



PRÉSENCE DE L'ANGE DU MYTHE AU MYSTÈRE

LA REPRÉSENTATION DE L'ANGE DANS LES ARTS
ET LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

CRISTINA ROBALO CORDEIRO
JOÃO DOMINGUES
ROSÁRIO NETO MARIANO
COORD.

ijū

Gardien ou exterminateur, souriant ou mélancolique, l'Ange accompagne l'espèce humaine depuis la Chute. Loin de s'être effacé, comme tant d'autres créatures fabuleuses, devant les prodiges de la science moderne, il reste, visible ou invisible, le mystérieux guide, fidèle ou trompeur, de l'âme. Représenté abondamment dans la peinture et la sculpture médiévales, il sollicite, avec ou sans ailes, les cinéastes les plus contemporains. Depuis le Romantisme, poètes et romanciers ont recouru à son prestige de surnaturel Etranger, tenté par notre condition mortelle.



I N V E S T I G A Ç Ã O



Scientific committee

Ana Maria S. A. Rodrigues
(U. Lisboa, CH-UL)

Anne Massoni
(U. Limoges, CRIHAM-UR 15 507)

David Peterson
(Universidad de Burgos)

Emilie Kurdziel
(U. de Poitiers, CESCUM – UMR 7302)

Frans Camphuijsen
(Universiteit van Amsterdam)

Giovanni Ceccarelli
(Università degli Studi di Parma)

Jorge Díaz Ibáñez
(Universidad Complutense de Madrid)

Léa Hermenault
(U. Antwerp, Centre for Urban History / UMR 7041 ArScAn)

Luísa Trindade
(U. Coimbra, CHSC)

María Ángeles Martín Romera
(Universidad Complutense de Madrid)

Maria Cristina Cunha
(U. Porto, CITCEM)

Maria João Branco
(U. NOVA FCSH, Instituto de Estudos Medievais)

Maria João Oliveira e Silva
(U. Porto, CITCEM)

Marina Gazzini
(Università degli Studi di Milano)

Mário Viana
(U. Açores / U. NOVA FCSH, Instituto de Estudos Medievais)

Miguel Aguiar
(U. NOVA FCSH, Instituto de Estudos Medievais)

Saul Gomes
(U. Coimbra, CHSC)

Susana Guijarro González
(Universidad de Cantabria)

PRÉSENCE DE L'ANGE DU MYTHE AU MYSTÈRE

LA REPRÉSENTATION DE L'ANGE DANS LES ARTS
ET LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES

CRISTINA ROBALO CORDEIRO
JOÃO DOMINGUES
ROSÁRIO NETO MARIANO
COORD.

I|U

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

Email: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

IMAGEM DA CAPA

Myriams-Fotos

INFOGRAFIA

Pedro Bandeira

EXECUÇÃO GRÁFICA

KDP

ISBN

978-989-26-2602-4

ISBN DIGITAL

978-989-26-2603-1

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2603-1>

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

<i>Cristina Robalo Cordeiro</i>	9
---------------------------------------	---

I. APPROCHES

DE L'ANGE DE LA MORT À L'ANGE-MORT: ÉLÉMENTS POUR UNE RÉFLEXION SUR L'ÉVOLUTION DE LA FIGURE ANGÉLIQUE

<i>Bérangère Avril-Chapuis</i>	15
--------------------------------------	----

L'ANOMIE À TRAVERS LA FIGURE DE L'ANGE DANS LA POÉSIE ROMANTIQUE ET LES CHANSONS HARD ROCK

<i>Mounira Abid Zaïd</i>	25
--------------------------------	----

« LA PART DES ANGES ». HEURS ET MALHEURS D'UNE MÉTAPHORE

<i>Rudy Chautet et Margarida Esperança Pina</i>	37
---	----

LA RÉVOLTE DES ANGES: UNE DYSTOPIE DÉJÀ AUX COULEURS DE LA FANTASY URBAINE

<i>Maria Eugénia Pereira</i>	53
------------------------------------	----

WALTER BENJAMIN, MICHEL SERRES ET LES ANGES DE WIM WENDERS

<i>Olivier Delers</i>	65
-----------------------------	----

**VIRTUALISATION DE L'HUMAIN ET DEVENIR ANGÉLIQUE
HOLOGRAMME POST-MORTEM ET LUMIÈRE ÉTERNELLE
D'UN ANGE POST-HUMAIN**

Nada Ouergbi 85

**LA SCIENCE, L'HUMAIN ET LE DIVIN. LA RÉDEMPTION DE MARS
DE PIERRE NOTHOMB AU PRISME DE LA BIOÉTHIQUE**

Maria de Jesus Cabral..... 93

LA CHEMINEMENT DE L'HUMAIN VERS... L'HUMAIN

Kbireddine Mourad..... 113

II. ÉTUDES

**ANGES ET LIONS DU MOYEN ÂGE: BEUVE DE HANTONE ET LE
DÉPASSEMENT DE L'HUMAIN**

Brindusa Grigoriu 129

LES ANGES DANS LA POÉSIE DE VICTOR HUGO

Ludmila Charles-Wurtz 147

UN ANGE PASSE DANS L'ŒUVRE DE FERNANDO PESSOA

Ana Maria de Albuquerque Binet..... 159

**L'EMPREINTE DE L'ANGE DE NANCY HUSTON
PLURALITÉ DE MÉMOIRES OU L'IMPOSSIBLE INNOCENCE**

Ana Maria Alves 169

**« QUE LES ANGES ME CONDUISENT À L'AMOUR »
LES ANGES DE CONRAD DETREZ: DE LA MYSTIQUE À LA DRAGUE**

José Domingues de Almeida 179

**LE LIVRE DES ANGES DE LYDIE DATTAS: UNE EXPÉRIENCE
MYSTIQUE DE LA CONSOLATION**

Thomas Diette 191

TROIS PASSEURS DES DÉSASTRES

Marc Quagbebeur 205

III. CRÉATIONS

O ANJO À JANELA | L'ANGE À LA FENÊTRE

Almeida Faria 225

A PELE DOS ANJOS | LA PEAU DES ANGES

João Maria André 229

ANJOS DE ESPADA | ANGES À L'ÉPÉE

Lu Lessa Ventarola 243

PRÉFACE

Proposer à des universitaires de réfléchir sur la présence et le rôle des anges dans les arts et les littératures francophones ne semble surprendre personne aujourd'hui. C'est sans doute que les choses et les mentalités ont beaucoup changé. Loin est le temps où prononcer le nom de Dieu et de ses saints dans une chaire de l'enseignement public français pouvait faire froncer maints sourcils (académiques ou politiques). Les tabous sont maintenant autres et l'autocensure, non moins active, s'exerce dans des domaines différents. Les facultés de lettres en prenant la place des facultés de théologie, comme ce fut le cas à Coimbra en 1911 immédiatement après l'instauration de la 1^{ère} république, avaient chassé le surnaturel pour y substituer l'inconscient ou l'imaginaire, dans une vaste et longue opération de sécularisation menée sous la houlette des sciences humaines et sociales. Mais, que l'on s'en réjouisse ou non, nous assistons peut-être à un retour du religieux dans nos amphithéâtres à la faveur de courants émergents hostiles à la notion même de laïcité. Le moment nous a ainsi semblé venu de soumettre nos collègues à la tentation de l'idée d'ange: Figure, personnage, métaphore, motif décoratif ou pur signifiant, cet être spirituel, quelle que soit la catégorie sous laquelle on veut le ranger, reste curieusement omniprésent dans notre culture déchristianisée. Il est vrai que son histoire déborde de toutes parts le christianisme comme les deux autres religions abrahamiques, et il n'est pas interdit de penser qu'il leur survivra, si diverses sont les formes qu'il peut revêtir.

La peinture, la sculpture, le cinéma et la littérature témoignent de l'extraordinaire attrait de cet « énigmatique messager ». Le présent recueil, dont le projet est né d'une réflexion collective sur les limites de l'humain, résulte de la collaboration multidisciplinaire de chercheurs francophones dont le chemin s'est croisé avec l'angélogologie à l'occasion d'un travail de thèse ou d'une rencontre occasionnelle avec le merveilleux. Leurs contributions sont ici organisées en deux groupes de textes: les premiers, placés sous la rubrique « Approches », tendent à aborder le thème par des voies autres que la littérature, à moins qu'ils ne partent des livres pour ouvrir des perspectives inattendues sur les arts et les sciences ; les seconds, sous l'étiquette « Études », font la part plus belle aux œuvres littéraires, qu'elles soient théâtre, roman ou poésie. Dans tous les cas, l'Ange inspire écrivains et critiques, et nous avons reproduit dans un troisième ensemble, « Créations », des pages inédites (au moins en traduction française) d'auteurs lusophones contemporains, parmi lesquels Almeida Faria nous a fait la faveur de bien vouloir figurer.

Que les *Dialogues avec l'Ange* de Gitta Mallasz, dont Marc Quaghebeur s'est souvenu dans son article intitulé « Trois passeurs de désastres », puissent venir interloquer, plus encore qu'interpeller, le lecteur de ce recueil, il faut voir là le rappel d'une limite qui, une fois franchie, nous fait pénétrer dans le domaine du transrationnel et de la croyance. Il dépend de chacun de demeurer en deçà de cette ligne, en s'en tenant aux postulats de la mytho-critique ou aux suggestions bachelardiennes de « la poétique des ailes ». Si le fantastique réside, à suivre Todorov, dans l'hésitation entre une explication purement phénoménale et l'admission du surnaturel, une telle définition ne prétend que circonscrire un genre littéraire, tandis que le texte livré par Gitta Mallasz, que l'on peut certes tenir pour une laborieuse escroquerie, se présente comme un *document* dépourvu de tous les traits qui fondent la littérarité. « Que l'on y croie ou non, le fait est que l'on se trouve devant un texte troublant et éprouvant », confesse, non sans humilité, l'auteur de l'étude.

Mais en conduisant le critique du mythe au mystère, l'Ange le fait-il sortir de son domaine de compétence ? Ce serait réduire la fonction des études littéraires et la connaissance méthodique de la littérature à l'élaboration d'une pansémiotique ou d'une rhétorique générale, excès d'ambition – ou de modestie – que l'état actuel de notre discipline fait apparaître comme suranné. Une nouvelle génération de chercheurs, à laquelle appartiennent quelques-uns des collaborateurs de ce volume, témoignent, pour reprendre un titre d'Henri Corbin, de la « nécessité de l'angélologie », ce qui peut vouloir dire, à en croire Khireddine Mourad, profond connaisseur de la sagesse musulmane, que le dépassement de l'humain ne peut se faire, par le truchement des anges, que vers l'Humain.

Cristina Robalo Cordeiro

I. APPROCHES

**DE L'ANGE DE LA MORT À L'ANGE-MORT:
ÉLÉMENTS POUR UNE RÉFLEXION SUR
L'ÉVOLUTION DE LA FIGURE ANGÉLIQUE**

Bérangère Avril-Chapuis

Université de Paris Sorbonne – France

L'ange n'a jamais été aussi présent qu'au tournant de la modernité ; en France, par exemple, alors que s'accusait le recul des pratiques religieuses, ses occurrences ne cessaient de se multiplier dans les arts et la littérature. « L'ange-mort » que nous nous proposons d'étudier ici illustre bien ce phénomène: nombre d'œuvres littéraires et artistiques mais aussi les cimetières contemporains le convoquent et témoignent du fait que notre imaginaire contemporain associe fréquemment l'ange à un mort. Notre hypothèse est que cette évolution est récente et qu'elle correspond à un changement dans notre rapport au religieux et à nos morts. Nous chercherons tout d'abord à déterminer les caractéristiques de la figure de l'ange-mort, puis à voir en quoi elle relève d'un mythe avant de nous pencher sur ce que son succès dit de nos sociétés et de nos imaginaires contemporains.

Dans les cimetières français contemporains, l'ange trouve une place privilégiée, les historiens Régis Bertrand et Michel Vovelle l'ont montré (Bertrand, 2005) alors même que la fréquentation des églises et des pratiques catholiques en général est en baisse depuis plusieurs décennies, pour ne pas dire depuis le début du XXe siècle (voir par exemple Zwilling, 2020). Dans la statuaire funéraire, il peut être associé au rôle d'intercesseur, d'ange de la mort, en fait à de multiples

rôles tant l'interprétation reste ouverte (« l'ange qui emporte vers le ciel un jeune enfant peut être interprété comme l'ange de la mort qui vient ravir une innocente victime ou au contraire le messager de Dieu venant chercher une âme sans péché pour peupler le Paradis, ou bien l'ange gardien de l'enfant le protégeant de ses bras dans le voyage de l'au-delà », Bertrand, 2005, 11). Mais, plus encore, l'envoyé céleste peut se confondre avec le mort: « Il y a souvent dans les représentations sculptées du cimetière simple juxtaposition du portrait des morts et d'un ange en position d'envol dont on ne sait s'il est leur ange gardien ou leur âme montant au ciel », constate en effet Régis Bertrand (2005, 11).

Cette « fusion » de l'ange et du mort est d'autant plus fréquente que le défunt est jeune, « parti trop tôt »: « L'iconographie semble jouer sur cette similitude d'aspect entre créature céleste et créature défunte. L'ange peut être dès lors un moyen de représenter l'un des occupants de la tombe, mort précocement, que des mentions épigraphiques permettent souvent d'identifier » (Bertrand, 2005, 18). C'est donc volontiers un « mort d'âge tendre », pour reprendre l'expression de Rilke, qui évoque leurs voix dans la Première des *Élégies de Duino* (Rilke, 1923). Citons en exemple quelques épitaphes rassemblées au XIXe par Barthélémy Prosper, conducteur au Père-Lachaise: « Toi qui si jeune encor vis finir ta carrière,/ Tu brillais de tant de vertus ; / Dieu bénit ton martyr au séjour de lumière,/ Il voulait un ange de plus » (pour Alexandre Eugène Blouin, mort en 1847) ou encore l'épitaphe pour les deux jeunes sœurs Goudal, Zélie, morte en 1841, à 5 ans et Coralie, morte en 1844, à 11 ans et demi:

Jeunes filles, pourquoi vous pencher vers la terre
Quand vos âmes en fleur (parfum délicieux) enivraient à la fois un
bon père, une mère ?
Deux anges manquaient donc à l'empire des cieux ?
Oui, mais bientôt parés de blanches auréoles, nous leur dirons
du ciel les mots consolateurs, Vous pleureront-ils moins ... Vos
dernières paroles,
Comme un glas éternel vint bruire en nos cœurs (Prosper, 1853).

C'est également volontiers à une défunte que l'ange est associé – nous reviendrons plus loin sur ce point.

Ces émissaires célestes offrent une protection aux membres de la famille atteinte par le deuil et sont chargés de porter leurs prières, de les protéger sur Terre, les prenant alors symboliquement sous leurs ailes. C'est particulièrement vrai pour les plus jeunes, « reconnu comme un recours céleste pour les leurs » écrit Régis Bertrand (2005, 20), donnant l'exemple de l'épithaphe à Marseille du jeune Paul Eutrope Coste, bébé mort en 1849: « Ange du ciel, il prie pour son père et pour sa mère inconsolables ». Mais l'ange-mort peut également se voir confier la protection de vivants inconnus, non reliés à sa communauté familiale ou amicale d'origine: c'est ce qui se passe dans le très célèbre film de Capra, *It's a wonderful life* (1947), rediffusé chaque année au moment des fêtes de Noël aux États-Unis et dans lequel l'ange Clarence gagne ses ailes en secourant du suicide le personnage principal, schéma repris dans le film *Angel-A* de Luc Besson (2005). Si cet ange gardien moderne est le plus souvent assez jeune, ce n'est pas non plus systématique comme le montre l'exemple de l'ange Clarence chez Capra, lui assez âgé.

Ainsi l'ange-mort contemporain s'offre-t-il comme la conjonction de l'ange gardien traditionnel et d'un disparu, généralement un être cher. Ce faisant, la figure reprend et renouvelle des symboliques traditionnelles. En effet, ces emplois de l'ange trouvent leur source dans la Bible. Les missions confiées aux anges-morts comme de porter les prières de leur famille sont directement héritées de celles dévolues aux anges bibliques: ainsi dans le Livre de Tobie 12, 12: « Vous saurez donc que, lorsque vous étiez en prière, toi et Sara, c'était moi qui présentais vos prières devant la Gloire du Seigneur et qui les lisais ; et de même lorsque tu enterrais les morts ». Dans « Crépuscule », poème du recueil *Les Contemplations*, Victor Hugo évoque quant à lui les prières des morts portées par un émissaire « rêveur »: « Aimez-vous! C'est le mois où les fraises sont mûres./ L'ange du soir rêveur, qui flotte dans les vents,/ Mêlé, en les emportant

sur ses ailes obscures,/ Les prières des morts aux baisers des vivants » (Hugo, 1856). Veillant sur leurs proches, ces émissaires s'offrent comme des déclinaisons de la figure très populaire de l'ange gardien. De même que la jeunesse de nombre de créatures angéliques renvoie aux paroles christiques (« Gardez-vous de mépriser aucun de ces petits, car je vous le dis, leurs Anges aux cieus se tiennent constamment en présence de mon Père qui est aux cieus », Matthieu 18, 10), l'ange comme double du mort est également attesté dans la Bible. Comme le rappelle Régis Bertrand, lorsque Pierre, miraculeusement délivré de prison par un ange, frappe à la porte de la maison d'un disciple, la servante reconnaît sa voix mais à l'intérieur on refuse de croire que c'est lui vivant et on lui dit: « c'est son ange » (*Actes des Apôtres* 12,15).

Toutefois, si familière que nous soit cette figure et bien que ces symboliques possèdent des fondements scripturaires, son succès et ses caractéristiques sont tout à fait modernes. En effet, elles s'inscrivent en réalité dans un nouveau paradigme culturel. Ce dernier se signale dans l'art funéraire par la féminisation des émissaires célestes, mise en évidence par Michel Vovelle (Bertrand & Vovelle, 1983) comme l'indique Régis Bertrand (2005, 18). Mais ce phénomène n'est pas propre à l'art funéraire: on le retrouve également en poésie dès le début du XIXe: citons par exemple *Éloa ou la sœur des anges* d'Alfred de Vigny en 1824, l'Ange Liberté de Victor Hugo, écrit en mars 1860, représentée en 1888 par Georges-Antoine Rochegrosse, ou encore l'un des poèmes du même poète dédiés à Claire Pradier, fille de Juliette Drouet: « Elle s'en est allée avant d'être une femme ;/n'étant qu'un ange encor ; le ciel a pris son âme/ Pour la rendre en rayons à nos regards en pleurs » (Hugo, 1856, p. 697). La féminisation est amenée par le Romantisme, qui crée l'ange féminin, dont l'Ange Liberté offre une occurrence majestueuse (Hugo, 1886).

Le Romantisme ouvre donc ce nouveau paradigme culturel non seulement par la féminisation des émissaires célestes mais également par un nouveau regard porté sur l'ange déchu dont atteste l'émergence du thème du Satan sauvé (Milner, 1960), auquel on s'intéresse avec

compassion, voire auquel on s'identifie: c'est en effet ce qui se dégage d'un *corpus* dont l'essentiel se forme avec l'*Éloa* de Vigny en 1824, *La Chute d'un ange* de Lamartine en 1838 ou encore L'Ange Liberté de Hugo du recueil *La Fin de Satan*, composée en 1860 mais publiée à titre posthume bien plus tard.

Du reste, l'attachement à l'ange gardien se construit véritablement au XVIIe siècle, pas avant. C'est en effet à cette période que l'on relève l'acte de naissance de cette symbolique, la célébration du culte de l'ange gardien étant promulguée en 1608, dans la lignée du Concile de Trente. La popularité de la figure est également attestée par le *Sermon sur les anges gardiens* de Bossuet (1659) ou encore le succès de *L'ange conducteur de la dévotion chrétienne* du Père Coret, ouvrage paru en 1681, réédité plus de cinquante fois et tiré à presque cent mille exemplaires dans les dix dernières années de l'Ancien Régime, avant de connaître à nouveau de belles ventes au XIXe siècle. La fête des anges gardiens le 2 octobre est instaurée en 1670. De manière globale, « l'ange du XIXe siècle bénéficie aussi de la promotion, depuis la Réforme catholique, de l'ange gardien qui accompagne chacun sur le chemin de son existence » (Bertrand, 2005, 2 ; Mâle, 1932, pp. 297-309 ; Delumeau, 1989, pp. 293-339). Sans doute l'importance prise par la figure de l'ange gardien peut-elle s'expliquer au moins en partie par la promotion de l'individu dans nos sociétés modernes, auquel l'intercesseur apporte une réponse « personnifiée », une garde dans un monde où la science se fait de plus en plus présente.

L'ensemble de ces phénomènes – féminisation, changement du regard porté sur Satan, développement de la croyance en un ange gardien propre à chaque croyant – manifeste l'humanisation des émissaires célestes. Déclinaison populaire et moderne de l'ange gardien, l'ange-mort contemporain semble amener à son dernier degré ce mouvement né avec les Temps modernes. La récurrence de son association avec des morts d'âge tendre, souvent brutalement décédés, semble concurrencer et conjurer en quelque sorte le funeste destin des anciens « malemorts » condamnés à l'errance, bien que

conservant parfois une nature ambiguë. La fusion du mort et de l'ange aboutit à une confusion et à une ambiguïté parfois totales. Un des exemples parmi les plus probants de ces occurrences ambiguës apparaît en 1947 dans *The Ghost and Mrs Muir* de Joseph Mankiewicz, film où le revenant, de prime abord peu amène, tombe finalement sous le charme de la nouvelle occupante de sa maison et finit par veiller sur elle ; plus récemment, dans la série *Les Revenants*, la même ambiguïté se retrouve (Avril-Chapuis, 2021). Les représentations angéliques dotées des attributs symboliques, principalement les ailes, déclinent dans les cimetières, au cours de la seconde moitié du XXe siècle, pour se limiter aux seules tombes enfantines, comme l'explique Régis Bertrand: « L'ange semble s'épanouir dans les cimetières urbains pendant la seconde moitié du XIXe siècle et le début du XXe, en liaison avec le développement d'une sculpture monumentale, grâce en particulier à la multiplication de la statuaire de moulage ou tout au moins de reproduction. Il tend en revanche à s'éclipser dans la seconde moitié du XXe siècle avec la restriction de la statuaire religieuse et le recentrage de celle qui subsiste autour de la Vierge et du Christ. L'angelot devient essentiellement alors le signal d'une tombe enfantine. L'ange adulte connaît une persistance discrète dans la gravure au trait sur les stèles cristallines, du moins dans les sites où les marbriers pratiquent cette technique (...) » (Bertrand, 2005, 3). Pourtant nos œuvres artistiques continuent de porter nombre de représentations angéliques. Tout se passe en fait comme si s'achevait le mouvement d'humanisation entamé au XIXe siècle. Bien que franchement humains, ces êtres interstitiels remplissent en effet des missions angéliques en se faisant les témoins ou les gardiens des vivants.

La popularité de l'ange dans notre imaginaire collectif interpelle en tout cas: il ne s'agit plus de la figure orthodoxe mais bien d'un véritable mythe moderne, libéré au moins en partie de l'orthodoxie catholique. « Un tel succès de l'ange auprès des laïcs, en un lieu qui échappe largement au contrôle des clercs, pose problème (...) Le constat s'impose vite que le cimetière accorde à l'ange une place

très supérieure à celle qu'il peut avoir dans les églises du XIXe siècle », écrit encore Régis Bertrand. L'historien pointe les écarts avec les représentations présentes dans les églises et relève que « plusieurs modèles rencontrés n'ont pas d'équivalent dans les églises et sont spécifiques du cimetière. Il semble de fait que l'ange y soit susceptible d'une pluralité de significations plus riches que dans les lieux de culte par la variété de ses mises en situation, de ses attitudes et de ses attributs et surtout par son rapport aux morts » (Bertrand, 2005, 4). Sans doute peut-on trouver dans ce commentaire les indices manifestes d'une « autonomisation » de la figure angélique, devenue le support de croyances non réductibles à l'orthodoxie catholique, véritable mythe moderne. Que nous dit celui-ci, notamment dans ses évolutions récentes, de nos sociétés contemporaines ?

Si l'on se recentre sur la figure de l'ange-mort qui nous intéresse ici, sans doute pouvons-nous émettre l'hypothèse d'un nouveau rapport à nos morts. La modernité se caractérise par l'éloignement physique des morts: nos cimetières contemporains, comme le Père-Lachaise créé en 1804, sont érigés à l'écart des villes au XIXe siècle, à un moment où pour des raisons de santé publique on éloigne les sépultures, auparavant situées autour des églises ; de même, la mort disparaît du quotidien, comme le relève Isabelle Casta: Songeons qu'aujourd'hui nous sommes, socialement et anthropologiquement, très peu en présence des morts, moins encore au « contact » de ces derniers ; on ne meurt plus chez soi, les veillées mortuaires se font rares, et la surmédicalisation retranche le mourant de la communauté des hommes: cachez cette agonie, que je ne saurais voir ! Ce qui amène peut-être une sorte de compulsion de réparation, exercée par le truchement de professionnels hyper-compétents, cette Tru Davis, ce Letzte Zeuge, cette Temperance Brennan surdouée, ou cette famille Fisher tout entière qui dévale joyeusement les escaliers le matin pour aller embaumer les morts qui reposent au sous-sol... Qu'ils soient légistes ou thanatopracteurs, tous ont en commun d'avoir dépassé, depuis longtemps, le stade banal de l'effroi, du dégoût, de l'ignorance crasse (Casta, 2011).

C'est dans ce contexte que l'ange se multiplie, notamment dans les cimetières et s'humanise jusqu'à se confondre avec le mort. Si l'ange-mort est souvent dans les épitaphes du XIXe appelé à veiller sur ses proches, peut-être aussi place-t-on parfois des statues ou gravures d'anges pour consoler les morts d'être laissés seuls. Ce faisant, nous nous occupons symboliquement d'eux. Ainsi, l'ange semble venir au secours des familles, mais veille également sur des défunts désormais esseulés. C'est ce que nous pouvons déduire des observations de Régis Bertrand révélant que l'ange des cimetières modernes et contemporains joue un rôle plus important que celui qui lui était conféré jusque-là dans les cimetières de la Renaissance par exemple (Bertrand, 2005).

Pour la philosophe Vinciane Despret, notre rapport aux morts et au deuil est probablement en train d'évoluer. L'injonction contemporaine de « faire son deuil » à tout prix et cette élimination des morts de nos vies sont peut-être à l'origine de leur retour quasi obsessionnel dans la littérature, les films et séries fantastiques. Pour que les morts nous « oublient » et nous laissent en paix, autrement dit pour que l'on accepte leur disparition, sans doute faut-il donner un autre sens à l'injonction de « faire son deuil » et accepter notre besoin de continuer à penser à eux, à interagir d'une certaine façon avec eux, comme dans ces pratiques à la fois simples, populaires, répandues mais souvent tues sur lesquelles la philosophe a levé le voile. Pour la psychologue clinicienne Magali Molinié, prendre soin des morts est nécessaire pour aller bien soi-même (Molinié, 2006). Or, faire d'un.e défunt.e un.e ange, c'est symboliquement le mettre en sécurité, le placer du côté du bien, du bon, et le sauver de l'errance des âmes en peine tout en s'assurant soi-même de n'être pas hanté par son fantôme. Faire son deuil n'est pas oublier.

Dans cette perspective, l'ange remplirait une mission réparatrice dans la société moderne marquée par un recul des pratiques et des croyances religieuses, tant pour les hommes face au monde scientifiquement expliqué, d'où le divin s'est pour une large partie de la population retiré, que pour les morts privés des soins que nos sociétés

contemporaines, ayant instauré un rapport plus distancié à la mort, ne leur dispensent plus. La déshérence moderne et contemporaine qui ouvre l'expérience de l'errance aux morts oubliés, à l'image de la sinistre cohorte qui ouvre le film *Les revenants* de Robin Campillo en 2004, comme aux anges impuissants privés de divin chez Wim Wenders en 1987 (*Der Himmel über Berlin, Les Ailes du désir*), s'offre en contrepoint de la solitude des hommes et nous interroge. Le regard neuf posé par les Romantiques sur l'ange déchu, la recherche d'une rédemption possible pour lui, le récit de sa chute s'inscrivent dans cette volonté moderne de réparer, en lien avec l'une des fonctions de la littérature contemporaine selon Alexandre Gefen (2017) et dont l'ange pourrait s'offrir comme fétiche, réconfortant, aidant à accepter la perte d'un être cher, tout en continuant, dans son ambiguïté, d'inquiéter, ceci étant pour Philippe Forest, grand auteur du deuil, la fonction même de la littérature, réconciliant deux visions *a priori* opposées.

Bibliographie

Articles

- Avril-Chapuis, B. (2021). Les Revenants de Fabrice Gobert: ambiguïtés et déshérence des anges(-)morts modernes. *Cultural Express*, 5. <https://cultxrevue.com/revue/representations-et-traductions-du-corps-parlant-dans-la-culture-de-jeunesse>
- Bertrand, R. (2005). Les anges des cimetières contemporains », *Rives nordméditerranéennes*, (22), pp. 93-108. <https://doi.org/10.4000/rives.513>
- Casta, I.-R. (2011). Vers une nécropoétique: le cadavre comme « figure de vérité » ? *Frontières*, 23(2), 59-63. <https://doi.org/10.7202/1007592ar>
- Cerf, J. (2020, 23 décembre). Philippe Forest: La littérature est là pour inquiéter, pas pour réparer, *Télérama*. <https://www.telerama.fr/livre/philippe-forest-la-litterature-est-la-pour-inquieter-pas-pour-reparer-6777229.php>
- Zwilling, A.-L. (2020, 24 février). La diversité religieuse de la France, vue de près, *The Conversation*. <https://theconversation.com/la-diversite-religieuse-de-la-france-vue-de-pres-131190>.

Livres

- Avril-Chapuis, B. (2022). *Les Symboliques de l'ange dans l'art et la littérature*. Classiques Garnier.
- Bossuet, J. (1659). *Sermon sur les anges gardiens* de Bossuet.

- Coret, R. P. J. (1769). *L'ange conducteur de la dévotion chrétienne*.
- Delumeau, J. (1989). *Rassurer et protéger. Le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris, Fayard, pp. 293-339.
- Gefen, A. (2017). *Réparer le monde, la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti.
- Hugo, V. (1856). *Les Contemplations*, Œuvres poétiques II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Pierre Albouy, 1967.
- Hugo, V. (1886). *La Fin de Satan*, Paris, J. Hetzel ; Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Jacques Truchet, 1950.
- Lamartine, A. (1838). *La Chute d'un ange*, Paris, C. Gosselin et W. Coquebert.
- Mâle, É. (1932). *L'art religieux de la fin du xvi^e siècle, du xvii^e siècle et du xviii^e siècle. Étude sur l'iconographie après le concile de Trente*, Paris, A. Colin, 1932 et rééd., pp. 297-309.
- Milner, M. (2007). *Le Diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire*.
- Molinié, M. (2006). *Soigner les morts pour guérir les vivants*, Paris, Le Seuil.
- Prosper, B. (1853). *Une Voix au Père-Lachaise* », recueil d'épithames paru en 1853.
- Rilke, R. M. (1923). *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, Leipzig, Insel-Verlag, 1923 ; (1994). *Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*, Jean-Pierre Lefebvre et Maurice Regnaut (trad.), Gerald Stieg (présentation), Paris, « Poésie/ Gallimard », p. 32).
- Vigny, A. (1924). *Éloa ou la sœur des anges*, Paris, Boulland.
- Vovelle, M. et Bertrand, R. (1983). *La ville des morts, essai sur l'imaginaire urbain contemporain d'après les cimetières provençaux*, Marseille, éditions du C.N.R.S.

**L'ANOMIE À TRAVERS LA FIGURE DE L'ANGE
DANS LA POÉSIE ROMANTIQUE ET
LES CHANSONS HARD ROCK**

Mounira Abid Zaid
Université Libanaise – Liban

Les grands rêves de changement social, qui se projettent dans la poésie romantique et dans les chansons hard rock, s'épanouissent au-delà de l'humain dans les sphères de l'idéal, s'associant ainsi à la figure angélique qui ne fait pas partie du contexte social concret mais d'un ailleurs sublimé. Toutefois, comme l'action n'est plus possible, les poètes du 19^e siècle comme les chanteurs du 20^e siècle souffrent d'un rapport conflictuel avec leur environnement social anémique, ce qui les pousse à la révolte ou au suicide. La figure angélique émerge ainsi de l'imaginaire littéraire et artistique pour nous ouvrir à l'au-delà paradisiaque que certains veulent rattacher à la quiétude prénatale. L'adaptation impossible fait naître également une révolte face à la figure divine, reflet de la doxa sociale. Le mythe de l'ange déchu incarne une inversion des valeurs dans le cadre de la poésie romantique, alors que l'humanisation de l'ange jalonne les chansons hard rock. Adoptant les approches que permettent la mytho-critique et la sociocritique, nous étudierons conjointement les poèmes romantiques du 19^e siècle et les paroles des chansons hard rock du 20^e siècle afin de mieux comprendre l'évolution de la figure angélique, qui exprime les rêves des grandes transformations, le désir de la mort et la révolte contre la société.

Le rêve des grands changements

L'idée de changement social, que Pierre Bourdieu désigne par la *praxis*, se relie à l'ange dans le poème de Lamartine, *Dieu* :

« Et lorsqu'ils troublaient, tes anges descendus
Rappelaient ta mémoire à leurs cœurs éperdus ! »

Médiateur entre l'humain et le divin, l'ange descend vers les hommes pour réveiller en eux le souvenir de Dieu. La figure angélique devient le double du poète, qui selon Richard Robert, « se voit ainsi doté d'un rôle cosmique, soit qu'il fasse l'intermédiaire entre Dieu et les hommes, soit qu'il soit lui-même un créateur, égal ou rival du créateur. » (p. 57). Cette interaction entre Dieu et les hommes vise à changer le monde grâce à une *praxis* sacralisée:

Réveille-nous, grand Dieu ! parle et change le monde;
Fais entendre au néant ta parole féconde.
Il est temps ! lève-toi ! sors de ce long repos;
Tire un autre univers de cet autre chaos. (Lamartine)

Dans le vocabulaire de la sociocritique, le « chaos » correspond à l'anomie alors que l'expression « un autre univers » annonce un ordre social fondé sur de nouvelles valeurs. Selon Pierre Zima, « Durkheim appelle anomie cette situation dans laquelle les échelles de valeurs et de normes changent rapidement et deviennent indéfinissables. Evidemment, il ne s'agit pas de la disparition de toutes les normes, mais de l'impossibilité de leur définition univoque et stable. » (p. 20).

Dans le même sens, d'après Gilbert Durand, on observe que « chez les Babyloniens, le premier acte de la cérémonie du renouveau figure la domination du chaos, de Tiamat, durant laquelle toutes les valeurs et les règles sont abolies et fondues dans l'*apsu* primordial » (p. 325). Durand évoque également « l'abolition des normes » liée aux « pratiques orgiastiques » en déclarant: « dans l'orgie il y a perte des formes: normes sociales, personnalités et personnages ; on expérimente à

nouveau l'état primordial, préformal, chaotique » (p. 358). Toute abolition rituelle du monde et des normes est suivie d'une récréation symbolique. Pour Philippe Robert, « la poésie est récréation du monde. Pris entre la tentation de la fuite et l'aspiration à communier avec le cosmos, le poète trouve dans la langue son vrai lieu. Ni hors du monde, ni dans le monde, il se fait démiurge, créateur d'un monde nouveau, qui redirait l'ancien en l'abolissant. » (p. 83). Le verbe « abolir » nous renvoie à la pensée de Hegel qui évoque le « mouvement dynamique de destruction-conservation qui a pour effet de modifier le réel » (Bernier). C'est ainsi que les vers romantiques de Lamartine annoncent un changement social né de la dynamique dialectique produite par l'interaction entre deux forces contraires.

Robert ajoute: « la génération romantique (...) confie au poète un rôle social et humanitaire, celui de guider le peuple dans sa marche vers l'avenir. *Peuples ! écoutez le poète ! s'écrie Hugo*. » (p. 57). Les romantiques ont été l'avant-garde du progrès allant vers les nouvelles valeurs comme le montrent ces vers de Lamartine: « Là, foulant à mes pieds cet univers visible, / Je plane en liberté dans les champs du possible » (Lamartine). Le poète se fait l'ange révolutionnaire libérateur. En fait, « l'inscription du poète dans son siècle ne devient en réalité problématique » et n'entre en conflit avec les valeurs de la bourgeoisie qu'à partir du 19es. « L'exil politique de Victor Hugo est l'exil intérieur des poètes qui se sentent à l'étroit dans un monde présenté comme matérialiste. » (p. 71).

Le conflit avec le matérialisme se manifeste également dans les chansons hard rock comme l'indique la couverture du CD du groupe Américain Nirvana intitulé *Tant pis* (Nevermind) où se présente un billet d'argent flottant dans l'eau où nage un bébé nu. Vers la fin du 20e siècle, la quête d'une nouvelle vision du monde a commencé à Seattle par le biais du mouvement social dénommé la génération X qui « a été déçue par les valeurs dominantes de la société américaine et [qu'] aucune musique ne représentait. Tout a changé lorsque Nirvana publia son second album *Nevermind* en Septembre 1991. » (Taher, p. 1).

La révolte contre la société à travers la musique s'était manifestée bien avant l'émergence de la génération X. En 1969, la société américaine est marquée par les manifestations contre la guerre du Vietnam. Comme remède à la colère, Woodstock promet «trois jours de paix et de musique». En 1978, le lien entre la figure angélique et la transformation sociale se révèle également dans la chanson du groupe américain Doors qui commence par l'expression *Angels and Sailors* pour se terminer par « commencer une nouvelle religion ». On note un point de convergence entre cette chanson et le poème *Dieu* de Lamartine où figure le vers: « Où Moïse aux Hébreux dictait sa loi sublime ! » (Lamartine). En sacralisant la praxis, le poète romantique et le chanteur se révoltent contre le matérialisme en créant une dimension spirituelle modernisée. Ils inventent un nouveau christianisme adapté à leur époque. Toutefois, comme le changement s'avère impossible, le suicide et la révolte, qui s'associent à la figure angélique, constituent deux formes de réaction face au réel décevant.

L'ange figure de l'évasion

Le premier a été trouvé pendu aux barreaux d'une grille qui fermait un égout de la rue de la Vieille-Lanterne le 26 janvier 1855, le second a été trouvé suicidé, mort d'une balle dans la tête le 8 avril 1994. Qui sont-ils ? Gérard de Nerval, le grand poète français du 19^e siècle, et Kurt Cobain, le chanteur du groupe américain Nirvana qui a connu un succès international vers la fin du 20^e siècle. Malgré l'écart temporel séparant ces deux drames, de nombreuses lignes convergentes relient les deux hommes. Nous repérons la figure angélique dans les vers de Nerval comme dans les chansons de Cobain où les pensées morbides résultent de l'impossible adaptation au milieu dans un contexte social anémique. Le rêve de changer le monde aboutit ainsi à une violence autodestructrice visant à échapper à une société étouffante. La figure de l'ange rattachée à l'au-delà paradisiaque s'associe au dépassement de l'humain dans la mort libératrice.

L'artiste et le poète imaginent leur existence après leur mort dans un rapport dichotomique opposant le paradis angélique à l'enfer diabolique. *Lac de feu* (Lake of fire), une chanson du CD de Nirvana *Débranché à New York* (Unplugged in New York), s'inscrit au sein de cette logique antithétique propre à la plupart des religions. En effet, « La dichotomie (...) fait partie de la logique intrinsèque des religions anciennes, y compris le christianisme » (Lanfranchi). Analysons rapidement les paroles de cette chanson: « Où vont les mauvais gars quand ils meurent ? / Ils ne vont pas au paradis où les anges volent/ Ils vont à un lac de feu », « Les gens pleurent, les gens gémissent/ (...) Pendant que les anges et les démons/ Essaient de se les approprier » (« Lake of Fire »). La structure antithétique opposant anges et démons, enfer et paradis correspond au régime diurne présenté dans la méthode de Gilbert Durand. Cette opposition propre aux religions monothéistes et surtout au christianisme nous renvoie au système de la récompense et de la punition. C'est ainsi que le hard rock favorise une résurrection de l'imaginaire chrétien face au matérialisme rationnel.

Comme le suicide permet de dépasser l'humain dans une libération du corps, il s'associe à la figure angélique spirituelle qui représente une libération du contexte social révoltant et l'accès à l'ailleurs édénique. La dichotomie ange/démon, enfer/paradis se prolonge ainsi à travers l'opposition entre l'humain socialisé et le paradisiaque désocialisé.

Dans le même sens, Gérard de Nerval associe la mort à l'ange dans son poème *La Sérénade*: « – Oh ! quel doux chant m'éveille ?/ – Près de ton lit je veille, / Ma fille ! et n'entends rien.../ Rendors-toi, c'est chimère !/ – J'entends dehors, ma mère, / Un chœur aérien !/– Ta fièvre va renaître./– Ces chants de la fenêtre/ Semblent s'être approchés./ – Dors, pauvre enfant malade,/ (...) Un nuage m'emporte.../ Adieu le monde, adieu !/ Mère, ces sons étranges/ C'est le concert des anges/ Qui m'appellent à Dieu ! » (p. 118). Dans ces vers, la mort, euphémisée par le sommeil, acquiert une dimension transcendante par le biais des expressions « concert des anges qui m'appellent à Dieu » et « un chœur aérien ». La musique, qui est le

plus impalpable et le plus spirituel des arts, accentue le caractère ascensionnel de l'ange lié à la figure divine comme à l'air. Le trépas désiré devient un envol vers un au-delà mystique qui nous ouvre à l'évasion libératrice.

L'espace édénique des anges s'associe également, au moins pour la psychanalyse, à la quiétude prénatale. Grâce au lien entre le paradis et le ventre maternel, la figure angélique transforme la mort en un retour à la quiétude fœtale dans la chanson *Boîte en forme de cœur* (Heart shaped box) de Nirvana dont les paroles sont inspirées d'un documentaire sur les enfants cancéreux (Jean-Jean). Toutefois, une analyse plus approfondie permet de repérer le thème du désir de renouer avec la quiétude prénatale à travers l'expression: «Envoie-moi ton cordon ombilical afin que je puisse remonter » (traduction de la chanson « Heart Shaped box » par Nirvana). Le retour au ventre maternel acquiert une valeur ascensionnelle grâce au verbe « remonter ». On note encore le lien entre l'enfant et l'ange dans les paroles de la chanson: « Me coupant sur les cheveux d'ange et le souffle du bébé » (chanson « Heart Shaped box ». Selon *Le Dictionnaire des Symboles*, « les anges, dans la tradition chrétienne, sont d'ailleurs souvent représentés sous des traits d'enfants, en signe d'innocence et de pureté. » (Chevalier, p. 405). La mort est à la fois un voyage transcendant et un retour au ventre maternel grâce à la figure de l'ange, laquelle ne tardera pas à être associée à l'idée de chute.

De la révolte de Belzébuth à l'humanisation de l'ange

Le suicide n'étant pas l'unique réaction face à l'anomie, le choix de la révolte se manifeste clairement dans la poésie du XIXe siècle et les chansons hard rock à travers le mythe de l'ange déchu évoqué dans la chanson de Queen, *Bohemian Rhapsody*, comme dans le poème de Rimbaud *Bal des pendus*. Belzébuth est le reflet du chanteur et du poète dont l'homosexualité accentue l'opposition aux valeurs morales et socioreligieuses incarnées par la figure divine. C'est ainsi

que le mythe de l'ange déchu s'associe au dépassement de l'humain dans le sens de la chute vers le satanique.

Selon *Le traité de l'enfer* de Sainte Françoise Romaine, « Lucifer était dans le ciel le plus noble des anges qui se révoltèrent, et son orgueil en fit le plus méchant de tous les démons ». Romaine évoque les anges révoltés dont « le troisième prince » « porte le nom de Belzébuth ; il appartenait à l'origine au chœur des Dominations, et maintenant il est établi sur tous les crimes qu'enfante l'idolâtrie, et préside aux ténèbres infernales » (pp. 7-8). Alter ego de l'ange déchu, le chanteur du groupe *Queen*, Freddie Mercury, qui n'a jamais révélé son homosexualité, exprime son conflit avec Dieu, la société et les mœurs dans sa merveilleuse chanson. Belzébuth y représente l'ange damné dont la rébellion éclate face à Dieu désigné par le terme arabisé « Bismillah » (Au nom de Dieu).

La chanson commence par une ascension vers le ciel divinisé: « Ouvre les yeux, regarde les cieux et vois » (« Bohemian Rhapsody»). Mais cette transcendance ne tarde pas à s'inverser en une chute suite à l'évocation du meurtre commis: « C'est trop tard, mon heure est venue, des frissons me parcourent le dos/ Mon corps est tout le temps douloureux ». C'est ainsi que le ciel que G. Durand associe à Dieu terrifie le meurtrier: « La foudre et les éclairs me font vraiment peur ». Le passage suivant de la chanson: « Belzébuth a fait mettre à mes côtés un démon » indique l'identification du criminel avec l'ange déchu révolté contre la figure divine.

L'interaction entre le ciel et l'ange déchu apparaît de même dans le poème *Bal des pendus*: « Messire Belzébuth tire par la cravate/ Ses petits pantins noirs/ grimaçant sur le ciel », « Oh ! voilà qu'au milieu de la danse macabre/ Bondit, par le ciel rouge, un grand squelette fou », « À l'horizon, le ciel est d'un rouge d'enfer... ». Le ciel se transforme en enfer par la couleur rouge du sang et des flammes infernales. La révolte contre le divin se révèle dans l'expression « grimaçant sur le ciel ». Le ciel est rouge, Dieu est mort. C'est l'homme qui est le maître, c'est à lui de se libérer des valeurs traditionnelles pour fonder un monde nouveau.

En fait, l'évolution des valeurs à partir du romantisme s'explique à la lumière des concepts de G. Durand qui affirme que « le romantisme, obsédé par le problème du mal, n'a jamais accepté le dualisme manichéen » en illustrant sa déclaration par le vers de Victor Hugo: « Satan est mort, renais, ô Lucifer céleste ! » (...) dans ce vers célèbre se condense toute la volonté syncrétique d'unification des contraires » (p. 337). La dichotomie chrétienne cède la place à une fusion entre le bien et le mal qui annonce la naissance d'une échelle de valeurs sociales libératrice. La libération des désirs humains se manifeste progressivement au niveau artistique et littéraire dans la révolte.

Dans le même sens, la « praxis » annoncée dans le poème *Dieu* de Lamartine accompagne l'émergence d'une figure angélique liée au désir charnel : « Il faut voler au ciel sur des ailes de flamme:/ Le désir et l'amour sont les ailes de l'âme. » (Lamartine). Cette transcendance n'est point aérienne, mais elle brûle d'un feu érotique. L'élévation devient sensuelle grâce aux termes « désir » et « amour ». Cette inversion symbolique annonce un changement social au sein duquel la transcendance n'exclut plus les pulsions corporelles.

Enfin, l'ange devient femme dans le cadre d'une passion charnelle transcendante se manifestant sur la couverture du CD du groupe Nirvana *Tant pis* (Nevermind) où l'ange humanisé rayonne grâce à la couleur de la chair qui s'oppose à la transparence lumineuse propre à la figure angélique. Cette inversion symbolique est le reflet de l'émergence de nouvelles valeurs sociales modifiant le statut de la femme au 20^e siècle. L'ange n'incarne plus le dépassement de l'humain, mais il devient en quelque sorte l'alter ego de l'homme.

Associée à la chute, la dimension charnelle a toujours été dévalorisée selon Durand (p. 129). Corinne Morel déclare: « la chair est symboliquement le siège des pulsions, du désir et des sens. Elle porte, selon la tradition judéo-chrétienne, le poids du péché (p. 201) ». C'est pourquoi la couverture du CD *Tant pis* (Nevermind) annonce une révolution symbolique et sociale à la fois. Comme les organes corporels se manifestent dans la représentation de l'ange, ce dernier se voit maintenant doté d'un corps humain mortel. Le charnel n'est

plus dévalorisé, mais sacralisé, ce qui reflète une transformation radicale dans le rapport entre l'homme et l'amour, l'homme et son corps et surtout l'homme et la sexualité.

La chute de la figure angélique dans l'humain se révèle dans les paroles de la chanson de Jimmy Hendrix *Ange* (Angel): « L'ange descendit du ciel hier, / Elle est restée avec moi juste assez longtemps pour me sauver ». L'union avec l'ange féminisé est salvatrice puisqu'elle accorde à l'homme une dimension ascensionnelle dans les paroles suivantes: « Et maintenant, nous pouvons voler ensemble », « Ensemble, nous serons toujours élevés ». Nous observons la manifestation latente du mythe cosmogonique au sein duquel le ciel s'unit à la terre dans les paroles de la chanson: « A propos de l'amour entre la lune et la mer d'un bleu profond ». La lune représente le ciel Ouranos, alors que la terre Gaïa est représentée par l'espace maritime. Cette union amoureuse entre le très-haut et le bas reflète le lien entre l'homme et l'ange.

Unissant les contraires, l'ange apparaît au sein d'une double dynamique ascensionnelle et catamorphe dans la chanson *Envoie-moi un Ange* (Send me an Angel) de Scorpions. L'homme revendique le contact avec la dimension angélique à travers la question: « M'enverras-tu un ange ? ». L'expression « lève simplement la main » atteste le besoin de communiquer avec le très-haut. L'ange envoyé du ciel nous ouvre à une synthèse amoureuse entre l'humain et l'angélique se révélant dans l'expression: « Je veux ton amour – Brisons les murs qui nous séparent ». C'est ainsi que cette fusion érotique s'accomplit au sein d'une évolution continue au niveau de l'imaginaire collectif qui donnera naissance dans l'avenir à de nouveaux mythes, de nouvelles révolutions sociales et à un nouvel homme.

Conclusion

Le changement s'était-il produit ? Pas tout de suite, sans doute. Mais l'on remarque que le romantisme s'est manifesté, entre mille

autres aspects, à travers les transformations de la figure de l'ange dans l'imaginaire. Un siècle plus tard, Mai 68 a eu lieu. Il n'est certes pas possible d'affirmer un rapport immédiat entre l'influence du romantisme sur l'esprit des gens et la révolution qui a culbuté la doxa sociale. Toutefois, il est certain que la figure angélique dans la poésie du 19^e siècle a connu des métamorphoses au cours du siècle suivant. Une nouvelle étude s'impose donc, visant à élucider l'interaction entre le romantisme français et la révolution de Mai 68, dont Deleuze a étudié les liens avec le romantisme anglais. De même, le hard rock et les mouvements sociaux qui en ont découlé jouent-ils un rôle majeur dans la mutation de la société américaine et mondiale. Mais, il va falloir attendre encore un peu pour pouvoir confirmer l'impact de cet art musical sur les changements de notre société.

Bibliographie

Ouvrages cités

- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des Symboles Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Robert Laffont, Paris.
- Durand, G. (1993). *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris.
- Morel, C. (2018). *Dictionnaire des symboles des mythes et des croyances*, l'Archipel, Paris.
- Nerval, G. (1974). *Poésies et Souvenirs*, Gallimard, Paris.
- Robert, R. (2001). *L'analyse de la poésie XIXe-XXe siècles*, Hachette Supérieur, Paris.
- Zima, P. (2000). *Manuel de Sociocritique*, L'Harmattan, Paris.

Corpus sitographique

- Bernier, G. et Perrier, Y., *Hegel (1770-1831) la dialectique en histoire*, 21 Mars 2023, Article disponible sur le site Presse-toi à gauche: <https://www.presse-gauche.org/Hegel-1770-1831-et-la-dialectique-en-histoire>. (Consulté le 12 Mars 2023).
- Lamartine, A., *Dieu*, disponible sur le site Les Grands Classiques: https://www.bonjourpoesie.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alphonse_de_lamartine/dieu. (Consulté le 3 Mars 2023).
- Morisson, J., *Angels and Sailors* (chanson traduite en français par la rédactrice de l'article), The Doors, disponible sur le site Genius: <https://genius.com/Jim-morrison-angels-and-sailors-lyrics>. (Consulté le 6 Mars 2023).
- Paroles et traduction de la chanson « Bobemian Rhapsody » par Queen*, 17 Juillet 2004, disponible sur le site Lacoccinelle: <https://www.lacoccinelle.net/245005-scorpions-send-me-an-angel.html>. (Consulté le 1 Mars 2023).

- Paroles et traduction de la chanson « Heart Shaped box » par Nirvana*, 21 octobre 2023, disponible sur le site Lacoccinelle: <https://www.lacoccinelle.net/243040-nirvana-heart-shaped-box.html>. (Consulté le 4 Mars 2023).
- Paroles et traduction de la chanson « Send me an Angel » par Scorpions*, 4 Février 2004, disponible sur le site Lacoccinelle: <https://www.lacoccinelle.net/245005-scorpions-send-me-an-angel.html>. (Consulté le 7 Mars 2023).
- Paroles et traduction de la chanson « Lake of Fire » par Nirvana*, 5 Mars 2004, disponible sur le site Lacoccinelle: <https://www.lacoccinelle.net/245780.html>. (Consulté le 2 Mars 2023).
- Rimbaud, Arthur, *Bal des pendus*, disponible sur le site Poetica: <https://www.poetica.fr/poeme-626/arthur-rimbaud-bal-des-pendus/>. (Consulté le 10 Mars 2023).
- Traduction de Angel Jimi Hendrix*, disponible sur le site Greatsong: <https://greatsong.net/TRADUCTION-JIMIHENDRIX,ANGEL,155527.html>. (Consulté le 11 Mars 2023).
- Jean-Jean, E. et Laidain, B., *Que représente la boîte en forme de cœur de Kurt Cobain de Nirvana?*, 19/10/2017, Article disponible sur le site RTL2: <https://www.rtl2.fr/evenements/ledrivertl2-du-19-octobre-2017-7790589973>. (Consulté le 14 Mars 2023).
- Lanfranchi, P., *La Religion qui souille: les catégories du pur et de l'impur dans la polémique religieuse pendant l'Antiquité tardive*, 4/2017, Article disponible sur le site de *Revue de l'histoire des religions*: <https://journals.openedition.org/rhr/8830#tocto1n2>. (Consulté le 4 Mars 2023).
- Romaine, Saint F., *Le traité de l'enfer*, disponible sur le site: <http://obla-turesm.ca/pdf/traiteenfer.pdf>. (Consulté le 11 Mars 2023).
- Taher, N., *Smells like teen Spirit: Kurt Cobain, Voice of Generation X and Creator of Grunge*, Décembre 2022, Thèse disponible sur le site *ResearchGate*: https://www.researchgate.net/publication/334534161_Smells_Like_Teen_Spirit_Kurt_Cobain_Voice_of_Generation_X_and_creator_of_Grunge. (Consulté le 4 Mars 2023).

« LA PART DES ANGES ».
HEURS ET MALHEURS D'UNE MÉTAPHORE

Rudy Chaulet

ISTA – Université de Franche-Comté, Besançon, France

Margarida Esperança Pina

IELT – Université Nouvelle de Lisboa, Portugal

Nous étudierons ici une expression qui depuis quelques décennies a fait florès, mais dont on peine, comme au sujet de beaucoup d'expressions « populaires », à retrouver l'origine. Bien qu'aujourd'hui elle soit liée essentiellement au monde du vin et des alcools, on la retrouve dans un grand nombre de domaines commerciaux ou associatifs, voire institutionnels. Mais elle constitue aussi le titre de plusieurs romans en français.

On tentera de faire ici l'histoire de cette expression, de ses occurrences dans le monde francophone aujourd'hui, puis nous examinerons plusieurs des romans portant ce titre ainsi qu'un long métrage cinématographique afin de cerner au plus près ses différentes significations.

Cette expression est absente des dictionnaires canoniques de la langue française (Robert, Larousse, TLF¹). Le *Dictionnaire historique de la langue française* enregistre parmi un grand nombre d'usages

¹ À moins qu'elle n'apparaisse dans des éditions très récentes des deux premiers ouvrages que nous n'aurions pas consultés.

métaphoriques², un très rare « pain des anges » (la manne, nourriture miraculeuse), mais point de « part des anges ». En revanche, on la trouve dans des dictionnaires en ligne nouvellement apparus, tel LLF, dont il faut reconnaître qu'il permet l'inclusion dans le corpus du français moderne de mots et d'expressions, telle celle qui nous occupe ici, qui sont absentes des ouvrages canoniques. Il ne faut pas oublier que pour ces ouvrages, la langue française est avant tout un « contenu », au sens de ces éléments d'information (souvent « gratuits » car issus du domaine public) qui, dans un site internet commercial, doivent « emballer³ » les annonces publicitaires payantes et le rendre attractif⁴. Un tel site a « siphonné » ce contenu, en effet gratuit du Wiktionnaire, le dictionnaire de Wikipedia, projet souvent critiqué des universitaires, mais qui permet, comme ici, de pallier les manques des ouvrages au contenu davantage contrôlé. Et qu'y lit-on concernant l'expression « part des anges »? « Partie du volume d'un alcool qui s'évapore pendant le vieillissement en fût⁵ ». C'est effectivement la définition la plus répandue aujourd'hui, même si la plupart des personnes interrogées au cours d'une enquête à paraître ne la connaissent pas⁶.

² *i. e.* sans référence religieuse directe: *mon ange* (affectueux), *bon ange* ou *ange gardien* (au sens terrestre de protecteur), *mauvais ange* (démon « terrestre »), *ange de la route* (policier à moto), *rire aux anges*, *être aux anges*, *un ange passe*, *faiseuse d'anges* (avorteuse), *petit ange* (jeune mort), *ange de grève* (portefaix), *ange de mer* (poisson), *eau d'ange* (aromatique), *cheveu d'ange* (confiture puis vermicelle), *pain des anges* et *saut de l'ange* (plongeon).

³ Pour cette question, posée, il y a près d'un quart de siècle, du point de vue de l'information journalistique, cf. Mauriac, 1999, pp. 27-28.

⁴ De même que l'article précédemment cité pose la question: « Aux Etats-Unis, le site Babycenter.com est-il un web d'information pour les parents ou un vendeur de couches-culottes et de hochets ? » (Ibid., p. 27), on peut se demander si LLF est un dictionnaire en ligne ou un annonceur publicitaire (comme il le dit lui-même: « Touchez plusieurs millions de clients potentiels sur les thématiques en lien avec le français: orthographe, littérature, jeux éducatifs... Nous proposons différents formats pour promouvoir au mieux votre produit ou service: blocs publicitaires, articles et quiz sponsorisés »). <https://www.lalanguefrancaise.com/espace-annonceurs>

⁵ https://fr.wiktionary.org/wiki/part_des_anges

⁶ Nous publierons ultérieurement les résultats d'une enquête à ce sujet menée en Franche-Comté, territoire pourtant « concerné » par cette expression dans son usage viticole.

De plus, comme nous le verrons plus avant, ce sens n'était pas celui qu'avait l'expression avant les années 1970.

Ainsi, quand on examine les occurrences de cette expression dans le quotidien *Le Monde* depuis le début du XXI^e siècle jusqu'à aujourd'hui, on se rend compte qu'elle n'est pas très courante et que son usage est limité à quelques sujets récurrents: pour les utilisations au sens propre de l'expression, le cognac domine bien entendu, sans doute à l'origine de l'utilisation de cette expression dans le secteur viticole (6 occurrences sur 56) ; il est aussi question une fois d'Arbois, une autre de whisky, d'un vermouth et enfin d'une bière belge. C'est tout pour ce qui est de ce type d'usage conforme à la définition du wiktionnaire (env. 18 %). En revanche, le nombre de « parts des anges » qui n'en sont pas, et n'ont de sens que métaphorique, est étonnant. Portent ainsi, ce nom, 2 titres d'albums musicaux (l'un évoqué dans 4 articles différents), une compagnie de théâtre, une maison d'édition (citées chacune deux fois), un festival de danse, un téléfilm, deux restaurants, deux cavistes, une distillerie de rhum et un vin rouge (env. 32 %).

La sortie en 2012 du film de Ken Loach qui a pour titre l'expression en anglais (*Angel's share*) que le *Monde*, comme les distributeurs, traduit en français, est l'occasion de 18 articles contenant cette expression (env. 32 %). On pourrait considérer que ces occurrences sont à ajouter à la catégorie « vins et spiritueux » étant donné que l'action du film tourne en grande partie autour de l'industrie écossaise du whisky, mais nous verrons plus avant qu'il joue aussi, et sans doute davantage, sur l'autre sens de ce syntagme.

Si l'on considère que 5 articles contiennent un usage plutôt inapproprié de l'expression, il en reste deux où son emploi est plus conforme à son origine, selon nous: l'un évoque la disparition progressive et inexplicquée du mobilier national français « chargé de meubler les palais de la République, les ambassades et les administrations [...] la « part des anges » se montent à 27.000 pièces sur 180.000 » (Roux, E. de (31/05/2007) *Le Monde*, p. 24) ; l'autre de manière moins convaincante, le non-paiement par les Français des

procès-verbaux pour stationnement interdit après intervention d'un élu (Razemon O. (23/04/2011), *Le Monde*, p. 24). Ces deux exemples, et particulièrement le premier, nous introduisent dans un univers d'où, semble-t-il, provient « la part des anges »: celui des actions illégales.

La signification viticole de l'expression est commentée dans les ouvrages spécialisés. Ainsi dans un ouvrage anglais de référence sur le cognac paru pour la première fois en 1986 et plusieurs fois réédité, seules deux lignes et une entrée de glossaire sont consacrées à la « part des anges » (Faith, 2013).

Dans la version éditée de sa thèse de doctorat *Les mondes du vin. Ethnologie des vignerons d'Arbois*, Philippe Chaudat (2004, pp. 87-88), évoque somme toute rapidement – une grosse page – « La “ part des anges” », qui constitue, sous cette forme, la première partie de son 3^e chapitre (le livre en contient neuf) intitulé: « Les opérations viticoles dans les mois qui suivent les vendanges ». Il y rappelle que « Après fermentation, le vin refroidit, se contracte, il s'évapore à travers les parois poreuses du récipient et perd peu à peu le CO₂ dissous. Par conséquent, le volume de liquide décroît. Certains nomment l'espace ainsi dégagé “ la part des anges” ». Il est alors temps pour le vigneron « d'ouiller », c'est-à-dire de remplir le tonneau avec le même vin, sauf pour le vin jaune qui vieillit pendant six et trois mois sous le voile de levure qui se forme et lui donne son caractère particulier (Chaudat, 2004, Ibid.). L'aspect poétique du processus ne semble pas émouvoir l'ethnologue outre mesure.

Si l'on considère que par une simple recherche sur internet, en plus des institutions déjà citées lors de notre recensement des articles du *Monde* contenant l'expression « part des anges », on découvre qu'en France, 23 restaurants (1 en Belgique), 15 cavistes, 8 chambres et maison d'hôte, 7 bars, 5 associations, 2 gîtes ruraux, 2 magasins de vêtements, 2 loueurs d'appartements et chalet, 1 boulangerie, 1 pâtisserie, 1 bureau de tabac, 1 camping, 1 galerie d'art, 1 institut de massage, 1 spa naturiste, 1 salle de spectacle et 1 hébergeur web se nomment pareillement, on comprendra que l'on veuille considérer ici que la charge poétique de cette expression est quelque peu érodée.

En revanche, la part des anges est directement affectée par les questions fiscales. Le 3 septembre 1984, le député non inscrit P. Gascher (1933-2008) interpelle à l'Assemblée nationale le ministre de l'économie, des finances et du budget, selon la dénomination de l'époque, lui signalant que la taxe sur les alcools de plus de 25 % du volume au profit de la sécurité sociale française est réclamée aux producteurs non seulement sur les bouteilles vendues, mais aussi sur les manquants (moins une ristourne de 6 %) ce qui est, selon lui un abus, dans la mesure où cette taxe était prévue pour être affichée sur les autorisations de transports et sur les contenants, « or, affirme avec ironie le député, “ la part des anges ” n'a jamais fait l'objet de titre de mouvement et n'est pas contenue dans des bouteilles étiquetées⁷ ».

A l'inverse, le rapport du Conseil économique et social (séances du 23 et 24 avril 1991) sur les droits d'accise (taxes prélevées sur les alcools, le tabac, l'énergie), rappelle que sont exemptées de la taxe dite « droit de consommation », entre autres, « les pertes matérielles de boissons régulièrement constatées, *différentes de la fameuse “ part des anges ”*⁸ ». Ainsi, malgré les protestations du député, la part des anges continue d'être grevée par l'impôt. Mais il s'agit sans doute d'une question où il est difficile d'intervenir dans la mesure où cette déperdition semble très variable (de 3 % à 30 % selon les sources).

Elle a été officiellement inscrite au Journal officiel de l'Union européenne, du 05/04/2023 (version française), « au cahier des charges d'une indication géographique dans le secteur des boissons spiritueuses: “ Eau-de-vie de Cognac / Eau-de-vie des Charentes / Cognac⁹ ”, à l'alinéa 2.10. Description du lien entre la boisson spiritueuse et son origine géographique, y compris, le cas échéant, les éléments spécifiques de la description du produit ou de la méthode de

⁷ *Journal officiel de la République française* (03/11/1984), p. 3843. <https://archives.assemblee-nationale.fr/7/qst/7-qst-1984-09-03.pdf>

⁸ *Journal officiel de la République française* (23/5/1991), p. 53. C'est nous qui soulignons.

⁹ <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/HTML/?uri=OJ:C:2023:123:FULL&from=ES>

production justifiant le lien 4° Lien causal entre l'aire géographique, la qualité et les caractéristiques du produit:

[...] Pendant tout le temps où le Cognac évolue au contact du bois de chêne et de l'air, il perd progressivement par évaporation une fraction de l'eau et de l'alcool qu'il contient. Ces vapeurs d'alcool (*appelées poétiquement la part des anges*) représentent chaque année l'équivalent de plusieurs millions de bouteilles et nourrissent, à proximité des chais, un champignon microscopique, le *Torula compniacensis*, qui recouvre, en les noircissant, les pierres de la région¹⁰.

Nous ne sommes pas sûrs que le Journal officiel, fût-il européen, soit le meilleur endroit pour distribuer des brevets de poésie...

Malgré ce figement dans les textes administratifs, le succès de l'expression dans son sens métaphorique ne se dément pas en littérature. On essaiera ainsi de comprendre les circonstances dans lesquelles elle est employée dans le contexte narratif actuel et, d'autre part, pour analyser les multiples sens que l'expression gagne dans quelques romans français contemporains portant le titre de *La Part des Anges*, tels ceux d'Hubert Monteilhet (1990), Patrice Salsa (2012), Laurent Bénégui (2017) et Bruno Combes (2021). Pour des questions thématiques, on réservera le premier pour la fin.

En toute évidence, le premier constat à faire, c'est que les romans que nous avons pu repérer portent exactement le même titre. Un titre qui justifie, avant toute autre chose, une notion temporelle, vu que tous les auteurs semblent utiliser l'expression « la part des anges » pour justifier, à un certain moment du récit, le vide laissé par une liaison sentimentale, par un lien qui s'est défait. De la même façon que l'alcool s'évapore de la bouteille, aussi l'amour se perd ne gardant qu'une part, l'essence même des sentiments.

¹⁰ Ibid. C'est nous qui soulignons.

On comprend donc que, dans ces quatre romans, les sentiments s'organisent de façon très différente, mais aboutissent à un même but: l'expression « la part des anges » donne lieu à une métaphore du temps, un temps qui n'est pas celui du réel, mais celui d'une virtualité intouchable, impossible de récupérer. Quelque part dans l'imaginaire de l'écrivain, la part des anges devient une *zone floue*, dans chaque narration. Observons donc d'une façon méthodique ce que nous avons pu observer.

Le roman *La Part des Anges*, de Laurent Bénégui (1959), qui a d'ailleurs reçu en 2018 le prix de l'Académie Rabelais, peut être caractérisé comme une narration autobiographique car l'écrivain raconte ses émotions face à la mort de sa mère, Muriel. Maxime se rend au Pays basque pour les funérailles, assiste à la crémation en état de choc, et, quand il doit recueillir les cendres, ne sait quoi en faire. Il décide alors d'accommoder l'urne dans le panier à commissions de sa mère pour l'emmener une dernière fois, faire ses courses au marché. Si le fait de prêter un dernier hommage à sa mère rend la narration plus séduisante, elle devient aussi bien plus inconmode quand, entre fruits et légumes, Maxime tombe sur la gentille infirmière qui s'était occupée de Muriel jusqu'à son dernier souffle. Bénégui déclare alors sur sa page d'auteur:

Voici un livre que je n'aurais pas pu écrire avant que ma mère meure et pourtant j'aimerais qu'elle puisse le lire. A distance de son décès et du tourbillon d'émotions, j'ai éprouvé la nécessité de raconter le deuil d'un fils. Mais un deuil corrigé de joie, d'humour, d'espoir. Car ce fut le ton qu'elle a donné à sa vie. Transformer ma mère en personnage de fiction, m'a aidé, je m'en suis rendu compte pendant l'écriture, à trouver la bonne distance, et a comblé une partie du vide. J'avais déjà ressenti cela avec « *Au Petit Margerie* », le roman, puis le *film*, qui faisaient la part belle au père. « La part des Anges » est pour ma mère. Aujourd'hui ils ne sont plus dans la vie ni l'un ni l'autre, mais ils existent fortement chacun dans un livre. Je sais qu'avec le temps, l'oubli, l'effacement progressif des

images, les contours de nos disparus deviennent plus flous. Dans les livres, d'une certaine manière, les voilà gravés dans le marbre, même si, évidemment, ce n'est pas tout à fait eux¹¹.

Exprimer le deuil avec humour et légèreté, sans pour autant négliger la profondeur des émotions, c'est le pari de cet écrivain qui compose un émouvant éloge de la figure maternelle, tout en célébrant les plaisirs de l'existence, abritant dans son récit un dialogue à deux temps, sa mère devant la part des anges dans le processus de deuil de l'écrivain:

Mais depuis que je suis morte, tout me revient, les réminiscences se déploient, s'extraient des ténèbres où les avait reléguées la maladie, confluent en tons purs et reforment des images. Désormais, je subsiste sans incidence sur les événements, semblable à la part d'alcool qui s'évapore du tonneau au fil du temps, et concentre la liqueur. (Bénégui, 2017, p. 11)

Voilà, donc, la part des anges qui donne vie à un dialogue à deux dimensions entre la mère morte et le fils, dans un espace du non-dit que Bénégui reproduit clairement. Le fait d'imaginer un lieu à mi-chemin entre la vie et la mort qui gère l'indicible des mémoires de famille, projette la mère du protagoniste dans un moment de standby, s'évaporant à jamais dès que son fils retrouve un sens pour sa vie.

Passons, à présent, à l'écrivain Bruno Combes (1962) qui est né à Bordeaux et est ingénieur chimiste. Dans son roman, Lisa a perdu le goût de vivre depuis la mort accidentelle de son fils. Avec son mari et sa fille, elle quitte Paris pour s'installer dans une ferme isolée au fin fond du Périgord, *La Part des Anges*, dans l'espoir de se reconstruire. Mais tout semble être en vain jusqu'au jour où Lisa découvre,

¹¹ http://www.laurent-benegui.fr/Pages/Romans_12.html
C'est nous qui soulignons en gras, ici et dans les citations qui suivent.

oublié dans le grenier de la vieille bâtisse, le journal d'Alice qui a vécu à *La Part des Anges* quatre-vingts ans auparavant. Page après page, Alice y raconte toutes les épreuves qu'elle a souffertes lors de la Seconde Guerre mondiale. De la déportation de son mari en Allemagne aux pires châtiments éprouvés, comme par exemple, un avortement fait par une « faiseuse d'anges, » et qu'elle a dû endurer pour assurer la sauvegarde de sa famille. Deux âmes égarées vont, ainsi, se rencontrer à l'abri des murs de ce lieu mystérieux.

C'est justement dans ce roman que nous avons pu retrouver le plus grand nombre de fois l'expression « part des Anges », mais, petit à petit, dans les entrelacs de deux moments temporels distincts, deux femmes se retrouvent quelque part, au niveau du récit, dans un espace de compassion, de solidarité, d'amitié dans cette zone d'évaporation qu'à peine le processus narratif peut offrir au lecteur, en guise de métaphore temporelle, bien plus évidente que dans les romans de Monteilhet ou Bénégui:

– Pourquoi La Part des Anges ?

– Vous ne connaissez pas l'expression ?

– Pas du tout, mais je trouve ça très joli.

– La part des anges correspond au volume d'un alcool qui s'évapore pendant son vieillissement en barrique. La part que le vigneron doit laisser aux anges pour que son vin soit bon, en quelque sorte. La légende dit que les cavaliers qui faisaient halte en ce lieu buvaient tellement qu'ils étaient comme le bois des fûts de chêne: ils « évaporaient » le vin. Mais ce n'est qu'une légende, bien sûr...

– *C'est original. Merci, déclara Lisa voyant son mari s'approcher.*

(Combes, 2021, p. 39)

Intéressons-nous maintenant au roman de Patrice Salsa (1962), qui, bien qu'auteur de plusieurs ouvrages, ne semble pas être un écrivain de référence. Ce roman, par exemple, s'annonce comme une fiction pour adolescents, cherchant à souligner à peine les aventures de quatre jeunes gens, leurs expériences, leurs découvertes, leurs

rites de passage et les jeux transgressifs. Les quatre personnages, filles et garçons, présentent au lecteur, à travers leur histoire individuelle, des témoignages de vies parfois très difficiles (drogue, viol, pédophilie, parents absents, maladies ou tragédies telles que l'anorexie, la tétraplégie d'une sœur, le suicide, entre autres). En fait, l'écriture de Patrice Salsa transporte le lecteur au cœur de l'intime et de l'indicible. Et c'est justement grâce à la métaphore proposée par la description que l'un des adolescents donne de « la part des anges », définie comme « la partie du volume d'un alcool qui s'évapore quand celui-ci est mis à vieillir » que le lecteur perçoit l'intention d'une espèce de suicide collectif des 4 jeunes gens :

Dans les placards, il y avait aussi des confitures, des pâtés et des confits, et aussi une bouteille de très vieil armagnac. C'est marrant ça, dit Kevin, le bouchon est intact, mais il en manque presque un tiers. La part des anges, répond Solveig. Pardon ? La partie du volume d'un alcool qui s'évapore quand celui-ci est mis à vieillir. Normalement, ça se passe dans le fût, mais là je suppose que le bouchon a séché malgré la cire. Il aurait fallu ranger la bouteille couchée. Mais comment tu sais ça, toi ? Mon père, avant, était directeur commercial pour une grosse entreprise de sirupeux. Je l'ai entendu raconter ça des dizaines de fois à des invités ou clients qui passaient à la maison. Dans son milieu, c'est vraiment la tarte à la crème, cette histoire. Comme quoi ça viendrait de l'alchimie et des corps volatiles qu'on appelait comme ça, les anges. Ah oué ? Parce que si c'était de vrais anges, ils doivent être ronds comme des queues de pelle... Vu la quantité qu'ils se sont sifflée, les salauds. (Salse, 2012, pp. 75-76)

En effet, si nous pouvons regretter que de ce roman ne résulte pas une narration de très grande qualité, cependant, c'est aussi à la faveur du texte de Salsa que nous retrouvons, peut-être, l'une des meilleures explications pour l'expression « la part des anges ». Cette « tarte à la crème.... Comme quoi ça viendrait de l'alchimie et

des corps volatiles qu'on appelait comme ça, les anges » pour expliquer le processus alchimique et justifiant d'une forme poétique l'évaporation alcoolique dans tout le processus de vieillissement de l'alcool distillé.

Cette interprétation renvoie en effet à la culture alchimique pour laquelle:

Les philosophes donnent quelquefois ce nom [d'anges] à la matière volatile de leur pierre. Ils disent alors que leur corps est spiritualisé ; et qu'on ne réussira jamais dans le grand œuvre si on ne corporifie pas les esprits et ne spiritualise les corps (Pernety, 1758, p. 33).

Ce que nous avons pu relever dans ces trois romans c'est une métaphore du dépassement. Un dépassement qui est émotionnel, temporel, voire littéraire. La part des anges, c'est un lieu du non-dit, à mi-chemin entre deux façons de dire la vie et la mort, d'exprimer les émotions entre deux mondes qui se frôlent à peine. Cette apologie du temps qui n'est pas retrouvé, et que Bruno Combes, exprime merveilleusement dans les dernières lignes de son roman:

J'ai décidé de coucher mes mots sur ton carnet, celui qui t'a tenu compagnie si longtemps et à qui tu confiais toute la vérité, celle que tu n'as jamais avouée à Gabriel. J'espère que tu ne m'en voudras pas d'avoir rempli ces quelques pages que tu as laissées vierges. Tes derniers écrits datent du 25 mai 1944, soixante-quinze ans plus tard c'est un peu comme si ton histoire se poursuivait à travers la mienne. (Combes, 2021, p. 262)

Le roman policier d'Hubert Monteilhet (1928-2019) quant à lui nous apparaît comme la plus équilibrée et riche des quatre œuvres analysées ici, au regard de la technique littéraire. Dans son blog, un ami de l'auteur, Alexandre de la Cerda, cite Jean-François Bège, éditorialiste du quotidien *Sud-Ouest*, pour souligner que Monteilhet fut un écrivain qualifié de « *dilettante industriel qui travaille comme il mange, avec une sensualité inouïe, une gourmandise qui s'applique*

à la fois aux grimoires de la bibliothèque nationale et au rognon de veau¹² ».

En effet, *La part des anges* est un roman policier au ton goguenard et enlevé, extrêmement documenté sur la préparation du cognac et les pratiques de cette méticuleuse profession. Au niveau de l'intrigue, le lecteur se laisse mener par un inspecteur d'assurances, un vrai connaisseur de chais qui enquête à Cognac, dans un milieu gouverné par des valeurs ancestrales chargées de multiples hypocrisies. En fait, Peter Rössli, grâce à son enquête, découvre la vérité dans les couloirs labyrinthiques des chais et des fûts, derrière ces façades noircies par la *part des Anges*:

La journée d'aujourd'hui s'est étirée dans un calme plat, Drummond [propriétaire du chai, d'origine britannique] à Royan chez la tante Agathe, et sa femme, je ne sais où. Cognac pratique hors saison le dimanche anglais: plus rien nulle part. Seul le cognac et ses vapeurs continuent de se dépenser. Cette vaporeuse «part des anges» représente annuellement un énorme volume – environ vingt millions de bouteilles, à ce que j'ai lu ! –, ce qui explique non seulement le noirci des façades, mais aussi le prix élevé des cognacs de longue maturation. D'ailleurs, l'expression «part des anges» n'a pas seulement en français ce sens technique très spécial. Elle peut également signifier: « ce qui a été soustrait sous le manteau au détriment des ayants droit ». (Monteilhet, 1990, pp. 156-157).

Ce sont donc ces mêmes murs qui semblent retenir les mémoires de toutes les familles, génération après génération, derrière les vapeurs de l'alcool qui retiennent aussi les preuves du crime.

Si, chez Monteilhet, la part des anges est bien entendu liée au cognac, boisson qui est presque érigée en protagoniste, elle est encore davantage le symbole de son dénouement: le couple de

¹² <https://www.baskulture.com/article/amitis-littéraires-de-plume-dpe-et-de-bonnes-bouteilles-le-romancier-hubert-monteilhet-3942>

propriétaires, qui a incendié son propre chai pour toucher la prime d'assurance, l'épouse ayant même essayé de tuer l'enquêteur suisse (p. 367), s'en sortira à très bon compte: l'assurance transige, faute de preuves suffisantes et face à l'incertitude du résultat d'un procès ; plutôt que de risquer de devoir payer 300 millions de francs, elle offre au couple criminel, par l'intermédiaire de son agent qui, comme le dit le principal bénéficiaire de la transaction, « a un don étonnant pour faire honnêtement des affaires malhonnêtes » la coquette somme de 125 millions (pp. 369-370). C'est cela la part des anges: des anges plutôt démoniaques, mais qui s'en tirent avec une jolie part.

Toutes proportions gardées et avec une moralité fort différente, cela rejoint la première occurrence, chronologiquement parlant, que nous ayons trouvée de cette expression, dans un épisode d'un roman-feuilleton intitulé *Sœur Véronique*, publié dans le quotidien français *L'Œuvre*, le 25 juin 1918. L'auteure, Annie de Pène (1871-1918)¹³, y met en scène une religieuse énergique et déterminée qui oblige les élèves plutôt nanties qu'elle encadre à contribuer à l'alimentation des plus pauvres:

Lorsque dix heures sonnaient, elle annonçait en donnant un grand coup de règle sur son estrade:

– Allons chercher la part des anges.

En tumulte, nous la suivions à la cuisine où tous nos paniers [de repas] étaient rangés sur des tables faites de longues planches bien lessivées, posées sur des tréteaux.

Elle sortait nos plats et armée d'un long couteau, elle tranchait une bouchée à tous les biftecks ; elle attrapait aussi par-dessous une « becquée » de beurre qu'à mesure elle déposait dans un bol. Puis l'opération terminée, elle renversait le contenu du bol dans une vaste marmite où mijotaient, sur le coin du fourneau, des pommes de terre en ragout. C'était le déjeuner des petites filles de

¹³ Elle est aussi l'auteure de reportages de guerre publiés en 1915 sous le titre d'*Une femme dans la tranchée*.

l'école gratuite. Moyennant un sou, sœur Véronique leur donnait une pleine assiette de fricot. Du bon fricot qui fleurait délicieusement le thym, le laurier, le clou de girofle, et qui nous faisait si envie, à nous « les riches » (Pène, 1918, p. 3)

C'est une ambiance bien désuète, qui préside à ce partage, somme toute relatif: « bouchée » et « becquée » prélevées pour les pauvres laissent la part belle aux « riches ». C'est à un rééquilibrage un peu plus accentué que le film de Ken Loach, lui aussi pourvu du même titre, quoiqu'en anglais, *Angel's share*, nous permet d'assister. Dans celui-ci, quatre jeunes prolétaires écossais, condamnés à des travaux d'intérêt général, prennent une revanche sur leur triste existence, malgré une certaine maladresse, en volant un whisky extrêmement rare, leur part des anges, bien différente de celle dont les « connaisseurs » du whisky ont plein la bouche. Même si ce n'est pas le casse du siècle, ils empochent une jolie somme et peuvent faire quelques projets. C'est une nouveauté dans leurs existences jusqu'à présent déterminées par leur milieu et leur pauvreté.

Cette dernière œuvre intitulée *La part des anges* nous rapproche du sens premier de l'expression qui, si elle est poétique, n'évoque pas cette matière sirupeuse que produit le délayage par un usage immodéré et la reproduction à tout propos d'un même syntagme, comme si la célébration excessive d'un signifiant faisait disparaître tout signifié. Si poésie il y a, elle est populaire, pleine d'ironie, et ne se prend guère au sérieux, car les anges ne sont pas vraiment angéliques et la part qu'ils s'attribuent peut prendre les apparences d'un larcin. Blaise Pascal, qui était loin d'être un délinquant, l'affirme: « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange, fait la bête » (Pascal, 1991, p. 403), et lui-même suivait Montaigne qui écrivait: « Ils veulent se mettre hors d'eux et échapper à l'homme. C'est folie: au lieu de se transformer en anges, ils se transforment en bêtes ; au lieu de se hausser, ils s'abattent. Ces humeurs transcendantes m'effraient comme les lieux hautains et inaccessibles » (Montaigne, 1965, p. 415).

Plus la « part des anges » veut se hausser, plus elle « fait la bête » ; plus elle est terrestre, plus elle est humaine. Et c'est ainsi croyons-nous, qu'il convient de l'apprécier.

Bibliographie

- Bénégui, L. (2017). *La part des anges*, Éditions Julliard.
- Chaudat, P. (2004). *Les mondes du vin. Ethnologie des vigneronns d'Arbois*, L'Harmattan.
- Combes, B. (2020). *La part des anges*, Michel Lafon.
- Faith, N. (2013) [1987]. *Cognac: the story of the world's greatest brandy*, Infinite Ideas Ltd.
- Loach, K. (réal.) (2012). *Angel's Share*, DVD, France Télévisions-Le Pacte.
- Mauriac, L. (29/01/1999). « L'info emballe la pub », *Libération*, pp. 27-28.
- Montaigne (1965). *Essais*, t. III, Gallimard.
- Monteilhet, H. (1990). *La part des anges*, Éditions de Fallois.
- Pascal, B. (1991). *Pensées*, Classiques Garnier.
- Pène, A. de (25/07/1918). « Sœur Véronique », épisode 4, *L'Œuvre*, p. 3.
- Pernety, Dom A. J. (1758). *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes expliqués...*, A Paris, Quai des Augustins, Chez Bauche, Libraire à Sainte Geneviève et à Saint Jean le Désert.
- Salsa, P. (2012). *La part des anges*, Édition de l'auteur.

LA RÉVOLTE DES ANGES: UNE DYSTOPIE DÉJÀ AUX COULEURS DE LA FANTASY URBAINE

Maria Eugénia Pereira
Université d'Aveiro – Portugal

Aujourd'hui négligé, Anatole France (1844-1924) fut tenu pour le grand écrivain de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Peu de lecteurs se souviennent encore que, élu à l'Académie Française en 1896, il reçut le Prix Nobel de Littérature en 1921. Liseur insatiable, parnassien sensible, critique littéraire éprouvé, chroniqueur satirique, intellectuel dreyfusiste, socialiste sceptique, républicain endurci, anticlérical convaincu, écrivain engagé, humaniste épicurien, il fut tout cela à la fois. Mais à ceux qui connaissent encore son nom, Anatole France n'apparaît plus comme un auteur suranné. Faut-il rappeler ici la querelle suscitée en 2016 par son insertion dans le programme du baccalauréat ?

Or, s'il est vrai que, dans ses récits, France retrace la réalité sociale, culturelle et politique de son temps, au contraire dans *La Révolte des Anges*, il la soumet à de nouvelles expérimentations afin de la rendre intemporelle. Pouvant être inscrit dans le genre de la dystopie, ce roman part d'un contexte connu pour en créer un autre, original.

Cette dystopie, qui, avant la lettre, prend les apparences de la *fantasy* urbaine, se situe à la Belle Époque et dans un espace qui est celui de Paris. Le héros est un être immatériel, dont la fonction principale est d'intervenir dans la vie des hommes et le cours de

l'Histoire, pour les changer, mais qui décide de s'émanciper, de se révolter contre Celui qui gouverne, Dieu tout-puissant, créateur du ciel et de la terre.

Mais essayons de comprendre l'astucieuse stratégie d'Anatole France pour rendre l'univers réel irrémédiablement incompréhensible et le surnaturel inéluctablement plausible.

L'irrémédiable incompréhensibilité du réel

Le dernier récit d'Anatole France, *La Révolte des anges* (1914), publié à la veille de la Grande Guerre, est ancré dans l'Histoire, puisque l'auteur s'inspire de la situation sociopolitique de la Belle Époque en recréant un espace concret, le Paris des intellectuels et des artistes.

Du pays, alors dominé par la religion, le nationalisme et le militarisme, l'auteur va se livrer à une critique mordante. Il veut, selon Marie-Claire Bancquart, « Mener une lutte qu'il estime urgente contre l'esprit de son époque [, puisque] Ces années précédant la guerre virent une renaissance du catholicisme et du nationalisme que nul n'avait prévue » (Bancquart, 1962, pp. 534-535), et qu'il lui fallait absolument combattre. Une révolte débute alors, d'une part, contre tout dogmatisme, parce que, pour cet écrivain-philosophe, les doctrines se valent toutes et aucune ne possède la vérité absolue, et, d'autre part, contre la science, dans la mesure où, nous dit Boris Foucault, elle « n'éclaire que très partiellement le sens de l'existence humaine, et [qu'] elle doit être sujette à caution » (2001, p. 11). L'existence humaine n'a donc de sens que par le corps, cette cloison charnelle, constamment en prise avec la mort, qui filtre le monde environnant et le restitue par les sens qui le frelatent et le parent à leur gré.

Le *moi* est ainsi irrémédiablement voué à l'absurdité de sa condition: l'homme, parce qu'il est un être fini, ne peut aspirer à êtreindre l'infini. S'il veut être libre, il lui faut renoncer à la quête de la Vérité et chercher à donner un sens à sa propre existence par

la révolte. C'est par son impérieuse volonté de dépasser le temps, c'est-à-dire la mort, qu'il parviendra à donner un sens à sa vie.

Anatole France ne laissait-il pas déjà prévoir la philosophie d'Albert Camus, selon laquelle l'absurde naîtrait, précisément, de cette confrontation entre la quête de sens de l'homme et le non-sens de la vie ?

Le sentiment de l'absurde, quand on prétend en tirer d'abord une règle d'action, rend le meurtre au moins indifférent et, par conséquent, possible. Si l'on ne croit à rien, si rien n'a de sens et si nous ne pouvons affirmer aucune valeur, tout est possible et rien n'a d'importance. Point de pour ni de contre. On peut tisonner les crématoires comme on peut aussi se dévouer à soigner les lépreux. (Camus, 1965, p. 419)

Mais le fait est que pour France, contrairement à Camus, la volonté de nier l'univers et de se révolter contre lui pour mieux le reconstruire par le biais de cosmogonies aux horizons mythiques, dont les lois originales sont parallèles à celles de la nature, finit par causer un sentiment d'étrangeté.

Au départ, rien ne semble vouloir troubler le lecteur et l'éloigner des repères qu'il possède dans l'Histoire. Il comprend, dès les premières pages de *La Révolte des anges*, que l'écrivain s'engage dans une critique aigüe de la monarchie libérale et de la religion catholique, des clins d'œil humoristiques donnant le ton au récit: « Depuis le Concordat de 1801 jusqu'aux dernières années du Second Empire, tous les d'Esparvieu étaient allés à la messe, pour l'exemple » (France, 1914, p. 3). Or, rien d'autre ne semble vouloir méduser le lecteur: l'espace, le temps, l'action et les personnages sont tout à fait vraisemblables.

Le narrateur brosse le portrait de la famille d'Esparvieu, une grande famille catholique, nationaliste, réactionnaire et antisémite qui vit près de Saint-Sulpice, à Paris, et qui s'emploie à maintenir en vie « une des plus belles bibliothèques privées de toute l'Europe » « en théologie, en jurisprudence et en histoire » (ibid.) qu'un des

ancêtres avaient constituée (ibid., p. 12). Centre d'érudition, selon le narrateur, nul homme n'avait « la tête assez forte pour contenir toute la science amassée sur ces tablettes. Heureusement que ce n'est point nécessaire » (ibid. 13). « On reconnaît là encore », nous dit Boris Foucault, « ce mythe de la bibliothèque universelle, renfermant tout l'univers, mais illisible car aussi vaste que l'univers lui-même » (2001, p. 271). Maurice Barrès ajoute encore à ce sujet que, pour France, « Savoir n'est rien ; imaginer, c'est tout » (1883, p. 11). Anatole France dénonce tous les défauts du savoir livresque, mais glorifie le voyage vers l'ailleurs que le livre peut offrir au lecteur.

Dans le roman, l'archiviste paléographe, Julien Sarriette, a à sa charge 360 000 volumes qu'il essaie fiévreusement de garder éloignés des autres, parce qu'il « aimait sa bibliothèque (...) d'un amour jaloux » (France, 1914, p. 16). Cette bibliothèque mythique fait bien évidemment songer au sanctuaire qui permettait à l'écrivain, dans son enfance, de s'isoler du monde et de rejoindre un ailleurs lointain.

Lieu de l'évasion, de la découverte d'un univers inconnu, cette bibliothèque remplie de livres devient l'endroit choisi pour qu'« une chose impossible à comprendre » se produise (ibid., p. 23): un certain jour, des lexiques grecs et des textes bibliques et talmudiques, que Sarriette gardait obstinément rangés, se retrouvent négligemment éparpillés sur la table de travail de la bibliothèque. Bien qu'il les eût remis en ordre, la scène se répéta au long de deux longs mois, déclenchant chez le bibliothécaire une crise d'hystérie. Mais Sarriette n'était pas encore venu à bout de sa souffrance, puisque des livres sur l'antiquité sacrée et les origines de l'Église se mirent à disparaître. Juliette Gilman nous explique que: « Thus in compliance with the successful formula of a cleverly crafted building of mystery, the scene of the library wets the course of the narrative from the mundane to the strange, and from the strange as parody of the fantastic, on toward a Francian blend of the marvelous » (1995, p. 137).

Or, le chapitre V, auquel l'auteur a donné un titre plaisamment désuet et apparemment inoffensif: « Où la chapelle des Anges, à Saint-Sulpice, donne matière à des réflexions sur l'art et la théologie »

(France, 1914, p. 35) a été subtilement placé, puisque sous cette apparence neutre, il prépare, en fait, l'introduction du surnaturel.

Alors que le narrateur se plaît à reproduire les dialogues entre M. l'abbé Patouille, MM. Gaétan et Maurice d'Esparvieu, M. Sarriette et le père Guinardon autour des Anges peints par Eugène Delacroix à Saint-Sulpice, un message est laissé au passage par Gaétan Esparvieu, puisqu'il dit que ce sont « des androgynes fiers et farouches » (ibid., p. 40), des exemples « de la sainte colère des anges » (ibid.).

Réputé agnostique, le peintre romantique a, effectivement, choisi de décorer la chapelle avec des fresques d'un ange soldat, (*Saint Michel terrassant le démon*), d'un ange combattant (*La Lutte de Jacob avec l'Ange*) et d'un ange éventuellement vengeur (*Héliodore chassé du temple*), et ce contrairement au désir du clergé qui voulait que la chapelle soit dédiée aux Saints Anges. Toute cette incise n'est que pure manipulation de la part de l'auteur puisqu'il s'agit là d'une stratégie pour nous tenir en haleine, pour laisser planer le mystère et, ainsi, donner envie d'en savoir plus. Mais c'est aussi un moyen, pour lui, de s'immiscer dans la question religieuse. En somme, l'auteur a su glisser des indices, tout en retardant la découverte du mystère pour augmenter le suspense.

Ce n'est donc qu'au chapitre VI qu'il va, en partie, dévoiler l'énigme autour de la disparition des livres: les différents recueils réapparurent au pavillon de Maurice Esparvieu, sans qu'on sache qui les y avait transportés. Comme aucune explication plausible n'est fournie par le narrateur, le lecteur se prépare à quelque événement insolite – mais n'y avait-il pas déjà été disposé par le paratexte lui-même: *La révolte des anges*? En effet, le titre est la clé de voûte de l'œuvre puisque, selon Grivel, « l'autorité du texte se lit et se subit dès sa marque inaugurale » (1973, p. 166). L'indice – parce que c'en est un, dans la mesure où il a la responsabilité de la signification –, qui causera un renversement possible de la perspective, ne fait, pour l'instant, que tenir le lecteur en haleine, attendu que, dans les chapitres VII et VIII, les livres continuent à sortir de leurs rayons, et ce malgré les « serrures à combinaisons, cadenas à lettres, verrous de sûreté, barres,

chaînes, avertisseurs électriques » (France, 1914, p. 57). Autant de mesures de sûreté prises par M. Sarriette qui n'empêchent, en aucune façon, la valse des livres et leur abandon dans tout Paris et, qui plus est, la disparition du volume le plus important de la bibliothèque, le *Lucrèce*, du Prieur de Vendôme. Le lecteur n'a plus aucun doute: seuls des êtres surnaturels seraient capables de faire de telles choses. Il a désormais compris qu'il va pénétrer dans un monde parallèle étrange, où domine le merveilleux.

Maurice entend, de fait, une voix qui semble venue d'un autre monde, et qui énonce ces quelques mots: « Connaissance, où me conduis-tu, où m'emmènes-tu, pensée ? » (ibid., p. 65). Comme l'écrit Christian Chelebourg: « Il ne suffit [...] pas qu'une réalité échappe aux compétences de la raison pour qu'elle mérite d'être qualifiée de surnaturelle » (2006, p. 8). Seul un humain lettré pourrait, en effet, prononcer ces mots.

Le chapitre VIII accentue encore plus l'indécision puisqu'il est consacré à l'amour, « ce qui plaira », nous dit l'auteur, « car un conte sans amour est comme du boudin sans moutarde ; c'est chose insipide » (France, 1914, p. 66). La verve francienne, ainsi construite à partir d'une langue rustique, où l'oralité occupe une large place, est nécessaire à la raillerie et assure le suspense.

Le surnaturel inéluctablement plausible

L'intrusion du phénomène surnaturel dans le quotidien se produit enfin: un Ange Gardien, qui revêt l'aspect d'un homme, parce qu'il faut que les Esprits célestes prennent « Cette forme [qui] est réelle puisqu'elle est apparente et qu'il n'y a de réalité au monde que les apparences », fait son apparition (ibid., p. 89). Un clin d'œil d'Anatole France à son lecteur, par la voix du narrateur, nous invite, dès lors, à sourire. En effet, Maurice, ce personnage qui nous est présenté comme un « être qui ne se donnait jamais aucun mal » qui, « demeuré étranger à l'enseignement de l'école (...) [,] était devenu docteur en

droit et avocat à la Cour d'Appel » (ibid., p. 6), est un des élus qui méritent d'être protégés par le créateur. L'obscurantisme de ce personnage contraste avec l'érudition de son Ange Gardien, qui a tout lu et beaucoup appris grâce aux livres de la bibliothèque d'Esparvieu, cette connaissance acquise lui ayant donné l'envie de s'affranchir de Celui qu'il considère comme le démiurge au pouvoir absolu. Il remet en cause les fondements de la foi, après avoir lu les « monuments du judaïsme, (...) tous les textes hébreux (...) les antiquités orientales, la Grèce et Rome, (...) les théologiens, les philosophes, les physiciens, les géologues, les naturalistes » (ibid., pp. 95-96).

La critique de la religion se fait mordante:

(...) je nie qu'il ait créé le monde ; il en a organisé tout au plus une faible partie, et tout ce qu'il a touché porte la marque de son esprit imprévoyant et brutal. Je ne pense pas qu'il soit éternel ni infini, car il est absurde de concevoir un être qui n'est pas fini dans l'espace ni dans le temps. Je le crois borné et même très borné. Je ne crois plus qu'il soit le Dieu unique ; pendant fort longtemps, il ne le crut pas lui-même: il fut d'abord polythéiste. Plus tard, son orgueil et les flatteries de ses adorateurs le rendirent monothéiste. Il a peu de suite dans les idées ; il est moins puissant qu'on ne pense. Et pour tout dire, c'est moins un Dieu qu'un démiurge ignorant et vain. Ceux qui, comme moi, connaissent sa véritable nature l'appellent Ialdabaoth. (ibid., pp. 96-97)

Cet ange, qui porte le nom d'Abdiel, pour les anges, et d'Arcade, pour les hommes, est à l'image d'Anatole France, puisqu'il possède le scepticisme, l'insatisfaction et le profond désir de révolte de son créateur. Il rejette l'ignorance, quitte à assumer les risques inhérents à la liberté de penser.

Anatole France a donc décidé de mettre expérimentalement en scène des êtres mythiques, leur irruption dans un milieu urbain étant son stratagème pour critiquer et pour contester la société et les

hommes. En effet, en envahissant Paris, les anges plongent dans le monde des hommes, dans des zones d'ombre et dans un univers marginal, bien à l'image de la dégradation sociale de l'époque:

Cependant Arcade menait une vie obscure et laborieuse. Il travaillait dans une imprimerie de la rue Saint-Benoît et habitait une mansarde dans la rue de Mouffetard. Ses camarades s'étant mis en grève, il quitta l'atelier et consacra ses journées à la propagande si heureusement qu'il gagna au parti de la révolte plus de cinquante mille de ces anges gardiens qui, comme en avait jugé Zita, étaient mécontents de leurs conditions et imbus des idées du siècle. Mais il manquait d'argent, partant de liberté, et ne pouvait employer ainsi qu'il l'aurait voulu son temps à instruire les fils du ciel. (ibid., pp. 180-181)

Toujours est-il qu'en mettant le réel en suspension, en le remplissant d'êtres surnaturels, plus proches des humains que les humains eux-mêmes, « El autor » selon Ignacio Iñarrea Las Heras, « se sitúa en lo conceptual mucho más cerca de estos seres, ya que proyecta en ellos su mentalidad. Por este motivo, son tratados por Anatole France con mayor respeto que los mortales » (1997, p. 136).

La vérité universelle apparaîtra donc sous les traits d'un ange révolté, empreint de ferveur, qui réunira autour de lui d'autres anges pour détrôner « ce tyran, ignare, stupide et cruel » (France, 1914, p. 114) qu'est le Tout Puissant Ialdabaoth. L'univers francien se transforme dès lors: la société des anges révoltés, dont Arcade, Istar, Mirar, Nectaire et Zita sont les dirigeants, est bien à l'image de la société humaine, puisqu'elle possède aussi ses inégalités sociales, ses injustices, et que le mensonge, fait de fausse croyance et de manipulation, rend le bonheur impossible. L'utopie des anges révoltés, inspirée d'un idéal révolutionnaire et libérateur, se transforme alors en une dystopie puisque l'absence de liberté et la violence perdurent:

Normalement, [nous dit Foucault] les dystopies littéraires sont des futurs imaginaires où quelque chose s'est très mal passé dans

la société, en retraçant des rébellions menées par des individus ou des groupes contre le collectivisme et symbolisant des valeurs avec lesquelles le lecteur doit sympathiser. (Foucault, 2001, p. 374)

C'est pourquoi cette structure francienne de l'imaginaire, où le surnaturel surgit dans le quotidien d'une ville, doit être regardée comme un outil qui permet à l'auteur d'établir sa thèse, selon laquelle la science ne peut être vue comme une valeur absolue de la vérité. Cet imaginaire religieux, qui envahit le réel quotidien, vient donc mettre « insidieusement en cause les fondements rationnels et démocratiques d'une société » (Hougron, 2000: 2-9) et, ainsi, exprimer un mal-être et un déséquilibre social. Nous plongeons dans un « envers-monde insoupçonné » (Ruaud, 2005, p. 157) de Paris avant la guerre, où des créatures surnaturelles cohabitent avec des humains. Mais c'est la description du Paradis, par un ange déchu, qui renforce le ton pessimiste de l'œuvre:

L'organisation du Paradis est une organisation toute militaire, fondée sur la hiérarchie et la discipline. L'obéissance passive y est imposée comme une loi absolue. Les anges forment une armée. (...) tout le monde est enrégimenté, matriculé, numéroté. C'est une caserne et un champ de manœuvres. (France, 1914, p. 293)

Les personnages surnaturels décrivent le Paradis à l'image du monde réel et ne sont donc porteurs d'aucun espoir. Cette lutte des anges déchus et marginaux contre un potentat, Dieu, prépare, à leur insu, la place à un autre despote: « Satan se fit couronner Dieu [et il s'assied] sur le trône du seigneur. (...) » (ibid., p. 406). En fait, Anatole France, se jouant de la religion, confère de l'humanité à Satan, puisque celui-ci, en voyant que la Terre est à nouveau plongée dans la souffrance, décide de rompre avec le mouvement cyclique de l'histoire:

La guerre engendre la guerre et la victoire, la défaite. (...) Qu'importe que les hommes ne soient plus soumis à Ialdabaoth si l'esprit d'Ialdabaoth est encore en eux, s'ils sont à sa ressemblance, jaloux, violents, querelleurs, cupides, ennemis des arts et de la beauté ; qu'importe qu'ils aient rejeté le D miurge féroce, s'ils n'écoulent point les démons amis qui enseignent toute vérité, Dionysos, Apollon et les Muses. (ibid., p. 410)

C'est le proscrit Lucifer qui, au moyen d'un raisonnement lucide, peut soulager la condition humaine, Satan devient le héros en faisant preuve d'intelligence et en défendant la paix. Il a enfin compris que « la victoire est Esprit et que c'est en nous et en nous seuls qu'il faut attaquer et détruire Ialdabaoth » (ibid., p. 411).

Par conséquent, c'est par l'indépendance intellectuelle que nous projetons notre avenir: soit en nous laissant aller au désespoir, et en nous soumettant à l'absurdité de l'existence, soit, au contraire, en essayant de la surmonter. Le fait est qu'Anatole France doute de la capacité de l'homme à faire de cette lutte une réalité. L'humanisme qu'il propose n'est qu'un rêve.

Anatole France s'appuie ainsi sur une solide érudition, un contexte historico-social et le merveilleux chrétien pour bâtir ce roman pince-sans-rire, bien aux couleurs de la *fantasy* urbaine, qui apporte une vision négative de la condition humaine. Le merveilleux chrétien s'y trouve articulé avec la mythologie antique, de façon quelque peu distordue, assurément, mais il intervient pour permettre de discuter l'origine de l'Humanité et pour remettre en question la nature même de l'homme.

Paris est l'espace où monde réel et monde surnaturel coexistent et interagissent, pour dénoncer ce que l'homme refuse de voir: que le Paris de la Belle époque est en train de s'effondrer et qu'il n'a plus d'avenir. Les expériences mentales que France réalise ne sont que «le terreau imaginaire dans lequel peut prendre racine

l'intrigue du romancier» (Mergey, 2005, p. 78) et où s'exprime sa vision de l'Histoire.

Bibliographie

- Bancquart, M. C. (1962). *Anatole France polémiste*. Nizet.
- Barrès, M. (1883). *Anatole France*. Charavay Frères Éditeurs.
- Camus, A. (1965). *L'Homme révolté*. Gallimard.
- Chelebourg, C. (2006). *Le Surnaturel. Poétique et écriture*. Armand Colin.
- Foucault, B. (2001). *L'œuvre d'Anatole France: à la recherche d'une philosophie du monde par l'écriture du Désir*. Université d'Angers.
- France, A. (1914). *La Révolte des anges*. Calmann-Lévy Éditeurs.
- Gilman, J. (1995). The Craft of the Fantastic in Anatole France's *La Révolte des Anges*. In J. Sanders (Ed.), *Functions of the Fantastic. Selected Essays* (pp. 135-141). Greenwood Press.
- Grivel, C. (1973). *Production de l'intérêt romanesque*. Mouton.
- Hougron, A. (2000). *Science-fiction et société*. PUF.
- Iñarrea Las Heras, I. (1997-1998). *La révolte des anges*, de Anatole France: sentido de la historia y sentido de la vida. *Cuadernos de investigación filológica*, pp. 115-138.
- Mergey, P. J. G. (2005). L'ucronie: l'histoire au service de la fiction. In L. Silhol, & E. V. de Gomis, *Fantastique, fantasy, science-fiction. Mondes imaginaires, étranges réalités* (pp. 74-85). Éditions Autrement.
- Ruaud, A.-F. (2004). La fantasy, nouvelle figure de proue de l'imaginaire. In Silhol, L., & Gomis, E. V. de *Fantastique, fantasy, science-fiction. Mondes imaginaires, étranges réalités* (pp. 149-161). Éditions Autrement.

**WALTER BENJAMIN, MICHEL SERRES ET
LES ANGES DE WIM WENDERS**

Olivier Delers

Université de Richmond – États-Unis

Pour la critique, le film de Wim Wenders *Les Ailes du désir* (1987) reste marqué par son époque. Tourné à Berlin au milieu des années 1980, il présente une ville victime de la guerre froide, coupée en deux par un mur qui s'installe durablement dans le décor. On ne détecte dans le paysage urbain ou dans les échanges entre Damiel et Cassiel, les deux anges héros du film, aucun signe avant-coureur des transformations qui viendront quelques années plus tard. Wenders lui-même reste un des grands réalisateurs des années 1970 et 1980. Avec Werner Herzog et Rainer Maria Fassbinder, il symbolise l'essor du Nouveau Cinéma Allemand et d'une génération de cinéastes à la conscience historique marquée, mettant en scène des personnages désabusés, parfois au bord du gouffre, incapables de se satisfaire du consumérisme ambiant ou de la vacuité télévisuelle omniprésente. Dès la sortie du film et tout au long des années 1990, les critiques en tout genre n'ont qu'un mot à la bouche: « postmoderne ». Anges déçus en pleine errance, fin des espoirs portés par les grands récits, fragmentation des savoirs, désenchantement du monde à peine nuancé par l'histoire d'amour sur laquelle se conclut le film: *Les Ailes du désir* résumerait notre modernité qui tourne à vide depuis Auschwitz et la fin de la seconde guerre mondiale.

Les anges de Wenders sont prisonniers de ce cadre d'analyse déterministe, d'autant plus qu'ils sont également vus comme les légataires d'une autre vision de la modernité en crise: celle de Walter Benjamin dans ses *Thèses sur le concept de l'histoire* où l'« Angelus Novus » du peintre allemand Paul Klee se transforme en témoin du mouvement à la fois implacable et désordonné de l'Histoire. Est-il possible d'ouvrir les actes et pensées de Damiel et Cassiel à d'autres modèles d'interprétation ou cadres théoriques ? C'est ce que je souhaite suggérer ici en confrontant la représentation angélique dans *Les Ailes du désir* à la pensée de Michel Serres, en particulier dans son essai *La légende des anges* publié en 1993. Dans leur rôle de gardien des mémoires de l'humanité, les anges de Serres écoutent, préservent, et organisent les histoires multiples glanées au fil des siècles. En observant et partageant, ils rendent possibles de nouvelles formes de communication et dessinent de larges réseaux de relations. Ils sont à nos côtés mais leur présence se fait aussi sentir dans le monde non-humain qui nous entoure: ils ont la capacité d'habiter les choses et de faire passer des messages à travers elles. Dans son œuvre, Serres propose une véritable épistémologie du mythe dont la figure de l'ange fait partie intégrale. La modernité benjaminienne et la philosophie serrienne n'existent pas dans une relation d'opposition. Le film de Wenders fonctionne comme une œuvre passerelle qui explore différentes facettes de l'angélisme, lesquels sont parfois en tension et parfois complémentaires. De fait, *Les Ailes du désir* constituent un tournant dans l'œuvre de Wenders vers des films à la spiritualité plus marquée que ce soit dans les thématiques ou l'approche esthétique.

Wenders n'a jamais cherché à minimiser l'influence de Benjamin durant la période d'écriture du film. Plusieurs interviews témoignent de son attachement à « l'électron libre » de l'Ecole de Francfort. Son nom apparaît dès les vingt premières minutes des *Ailes du désir* lorsque Damiel et Cassiel parcourent les salles de la Staatsbibliothek de Berlin. Grâce à leur capacité angélique d'accéder aux pensées

des personnes qu'ils croisent, ils entendent une lectrice lire: « Walter Benjamin acheta en 1921 l'aquarelle *Angelus Novus* de Paul Klee » (16min36 – 16min41). Le script du film, publié en allemand, en français, et en anglais, ajoute d'autres détails inaudibles pour les spectateurs. On apprend que le dessin « fut suspendu au mur de ses différents cabinets de travail » et que Benjamin « interprète le tableau comme une allégorie du regard rétrospectif porté sur l'Histoire » (Handke et Wenders, 1987, p. 27). Cette dernière phrase fait référence au passage bien connu du dernier ouvrage de Benjamin, *Thèses sur le concept de l'histoire*, écrit en 1940, l'année de sa mort:

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès (Benjamin, 2000, p. 434).

Cette citation nous rappelle immédiatement certains moments marquants du film. La première apparition de Damiel le montre perché en haut d'une tour, observant le mouvement des passants d'un regard triste et résigné. Il est fixé à contrechamp par une enfant qui elle voit la Gedächtniskirche en ruine, symbole « mémoire » de la destruction de Berlin, avec au sommet du clocher l'ange impuissant (2min46 – 3min22). Cassiel lui aussi fait figure d'« Angelus Novus ». Vers le milieu du film, il tente en vain de venir en aide à un jeune

homme prêt à sauter dans le vide, l'écouter patiemment et le prenant dans ses bras, sans pouvoir au final empêcher le drame. Au moment où il détourne son regard, il pousse un cri et son visage se crispe à l'idée d'une nouvelle vie perdue et de la violence du monde dont les anges sont les témoins depuis la nuit des temps.

D'une certaine manière, l'atmosphère générale du film pourrait refléter une vision benjaminienne du monde, que celle-ci passe ou non par le prisme d'« Angelus Novus » (Cook, 1991, p. 44). Chaque bâtiment porte en lui les traces des souffrances de Berlin. Dans la ville-îlot, les tempêtes de l'Histoire prennent également place dans les monologues intérieurs souvent anxiogènes des Berlinoïses que les anges nous permettent d'écouter. Et de son fauteuil posé au milieu des friches de la Postdamer Platz, le vieil Homer raconte l'épopée du XXe siècle. Il se remémore avec nostalgie le carrefour commercial et culturel du Berlin des années 20, tout en regardant le *no man's land* qui s'étend devant lui, symbole de décennies de luttes idéologiques non résolues. Comme le fait remarquer Roger Cook dans un article de 1991, « les anges des *Ailes du désir*, comme dans l'analyse faite par Benjamin de l'« Angelus Novus », ne peuvent changer le cours de l'histoire, seulement l'observer et en prendre la mesure tout en l'accompagnant vers l'avenir d'un air grave » (p. 45). Plus récemment, un certain nombre de critiques ont souligné que plusieurs aspects du film de Wenders ne correspondaient pas vraiment à l'angélisme benjaminien. Il n'y a pas, dans *Les Ailes du désir*, « de vents violents soufflant du paradis » projetant les anges impuissants vers le progrès. Ceux-ci ne « s'attardent » pas à Berlin: ils y sont depuis toujours, à l'écoute de ses habitants, génération après génération (Salmi, 2013, p. 23). Au contraire de Damiel qui souhaite quitter l'éternité pour finalement vivre dans le temps des hommes, l'ange de Benjamin ne peut échapper à son sort et n'en exprime d'ailleurs pas l'envie (Jesinghausen, 2020, p. 85).

A l'image du modernisme allemand (et, d'une certaine manière, des différents travaux de Benjamin), les anges des *Ailes du désir* sont les vecteurs de perspectives diverses dont la complexité ne peut se

résumer dans une vision singulière aisément répliquable. Ceci permet à Wenders de construire son film autour d'une série de références à la vie artistique en Allemagne et à Berlin dans les premières décennies du XXe siècle. L'esprit des *Elégies de Duino* (1922) de Rainer Maria Rilke se retrouve dans le long poème de Peter Handke sur lequel s'ouvre le film. Ode à l'innocence de l'enfance (« Als das Kind Kind war »), celui-ci établit un parallèle avec le regard à la fois curieux et bienveillant que les anges posent sur les habitants de Berlin. Le survol de la ville, filmé « à dos d'ange » pour ainsi dire, plonge le spectateur vers une voie rapide à la circulation dense puis vers un rang de bâtiments aux publicités criardes (5min37 – 6min15). Cette séquence n'est pas sans rappeler l'énergie ferroviaire des premières séquences du film de Walter Ruttmann, *Berlin: Symphonie d'une grande ville* (1927), et le désir de capturer en images le paysage urbain à un moment historique donné. Le projet archivistique de Wenders s'attaque aussi aux passants anonymes qui croisent le chemin des anges. Daniel et Cassiel sont des August Sander des années 80, témoins de la diversité sociale, ethnique, et artistique du Berlin de cette époque, produisant ainsi un nouvel « Antlitz der Zeit » (un visage de l'époque) pour reprendre le titre du livre publié en 1929 par le photographe allemand.

Poésie mystique, cinéma expressionniste expérimental, photographie de la Nouvelle Objectivité, *Les Ailes du désir* proposent « un regard kaléidoscopique sur le modernisme allemand » (Jesinghausen, 2020, p. 83) qui pourvoit l'angélisme benjaminien d'une nouvelle richesse. Les anges se trouvent au centre du kaléidoscope. Leur présence rend possible les juxtapositions en tout genre, et c'est par eux que se tissent des liens entre différentes approches philosophiques et esthétiques. Ils sont à la fois représentés–et donc objets d'étude au sens classique du terme–et représentant dans la mesure où, pour Wenders, la figure de l'ange fonctionne comme un mode épistémique, comme possibilité d'amener cohérence et transcendance dans un monde où les repères font défaut.

C'est en cela que les anges des *Ailes du désir* annoncent ceux sur lesquels discourt Michel Serres dans *La légende des anges* publié

chez Flammarion en 1993. Le livre met en scène un long dialogue entre deux personnages fictifs: Pantope, inspecteur chez Air France, en constant déplacement aux quatre coins du monde, et Pia, docteure au centre d'urgence de l'aéroport de Roissy, « immobile et attentive dans le mouvement » (Serres, 1999, p. 11). Ils s'intéressent aux anges, bien sûr, passant des messagers des récits bibliques à leur représentation dans la littérature et la peinture, à Hermès, dieu de la communication, qui aujourd'hui encore cherche à rapprocher les champs séparés du savoir. Les anges modernes sont parmi nous, professeurs, journalistes, « communicants » au sens large, dans leur rôle de passeurs d'informations, à la fois instigateurs et porteurs de nouvelles relations. Ils permettent de penser des modernités plurielles et divergentes en injectant une part d'imagination et de spirituel dans le discours scientifique dominant. On touche ici au cœur des travaux de Michel Serres. Dès les années 1970, il s'est efforcé d'esquisser une épistémologie du mythe qui pourrait cohabiter avec les modes de savoir philosophique et scientifique (Harari et Bell, 1982, pp. pxii-pxv).

La citation suivante résume le projet serrien et fournit un cadre idéal pour analyser l'action angélique dans *Les ailes du désir*:

Les Anges réussissent depuis toujours ce que depuis longtemps j'essaie de penser: un univers mêlé, flamboyant, rigoureux, hermétique et panique, serein et ouvert, une philosophie de la communication, traversée de systèmes en réseaux et de parasites, et demandant, pour se fonder, une théorie des multiplicités, du chaos, du chahut et du bruit, avant toute théorie. (1999, p. 74)

Commençons peut-être par ce qui est le plus facile à entrevoir dans le film de Wenders: des anges « rigoureux », conscients de l'importance du rôle qu'ils ont à jouer et « ouverts » à toute sorte d'observation. Assis au côté de Damiel dans un cabriolet chez le concessionnaire BMW, Cassiel sort un carnet et énumère l'heure du coucher de soleil et du lever de la lune, avant de rappeler ce qui s'est passé il y a 50 ans (les jeux olympiques de Berlin) ou il y a 200 ans (le premier survol de la ville en montgolfière). Mais c'est

avant tout les petits détails du quotidien dont il prend note: les deux passants qui s'embrassent devant la vitrine du magasin, l'homme « qui a collé des timbres spéciaux sur sa lettre d'adieu », ou le chef de quai qui, au lieu d'annoncer le nom de la station de métro, crie contre toute attente « Terre de feu ». Damiel reconnaît la responsabilité des anges « d'attester, jour après jour, pour l'éternité », avant de se lamenter de ne pouvoir jamais dire « maintenant » ou de « sentir un poids qui abolisse l'illimité » et « [l']attache à la terre ». Ce moment est particulièrement important pour l'intrigue, puisque Damiel tombera amoureux et choisira alors de devenir humain. Cependant, les actions qu'il mentionne ensuite relèvent plus de l'ange malicieux et chahuteur que de l'homme apprenant à vivre dans la finitude. Damiel veut pouvoir « mentir, comme on respire ». Cassiel renchérit en souhaitant « attirer à soi tous les démons de la terre et les chasser dans le monde » et « être un sauvage » (Handke et Wenders, 1987, pp. 22-26). On a tendance à voir les anges de Wenders comme sérieux et désabusés alors qu'ils sont également joueurs et créatifs. *Les Ailes du désir* est d'ailleurs un film aux nombreux éléments comiques même s'il est aisé d'en faire abstraction.

La scène qui suit, à la bibliothèque, laisse entrevoir un autre paradoxe. Derrière le calme et le silence qui s'imposent dans ce lieu d'étude, la présence des anges sème un chaos auditif. Leur concentration dans cet espace clos, simultanément à l'écoute de multiples lecteurs, crée un bruit de fond où les différentes voix s'entremêlent. La caméra passe d'une personne à une autre, dans un traveling avant trop rapide pour que le spectateur puisse entendre ou comprendre, même à un volume élevé, ce qui est lu. Il faut alors s'en remettre au script du film pour observer la variété des sujets mentionnés. Après l'« Angelus Novus » de Klee, on passe d'extraits d'œuvres littéraires à la taxe sur la valeur ajoutée en Allemagne de l'Ouest, à des équations mathématiques, et à des textes en hébreu, en russe, ou en anglais... (Handke et Wenders, pp. 27-33). Là même où le savoir est censé être préservé et classifié afin d'être mis à disposition du grand public, les voix des lecteurs s'entrechoquent dans une immense

cacophonie, symbolique de notre accès limité à la connaissance du monde et de la prétention humaine au contrôle et à l'exhaustivité. Ici, les anges sont les agents du « chahut et du bruit » et de cet « univers mêlé » dont parle Michel Serres.

Comment peuvent-ils alors jouer un rôle d'intermédiaire créant des liens avec et entre les êtres humains ? Serres explique qu'ils portent en eux la pluralité de ce qu'il appelle « l'information » : « communication, interférence, traduction, distribution, interception et parasitage... transmissions et messagers » (1999, p. 41). Peu après la séquence à la bibliothèque, la caméra capture les Berlinoises perdus dans leurs pensées, cette fois-ci dans un traveling arrière qui parcourt une voiture de U-Bahn. De nouveau, les anges font leur travail d'observation et de documentation de la condition humaine. Les fragments révèlent un questionnement métaphysique (« Quand allez-vous prier avec vos propres mots et pour une vie éternelle » se demande une dame alors qu'une autre répète trois fois « Pourquoi je vis ? ») ainsi que des préoccupations plus quotidiennes : comment payer un appartement avec une petite pension ou bien finir les tâches ménagères avant le retour à la maison d'un mari. Au fond du train, Daniel s'assoit à côté d'un homme qui se souvient d'avoir été rejeté par ses parents et trompé par sa femme, et lui met le bras autour du cou. Après cette interférence quasi physique de l'ange, l'homme se redresse et se dit à lui-même : « Je vais m'en sortir » (Handke et Wenders, 1987, pp. 36-38). Ce qui ressort de cette scène est l'idée d'une humanité partagée, au-delà des destins divers et des joies et chagrins de chacun. Paradoxalement, les individus sont à la fois seuls et réunis au sein d'une « communauté » temporaire grâce au travail d'interception des anges.

Ceux-ci ne sont donc pas des témoins distants et impuissants comme l'ont suggéré certains critiques (Barry, 1990, p. 58). Ils peuvent agir sur le monde, passer de l'écoute à l'action. Leur présence bienveillante fonctionne comme un bouclier qui protège des rigueurs de la vie. La critique féministe bell hooks s'étonne d'ailleurs de la douceur et de la tendresse qui caractérisent leurs mouvements. Pour elle, Daniel et Cassiel projettent une forme subversive de masculinité

dépourvue d'agressivité et de violence (Hooks, 1990, p. 167). Leur innocence, leur ouverture au monde, leur capacité à ne pas juger les rapprochent de l'idéal de l'enfance (on peut encore une fois faire référence au motif central du poème de Handke, « Als das Kind Kind war ») et ce n'est pas un hasard si leur invisibilité disparaît momentanément en présence des jeunes Berlinoises. Les quelques instants où les anges sont vus et pour ainsi dire démasqués par le regard des enfants sont autant de moments profonds d'échange d'humanité. En jouant avec le contre-champ dans un mouvement à quatre temps, Wenders réussit à mettre les spectateurs dans la position de l'ange et à les encourager à prendre sa place. A la fin d'un plan de demi-ensemble, la fillette handicapée du début du film relève la tête pour confirmer qu'elle voit bien Damiel. Le contre-champ donne un plan rapproché du visage de l'ange, suivi d'un autre plan rapproché sur le visage de l'enfant qui, cette fois-ci, fixe la caméra avec un grand sourire. La scène finit sur Damiel qui lui répond d'un regard à fois sérieux et bienveillant (9min30 – 9min40). On retrouve des variations sur ce motif avec le jeune garçon aux lunettes à la bibliothèque (18min30 – 18min40) et l'enfant qui souhaite trouver des compagnons de jeu peu après (24min32 – 24min50). Dans les trois cas, le regard à contre-champ des enfants sème le doute: il répond à celui de Damiel mais suggère également une communication directe avec le spectateur, comme si par l'intermédiaire de l'ange, les enfants nous observaient et affirmaient notre présence.

Dans *La figure de l'ange au cinéma*, Maïté Vienne avait déjà montré que chez Wenders, « le spectateur et l'ange ne font qu'un » (1995, p. 172) et que le film joue beaucoup sur la relation à la fois ambiguë et fusionnelle entre ces deux entités. Dans *Les ailes du désir*, « nous sommes tour à tour spectateur-ange, spectateur de l'ange, ange parmi les anges, regard d'un ange sur d'autres anges... » (1995, p. 172). Ces regards croisés et mis en abyme font de l'ange « l'impossible de la représentation » (Vienne, 1995, p. 172) tout en le mettant au centre du système pluriel de l'information dont parle Serres. L'ange, comme œil de la caméra et par extension, de ceux et celles qui regardent

le film, est une technologie du partage, à la fois outil de réception et de transmission. Pour un cinéaste comme Wenders qui s'est toujours intéressé, depuis le début de sa carrière, aux théories de l'image, les anges ne sont pas simplement les héros du film. Ils constituent un espace de réflexion formelle pour poser la question du pouvoir angélique de la caméra et plus généralement du cinéma. En d'autres termes, le regard bienveillant que pose Daniel sur les Berlinoises, dans son rôle d'ange observateur et protecteur, est également une façon de voir le monde. Roger Cook explique que Wenders crée une atmosphère dépourvue de tension en filmant du point de vue des anges et en projetant un regard rempli de compassion et d'amour (« eine liebevollen Blick ») sur les protagonistes du film (Cook, 1991, p. 36). Wenders parle lui aussi de bienveillance et d'une esthétique visuelle de la paix dans le livre qu'il a écrit avec Mary Zournazi, *Inventing Peace: A Dialogue on Perception* publié en 2013. Rétrospectivement, on peut voir que *Les ailes du désir* marque un tournant dans la carrière de Wenders vers une nouvelle façon de produire des images, de transmettre et recevoir de l'information, et de créer des espaces de partage.

Wenders imagine un film à double mouvement: sur les anges et par les anges. C'est aussi un film qui présente tout aussi bien une vision locale – l'histoire de deux anges dans une ville à un moment historique donné – qu'une vision globale qui dépasse le Berlin du milieu des années 80 et qui tend vers un large questionnement sur l'angélisme. Ces deux dimensions sont d'ailleurs bien rendues par les titres respectifs du film en allemand et en français, *Der Himmel über Berlin* (le ciel au-dessus de Berlin) et *Les ailes du désir*, qui insiste par synecdoque sur la transcendance permise par la présence des anges. Ici aussi, les anges de Michel Serres entrent en résonance avec ceux de Wenders et nous aident à mieux appréhender les implications éthiques du film:

[...] le Chérubin ne convoque pas seulement des individus, mais connecte d'immenses foules, de grandes populations déjà intérieure-

rement reliées, des espèces ou familles d'entrelacs... Il aide, enfin, à l'avènement de la justice. Ensemencer d'échangeurs plusieurs réseaux permet de répartir et d'égaliser les flux, en tous lieux: chacun en a sa part et tous le transmettent en entier. De leur position et de leur bon fonctionnement dépend un équilibre global qui pourrait tendre vers l'équité. (1999, p. 144)

Damiel a une relation individuelle, d'abord angélique puis corporelle, avec Marion, l'héroïne du film. Il a également une relation avec la « foule » des Berlinoises, dans l'intimité de leur appartement, dans la rue, à la bibliothèque, ou dans le U-Bahn. Et puis, il a une relation à plus grande échelle, par l'intermédiaire de la magie du cinéma, avec les spectateurs qui observent et communiquent à travers son regard. Le message du film serait alors le suivant: nous sommes tous liés, tous ensemble, parce que nous sommes tous vus et écoutés par des anges, mais aussi parce que nous avons tous le potentiel de voir et d'écouter comme des anges.

Pour autant le positionnement des anges à plusieurs niveaux et dans différents réseaux dans *Les ailes du désir* produit-il de nouvelles formes de justice et d'équité ? Et à quoi celles-ci ressemblent-elles ? Paradoxalement, c'est le personnage de Marion qui apporte une partie de la réponse. Elle a pour fonction de rapprocher le bas-monde et le divin, d'amener l'humain aux anges et les anges à l'humain. Alors qu'elle rêve (1h25min10 – 1h26min09), l'aile de Damiel flotte doucement sur son visage et leurs mains se rejoignent dans un moment d'intimité entre leurs deux univers. Marion reprend le motif du poème de Handke et murmure dans son sommeil:

Lorsque l'enfant était enfant, ce fut le temps des questions suivantes: Pourquoi suis-je moi et pourquoi pas toi ? Pourquoi suis-je ici... Je veux que tu restes près de moi... Et pourquoi pas là ? Quand commença le temps et où finit l'espace ? La vie sous le soleil n'est-elle pas qu'un rêve ? (Handke et Wenders, 1987, pp. 122-123)

Le premier pas vers l'équité consiste à imaginer la possibilité d'une rencontre entre deux réalités censées être imperméables à travers un questionnement qui casse toute barrière temporelle, spatiale ou même ontologique. Plus tard, après le départ de ses compagnons du Cirque Alekan et alors qu'elle est seule assise au milieu de ce qui reste de la piste, d'abord en noir et blanc accompagnée de Cassiel, puis en couleur, Marion tente de définir une nouvelle identité dans un monologue intérieur:

Je ne pourrais dire qui je suis. Je n'en ai pas la moindre idée. Je suis quelqu'un sans origine, sans histoire, sans pays et j'y tiens. Je suis là, je suis libre, je peux tout m'imaginer. Tout est possible. Je n'ai qu'à lever les yeux et je redeviens le monde. Maintenant, sur cette place, un sentiment de bonheur que je pourrais avoir toujours. (Handke et Wenders, 1987, p. 148)

La dissolution des identités individuelles n'est pas source d'angoisse: au contraire, elle permet de rêver et de se ré-imaginer. Ici, le regard vers le ciel – la possibilité d'une rencontre avec les anges – ouvre de nouvelles perspectives: voir au-delà de sa propre position, considérer l'ensemble, et espérer la permanence du bonheur retrouvé.

Ces deux interventions de Marion anticipent celle de la fin du film où elle passe du « je » au « nous » et définit de nouvelles formes d'égalité et de réciprocité entre l'ange et l'humain:

C'est nous le temps, à présent. Pas seulement la ville entière, le monde entier prend part à notre décision. Nous deux, nous sommes désormais plus de deux. Nous incarnons quelque chose. Nous voilà sur la place du peuple, et toute la place est pleine de gens qui rêvent de la même chose que nous. Nous déterminons le jeu pour tous ! Je suis prête. C'est à ton tour, maintenant. Tu as le jeu en main. Maintenant ou jamais. Tu as besoin de moi. Tu auras besoin de moi. Il n'y pas de plus grande histoire que la nôtre, celle de l'homme et de la femme. Ce sera une histoire de géants, invisibles,

transmissibles, une histoire de nouveaux ancêtres. Vois, mes yeux ! Ils sont à l'image de la nécessité, de l'avenir de tous sur la place. La nuit dernière, j'ai rêvé d'un inconnu, de mon homme. Avec lui seul, je pouvais être solitaire, et m'ouvrir à lui, m'ouvrir toute, toute pour lui, le laisser entrer en moi tout entier, l'entourer du labyrinthe de la joie commune. Je le sais, c'est toi. (Handke et Wenders, 1987, pp. 166-167)

Bien sûr, à ce moment-là, Marion est assise en face d'un ange en chair et en os puisque Damiel a choisi de vivre « en couleur » dans le monde des hommes. Derrière le langage aujourd'hui quelque peu désuet de la femme qui « s'ouvre » à l'homme, on retrouve le même besoin de justice et de partage. Marion et Damiel deviennent un couple symbole portant en eux un espoir de transformation et de bonheur spirituel. Ils existent à un niveau historique (« grande histoire ... de l'homme et de la femme ») et mythologique (« une histoire de géants... ») ainsi que dans la possibilité réciproque de se trouver et de se fondre dans l'autre. Mais ils appartiennent aussi au monde de l'action, du « maintenant ou jamais », avec la responsabilité de guider leurs condisciples.

Il nous reste à explorer un dernier aspect de l'angélisme des *Ailes du désir*, lui aussi mis en lumière par certains passages de *La légende des anges*. Serres explique que « les Anges ne prennent pas toujours la forme humaine, mais se dissimulent dans les flux de la nature: les courants, les rayons... ou le vent » (1999, p. 25). En d'autres termes, les hommes ne sont pas les seuls à avoir « la capacité d'émettre et de transmettre ». Serres imagine que « les dauphins et les abeilles communiquent, ainsi que les fourmis, les vents et les courants de mer. Les vivants et les choses inertes retentissent ensemble sans cesse, pas de monde sans ce tissu bouclé de relations, des milliards de fois tressé » (1999, p. 44). De nouveau, l'accent est mis sur l'échange d'informations, ainsi que sur la multiplicité des flux et des réseaux. Cependant, la possibilité d'une présence angélique dans le monde naturel permet d'analyser certains moments du film de Wenders qui

sont facilement occultés par la richesse des apparitions de Damiel et Cassiel. Ce sont des moments assez courts dont la plupart sont regroupés vers le milieu du film quand les deux anges partagent leurs souvenirs d'un temps antérieur au début de l'histoire. Successivement apparaissent à l'écran la scintillation de la lumière sur l'eau, un arbre isolé au milieu d'un lac, le reflux de vaguelettes sur un bout de terre, quelques branches qui flottent calmement dans le vent, des fougères presque immobiles, trois grands troncs aux branches nues, et le reflet d'arbres sur un plan d'eau (1h01min20 – 1h01min55). Il serait facile de voir dans cette série d'images un simple moment de transition ou d'y discerner l'ambition esthétique du cinéaste dans le contraste entre cette pure nature et le béton de la ville. Mais si on considère ces éléments naturels, de la même manière que la caméra, comme un autre portail d'accès à la présence et à la perspective des anges, ceux-ci deviennent alors partie prenante de tous ces flux qui traversent le film. Ils constituent un autre maillon du réseau qui communique de manière non-verbale mais avec douceur et permanence ce que Serres appelle « l'ubiquité divine ». (1999, p. 73)

Le monde naturel n'est donc pas relégué à un rôle secondaire de toile de fond. Au contraire, il accompagne les anges depuis la nuit des temps dans leurs responsabilités multiples de récepteurs et de transmetteurs, d'agents de la paix et du chahut. Les panthéismes de Wenders et de Serres se font écho et se complètent. Les réflexions sur l'origine du monde que font Damiel et Cassiel alors que défilent les images que j'ai décrites se terminent sur ces mots: « Une longue histoire ! Le soleil, les éclairs, le tonnerre dans le ciel, et en bas, sur terre, les feux, les bonds, les rondes, les signes, l'écriture. Puis l'un deux jaillit du cercle et court droit devant lui » (Handke et Wenders, 1987, p. 87). La perspective plus synchronique de Serres insiste elle aussi sur l'idée d'un mouvement incessant et se conclut sur la notion d'unité:

A chaque seconde du jour, codée de partout, la brise, sur la joue, raconte le corps du monde. Si elle construit un univers, inversement, une raison universelle souffle en petits grains, en légions d'anges

aussi nombreux que la foule bariolée dans les aéroports. ... Ouvriers ou opérateurs d'univers, de même, les Anges construisent-ils Dieu, dans sa Somme ? ... [I]ls passent, courent, volent, pleins d'ailes, de musique et de nouvelles, pour annoncer la gloire unitaire. (1999, p. 29)

La tentation de s'en remettre à un discours quasi métaphysique n'est pas particulièrement surprenante si l'on considère le sujet du film de Wenders et celui du livre de Serres. Mais, dans les deux cas, les formes de transcendance suggérées doivent être comprises dans le cadre plus large d'une philosophie singulière construite sur plusieurs décennies. Chez Serres, les anges sont « les figures d'un Hermès pluriel » (Hénaff, 2005, p. 171). Hermès est au centre de ses travaux, à la fois comme dieu de la communication qui crée une forme de « telepolis » globale—cité des messages parce que cité des anges—et comme dieu de la synthèse (Hénaff, 2005, p. 187 et Watkins, 2000, p. 194). Dans ce rôle, il recoud les mailles du filet et permet de faire cohabiter des formes de savoir fondamentalement différentes. Hermès est également le dieu du mouvement dont « l'emblème est la préposition 'vers' » (Watkins, 2000, p. 187). Par coïncidence sans doute, *Les ailes du désir* se conclut sur l'énigmatique expression pascalienne « Nous sommes embarqués », prononcées par une voix neutre, qui indique un mouvement irrévocable sans mention de destination précise.

Une fois qu'il commence à s'intéresser aux anges et à ce qu'ils représentent, Wenders est lui-même embarqué dans une nouvelle façon de considérer le cinéma et plus généralement le monde des images. L'épistémologie « angélique » des *Ailes du désir* informe son travail au cours des trois décennies qui suivent la sortie du film et nous fournit de nouvelles clés d'analyse pour comprendre un certain nombre de films qui ont été peu appréciés par la critique et souvent ignorés par le grand public. C'est le cas de *Si loin, si proche* (1993), la suite des aventures de Damiel et de Cassiel dans un Berlin maintenant réunifié. Le film est plus didactique, avec une intrigue

mieux définie qui tourne autour des traces laissées par le passé nazi dans différents endroits de la ville. Le passage de l'ange à l'humain se déroule moins bien pour Cassiel que pour Damiel. Il atterrit dans un monde manichéen où il est trompé à répétition par l'ange vengeur Emit Flesti (ange figure du temps—son nom est l'anagramme de « Time Itself ») et où les anges protecteurs ont de plus en plus de mal à accomplir leur mission. Il est clair que le centre de gravité du film ne se situe pas au niveau narratif mais que Wenders s'engage dans un projet cinématographique de préservation du réel. Le cinéaste et sa caméra jouent le rôle de l'ange, observateur et collectionneur de moments, œil posé sur le monde et vide de tout jugement. Ceci est particulièrement visible dans le désir d'inclure dans le film Mikhaïl Gorbatchev, filmé quelques années après la chute du mur, ou Lou Reed, de retour à Berlin pour donner un concert et enregistrer de nouveaux morceaux en studio. Cette tendance était déjà présente dans *Les ailes du désir* avec Peter Falk et Nick Cave et elle semble plus marquée dans sa suite, même si *Si loin, si proche* mériterait une analyse plus fouillée des différentes formes d'angélisme qu'il met en scène.

Ce regard tourné vers le témoignage et la contemplation a tendance à laisser froid le public et à agacer les chroniqueurs. Cependant, il est en adéquation avec une nouvelle manière de penser le rôle et la responsabilité des images que Wenders met en œuvre dans ses films et défend dans ses écrits théoriques. Des trois « anciens anges » cinéastes auxquels le film est dédié (Yazujiro, François et Andrei), c'est Ozu qui a exercé la plus grande influence sur l'esthétique de Wenders dans les projets qui ont succédé aux *Ailes du désir*. Les films d'Ozu, réalisés entre 1927 et 1952, se concentrent sur les détails de la vie quotidienne et sont caractérisés par leur temporalité lente et studieuse. Wenders remarque dans *Inventing Peace: A Dialogue on Perception* que Ozu utilise souvent un objectif de 50mm qui distord légèrement l'image et donne l'impression aux spectateurs d'être plus près des corps et des objets. Cette proximité est renforcée par le positionnement de la caméra au niveau d'une personne assise sur

un tatami (Wenders et Zournazi, 2013, pp. 95-96). Ceci produit un regard bienveillant parce que non-dominant: c'est une façon de filmer qui laisse la parole aux êtres humains, qui prend le temps de les connaître, et qui vit avec eux. Paradoxalement, c'est en réfléchissant au sentiment d'hospitalité qui ressort des films d'Ozu que Wenders fait du regard de chacun d'entre nous l'expression et le témoin d'une présence divine:

Si nos yeux (et notre esprit) constituent une « conscience » simultanée qui fait constamment apparaître (et disparaître) le monde alors la somme même de tout cela ne peut exister
[...]
que comme la présence constante d'un Dieu omniscient.
Ceci ferait de nous les instruments de Dieu,
les « projectionnistes » de sa création,
qui ensemble produisent une image toujours changeante du monde.
(Wenders et Zournazi, 2013, pp. 57-58)

On passe d'un ange témoin dans *Les ailes du désir* qui occupe physiquement et métonymiquement la position de la caméra (et à travers celle-ci d'un spectateur observateur à qui est transmis ce regard angélique) à un « kaléidoscope » (Wenders et Zournazi, 2013, pp. 58-59) généralisé dans les réflexions faites par Wenders dans *Inventing Peace*, vingt-cinq ans plus tard. C'est maintenant les regards de chacun d'entre nous, l'infini des images absorbées et reflétées à chaque instant qui nous lie à un Dieu que l'on peut imaginer assis dans son « home cinéma » à regarder les « rushes » que les êtres humains lui envoient.

Cette philosophie visuelle et ce langage explicitement religieux semblent aller à contre-courant des discours intellectuels dominants dans une Europe de plus en plus post-chrétienne. Pour Wenders, ils sont en phase avec un retour au début des années 1990 à ses racines catholiques, une « conversion » qui exerce une influence souterraine dans ses films des trente dernières années, en particulier

à travers des récits aux ambitions parfois plus téléologiques. Au moment de la sortie de son documentaire sur le pape François en 2018, Wenders reconnaît ouvertement avoir été tenté par la prêtrise dans sa jeunesse, avoir fréquenté une église presbytérienne quand il vivait aux Etats-Unis, et avoir été influencé par les écrits de Thomas Morton dans les années 1990. Sans vouloir trop s'engager dans des interprétations psycho-biographiques, il semble que *Les ailes du désir* marque un moment de transition entre des films plus sombres qui commentent, de manière plus ou moins explicite, la crise de la modernité, et des films qui s'intéressent au pouvoir des images et à une éthique visuelle de la paix et de la bienveillance d'inspiration chrétienne. Comme l'ont suggéré certains critiques (Caldwell et Read, 1991, pp. 51-53 et Vienne, 1995, p. 185), le film essaye de « sortir de la condition postmoderne » afin d'imaginer des formes de réconciliation qui permettraient de réinsuffler transcendance et croyance dans le monde. Le dialogue avec les anges de Michel Serres met en lumière cette dimension du film et offre un langage pour parler du mythe comme mode de savoir et de questionnement. Chez Wenders comme chez Serres, les anges ne sont pas seulement les instruments d'une longue exégèse. Ils deviennent acteurs de leur propre légende et, ce faisant, rapprochent le monde de l'intervention divine du monde de l'action humaine.

Bibliographie

- Barry, T. F. (1990). The Weight of Angels: Peter Handke and 'Der Himmel über Berlin'. *Modern Austrian Literature*, 23(3/4), 53-64.
- Benjamin, W. (2000). Œuvres. Volume 3. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Gallimard.
- Caldwell, D. et Read, P. W. (1991). Handke's and Wenders's *Wing of Desire*: Transcending Postmodernism. *The German Quarterly*, 64(1), 46-54.
- Cook, R. (1991). Angels, Fiction and History in Berlin: Wim Wenders' *Wings of Desire*. *The Germanic Review*, 66(1), 34-47.
- Handke, P. et Wenders, W. (1987). *Les Ailes du désir*. Trad. Dominique Petit et Bernard Eisenschitz. Jade-Flammarion.
- Harari, J. et Bell, D. (1982). *Hermes: Literature, Science, Philosophy*. John Hopkins University Press.

- Hénaff, M. (2005). Of Stones, Angels, and Humans: Michel Serres and the Global City. Dans N. Abbas (dir.), *Mapping Michel Serres* (pp. 170-189). University of Michigan Press.
- Hooks, B. (1990). Representing Whiteness: Seeing *Wings of Desire*. Dans *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics* (pp. 165-171). Between-the-Lines.
- Jesinghausen, M. (2020). The Sky over Berlin as Transcendental Space: Wenders, Döblin and the 'Angel of History'. Dans M. Konstantarakos (dir.), *Spaces in European Cinema* (pp. 77-92). Intellect Books.
- Salmi, H. (2013). Imagining West Berlin: Spatiality and History in Wim Wenders' *Wings of Desire*, 1987. Dans R. Merivirta (dir.), *Frontiers of History: Imagining European Borders in Cinema* (pp. 17-39). Intellect Books.
- Serres, M. (1999). *La légende des anges*. Flammarion.
- Vienne, M. (1995). *La figure de l'ange au cinéma*. Les Éditions du Cerf.
- Watkins, C. (2000). *Michel Serres*. Edinburgh University Press.
- Wenders, W. et M. Zournazi (2013). *Inventing Peace: A Dialogue on Perception*. I.B. Tauris.

**VIRTUALISATION DE L'HUMAIN
ET DEVENIR ANGÉLIQUE
HOLOGRAMME POST-MORTEM ET LUMIÈRE
ÉTERNELLE D'UN ANGE POST-HUMAIN**

Nada Ouerghi
Université de Tunis – Tunisie

La troisième révolution industrielle, celle de l'informatique et des biotechnologies, a remis en question le devenir de l'humain. Du clonage au post-humanisme en passant par l'hybridation, de nouveaux champs de réflexion, axés sur la transformation physiologique, génétique et cognitive pilotée par l'essor de la technologie, s'ouvrent pour alimenter une pensée orientée par la volonté de repousser les frontières de l'humain. Sommes-nous en train de rejoindre la figure d'un post-humain, ou encore, d'aller à la rencontre d'un post-humain angélique ?

Une telle mutation nous semble fort probable et nous envisageons l'action qui la rend possible comme une virtualisation: il s'agit de dépasser la condition corporelle avec toutes ses imperfections et limitations pour devenir un post-humain et se projeter dans un devenir virtuellement angélique. Ce qui entraîne la projection d'une nouvelle image du corps par l'intermédiaire de la technologie numérique génératrice d'un simulacre angélique. L'hologramme nous servira ici d'exemple et celui de la star répond mieux que d'autres à la dimension mythique du projet.

Virtualisation de l'humain et actualisation angélique

La virtualisation est un concept défini comme une dynamique constituant une « élévation à la puissance de l'entité (...), une mutation d'identité » (Lévy, 1998, pp. 15-16), nouvelle réalité basée sur une virtualisation comme principal vecteur de la création et qui fonctionne en tension dialectique avec une actualisation.

La virtualisation appliquée au corps conduit à poser une question problématique sur une situation principale, à l'abstraire de cette situation et le projeter dans une problématique plus générale induite par sa nouvelle réalité. Pour ce faire, il faut partir du concret: soit sa dimension biologique qui représente sa forme tangible et qui représente son actualité de départ conçue par Dieu ou par ce qui en tient lieu pour les esprits des non-croyants. En effet, le corps humain se projette devant les yeux sous sa forme visible et tangible, faite de chair, d'organes, de surface, de capteurs sensoriels, etc. Sa forme initiale échappe à la durabilité et va pourvoir à la défaillance des organes, infirmité tendant vers la mort et vers la disparition. C'est un problème que le designer tente de résoudre.

Le handicap est un exemple d'incomplétude du corps humain qui est résolue par la création d'artéfacts, tels que les prothèses intelligentes et les dispositifs de réparation et d'augmentation des fonctions corporelles, susceptibles de faciliter la vie de l'homme et d'optimiser le fonctionnement du corps. Ces artéfacts vont d'un problème à une solution. Ils surviennent à l'issue d'une virtualisation qui correspond au regard posé par le designer sur les choses qui l'entourent. Son imagination créatrice est une virtualisation qui lui permet de voir l'incomplétude du corps, de satisfaire le désir de dépasser la condition humaine et d'adapter les concepts, notions et outils aux besoins. Ceci implique une actualisation en fonction de laquelle l'homme se sépare de l'humain, s'actualise sous une forme post-humaine adoptant une « série de postures, pratiques, prospectives et visions qui concernent l'avenir de l'être humain en stricte relation avec l'utilisation des technologies contemporaines »

(Maestrutti, 2011, p. 52). Le corps prend alors son envol vers des horizons plus vastes, augmente sa capacité et va accéder à la perfection¹.

La mort représente un degré plus complexe d'incomplétude car il correspond à la disparition du corps. Elle alimente le système de virtualisation/actualisation qui nous concerne et qui génère le devenir angélique que nous envisageons: le devenir angélique est perçu en tant qu'actualisation à l'issue d'une virtualisation permettant à l'individu de s'abstraire de la situation humaine pour s'incarner dans un corps d'emprunt. Ce dernier est le projet du designer qui actualise un imaginaire et invente « une forme à partir d'une configuration dynamique de forces et de finalités » (Lévy, 1998, p. 15). La technologie est son outil de virtualisation numérique dont il se sert pour multiplier les possibilités de faire exister l'homme dans une nouvelle essence qui tend le plus possible vers la perfection. Au summum de la perfection existe Dieu et ses messagers célestes, les anges. S'associer à l'image de l'ange est alors une tentative pour franchir les barrières physiques du post-humain, vers une essence métaphysique qui réalise l'idée de la perfection et de la complétude humaine. Mais un réceptacle est nécessaire pour concrétiser cette idée. Il s'agit d'un artefact qui permet au corps humain de revenir à la vie sous une autre forme, celle d'un hologramme, corps angélique d'emprunt.

L'hologramme: corps technologique d'emprunt angélique

Comment par l'hologramme peut-on à la fois incarner le vivant et faire croire à la réalité de l'image ? Et, davantage, associer l'image à la figure de l'ange ? Jusqu'à quel point le corps holographique peut-il être assimilé au corps d'un ange pour que nous puissions le considérer dans son devenir angélique à l'issue d'une virtualisation ?

¹ A l'issue de cette actualisation, figurent d'autres enjeux qui alimentent un nouveau cycle de virtualisation/actualisation où le rapport de l'homme à la machine, au risque de perdre l'espèce humaine, est problématique.

L'assimilation de l'hologramme à l'ange trouve une caution dans la littérature religieuse. Ainsi, l'angéologie coranique présente les anges comme des êtres de lumière. Il en va de même pour les hologrammes. Il s'agit d'un « corps de lumière » qui représente la projection d'une image en perspective, en trois dimensions, insaisissable et transparente, suspendue dans l'air. L'hologramme est dépourvu des ailes de l'ange mais la sensation de flottaison dans l'air sert bien la connotation spirituelle, surnaturelle, en élévation par rapport à la terre et au commun des mortels. Il est en quelque sorte une pseudo-réalité, flottant entre monde réel et monde imaginaire, matériel et immatériel.

A quoi s'ajoute le terme d'apparition associé à l'ange comme à l'hologramme: l'apparition désigne la manifestation d'un être surnaturel, de l'ange lumineux dont la fonction est la médiation entre le Dieu et les humains. Celle de l'hologramme renvoie à une médiation entre le designer créateur de l'image et le public par l'intermédiaire de la technologie de projection de l'image holographique. Nous pouvons citer l'exemple de la technique du « fantôme de Pepper » (Pepper's ghost)², utilisée au théâtre, qui place une vitre devant la scène pour refléter une autre scène cachée appelée « *blue moon* ». L'acteur joue le rôle d'un fantôme grâce au jeu de la lumière et de vitres inclinées cachées créant l'illusion de transparence. L'image du fantôme est de nos jours obtenue par plusieurs technologies allant de plus en plus vers la suppression des supports de soutien à la projection de lumière. L'apparition de l'hologramme est obtenue ainsi avec plus d'effet de fascination et d'illusion de réalité³.

Une telle apparition remplit les critères de la virtualisation décrites par Lévy (1998), à savoir la délocalisation, la collectivisation et la désynchronisation. L'hologramme permet de virtualiser le corps et de le projeter dans un devenir délocalisé, tout en activant également

² En référence au savant anglais John Henry Pepper qui améliora la technique d'illusion optique au XIX^{ème} siècle.

³ Tel que la technique de « photophorèse », créée par des physiciens de l'université américaine de Brigham Young, qui optimise les hologrammes et permet aux lasers innovants de donner l'illusion de mouvement et de flottaison sans support pour donner cette illusion.

un imaginaire de la légèreté. Il peut être présent dans plusieurs endroits en même temps, tel l'hologramme de Jean-Luc Mélenchon en 2017 apparu dans un meeting de sa campagne présidentielle, et qui se reproduit dans onze autres villes de France. Détaché de l'ici et du maintenant le corps dédoublé par séparation du corps tangible et du corps subtil est à la fois là et hors là, partagé par la foule. Le corps privé s'offre au public en échangeant sa chair humaine contre une lumière brouillant les frontières du public et de l'intime.

La figure du politicien, secondée par la technologie des hologrammes, apparaît bien vivante, au service et à l'écoute du peuple, touchant la fibre religieuse des électeurs et répandant une atmosphère de confiance et de sérénité à travers le contact quasi physique avec un ange. Le public se sent comme le peuple élu, recevant la grâce de cette apparition généralement réservée aux saints. Vu comme un ange, porteur de paroles divines, le politicien augmente ses chances d'être le premier « élu » !

Comme nous nous plaçons dans une perspective perfectionniste, il est opportun de penser une figure d'ange suprême. La Bible évoque la présence de cet ange qui parle comme Dieu, s'identifie à lui et qui assume des responsabilités divines. Citons *Juges* 6:12 « L'ange de l'Éternel lui apparut et dit : L'Éternel est avec toi, guerrier valeureux ! » (<https://www.biblegateway.com/>). Nous sommes alors face à une apparition de Dieu sous une forme physique connue comme théophanie (Virgoulay, 1981). La tentation est forte d'interpréter ce concept, qui relève de la théologie chrétienne, en le rapprochant de son homologue, retrouvé dans la liturgie stellaire des stars dont parle Edgar Morin (1972, p. 65).

En effet, héroïsées, divinisées, les stars sont plus que des objets d'admiration. Elles sont aussi les sujet d'un culte. Un embryon de religion se constitue autour d'elles » (ibid.). Les stars, autrement dit les « étoiles », jouissent d'une essence mythique qui leur permet de s'élever au rang des dieux. Elles sont surhumaines, vénérées par leurs fans et par l'industrie créative qui soutient leur mythe en l'insérant dans le temps long. De leur vivant comme après leur mort

leur patrimoine est récupéré dans le cinéma et la publicité, attestant leur immortalité et de leur visibilité en dehors du temps et de l'espace.

La technologie numérique alimente le mythe des stars décédées, les virtualise et les actualise en permanence à travers leurs avatars, lesquels fonctionnent comme véhicules du corps disparu projeté sous forme d'hologramme. La première **expérience de spectacle d'hologramme de star décédée** fut réalisée au festival Coachella en 2012 avec le rappeur Tupac. Elle fut reproduite en 2014 avec l'hologramme de Michael Jackson au *Billboard Music Award*. Se succèdent ensuite les apparitions posthumes de Mike Brant, Dalida, Claude François et Sacha Distel en 2017 ainsi que dans d'autres spectacles où cohabitent morts et vivants. Le corps réel de la star « n'ayant plus sa matérialité, est désormais représenté et encore plus présent dans un corps virtuel témoignant d'une existence post-mortem en bit et algorithme » (Ouerghi et Methel, In Koua, 2018, p. 214).

Ce corps existe dans la vie autant que dans la mort. Il restitue l'être dans le monde à la fois réel et virtuel, il s'incarne dans une nouvelle actualisation en multipliant les possibilités d'être à la fois humain et non-humain, visible et sensible dans l'aura céleste de l'ange. Un tel corps remet en question la notion d'existence et nous oriente vers un corps hybride. Dans le cas des stars, le défi est double car il s'agit d'une figure qui dépasse même les anges ordinaires. Il faut la placer dans la catégorie des anges les plus élevés pour pouvoir la projeter dans une intensité phénoménologique digne de son essence divine.

La relation de l'ange avec l'humain s'avère complexe ; encore plus complexe quand il s'agit de penser l'ange comme forme de dépassement de l'humain. Cette problématique entraîne un certain nombre d'exigences qui appellent la virtualisation comme concept générateur d'un devenir angélique. La figure, sous les doigts du designer créateur, se présente ici à travers un projet de virtualisation de l'homme vers un devenir dans le monde réel. Sa création recourt à un processus de virtualisation qui passe par des médiateurs de dédoublement virtuel comme l'internet, les réseaux sociaux, etc. Le corps holographique

représente un nouveau réceptacle du corps virtualisé qui interroge directement la notion d'existence humaine.

La virtualisation remet en question la permanence de l'être et sa consistance. Il s'agit de devenir un être phénoménalisé par un corps holographique d'emprunt. L'image holographique que nous venons d'évoquer relève d'une perception à la croisée de la simulation et du simulacre. L'hologramme se présente comme une simulation qui tente de reproduire fidèlement et mathématiquement l'humain dans sa version parfaite. En l'absence de forme nette et définitive de l'ange, dont la représentation demeure multiple, la technologie ne peut que lui emprunter ses signes distinctifs, la lumière et la légèreté. Le corps holographique, simulacre de l'ange, réactive sa représentation symbolique dans la tradition socioculturelle et religieuse.

Bibliographie

- Bel, M. F. (2011). *Corps subtils, science et médecine*. Dangles.
- Denis, G. (2006). Le corps du Prophète, in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, (113-114), pp. 37-57. <https://doi.org/10.4000/remmm.2966>
- Faure P. (1994). Les cieux ouverts – les anges et leurs images dans le christianisme médiéval (XIe-XIIIe siècles) Étude d'anthropologie et d'iconographie religieuses. *Revue Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* (13), pp. 1-14. <https://doi.org/10.4000/ccrh.2699>
- Koua, V. (2018). *Les mythes féminins et leurs avatars dans la littérature et les arts*. Indigo.
- Larousse. (s. d.). Réussite. Dans *Le Dictionnaire Larousse* en ligne. Consulté le 3 mai 2023 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ange/3451>
- Levasti, A. (1938). Métaphysique et religion. *Revue Les Études philosophiques*, (3/4), 68-73
- Lévy, P. (1998). *Qu'est-ce que le virtuel ? La découverte*.
- Maestrutti, M. (2011.). Humain, transhumain, posthumain. représentations du corps entre incomplétude et amélioration. *Journal International de Bioéthique*, 3(22), 51-66.
- Margel S. (2017). Le corps des anges. Recherche sur les fondements de l'angéologie chrétienne, *Annuaire de l'École pratique des hautes études* (EPHE).
- Morin, E. (1972). *Les Stars*, Essais, Points.
- Thomas, J. (2016). Dasein, monde et mouvement chez Heidegger. *Philosophiques*, 43(1), 67-91.
- Verbeke, G. (1946). Comment Aristote conçoit-il l'immatériel ? *Revue Philosophique de Louvain*, 44(2), pp. 205-236. <https://doi.org/10.3406/phlou.1946.4051>.

Vial, S. (2012). *L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception*. PUF.

Virgoulay, R. (1081). Phénoménologie du corps et théologie de la résurrection (suite).

Revue des Sciences Religieuses, 55(1), pp. 52-75. <https://doi.org/10.3406/rscir.1981.2903>

Vivès, L. (1855). *Somme théologique de S. Thomas d'Aquin*. Librairie de Louis Vivès.

**LA SCIENCE, L'HUMAIN ET LE DIVIN.
LA RÉDEMPTION DE MARS DE PIERRE NOTHOMB
AU PRISME DE LA BIOÉTHIQUE**

Maria de Jesus Cabral

CEHUM – Université du Minho – Portugal

«Suggestion et même leçon de quelque beauté: qu'aujourd'hui n'est pas seulement le remplaçant d'hier, présageant demain, mais sort du temps, comme général, avec une intégrité lavée ou neuve. » Stéphane Mallarmé "Étalages"(1892), *Quant au livre (Divagations)*.

La Rédemption de Mars (1922), de l'écrivain belge Pierre Nothomb, offre une perspective singulière et anticipative des relations entre la science, l'humain et le divin, habilement tissée à travers la figure évocatrice de l'ange. Bien que largement méconnu de nos jours, ce récit occupe une place particulière au sein d'un corpus d'une cinquantaine d'œuvres, intégré à un travail interdisciplinaire en cours qui fait dialoguer littérature et bioéthique, et s'inscrivant dans le domaine émergent des Humanités médicales. Ce projet peut se résumer ainsi: si la lecture littéraire est un concept opératoire pour la réflexion éthique (Cabral, Mamzer, 2022), quel intérêt y-a-t-il à confronter le texte littéraire aux avancées techniques et aux enjeux bioéthiques qu'elles sous-tendent ?

Cet article vise à faire un pas de plus dans cette démarche¹, en examinant comment ce roman spatial et métaphysique entretient

¹ Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article « Je vous offre une Ève scientifique. Villiers au présent » (Cabral, M. J., 2023).

des liens prospectifs avec des enjeux écologiques contemporains, à la croisée de préoccupations bioéthiques concernant les limites de l'humain.

Avant de plonger dans cette analyse, il convient de clarifier le problème sous-jacent à cette recherche, dans la lignée des travaux du philosophe et bioéthicien belge Gilbert Hottois. Celui-ci s'est en effet penché sur les implications éthiques et philosophiques des avancées scientifiques et technologiques dans la seconde moitié du XXe siècle, mettant en évidence les apports de la fiction dans la compréhension de ces enjeux.

Le tournant empirique de la bio/éthique

Les progrès technologiques fulgurants post-Seconde Guerre mondiale, combinés à l'adoption du Code de Nuremberg en 1947 en réaction aux abus des expérimentations nazies sur les êtres humains, ont entraîné un questionnement éthique majeur sur la condition d'une humanité appelée à être transformée par la technique. Ce questionnement a été le point de départ pour l'émergence de la bioéthique vers la fin des années 1960, à un moment où un débat multidisciplinaire sur les risques et les avantages des avancées scientifiques était en plein essor. À ses débuts, la bioéthique regroupait principalement des philosophes, des théologiens, des praticiens de la médecine, des professionnels des soins de santé et des juristes qui, ensemble, cherchaient à comprendre et à résoudre les nouveaux dilemmes moraux soulevés par ces avancées.

Cependant, cette approche initiale a révélé ses limites au fur et à mesure que les défis éthiques évoluaient vers des situations plus complexes au sein de sociétés diversifiées sur le plan des valeurs. Une telle diversité relevait non seulement de spécificités culturelles, religieuses et morales mais aussi de l'inégalité caractéristique de diverses régions du monde. Face à cette complexité croissante de situations et de conjonctures, la bioéthique s'est adaptée pour apporter des solutions pratiques à ces défis éthiques grandissants. Ce change-

ment de perspective, souvent qualifié de “ tournant empirique ”, a marqué un passage significatif. Il a fait porter l’accent sur l’importance de passer d’une réflexion purement théorique à une approche plus ancrée dans la réalité, en se penchant sur des recherches empiriques visant à documenter et à appréhender les questions éthiques dans des contextes concrets. Ainsi, le moment a encouragé une bioéthique plus contextuelle, attentive aux récits et aux pratiques diverses, cherchant à fournir des réponses concrètes à des problèmes éthiques souvent complexes et nuancés, les enracinant dans la réalité. Comme le souligne Gilbert Hottois, « les consensus pragmatiques sont extrêmement précieux et même indispensables dans nos sociétés complexes si l’on veut instituer des règles opératoires communes tout en préservant la liberté de penser et la diversité des croyances. (...) Un accord pragmatique est sans commune mesure avec un dogme essentialiste ou une norme fondamentaliste qui veut réguler non seulement les comportements mais aussi la pensée » (Hottois, 2004: 39).

Les technosciences et le potentiel spéculatif de la littérature

C’est effectivement à cette époque que se joue ce que ce philosophe nomme « la maîtrise symbolique de la réalité » dans son ouvrage *Le Signe et la technique* (1984: 39). Il y passe en revue le diagnostic sombre posé par de nombreux philosophes du XXe siècle comme Simondin, Ellul, Habermas ou Heidegger, dans le contexte de l’après-Deuxième Guerre mondiale. Des écrits tels que « La technique ou l’enjeu du siècle » (1954) de Jacques Ellul ou « La question de la technique » (1958) de Heidegger témoignent d’une réaction critique face aux développements récents, notamment en ce qui concerne les technologies qui brouillent les frontières entre l’humain et la machine. Gilbert Hottois reprend le concept de technoscience forgé dans un article de 1978 (Hottois, 2006) pour l’associer étroitement à la question du signe: En quoi, se demande-t-il, la technique demeure-t-elle une

technè, c'est-à-dire une création, une *poésis* au sens le plus profond du terme ? Sa réflexion s'entrelace avec une prise de conscience de la manipulation de la *physis*, terme grec désignant la nature, qui risque d'échapper au contrôle de l'homme et met en avant les défis liés à une autonomie technique croissante, citant Ellul pour qui « la règle du jeu n'est pas laissée à notre libre choix ». (Hottois, 1984: 91).

Face à l'excès d'une culture technicienne que le domaine cybernétique-informatique impose définitivement en système (Hottois, 1984: 67), ce philosophe souligne la nature intrinsèquement symbolique et historique de toute culture, enracinée dans un contexte historique précis (Hottois, 1984: 30). Dans cette perspective, le langage émerge comme un opérateur crucial, agissant comme ce lieu précis où convergent le signe, le regard et la valeur. Fidèle à une démarche étayée par la philosophie du langage², Hottois avance que « L'homme brode le temps et l'espace aux motifs entrelacés du signe, du regard et de la valeur » (Ibid., 33). C'est dans cette convergence que se trouve, selon l'auteur, une voie essentielle pour une application plus approfondie de la bioéthique, la mettant à l'épreuve de l'univers technicien contemporain et d'une possible « mutation de l'espèce " homo " en *Species technica* » (Hottois, 1984: 148).

Gilbert Hottois découvre alors que nombre de questions, tout particulièrement celles en rapport au transhumanisme, recourent celles que (se) posent les œuvres de science-fiction. En effet, celles-ci permettent d'explorer des dimensions spéculatives souvent inaccessibles par les analyses classiques, élargissant ainsi notre perspective et favorisant une réflexion plus profonde, même si cela implique de remettre en question ses propres idées:

Pétrie de fantasmes et de spéculations, la science-fiction reste narrative. Elle est un lieu idéal pour tester symboliquement les limites de l'humain, sans prétendre les franchir car elle perdrait la substance même qui rend une histoire possible, sensée et lisible

² Hottois, G. (1976). *La Philosophie du langage de Ludwig Wittgenstein*.

(...) Dans la (grande) science-fiction le futur a gagné une consistance sensible et plurielle. Le lecteur est confronté à tous les avènements contingents imaginables et concevables. Toutes les merveilles et toutes les abominations sont là, écrites: toutes les utopies, toutes les apocalypses, toutes les transfigurations et tous les anéantisements, tous les progrès et toutes les régressions... (Hottois, 2018: 300)

Après un parcours philosophique et bioéthique au sein de comités de bioéthique et de groupes de travail internationaux, après *Les Mots de la bioéthique. Un vocabulaire encyclopédique* (Hottois et Parizeau, 1993) et *Nouvelle encyclopédie de bioéthique* (Hottois et Nissa, 2001), une nouvelle voie s'ouvre à lui, celle de la science-fiction.

Son intérêt précoce pour l'écriture même de science-fiction (Hottois, 2002) témoigne de l'intérêt de la démarche littéraire³. Dans *La Science-fiction. Une introduction historique et philosophique*, publiée posthument par Jean-Noël Missa (Hottois 2022), Hottois montre, à même un large corpus – majoritairement anglophone – combien, dès 1851 « la fiction (s'offre) comme moyen de susciter l'intérêt pour la science et de familiariser avec elle » (Hottois, 2022:47). Retraçant la « genèse et la portée d'un néologisme », celui-là même de science-fiction, Hottois situe comme balise du « genre » le livre *Ralph 124C4I +. A romance of the year 2660*, d'Hugo Gernsback⁴. Publié en 1911 sous forme de feuilleton, celui-ci illustre deux traits définitoires de la science-fiction « la vraisemblance scientifique et la portée anticipatrice » (Hottois, 2022:51).

Notre objectif n'est évidemment pas de discuter ici la justesse de ces balises ou de cette définition, mais de saisir l'intérêt que le roman – et le récit littéraire, de manière plus générale – porte au monde

³ En 2002, Hottois publie *Species technica*, un récit de science-fiction qu'il avait rédigé en 1981. Resté inédit pendant vingt ans, le livre est suivi d'un *Dialogue sur Species technica* qui éclaire sa genèse et son contenu philosophique. Voir la préface approfondie et éclairante de Jean-Noël Missa (Hottois, 2022, 7-46).

⁴ Toujours d'après Hottois, d'un point de vue terminologique, le texte fondateur de la science-fiction, est l'Editorial du premier numéro du magazine *Science Wonder* signé par le même Hugo Gernsback en 1929. Voir Hottois, 2022: 59 et suiv.

nouveau des progrès techniques et scientifiques de la seconde révolution industrielle. « Ces histoires, ajoute Hottois, sont différentes de celles qui exploitent l’amour, le sexe ou l’aventure. (...) Elles sont instructives et prophétiques. » (Hottois, 2022: 55). Sur ce chemin, le “ merveilleux scientifique ” (1909) de Maurice Renard⁵, désignation pour le roman qui fonde « son action sur l’intelligence du progrès » (Hottois, 2002: 72) n’a pas établi de manière claire les frontières avec la littérature fantastique (2022: 78). Même si, comme le souligne Hottois, la terminologie associée à une telle littérature continue de faire débat aujourd’hui (Hottois, 2022: 71) et n’est pas exempte d’enjeux nationaux (2022: 79) il convient certes de distinguer une « [science-fiction] ouverte aux sciences humaines et attentive aux multiples conséquences sociales de l’introduction de nouvelles technologies et théories scientifiques » et « ‘la technique ou technologie fiction’ centrée sur les gadgets, inventions ou innovations avec des individus isolés comme héros » (Ibid.). On connaît par ailleurs le succès de la littérature, du cinéma et des jeux vidéo mettant en scène des robots, des cyborgs, des androïdes, extra-terrestres, ou des avatars dans la littérature et le cinéma au XXe siècle. A l’instar du polar ou du *thriller*, ce genre est généralement considéré comme mineur ou relégué dans ce qui est convenu d’appeler la “ paralittérature ” avec peu de place dans les programmes universitaires.⁶

La voie ouverte par Gilbert Hottois s’avère pertinente pour notre propos, malgré les nombreuses variations concernant soit la définition soit la délimitation de l’expression science-fiction. Il est intéressant de constater notamment que la désignation n’apparaît en français (sans le trait d’union) qu’en 1951, dans un article publié dans

⁵ Dans son célèbre article de 1909, Maurice Renard considère Edgar Poe comme le précurseur du roman merveilleux-scientifique et H.G. Wells comme un contributeur majeur à son expansion, citant onze de ses livres à succès. En 1928, Wells est encore salué comme un maître du genre. Renard évoque également Villiers de l’Isle-Adam, notamment *L’Ève future* (1886) qui mêle science et fiction. Voir Pézard, E. *et al.* (dir.) (2018).

⁶ On pourra se reporter avec profit au livre d’Irène Langlet (2006) *La Science-fiction: Lecture et poétique d’un genre littéraire*.

Les Temps modernes, intitulé « Un nouveau genre littéraire: la science fiction », et signé par Boris Vian et Stéphane Spriel (Spriel, Vian, 1951).

Réalité et fiction

En tant que philosophe, bioéthicien et lui-même auteur de science-fiction, Hottois met en lumière le potentiel fondamental de la littérature à susciter une réflexion spéculative féconde en matière d'éthique, et, par là même, le *pouvoir de la fiction* et de la lecture littéraire (Jouve, 2019) pour nous permettre de mieux appréhender notre réalité. Il ne s'agit pas uniquement pour la littérature de représenter des réalités imaginaires, mais surtout de démontrer que ni le futur ni les lieux lointains, aussi inconnus qu'ils puissent être, n'échappent au récit, et au sens. Un mot pourrait résumer la valeur de la littérature dans des domaines comme la bioéthique et ce mot est le *mystère*. Ouvrant toujours sur des mondes *autres*, la littérature peut et doit jouer ce rôle, même si elle est parfois dévalorisée, parce que perçue comme pure illusion. En réalité, c'est exactement cette dimension qui confère à la littérature la possibilité d'ouvrir des perspectives sur des scénarios éthiques complexes et insuffisamment explorés.

Mallarmé, qui a beaucoup réfléchi au rapport entre le mystère et les lettres, décrit le travail de l'écriture comme geste d'élucidation. C'est tout l'enjeu du célèbre essai « Le Mystère dans les lettres » (1896):

Il doit y avoir quelque chose d'occulte *au fond de tous*, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun (Mallarmé, 2003: 229-230).

Expliquer le monde par l'opération poétique devient une entreprise cruciale. « Saisir les rapports », selon la très belle allégorie des mots projetés en des parois de grotte du « Mystère dans les lettres »⁷,

⁷ « Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou

par-delà des démarches préétablies et simplistes. En d'autres termes, la littérature n'est pas simplement un miroir du monde, elle est un moyen de connaissance du monde, affranchi de la contrainte de la rationalité ou de la démonstration. C'est bien là toute la richesse libératrice mais aussi opératoire de la littérature, agissant sur nos esprits comme un télescope flexible qui ouvre de nouvelles perspectives et des angles originaux sur la réalité grâce à l'imagination et l'intuition.

Dans cette perspective, des œuvres de fiction d'auteurs, d'époques et de cultures aussi distincts que *Frankenstein* (Shelley, 1831), *L'Ève Future* (Villiers, 1886) ou *Le Château des Carpathes* (Verne, 1892), *L'Île du docteur Moreau*, (H.G. Wells, 1896) *Le Meilleur des mondes* (Doyle, 1912), *Nous* (Zamiatine, 1924) ou *L'Île aux oiseaux de fer* (Dhôtel, 1956) pour ne citer qu'eux, sont autant de lieux où le très loin et le tout près se concilient. Même si ces œuvres ne prétendent pas prophétiser ce qui va se passer, elles possèdent cette étrange faculté de tisser le passé, le présent et l'avenir sans souci de linéarité. L'important, c'est que le sens n'est pas donné comme une essence, une donnée (même s'il est voué à s'accomplir, par la lecture) mais il est un nœud de possibles imaginables et concevables à la fois. Ni pleinement illusion ni reflet direct de la réalité, la littérature navigue entre ces deux pôles, et c'est cette dualité qui lui confère le statut d'un véritable laboratoire, à la fois lieu d'observation, de description et d'analyse. Son indétermination constitue une promesse pour une analyse spéculative plus large et nuancée et en fait une res/source précieuse pour toute discipline à vocation critique. Ce constat est la condition de nouvelles recherches. Dès lors que nous en sommes convaincus, notre tâche consiste à explorer des corpus encore inexplorés. C'est en travaillant sur ces textes que nous pouvons travailler et redonner vie à des écrivains comme Pierre

principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence » (Mallarmé, 2003: 233)

Nothomb dont l'œuvre oubliée, comme on va le voir, s'avère éclairante et enrichissante pour notre présent.

Cap sur Mars

Pendant la seconde moitié du XIXe siècle, d'importants progrès technologiques tels que l'électricité, les rayons X, et les premières tentatives de communication avec Mars ont résonné de forme significative dans nombre de récits où la science s'entremêle à l'imaginaire pour défier les contours du monde connu et explorer l'univers spatial⁸. L'attestent des auteurs de cette époque comme Camille Flammarion – lui-même astronome – ou Guy de Maupassant, qui ont tracé des voies inédites pour une littérature qui repousse les frontières de la connaissance scientifique tout en sondant les limites de l'expérience humaine, notamment dans sa capacité à interagir avec Mars et ses éventuels habitants.

Publié en 1922, le roman pratiquement inconnu de Pierre Nothomb, *La Rédemption de Mars*, reflète l'intérêt persistant pour l'exploration spatiale et la quête de la vie extraterrestre, après la Première Guerre mondiale. L'intrigue suit le narrateur, un chrétien, et son compagnon, le scientifique athée Reverchamp, embarqués dans une expédition interplanétaire qui les mène involontairement à Mars. Leurs points de vue sur la planète diffèrent radicalement. Après leur atterrissage, le vaisseau se scinde, les séparant, et l'histoire se concentre alors sur le protagoniste chrétien, le narrateur, qui tente de retrouver son compagnon tout en s'efforçant de convertir les habitants de Mars et de percer les mystères spirituels qui les entourent. La dynamique narrative du roman est marquée par l'opposition entre la perspective religieuse du protagoniste et l'interprétation scientifique sans concession apportée par le second cosmonaute. Par ailleurs, tout le texte est

⁸ Voir Lebaillly, M. (1989). *La Science Fiction avant la science fiction: anthologie de l'imaginaire scientifique français du romantisme à la pataphysique*, Paris, L'Instant.

imprégné d'une dualité persistante entre le connu et l'inconnu, perceptible dès les premières pages. Bien qu'elles ne soient pas explicitement définies comme une préface, ces cinq pages utilisent l'italique pour distinguer le questionnement rétrospectif du narrateur quant aux motivations du voyage, mettant en lumière son conflit interne, alimenté par diverses influences et des motivations parfois contradictoires.

Je ne saurai jamais au juste pourquoi j'ai entrepris ce voyage. Est-ce par nostalgie, pour échapper à la terre que j'avais trop vue ? Est-ce par amour de cette science à laquelle j'avais consacré une part de ma jeunesse, sans rencontrer dans sa recherche toutes les satisfactions rêvées ? Est-ce pour avoir, sur tous les rivages, essayé d'élever mon âme jusqu'au mystère infini des astres ? Est-ce Dieu qui m'inspira, lui qui avait béni mon enfance, mais dont, depuis mes huit ans, je n'avais conservé – oserais-je dire – que le souvenir et l'habitude ? (Nothomb, 1922: 1)

L'arrivée sur la planète est imprégnée d'une atmosphère de renaissance. La planète semble offrir toutes les conditions propices à la vie sous toutes ses formes. La rencontre avec une figure angélique, décrite comme un ange aux ailes légères, confère un ton mystérieux à l'expérience:

Tout à coup, parmi l'étrange feuillée – ces coupes se balançaient au bout de lianes, au sommet des branches – une apparition plana. Un ange aux ailes légères, immobile, hésita. Peut-être la vue de l'appareil ouvert, comme une double coquille au bord du vallon, arrêtait-elle son regard. Ce ne fut pas long. D'une plongée presque verticale, rapide comme un éboulement, il plongea vers l'endroit où j'étais.

Mon cœur battait, en tumulte. Avais-je gagné, sans le savoir, par-delà les mondes mortels, quelque séraphique séjour? Quel paradis m'ouvrait ses retraites? Quelle puissance inconnue m'allait

posséder? L'ombre qu'il fit dans l'ombre me prouva pourtant que l'ange avait un corps et, à la lueur des astres, je perçus que l'ange était femme (Ibid., 9)

Le voyageur décrit ses premiers contacts avec l'ange comme une expérience transcendante, où des éléments de symbolique religieuse ou spirituelle sont en harmonie avec son ressenti. La libération du protagoniste de son scaphandre par l'ange est métaphoriquement riche, comme une régénération de l'individu libéré des contraintes terrestres. Il nous décrit ce moment enivrant par des mots chargés d'émotion:

(...) je fus absorbé, assimilé soudain, âme et chair, par la vie ambiante. Évadé de ma laideur de civilisé (...) je perdis – pour toujours, pour toujours, oui, oui ! – la notion de moi-même, du passé de la Terre. Au milieu de ce tourbillon où plus rien ne subsistait de distinct, une main se posa sur mon front, l'ivresse s'apaisa et des larmes d'amour jaillirent de mes yeux. Je vivais ! (Ibid., 14-15)

Un univers imprégné de sensations visuelles, olfactives et auditives tout en nuances, une figure féminine ravissante aux traits d'un ange, et qui lui adresse le mot *Iouzi*, prélude à la naissance d'un homme nouveau. Les charmes de celle qu'il nomme dorénavant par ce même mot dépassent le physique pour gagner une portée morale inspirante. *Iouzi* devient une sorte de guide spirituel sur Mars, incarnant les thèmes de rédemption et de transcendance. Elle se démarque de ses sœurs qu'elle résume toutes, les éclipsant presque « comme un rayon de soleil »:

Comme si un sacrement l'avait marquée, toutes elles l'entouraient d'une attention affectueuse, d'une perpétuelle et déférente attention. Angélique entre les anges, je la suivais des yeux dans l'air – cheveux roses, vol divin, galbe nerveux, visage doux et exalté – reine de la cohorte pure. (Ibid., 42)

Les habitants de Mars émergent comme une fidèle reproduction de la planète, reflétant son ordre, sa fraternité et son harmonie sereine en parfaite communion avec la nature:

À cent mètres, ils nous saluèrent des deux bras, d'un geste où la fierté se mêlait au respect. C'étaient de beaux êtres aux formes minces, mais pleines, aux cheveux courts, aussi, d'une taille un peu plus grande que notre stature humaine. Un voile blanc d'*ézenaïo* derrière les épaules flottait autour d'eux pour aller se renouer sous les ailes à la cambrure des reins. Leur visage exprimait une admirable noblesse, une volonté égale, une puissance douce. (Ibid., 61)

L'essence de la vie est révélée à tout instant, en contraste avec les écueils et les tumultes de la Terre, marquée par les cicatrices récentes de la guerre. Les méandres des cours d'eau serpentent à travers les plateaux, dévoilant les harmonies profondes de la nature, selon la description faite dans le passage suivant:

L'énorme fleuve, je le voyais, vers les bords surtout, dépassé, couvert par une végétation luxuriante et toute spontanée, dont à vue d'œil, croissaient les branches, s'ouvraient les feuilles, montaient les troncs. Et hors de l'eau, sur les pentes des berges, la force en marche, vivant par les racines le miracle liquide, franchissait la pente vers le nord des plateaux, luisante et bleue (...) ressuscitée. (Ibid., 108)

Le récit dévoile le mode de vie idyllique des Martiens, existence quasiment parfaite, dénuée de maladies et de systèmes préétablis. Elle est marquée par une longue saison sèche, suivie d'une période d'abondance. Les Martiens partagent une profonde croyance en un être " Espéré " ou " Attendu " (Ibid., 46), ce qui les amène à se rassembler chaque soir au sommet de la « Montagne Sainte », évoquant ainsi les traditions monothéistes. Leur foi imprègne leur vie quotidienne à travers des rituels soulignant l'importance de l'être attendu pour leur existence harmonieuse.

En tant qu'homme venu du ciel, le protagoniste est identifié à cette figure divine, voire messianique, sans pour autant récuser cette analogie. Sa participation active dans les rituels publics et son adoption d'une posture missionnaire génèrent des tensions palpables avec Reverchamp. Ce dernier reproche au narrateur de renforcer les croyances des Martiens, menaçant ainsi l'équilibre moral de leur société autonome. Les divergences éclatent et aboutissent à un affrontement intense entre les deux cosmonautes, mettant en scène deux visions antithétiques: « adhésion », d'une part, et « suspicion » de l'autre, concernant la foi, la science et le progrès, mettant en évidence des questions de définitions et de valeurs:

Parmi la foule qui se disloque, courant sur l'herbe, il [Reverchamp] arrive à moi. – Qu'as-tu fait? Qu'as-tu fait? Dit-il. Je m'indigne.

À mon tour: – Et toi Reverchamp, qu'allais-tu faire? Nous sommes dressés l'un contre l'autre, exaltés tous deux, ennemis. Il représente un principe, j'en représente un autre. Et dans cette lutte, où je suis vainqueur jusqu'ici – en face de sa colère mauvaise, je défends, moi, le droit de Dieu. (Ibid., 142)

Malgré les arguments troublants de son ami et les réactions mitigées des Martiens, le protagoniste trouve du réconfort lors de ses expéditions sur Mars avec *Iouzi*, admirant des spectacles majestueux tels que la fonte des pôles, le remplissage des mers et l'irrigation des fleuves, dans l'immense continent:

Nous étions là aux confins du temporaire océan polaire, à un endroit où, par exception cette année, l'eau avait recouvert une partie du plateau.

(...) Quel bonheur est comparable à celui que se sont fait les habitants de cette planète ? (Ibid., 153-154)

Le récit atteint son apogée lors de la découverte de l'imposture du protagoniste par *Iouzi*, devenue son épouse. Prenant conscience

de sa faute, le narrateur ne songe qu'à fuir (203). Or, un seul appareil est opérationnel pour le voyage de retour. L'un des deux personnages devra faire un sacrifice...

L'idée de faute et de repentir imprègne les trois dernières pages du roman, qui reprennent l'italique pour adresser un message à la fois spirituel, moral et humanitaire, appelant à la réflexion, à la prière et à la solidarité envers un autre monde et ses habitants.

Mon but en écrivant ces pages n'est pas seulement de donner aux terriens des indications scientifiques sur la planète où j'ai vécu des jours enchanteurs et terribles. (...) Le carnet de Reverchamp (...) constituera sur ce point un volume d'un autre intérêt que celui-ci. (...) J'ai voulu adresser à mes frères chrétiens, dans la seule forme dont je sois capable, un appel qu'il faut qu'ils entendent. (...)

Il y a là-haut parmi ces astres que vous regardez distraitement, un monde frère du nôtre ! Des êtres pareils à nous y vivent dans l'attente de Dieu (...) Je vous demande de prier pour eux, de les englober dans la communion de vos âmes, d'offrir à Dieu, pour les aider, une part de vos mérites, de vos tristesses, de vos deuils

Je pense à ce peuple si digne de respect, je pense à ses loyaux efforts, je pense à la noblesse des âmes, je pense à nos fautes, au stoïque sacrifice humanitaire de Reverchamp, que Dieu fera fructifier malgré tout. Je pense à Iouzi. (Ibid., 217-219)

(...)

La Rédemption de Mars transcende le récit spatial en explorant des thèmes métaphysiques comme la rédemption et la dualité morale. En présentant une société martienne axée sur le respect de la nature plutôt que sur la guerre (image associée à Mars depuis des temps immémoriaux), ce roman incite à réfléchir sur la place de l'humanité dans l'univers. Il suscite ainsi des interrogations saisissantes sur la réalité, l'espoir et les possibilités futures. Contrairement à d'autres œuvres contemporaines telles que *De la Terre à la Lune* de Jules Verne (1865), qui privilégie le merveilleux scientifique des voyages

interplanétaires, ce récit de Pierre Nothomb se distingue au sein de la littérature francophone du début du XXe siècle par sa focalisation spécifique sur la planète rouge. Il intègre habilement des éléments de science, de spiritualité et de réflexion sociale. L'originalité de l'œuvre réside notamment dans la présence de ce personnage angélique, *Iouzi*, qui amplifie la dimension métaphysique du récit. Elle représente aux yeux du protagoniste – et de l'auteur-narrateur qui y réfléchit dans les dernières pages du roman – l'idée de rédemption de l'humanité, des potentialités naturelles encore préservées de l'action humaine. Ce sont ces *merveilles* toute symboliques qui sont valorisées dans le récit, opposant cette vision *originelle* au merveilleux scientifique et à l'engouement technologique de l'époque. Plongés dans cet univers alternatif et quelque part réparateur, les personnages de *La Rédemption de Mars* entreprennent une introspection profonde, mettant en doute leurs certitudes et leur arrogance. Ils sont confrontés à une société empreinte de tolérance, de bienveillance et de modes de vie respectueux de l'environnement. Cette réalité contraste nettement avec les tendances de scientisme et de matérialisme dominantes dans les sociétés occidentales, marquées par l'avènement du système capitaliste et de consommation de masse. À cet égard, l'œuvre rejoint les préoccupations exprimées par des auteurs comme Zamiatine à la même époque, ainsi que d'autres comme Huxley ou Orwell. Cela pourrait projeter ce récit du côté des utopies ou dystopies diversement politiques de l'entre-deux-guerres, un sujet bien trop vaste pour être exploré dans cet article et qui pourrait être objet d'une étude à part entière⁹.

Entre astronomie, médiation et imagination, ce récit publié en 1922 offre des perspectives saisissantes pour éclairer les capacités et les limites de l'humain. Il revêt une acuité singulière à une époque

⁹ On observera qu'Amélie Nothomb, connue pour ses romans d'autofiction et petite-fille de notre écrivain, a également exploré la science-fiction avec *Péplum* (1996). Ce livre présente une narratrice, AN, qui se réveille 585 ans après une anesthésie pour une chirurgie mineure, offrant une réflexion sur l'immortalité, le contraste entre les époques et la gestion des ressources planétaires.

comme la nôtre, marquée par la multiplication des missions spatiales à la recherche de planètes habitables, mais où la Terre et ses écosystèmes font face à d'énormes menaces. Des missions qui entérinent par ailleurs un modèle de progrès associé à l'appropriation et à la domination de l'inconnu et des ressources naturelles.

Cette analyse, quoique restreinte au cadre de cet article, voudrait illustrer comment la littérature peut enrichir la réflexion sur les enjeux bioéthiques contemporains. *La Rédemption de Mars* offre des perspectives éclairantes sur les potentialités et les limites de l'humanité, particulièrement à une époque où la santé de notre planète est menacée de tout côté: survie des espèces, changements climatiques, perte de la biodiversité et gestion précaire des ressources en eau. Ce récit incite les lecteurs du XXI^e siècle à établir des ponts et à repenser, sous différentes formes, notre rapport et nos comportements envers la nature, soulevant des questions cruciales. Peut-on légitimement envisager des modèles sociaux axés sur la paix et le bonheur, ou sommes-nous irrémédiablement destinés à demeurer des exploiters, devenant ainsi des agents nuisibles mettant en péril notre existence commune ? Nos actions, perpétrées à travers des progrès techniques incessants, pourraient-elles déclencher un retournement de la nature contre l'humanité elle-même ?

Plutôt que de rechercher une alternative habitable à la Terre, ce récit évoque la nécessité de préserver notre planète et sa biodiversité, de réduire notre empreinte écologique, pour reprendre un langage actuel. Dans un contexte de progrès scientifiques incessants, ce récit interroge les limites de l'humain sous cet angle particulier du rapport avec autrui et l'environnement. Ce type d'œuvres se révèle ainsi comme un laboratoire précieux pour l'observation, l'analyse et la mise en perspective d'enjeux contemporains, qu'ils soient environnementaux, biomédicaux, économiques ou sociaux. Leur valeur réside dans leur capacité à stimuler l'imagination, servant de moteurs pour des discussions sur la responsabilité individuelle et collective, ainsi que sur les implications éthiques de nos avancées technologiques et scientifiques. Elles éclairent à la fois le passé et le présent, interpellant

nos craintes, nos doutes et nos défis. Elles illustrent également la dimension multidisciplinaire de la lecture et son historicité. La lecture littéraire, loin d'être une simple mise au jour des événements passés, à la manière d'un historien, s'érige en un dialogue historicisé, insufflant vie et actualité au passé dans le présent de la lecture. C'est en cela qu'elle permet une rétroaction du futur (virtuel) sur le présent (réel).

La littérature, laboratoire pour la bioéthique

Pour conclure, je souhaiterais insister sur le rôle de la lecture comme opérateur de fiction sur des enjeux bioéthiques. La valeur particulière de ces œuvres, qu'elles empruntent ou non le chemin de la science-fiction, réside dans leur propension à réfléchir – dans tous les sens du mot – des enjeux bioéthiques. Qu'il s'agisse de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, créant une créature pour démontrer son pouvoir de donner la vie, de *L'Ève future* (1886) de Villiers où Thomas Edison dote une *andréïde* d'un corps parfait, d'une sensibilité et d'une intelligence (ironiquement) artificielles, ou encore dans la nouvelle *Runaround* d'Isaac Asimov (Asimov, 2020 [1942]) où sont énoncées les trois lois de la robotique en 1942, qui ont largement influencé la réflexion dans ce domaine, ces exemples mettent en lumière le rapport complexe entre l'homme et la technologie, ainsi que les limites éthiques à considérer.¹⁰

La lecture offre une entrée précieuse à une démarche spéculative. Dans *La Rédemption de Mars*, le personnage du narrateur se confronte aux valeurs d'une société lointaine, l'amenant à se questionner sur la véritable essence de l'humanité. Ce texte centenaire peut inciter à réfléchir sur notre responsabilité envers la nature, et à reconsidérer notre relation avec l'environnement dont nous faisons partie,

¹⁰ Le roman *Frankenstein* est souvent associé à des discussions sur des normes éthiques. Voir Nagy, P. *et al.* (2020).

au moment où les actions humaines continuent à détériorer notre planète. Le cadre de recherche que j'ai présenté ouvre des voies nouvelles vers des corpus inexplorés. Des œuvres telles que *La Possibilité d'une île* (2005), de Michel Houellebecq, *Auprès de moi toujours* (2005) de Kazuo Ishiguro, voire la pièce *Doutor Feelgood. Em viagem para Belle Reve* (2011) de Armando Nascimento Rosa, dégagent des perspectives d'analyses potentielles sur des sujets tels que le clonage, la manipulation génétique ou l'exploitation des corps humains à des fins médicales ou scientifiques.

Une composante essentielle de notre travail, celui d'enseignants-chercheurs en littérature, consiste dans la valorisation de lecture, pratique qui, par son attention tant à la lettre du texte qu'à son (ou ses) sens, projette une lumière capable d'irradier sur diverses disciplines. Cette démarche ne réduit pas la littérature à un simple instrument utilitaire ; elle révèle plutôt le pouvoir intrinsèque à sa nature. Il suffit de se rappeler que nos analyses les plus « classiques » intègrent souvent une variété de connaissances – qu'elles soient historiques, géographiques, sociales, anthropologiques, psychologiques... Barthes rappelle magnifiquement ce phénomène dans sa *Leçon*, évoquant *Robinson Crusoé* (Barthes, 1978: 17). Il va même plus loin, postulant que, parmi toutes les formes de connaissance, la littérature, parce qu'elle échappe à toute fixation – qu'elle soit sur l'« objet » ou la méthode –, ne cristallise aucun savoir. Au contraire, elle « fait tourner les savoirs (et) leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux. (...) Parce qu'elle met en scène le savoir, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engène le savoir dans le rouge de la réflexivité infinie ». (Barthes, 1978: 18-19).

Ce statut *indirect* constitue la richesse inhérente au texte littéraire, sans que cela signifie une opposition entre l'utilité de l'art et son autonomie vis-à-vis du monde. L'histoire littéraire témoigne par ailleurs de l'importance de combiner les deux aspects, par-delà la conception kantienne de la beauté inutile (Laurel, 2009). À une époque marquée par une frénésie généralisée, le choix de la lecture,

par sa lenteur et par sa capacité à prendre diverses formes, constitue un antidote à l'effervescence numérique et à l'appauvrissement croissant de l'écrit dans notre ère saturée d'images. Par-dessus tout, la lecture ouvre au *relationnel* (Martin, 2017), encourage cette « relation critique », dont parle Jean Starobinski, d'autant plus féconde qu'elle se fait l'« irrégularité turbulente », « la contradiction » et « le refus de l'apaisement » (Starobinski, 1970 49). En tant qu'opération mentale, spéculative et inventive, la lecture favorise le développement de la pensée critique, de l'interprétation, illustrant « tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable », comme l'a observé Milan Kundera (Kundera, 2002: 58. Je traduis).

Mallarmé, comme le suggère la citation mise en exergue à cette étude, affirmait la primauté du présent sur toute chose. Lire *La Rédemption de Mars* revient à honorer ce présent et, dans un même mouvement, en appréhender la dimension d'avenir, prélude à une démarche bioéthique.

Bibliographie

- Azimov, I., Billon, P. et Durastani, P. P. (2020 [1942]). *Le Cycle des robots – 1: Les robots*, Traduction de Pierre Billon, Paris, J'ai lu.
- Barthes, R. (1978). *Leçon*, Paris, Seuil.
- Borry, P., Schtsmans, P. et Dierickx, K. (2005). "The birth of the empirical turn in Bioethics", *Bioethics* 1467-8519, vol. 19, nr. 1. Doi: 10.1111/j.1467-8519.2005.00424.x. PMID: 15812972 (consulté le 2 novembre 2023).
- Cabral, M. J. (2023). « Je vous offre une Ève scientifique: Villiers au présent », *Carnets*, Revue électronique d'études françaises. DOI: <https://doi.org/10.4000/carnets.14691>
- Cabral, M. J. et Mamzer, M. F. (2022). *Médecins, soignants, osons la littérature ! Un laboratoire virtuel pour la réflexion éthique*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon.
- Hottois, G. (1976). *La Philosophie du langage de Ludwig Wittgenstein*. Préface de J. Bouveresse, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles.
- Hottois, G. (1984). *Le Signe et la technique*, Paris, Vrin.
- Hottois, G. (2004). *Qu'est-ce que la bioéthique ?* Paris, Vrin.
- Hottois, G. (2006). « La technoscience: de l'origine du mot à ses usages actuels », in *Recherche en soins infirmiers*, nr. 86, 24-32.
- Hottois, G. (2018). *Philosophie et idéologies trans/posthumanistes*, Paris, Vrin.
- Hottois, G. (2022). *La Science-fiction. Une introduction historique et philosophique*. Préface de Jean-Noël Missa, Paris, Vrin.

- Jouve, V. (2019). *Pouvoirs de la fiction. Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Paris, Armand Colin.
- Kundera, M. (2002). *A arte do romance*. Lisboa, Dom Quixote.
- Langlet, I. (2006). *La science-fiction: Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin.
- Laurel, M. H. Amado (2009). « La littérature: pour qui? pourquoi? De l'utilité du beau, aujourd'hui », *Carnets*, revue électronique d'études françaises, 1ere série, Nr. spécial , DOI: <https://doi.org/10.4000/carnets.3447> (consulté le 27 novembre 2023).
- Lebally, M. (1989). *La Science Fiction avant la SF. Anthologie de l'imaginaire scientifique français du romantisme à la pataphysique*, Paris, L'Instant, « Griffures ».
- Mallarmé, S. (2003). *Œuvres complètes*, 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade ».
- Martin, S. (2017). *Voix et relation Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Paris, Marie Delarbre.
- Nagy, P., Wylie, R., Eschrich, J. et Finn, E. (2019). "Facing the pariah of science: The Frankenstein myth as a social and ethical reference for scientists," *Science and E006 Engineering Ethics* 26 737 759. <https://doi.org/10.1007/s11948-019-00121-3> (consulté le 27 novembre 2023).
- Nothomb, P. (1922). *La Rédemption de Mars*, Paris, Plon-Nourrit et Cie.
- Pavel, T. (1996). *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris: Gallimard.
- Pézard, E. et Chabor, H. (dir.). (2018 [1909]). « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès », in *Le Spectateur*, t. I, n° 6, oct. 1909, 245-260. *ReS Futurae*, n° 11, « Maurice Renard ». URL: <http://journals.openedition.org/resf/1201> (consulté le 7 novembre 2023).
- Spriel, S. et Vian, B. (1951). « Un nouveau genre littéraire: la Science-fiction », *Les Temps modernes*, n° 72, 1^{er} oct., 618-627.
- Starobinsky, J. (1970). *La Relation critique*, Paris, Gallimard.

**LA CHEMINEMENT DE L'HUMAIN
VERS... L'HUMAIN**

Khireddine Mourad

Université Caddi Ayyad de Marrakech – Maroc

En ouverture, que l'on me permette de citer ces quelques vers qui, je l'espère, nous feront entrer dans une poétique et une union fructueuse de la raison et de la saveur.

13.11. Dieu ne change rien à l'état de choses dans lequel se trouvent les hommes tant que ceux-ci ne changent pas ce qui est en eux-mêmes.

Coran

Ô toi qui cherche le chemin qui conduit au secret
Reviens sur tes pas car c'est en toi que se trouve le secret tout entier.

Ibn 'Arabî¹

L'existence est une lettre dont tu restes le sens

Ibn 'Arabî²

La rose est un jardin où se cachent des arbres

Rūmī³

¹ Ibn 'Arabî, *Les Illuminations de la Mecque*, Anthologie présentée par M. Chodkiewicz, Éd. Albin Michel, 1997, P. 75.

² Ibn 'Arabî, *Traité de l'amour*, éd. Albin Michel, 1986, Introduction, Traduction et Notes de Maurice Gloton, p. 31.

³ Salah Stétié, *Le vin mystique et autres lieux spirituels de l'Islam*, éd. Albin Michel, 2002, p. 224.

⁴ Rainer Maria Rilke, *Célébre la terre pour l'ange*, Anthologie choisie et présentée par Jean-Philippe de Tonnac et Jeanne Wagner, trad. de l'allemand par J. Wagner, éd. Albin Michel, 2018.

Depuis que mon ange n'est plus mon gardien

R. M. Rilke⁴

Qui donc pourrait venir à notre secours ? Ni les anges
ni les hommes. Et même les animaux avertis savent
que nous ne sommes guère chez nous en ce monde
des clartés.

R. M. Rilke⁵

Se sentir supérieur à tous, et se voir traité par le
Destin en être inférieur aux créatures les plus basses,
qui pourrait se vanter d'être un homme dans une
situation pareille ?

Fernando Pessoa⁴

Prélude

Des récits mésopotamiens aux mythes modernes, il y a chez l'homme un aspect inchangé, une sorte de constante archétypale: la volonté de dépassement ! Ce dépassement va du désir de déité aux inventions technologiques sophistiquées en passant par le rêve d'immortalité, les performances physiques, les explorations géologiques et spatiales, les défis intellectuels, les transgressions morales, et, pour certains, l'élévation éthique⁵... En somme, l'homme cherche à franchir une limite, à réaliser un exploit, ou à s'affranchir de sa propre condition, comme s'il craignait une obsolescence imminente de son être !

Mais en juxtaposant "ange" et "dépassement humain", l'intitulé de cette thématique a orienté la figure du dépassement en mettant en lice un type défini d'idéal: l'Ange.

« Comment parler de ce que je ne suis pas et que je ne serai jamais ? – Et ce que je ne suis pas et ne serai jamais est l'ange. »
Que savons-nous de lui? Comment le connaître en soi, le reconnaître

⁵ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, Trad. de l'allemand par Rainer Biemel (Jean Rounault), éd. ALLIA, Paris, 2015.

⁴ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, trad. du portugais par Françoise Laye, 3^e édition, éd. Christian Bourgois Éditeur, 1999, p. 192.

⁵ Adapa, Gilgamesh, Pharaon, Prométhée... jusqu'aux superhéros hollywoodiens.

sinon le décrire en dehors d'un jeu de comparaison, de symétrie et d'antonymie – incluant opposition, réciprocité, complémentarité... ? Est-il possible de se représenter sa perfection, s'il y en a une? Et qu'en est-il du culte des anges ? De leur hiérarchie? De leur chute? ... Un peintre, Matisse, nous dit: « Rien n'est plus difficile pour un vrai peintre que de peindre une rose, parce que pour le faire, il lui faut d'abord oublier toutes les roses peintes. »⁶ Ne pourrait-on pas dire, mutatis mutandis: « pour représenter l'ange, il faut oublier tous les anges représentés ! »

Et c'est, d'une certaine manière, ce que R.M. Rilke précise à Witold Von Hulewicz, dans une lettre: « Commettre l'erreur d'appliquer aux *Élégies* et aux *Sonnets* les conceptions *catholiques* de la mort, de l'au-delà et de l'éternité, c'est s'éloigner radicalement de leur orientation et s'exposer à les méseprendre de plus en plus gravement. L'«ange» des *Élégies* n'a rien à voir avec l'ange du ciel chrétien (plutôt avec les figures d'anges de l'Islam)...»⁷

Bien qu'elle soit une mise en garde de la part du poète pour éviter toute confusion dans la compréhension de son œuvre, cette dernière phrase, cryptique, ne jette pas moins le trouble dans la mesure où elle écarte toute figure universelle de l'ange et appelle une analyse comparative des représentations théologiques littéraires et populaires de l'angéologie judéo-chrétienne et islamique pour savoir ce qui, sur le plan doctrinal, les différencie. Démarche certainement pertinente, mais ni le cadre ni le temps ne permettent d'y recourir. Aussi vais-je me limiter à une description coranique de l'ange, en m'arrêtant davantage sur l'aspect exotérique qu'ésotérique pour interroger ensuite la question du dépassement.

⁶ Cité par Mourad, Khireddine. «Ecriture et extériorité, la question de l'Autre, in.» *L'inscription des langues dans les récits de voyages (XVe-XVIIIe siècles) Actes du Colloque tenu à Fontenay aux Roses, sous la direction de Michèle Duchet*. Paris: Fontenay/Saint-Cloud mars, 1992, 1988.

⁷ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, op. cit., p. 71.

De l'Ange et de l'Homme dans le Coran

Les versets où il est question de l'ange, des anges, sont très nombreux dans le Coran; et croire en leur existence fait partie des piliers de la foi du musulman. La description que nous en avons est nette et révèle comment ils sont en eux-mêmes: les anges ne mangent pas et ne boivent pas ; ils sont beaux, immenses, puissants et ont des ailes; ils sont dotés de nombreux pouvoirs, accomplissent de multiples tâches, remplissent plusieurs fonctions et peuvent revêtir, entre autres, la forme humaine quand ils sont envoyés aux hommes. Messagers, guerriers, intermédiaires, visibles et/ou invisibles, ils exécutent les ordres divins et célèbrent la Gloire de Dieu.

Par ailleurs, on constate à la lecture de ces versets que Dieu a établi non pas une comparaison mais une distinction nette entre les anges et les hommes en désignant la place et la fonction qui sont échues à chacun d'eux dans l'ordre de la création:

2.30. Lorsque ton Seigneur dit aux anges: « Je vais établir un Ḥalīfa – Lieutenant, Vicaire – sur la terre », ils dirent: « Vas-Tu y établir quelqu'un qui y sèmera la corruption et qui répandra le sang, alors que nous célébrons Tes louanges en Te glorifiant et que nous Te sanctifions ? » Le Seigneur dit: « Je sais ce que vous ne savez pas ».

Deux remarques ici: d'une part: «Quand il y a [...] mention du "califat" dans le Coran, ce n'est pas l'institution politique plus tardive qui est envisagée, mais le fait du privilège et de l'autorité attribués par Dieu à l'homme. Ce califat est l'exercice d'un règne, un imperium, qui appartient proprement à l'homme. »⁸

D'autre part, en disant: «Vas-tu y établir... » Les anges ont d'une certaine manière franchi une limite, voire commis une "transgression"

⁸ Jacques Waardenburg "La personne en deçà et au-delà de l'Islam", *Arabica*, T. 36, Fasc. 2 (Jul., 1989), éd. Brill, p. 146, URL: <http://www.jstor.org/stable/4056793>

consistant à dire: « Nous ne pensions pas que Dieu eût créé une créature supérieure à nous ! »⁹. Voyons la suite:

2.34. Lorsque Nous avons dit aux anges: « Prosternez-vous devant Adam ! » ils se sont prosternés, à l'exception d'Iblis qui refusa et s'enfla d'orgueil: il était au nombre des mécréants.

2.35. Nous dîmes: « O Adam ! Habite avec ton épouse dans le Jardin ; mangez de ses fruits à votre gré, là où vous voudrez ; mais n'approchez pas de l'arbre que voici, sinon vous compteriez parmi les iniques. »

2.36. Après quoi Satan les fit trébucher et sortir de là où ils se trouvaient.

Cinq points nous interpellent ici. 1 – Dieu annonce aux Anges qu'il va créer un être humain et en faire un Ḥalīfa, Lieutenant-Vicaire¹⁰; 2 – Les Anges s'étonnent que Dieu veuille créer un être qui accomplira des actes de violence ; 3 – Dieu leur dit de se prosterner devant l'Homme; 4 – Ils se prosternent sauf Iblis et 5 – Iblis les (Adam et Eve) fait trébucher en leur suggérant de manger le fruit “de l'arbre de l'immortalité”¹¹.

Quant à Iblis, le récalcitrant¹², voilà ce qu'il répond à l'injonction divine de se prosterner devant Adam:

⁹ Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme, herméneutique et soufisme*, éd. Flammarion, 1983, pp. 123-125. Voir note 149.

¹⁰ «C'est au nom de son Créateur que l'homme exerce son “califat”. Tous ses autres pouvoirs – civils, légaux, militaires – sont secondaires par rapport à la responsabilité originaires assignée à l'homme pour exercer sur terre une gérance qui appartient fondamentalement à Dieu. La dignité de l'homme est alors liée à son respect de la souveraineté de Dieu ; et la signification de la ḥilāfa d'Adam est précisément la reconnaissance de l'ordre créé et proprement humain des choses et du monde. » Jacques Waardenburg, id., p. 146.

¹¹ 20.120. Or, Satan lui susurra ces paroles: « O Adam ! T'indiquerai-je l'arbre de l'immortalité et un royaume qui ne passe point ? »

¹² La « chute » de Satan [...] a de bonne heure préoccupé la pensée théologique en Islam. Il était choquant de penser que Dieu l'avait damné, en somme, pour s'être fait l'irréductible champion de l'impaticipable unité de Dieu, dogme fondamental de l'Islam. Et la singularité du fait que Dieu ait ordonné aux anges d'adorer « un autre que Dieu » Al-Ḥallāj. *Kitāb al-Ṭawāsīn*. Édité par Paul Geuthner. Paris, 1913, p. 170 ¹⁶ Al-Ḥallāj, *Kitāb al-Ṭawāsīn*, édité par Paul Geuthner. Paris, 1913 p. 89/Pdf. p. 128.

7.12. Dieu dit: « Qu'est-ce qui t'a empêché de te prosterner lorsque Je te l'ai ordonné ? » Il répondit: « Je suis meilleur que lui. Tu m'as créé de feu, et lui, Tu l'as créé d'argile. »

Pour certains mystiques musulmans, la protestation d'Iblis est sincère parce qu'elle exprime un véritable monothéisme du fait qu'il refuse de se prosterner devant tout autre que Dieu; pour d'autres, Satan n'avait pas compris que Dieu, en ordonnant aux anges de se prosterner devant Adam, ils se prosternaient, en fait, « devant l'acte de Dieu et que l'acte de Dieu est le miroir de Dieu!»

Le dépassement par le grand jihād

Le grand jihād

Dans la tradition islamique et, plus spécifiquement, dans l'enseignement des soufis qui sont des guides spirituels réalisés, l'ange ne constitue pas pour l'homme l'idéal à atteindre du fait que 1 – Dieu a instauré l'homme en tant que *ḥalīfa*-Lieutenant-Vicaire sur terre et 2 – Il a demandé aux anges de se prosterner devant lui. Quant à l'humanité, elle ne saurait se réaliser ou réaliser son dépassement en fuyant sa condition faite d'eau¹³, de glaise¹⁴ et du souffle divin¹⁵! En Islam, l'une des voies qui invite l'homme au dépassement est le grand Jihād. En effet, au retour d'une bataille, le Prophète dit aux compagnons: «Nous sommes revenus du petit jihād pour entamer le grand jihād. » Phrase qui, traduite, signifie: « Nous sommes revenus du petit effort (la guerre) pour entamer le grand effort. » Ils deman-

¹³ Coran, pp. 21-30: « Et nous avons fait de l'eau toute chose vivante »

¹⁴ Coran, 18.37 [...]: « Serais-tu ingrat envers Celui qui t'a créé de poussière, puis de sperme et qui, ensuite, t'a donné forme humaine ?

¹⁵ Id., 32.9. « Puis Il l'a formé harmonieusement et Il a insufflé en lui de Son Esprit. Et Il a fait pour vous l'ouïe, la vue et les viscères. Comme vous êtes peu reconnaissants ! »

dèrent: « Y a-t-il un jihād plus grand que la guerre ? » « Oui, répondit-il, le jihād contre an-Nasf » Le mot an-Nasf est souvent traduit par l'ego – le moi – et/ou par l'âme. Le Coran nous donne trois niveaux de cet ego/âme: 1 – l'âme incitatrice au mal, 2 – l'âme *blâmante*/repentante, qui ne cesse de se reprendre, s'autocritiquer et enfin 3 – l'âme *agréante*, rassérénée et apaisée.¹⁶ Ce hadith – propos du Prophète – désigne l'intériorité de l'être comme l'unique arène où doit s'accomplir le dépassement – le combat contre le moi/ego, une lutte intérieure que l'homme doit mener contre lui-même et cela à tout instant et où qu'il soit.

Le modèle muḥammadien

Quant au Prophète, bien qu'inimitable, il est le modèle à suivre¹⁷ ! Dans le Coran et dans les propos qu'il a laissés, le Prophète s'est toujours défendu d'être un ange insistant sur sa nature tout à fait humaine, de *bašar*. Par *bašar*, on entend « l'homme en tant que celui-ci est un être charnel et donc mortel. En effet, dans son sens premier, *bašar* signifie la "chair", l'"épiderme", et cette idée de carnation demeure présente dans l'acception courante du mot, le différenciant du terme *insān*, qui désigne l'homme mais avec une signification plus abstraite. »¹⁸ Par ailleurs, c'est ce terme – *bašar* – qui est utilisé

¹⁶ Les travaux des soufis quant à eux, ont relevé sept stations de l'âme qui sont les suivantes: 1 – l'âme instigatrice du mal ; 2 – l'âme repentante ; 3 – l'âme inspirée ; 4 – l'âme apaisée ; 5 – l'âme agréant ; 6 – l'âme agréée ; 7 – l'âme parfaite. L'examen de leur propre être à la lumière d'al-Qor'an et des dits du Prophète leur a permis de sonder l'âme humaine dans toutes ses figures, et ils ont relevé et révélé ses maux puis ils ont préconisé les méthodes pour les combattre et les soigner.

¹⁷ Aucun musulman n'oublie le verset où le Prophète affirme: «Dis: Je ne suis qu'un homme [*bašar*] comme vous » ; ni ce *Hadith*: « Je suis un serviteur: je mange comme mange le serviteur et je m'assois comme s'assoit le serviteur ! » Versets et *Hadith* parmi d'autres où son *humanité* est sans cesse rappelée. Mais ces versets ne conduisent jamais le musulman à s'imaginer qu'il est ou qu'il pourrait être l'égal du Prophète.

¹⁸ Claude Addas, *La Maison muḥammadienne, Aperçu de la dévotion au Prophète en mystique musulmane*, éd. Gallimard, 2015, p. 21.

« quand il s'agit d'opposer l'espèce humaine à l'« espèce angélique » [...] , autrement dit des êtres charnels à des êtres spirituels. »¹⁹

Le Prophète donc met en avant son « humanité », sa condition originelle dans ce qu'elle a de vulnérable, d'humble et de périssable. Il insiste sur son indigence et parle de ses faiblesses. « Du Prophète, la Révélation ne dit pas qu'il est un surhomme. C'est, tout au contraire, parce qu'il a réalisé pleinement, de son vivant, sa condition de *bašar*, avec tout ce qu'elle implique en fait de servitude, qu'il est présenté comme « le modèle excellent » et que, depuis quatorze siècles, sa Communauté ne cesse de se nourrir de son exemple. »²⁰

À cet aspect doctrinal, s'ajoute son refus de la royauté au profit de la pauvreté, en effet, « au début de sa prédication, à La Mecque, les Qurayshites incrédules convoquent Muḥammad pour le tenter: si c'est l'argent qu'il veut, ils feront de lui le plus riche des hommes ; si c'est l'honneur, il sera leur prince ; si c'est la souveraineté, ils en feront leur roi. Ils lui lancent ensuite une série de défis: qu'il prouve être le messager de Dieu par des miracles; qu'il démontre sa faveur et son rang auprès de Dieu Lui demandant d'envoyer un ange ; ou enfin qu'il fasse tomber sur eux « le ciel en morceaux ». Muḥammad rejette séductions et défis: « Je ne suis pas quelqu'un qui demanderait cela à mon Seigneur. Ce n'est pas pour cela que je vous ai été envoyé »²¹

D'après un hadith, le Prophète a dit: « J'ai été suscité pour parfaire les nobles comportements. » S'appuyant ce propos, Ibn'Arabī, nous explique qu'il « n'est aucun caractère inscrit en l'homme qui n'ait un point d'appui *in divinis* et qui ne soit, par conséquent, noble en son essence ; l'aspect vil et blâmable qu'il est susceptible de recouvrir, le cas échéant, est purement accidentel. »²² À ce titre, le cheminement vers le dépassement « ... postule la résurgence des nobles caractères

¹⁹ Id.

²⁰ Id., pp. 22-23.

²¹ Samuela Pagani, « Roi ou serviteur » ? La tentation du Prophète, ou le choix d'un modèle, *Archives de sciences sociales des religions*, 178 (juillet-septembre 2017) », pp. 43-68.

²² Claude Addas, op. cit., p. 24.

inscrits en l'Homme Primordial » pour le « conduire à terme à la "théosis" [*tabaqqup bi akblāqi Llab*] »²³ Un hadith sacré confirme d'ailleurs cette possibilité:

Abu Hourayrah rapporte que le Prophète a dit: Dieu (puissant et sublime) dit: Je déclarerai la guerre à quiconque se montre hostile à l'un de Mes amis. Parmi tous les moyens employés par Mon serviteur pour se rapprocher de Moi, rien ne M'est plus agréable que la pratique de ce que Je lui ai imposé. Mon serviteur ne cesse de se rapprocher de Moi par les actes surrogatoires jusqu'à ce que Je l'aime. Une fois que Je l'ai aimé, Je deviens son ouïe avec laquelle il entend, sa vue avec laquelle il voit, sa main avec laquelle il combat et son pied avec lequel il marche [...].

Ces propos « démonstr[ent] qu'il n'est rien en l'homme qui soit de nature à faire obstacle à sa perfection ou, plus exactement, à la restauration de sa perfection originelle»²⁴

Le cheminement de l'humain ou le perpétuel dépassement

En s'inspirant du modèle muḥammadien, les soufis ont d'abord triomphé de leur moi par le grand jihād qui les a libérés d'eux-mêmes puis des autres sans leur faire éprouver de supériorité ; il les a libérés de l'attachement aux êtres sans cesser de les aimer ; ils ont rejeté de leur intériorité les envies, les désirs, les convoitises, la colère, la haine, le mépris, l'orgueil, la vanité, la tyrannie, le culte du moi dans ses formes manifestes et subtiles. Toutes ces armées de l'ego, ces milices de l'"âme charnelle", ont été débusquées par ces hommes ; ils les ont décrites, en ont cerné les mécanismes visibles et cachés, et ont enseigné à leurs disciples comment les traquer dans leur

²³ Id., p. 24.

²⁴ Id., p. 25.

profonde intériorité pour les combattre et s'élever d'étapes en étapes et de stations en stations vers l'être originel.

L'éducation soufi initie le cheminant, l'itinérant qui aspire au dépassement à ce que l'on appelle le "*bel agir*" ou le "*noble comportement*". Si l'expression semble claire dans sa formulation, sa réalisation, en revanche, exige le grand effort *-al-jihad al-akbar*. Il est très important de préciser que le bel agir dont il est question ici n'est pas fondé sur une morale forgée par un groupe d'individus au détriment d'autres groupes d'une même société, ni par un peuple au mépris d'autres peuples ni par une nation au mépris des autres nations ni enfin, d'une manière universelle, par une espèce de créatures au détriment des autres créatures. La morale de l'éducation soufie inclut les créatures en totalité, l'homme, la fourmi, l'araignée, l'insecte, le corbeau, la montagne, la pierre, l'eau. Le visible et l'invisible, le présent et l'absent, le matériel et l'immatériel, le proche et le lointain, sont ainsi mis en présence pour rappeler à l'itinérant que son effort dans la réalisation doit tenir compte de ces dimensions qui l'environnent et qu'elles existent au même titre que lui.

Du fait que l'une des finalités du soufisme est d'élever l'être humain à sa suprême réalisation, la progression de ce dernier dans le dépassement s'accomplit étape par étape, d'instant en instant, dans un cheminement, lui aussi, jalonné de stations multiples. C'est pourquoi, il serait fort maladroit pour le cheminant de parler d'expériences car en passant d'une étape à une autre, d'une station à une autre, il ne saurait prétendre avoir atteint l'apogée de son dépassement pour en exposer les conclusions. Son chemin, son parcours relève d'une dimension qui s'apparente, comme disent les soufis réalisés, à l'océan sans rivage.

Le dépassement est à l'œuvre dans l'être parce que l'être est en voyage « de la semence à la raison. »²⁵ pour reprendre une expression

²⁵ Djalāl-od-Dīn Rūmī, *Mathnawī*, *La Quête de l'Absolu*, Livre troisième, trad. du persan par Eva de Vitray-Meyerovitch et Djamchid Mortazavi, éd. Du Rocher, Jean-Paul Bertrand éditeur, 1990, p. 650.

de RŪMĪ. Toutefois, si le dépassement sert le moi, il asservit l'homme en lui laissant accroire qu'il le rend plus libre. En revanche, s'il est porté par le grand jihād, il le transfigure. Écoutons ces vers d'IBN'ARABĪ

Mon cœur est devenu capable
D'accueillir toute forme,
Il est pâturage pour gazelles
Et abbaye pour moines

Il est un temple pour idoles
Et la Ka'ba pour qui en fait le
tour, Il est les Tables de la Thora
Et aussi les feuillets du Coran !

La religion que je professe
Est celle de l'Amour.
Partout où ses montures se tournent
L'Amour est ma religion et ma foi !²⁶

Pour conclure, je ne saurais trouver mieux que ces paroles d'IBN'ARABĪ, encore lui, pour définir ce que l'on peut appeler le "dépassement perpétuel":

«En réalité, nous ne cessons jamais d'être en voyage depuis l'instant de notre constitution originelle et celui de la constitution de nos principes physiques jusqu'à l'infini. Quand t'apparaît une demeure, tu te dis: voici mon terme, mais à partir d'elle s'ouvre une autre voie dont tu tires un viatique pour un nouveau départ. Dès que tu aperçois une demeure, tu te dis: voici mon terme. Mais à peine arrivé, tu ne tardes pas à sortir pour reprendre la route... »

²⁶ Ibn'Arabī, *L'Interprète des désirs*, éd. Albin Michel, 1996, pp. 117-118.

Bibliographie

- بادا. ت (يذيرتال مايكحلا), 320. . ساهايتيودا و سفنلا ابوي ع. يمالسلا نمحرلا دب ع يبا , 412) 1993/1413, ةينانبللا ايرصملا رادلا. سفنلا
- Addas, C. (2015). *La Maison muhammadienne, Aperçu de la dévotion au Prophète en mystique musulmane*. Paris: Gallimard. Al-ĠĪLĪ, 'Abd Al-Karīm. *De l'Homme universel, extrait du livre al-Insān al-Kāmil*. Traduit par Titus BURCKHARDT. Paris: Dervy-Livres, 1975.
- Al-Hallāj (1913). *Kitāb al-Ṭawāsīn*. Édité par Paul Geuthner. Paris.
- Argyriou, A. (2003). «Angéologie et démonologie à Byzance: formulations théologiques et représentations populaires.» *CUADERNOS DEL CEMYR*. Vol. 11. Édité par Universidad de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife; diciembre.
- Burckhardt, T. (2008). *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam*. Dervy.
- Chebel, M. (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans, rites, mystique et civilisation*. Paris: Albin Michel.
- Chebel, M. (1995). *Encyclopédie de l'Amour en Islam*. Paris: Payot, 1995.
- Chevalier, J. (1984) *Le Soufisme*. Paris: P.U.F. Que sais-je?.
- Corbin, H. (1983). *Face de Dieu, face de l'homme, herméneutique et soufisme*. Paris: Flammarion.
- Corbin, H. (1983). *Face de Dieu, Face de l'Homme*. Paris, Flammarion.
- Corbin, H. (1993). *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'ibn Arabī*. Paris: Aubier.
- Damesteter, D. J. (1885). *Les origines de la poésie persane*. Paris: Ernest Leroux Editeur.
- Davidson, G. (2005). *Dictionnaire des Anges, y compris les Anges déchus*. Traduit par Carole Hennebault. Paris: Le Jardin des Livres.
- Delcor, M. (1976). «Le mythe de la chute des anges et de l'origine des géants comme explication du mal dans le monde, dans l'apocalypse juive.» *Revue de l'histoire des religions*. Vol. 190.
- Garuti, P. (2011). «Les Anges dans la Bible: un parcours.» *Interações: Cultura e Comunidade*. Vol. vol. 6, núm. 10. Édité par Pontifícia Universidade Católica de Minas. Uberlândia Minas Gerais, Brasil, julho-dezembro.
- Ibn'Arabī (1986). *Traité de l'Amour*. Traduit par Maurice Gloton. Paris: Albin Michel.
- Ibn'Arabī (1996). *L'interprète des désirs*. Traduit par Maurice Gloton. Paris: Albin Michel.
- Ibn'Arabī (1997). *Les Illuminations de la Mecque, Anthologie présentée par M. Chodkiewicz*. Paris: Albin Michel.
- Ibn'Arabī (2009). *Les Révélations de la Mecque*. Traduit par 'Abd Allah PENOT. Paris: Entrelacs.
- Ibn'Arabī (2012). *Par-delà le Miroir*. Traduit par 'Abd Allah Penot. Paris: Entrelacs.
- Ibn'Arabī (2015). *Le dévoilement des effets du voyage*. Traduit par Denis GRIL. Éclat.
- Ibn'Arabī (2016). *Le Grand Dīwān*. Traduit par Omari Hammami et Patricia Mons. Paris: Albin Michel.
- Jaccottet, P. (2006). *Rilke*. Seuil.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter.

- Junayd (1995). *Enseignement spirituel, Traités, Lettres, Oraisons et Sentences*. Traduit par Roger Deladrière. Actes Sud Babel.
- Keller, C.-A. (1996). *Approche de la mystique dans les religions occidentales et orientales*. Paris: Albin Michel.
- Koyno, A. (1971). *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand*. Gallimard.
- Margel, S. (2017). «Le corps des anges, Recherche sur les fondements de l'angéologie chrétienne.» *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*. Édité par Publications de l'École Pratique des Hautes Études. 1 septembre.
- Massignon, L. (2000). *Les allusions instigatrices*. Montpellier: Fata Morgana.
- Michon, J.-L. (1973). *Le soufi marocain Aḥmad Ibn 'Aḥḥaba et son Mi'rāj*. Paris: J. Vrin.
- Mourad, K. (1988). «Ecriture et extériorité, la question de l'Autre, in.» *L'inscription des langues dans les récits de voyages (XV^e-XVIII^e siècles) Actes du Colloque tenu à Fontenay aux Roses, sous la direction de Michèle Duchet*. Paris: Fontenay/Saint-Cloud mars, 1992.
- Mourad, K. (1989). *Le Chant d'Adapa*. Paris: Hatier.
- Nietzsche (2017). *Le gai savoir*. Traduit par Pierre Klossowski. Paris: 10/18, 1957. PAGANI, Samuela. « Roi ou serviteur » ? La tentation du Prophète, ou le choix d'un modèle.» *Archives de sciences sociales des religions*, 178, Juillet-septembre: 43-68.
- Perrodil, V. de (1845). *Dictionnaire des hérésies, des erreurs et des schismes ou mémoires pour servir à l'histoire des égarements de l'esprit humain par rapport à la religion chrétienne*. Édité par A. Royer. Vol. 1er.
- Pessoa, F. (1999). *Le Livre de l'intranquillité*. Traduit par Françoise Laje. Paris: Christian Bourgois.
- Pinker, S. (2017). *La part de l'ange en nous, L'Histoire de la violence*. Traduit par Daniel Mirsky. Paris: Editions des Arènes.
- Rilke, R M. (1992). *Élégies de Duino et Les Sonnets à Orphée*. Traduit par J.-F. Angeloz. Flammarion.
- Rilke, R M. (2015). *Élégies de Duino*. Paris: Allia.
- Rilke, R M. (2018). *Célèbre la terre pour l'ange*. Traduit par Jeanne Wagner. Albin Michel.
- Rozier, Dr. F. (1907). *Les puissances invisibles: Les dieux, les anges, les saints, les égrégores, ste Philomène*. Paris: C. Chaumont.
- Rūmī, Djalāl-od-Dīn (1990). *Mathnawī, La Quête de l'Absolu*. Édité par Jean-Paul Bertrand. Traduit par Eva de Vitray-Meyerovitch et Djamchid Mortazavi. Paris: Du Rocher.
- Stétié, S. (2002). *Le vin mystique et autres lieux spirituels de l'Islam*. Paris: Albin Michel.
- Vitray-Meyerovitch, E. de (1995). *Anthologie du soufisme*. Paris: Albin Michel.
- Vitray-Meyerovitch, E. de (2014). *Universalité de l'Islam*. Paris: Albin Michel, 2014.
- Waardenburg, J. (1989). *La personne en deçà et au-delà de l'Islam*. Vol. 36, Fasc. 2. Édité par Brill. 2 Juillet.
- Zayas, R. de (1998). *Ibn'Arabī ou le Maître d'amour*. Paris: Séguier/L'Esprit des Péninsules.
- Zouggar, N. (2012). « L'impeccabilité du Prophète ḥammad dans le credo sunnite.» *Bulletin d'études orientales [En ligne]*. Vol. Tome LX. 31 mai.

II. ÉTUDES

**ANGES ET LIONS DU MOYEN ÂGE:
BEUVE DE HANTONE ET LE
DÉPASSEMENT DE L'HUMAIN¹**

Brindusa Grigoriu

Université Alexandru Ioan Cuza – Iasi – Roumanie

Au Moyen Âge francophone, lorsque les anges hantent l'épopée, c'est soit pour annoncer l'imminence d'une guerre (forcément sainte), soit pour orchestrer l'assomption d'un héros (forcément chrétien). Le plus souvent, ils se font l'écho d'une prière bien placée, et auréolent le vécu d'un air de miracle, tout en contraignant le miraculé à un geste extrême, dont le bonheur est assuré, voire prédestiné. Car « c'est le ciel lui-même – et pas moins – qui intervient » par le biais de l'ange, en bénissant la belligérance, en immobilisant le soleil, en manifestant la *fortitudo Dei* (Cramer Vos, 1990, pp. 178-179) face à la *duritia* chevaleresque. Ce sont des anges « militaires » (Szittyta, 1971, pp. 197, 204) plutôt foudroyants, d'allure apocalyptique (202). Quant à *l'ennemi*, projeté dans le camp des démons², il a tout à perdre, dans ce monde comme dans les autres.

Un tel manichéisme ne saurait affecter les scènes du roman médiéval, où les évidences s'estompent et le ciel se couvre, notamment

¹ Ce projet est pris en charge par le Ministère Roumain de la Recherche et de l'Innovation, Programme 1 – Développement du système national RD, 1.2 – Performance institutionnelle – RDI Excellence et financement des projets, Contrat no.34PFE/19.10.2018.

² Pour reprendre la formule de Léon Gautier (1872, p. LXXV), qui oppose « ceux que visitent les Anges, et ceux qui combattent à côté des Démons ».

après l'avènement de Merlin (1155)³: les anges y rivalisent d'éclat avec les démons, et tout un jeu de faces et interfaces domine les scènes de la matière de Bretagne pour culminer dans le *Conte du Graal* et ses suites, où les esprits se laissent entrevoir juste assez pour assener un coup d'étincelles ou claquer une croisée au nez d'un chevalier, quand ce n'est pas pour accoucher, « dedans le vessel », du Mystère. Aux marges du monde arthurien, c'est le royaume romanesque de Tristan qui convie les ailés au dépaysement le plus erratique, et pourtant il se trouve, même au cœur de cet ailleurs, un espace-tremplin où Amors (en cruel Cupidon) mène et « démène par force » les humains (Béroul [1170-1190], Poirion, éd. 1989, v. 2296, p. 63). Entre figure mythique et figuration allégorique, la nature de l'ange se laisse déformer à volonté, selon les courants génériques à l'œuvre. Du pôle hagiographique, avec ses lignes de force tracées autour de Michel et Gabriel, aux polarisations ovidiennes fléchées par l'arc d'Eros, un continuum s'installe au Moyen Âge central, « comme si le modèle surplombant de l'ange s'était imposé pour toutes les figures à forme humaine dotées d'ailes, qu'il s'agisse de Genius, de Dédale ou d'Amour » (Ferlampin-Acher, 2015, p. 7).

Pour l'esprit qui s'apprête à scruter un tandem épique-romanesque de la Renaissance du XII^e siècle, l'ange se présente d'emblée comme « un nain sur des épaules de géant » (selon le bon mot de Bernard de Chartres cité par Jean de Salisbury⁴), prêt à nous lancer des clins d'œil métaphysiques. S'il rehausse la perspective des récits idylliques les plus belliqueux, c'est qu'il surplombe le *daimon* de Socrate, dont il ravive les vues à grand renfort de « philosophèmes » calcidiens, macrobiens, augustiniens (Gersh, 2012, p. 113).

³ C'est avec Robert Wace et son *Roman de Brut* que Merlin fait son entrée dans le roman français, grâce au remaniement d'une source latine, l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth (voir Campbell, 2017, pp. 8-9). Sur la part du diable que Merlin parvient à maîtriser dans les romans du Moyen Âge central, voir Ben-Ezra, 2013, pp. 1-13).

⁴ Selon le *Metalogicon* de Jean de Salisbury [1159], éd. C. I. Webb, *Ioannis Saresburiensis Metalogicon libri* (1929, III 4, 900 b 18 – c 27, p. 136), trad. de L. Spina ; voir Spina, 2004, pp. 28-33.

Pour remonter à l'une des matrices médiévales les plus porteuses de la démonologie platonicienne, il est pertinent d'invoquer, avant toute chose, la fièvre d'amour décrite dans le *Phèdre*, avec son potentiel de transcendance, depuis la montée des sèves et l'accueil des « effluves de la beauté » jusqu'au frissonnement des plumes sous la peau et le bourgeonnement des ailes: le tout, sous le signe de la fonte de la « matière dure », enfin dépassée, survolée, sublimée. Le *daimon* de Socrate renaît, au Moyen Âge, à la lumière de Boèce, et instille un désir d'évasion lumineuse, de ravissement ailé, de retour solaire vers la vraie patrie, vers la matrice de toute perfection, qui est toujours « in altum ». Tout intellectuel médiéval est censé posséder sa paire de « pennaе volucres » (ailes volantes) et en user dans l'esprit de la *Philosophiae Consolatio* (4.1'), pour échapper à l'exil de la vie et retrouver la « verae formam beatitudinis » (la forme du vrai bonheur, 4.1)⁵, en refluant, par amour, à la cause première de l'*esse* (4.7).

Créé par un clerc anonyme dans un esprit de conquête « par coup de espeie »⁶, recréé anonymement « por Dieu le creatour »⁷, *Beuve de Hantone* n'est ni un ange, ni un amant emplumé. Il est le protagoniste, angéliquement accompagné, d'une « geste », d'une « boine canson », d'un « romans » et de la « vraie estoire de Guion de Anstone et de Beuvon son fil », en tout, sept versions anglo-franco-italiennes répertoriées dans les *Archives de littérature du Moyen Âge* sous la forme d'un corpus de « chameau littéraire »⁸ étalé sur deux siècles (ARLIMA, 16 novembre 2021. https://www.arlima.net/ad/beuve_de_hantone.html#).

Au fil de ses sept vies médiévales, le noble « enfançon » est partout le rejeton d'un mariage malheureux: sa jeune mère tue son vieux père, le comte Gui (emporté par les anges), pour épouser un

⁵ Sur le rapport intertextuel entre Platon et Boèce, et ses envolées lyriques, mention en est faite dès la traduction française de 1861 (Mirandol https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/boece/livre4.htm#_ftnref2), ici n. 2 (Livre IV).

⁶ *Beuve de Hamptone* [1167-1175], Martin (éd.), 2014, v. 4, 104.

⁷ *Der Festländische Bueve de Hantone* [1190], Stimming (éd.), v. 1, 1.

⁸ Sur l'approche générique de cette « geste romanesque » qui croise célébration dynastique et visée à la fois divertissante et edificatrice », voir Galderisi, 2017, p. 430. Pour une perspective complémentaire sur « l'entre-deux », voir Boutet, 2017, et Sancho, 2018, esp. pp. 11-12. <https://doi.org/10.4000/crm.14921>.

prétendant plus verdoyant (Doon d'Allemagne). Banni, hardi, chrétien, l'orphelin s'exile à la cour d'un roi païen, dont il conquiert la fille sans la séduire (ou du moins sans la compromettre). C'est cette princesse sarrasine, la douce Josiane, qui l'adoube et lui offre l'indomptable cheval Arundel, catalyseur d'une carrière proprement épique. Face à la persécution du roi, les pérégrinations idylliques de Beuve prennent ainsi une tournure de croisade, affines de la « matière de France » par ses batailles, tournois et baptêmes. Cette veine belliqueusement amoureuse se déploie au-delà de l'horizon de l'archivistique romane dans une volée de manuscrits moyen anglais, gallois, yiddish, norrois et russes (Weiss, 2007, 1-2).

Sur les rives littéraires du français, *Beuve de Hantone* revient dans l'actualité grâce à la geste anglo-normande de la seconde moitié du XII^e siècle – considérée comme la plus vénérable version de l'histoire – qui demeure, à ce jour, l'unique souche de cette tradition narrative à jouir d'éditions et traductions modernes (Weiss, 2008 ; Martin, 2014). Cette épopée de l'amour conquérant comprend 205 laisses et 3850 vers qui s'épanchent en deux parties et deux manuscrits. Si les vers 1 à 1268 peuvent encore être consultés dans le codex B, Bibliothèque nationale de France, NAF 4532, tel n'est pas le sort des vers 912-1081 et 1190-3850, jadis conservés par D, Bibliothèque de l'université de Louvain, G 170: par malheur, ce dernier témoin est porté disparu, « détruit en 1940 lors des bombardements allemands de la ville de Louvain »⁹, le plus probablement le 16 mai¹⁰, ou alors quelque part dans la nébuleuse de l'année 1944, selon la référence proposée par lesdites Archives de littérature du Moyen Âge¹¹.

⁹ Selon Lachet, 2019, p. 1, § 2.

¹⁰ Max Schmitz (communication personnelle, 25 mars 2023) nous indique une mention officielle du funeste jour sur le site des Bibliothèques de Louvain, (KU Leuven Libraries. History and tourist information. <https://bib.kuleuven.be/english/about/history-tourism>) et, d'autre part, une notice précieuse concernant le codex sur le site de la Bibliothèque Universitaire de Leiden (https://leidenuniversity.library.github.io/manuscript-stats/details/ms_325.html), où le sort de ce témoin est doublement scellé (« *burned during WWII* » ; « no owners have been identified for this manuscript »).

¹¹ Selon Laurent Brun (et ses collaborateurs), il s'agirait d'un manuscrit « ayant appartenu à Firmin Didot et contenant également une copie de Fierabras (f. 53-130) »,

Nonobstant la date de cette historique mutilation, il s'avère que toute reconstitution de la première version de *Beuve de Hantone* repose dès lors sur l'édition de 1899 du philologue allemand Albert Stimming, intitulée *Der anglonormannische Boeve de Hauhtone*, la seule à pouvoir rendre compte des deux témoins codicologiques et à couvrir le continent textuel des vers 1190-3850, tout en invitant le lecteur francophone à un tâtonnement germanophone de l'Introduction et des Notes. Au XXI^e siècle, il devient possible d'accéder à deux compléments éditoriaux et traductifs, l'un français, l'autre anglais¹².

C'est ce *Beuve* anglo-normand perdu et retrouvé qui renaît aujourd'hui de ses cendres, pour se mesurer contre l'un de ses avatars le plus précocement romanesques et le plus franchement francophones: la première rédaction continentale (des quatre répertoriées), qui remonte à l'extrême fin du XII^e siècle¹³, et qui nous parvient dans une édition réalisée en 1911 par le même Albert Stimming sous le titre *Der festländische Bueve de Hantone, Fassung I*. Hautement pertinent pour l'ébauche d'une éventuelle angéologie, ce précieux tome redonne au monde les 10614 vers du manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, français 25516, et avec eux, un songe éveillé et un « angles » dévalant du paradis.

Pour entamer notre quête céleste et lui tracer un parcours ailé allant de l'évidence angélique à l'archétype daimonien, nous interrogerons d'abord les quelques vers qui recèlent, dans chacune de ces versions, des traces d'éthérée visitation. Dans un deuxième temps, nous ferons la part belle à des scènes d'apparence diabolique, préfacées – et ontologiquement préparées – d'un exorde léonin.

qui aurait été « détruit dans un bombardement en 1944 » (16 novembre 2021, ARLIMA, www.arlima.net/ad/beuve_de_hantone.html#van).

¹² Pour le complément éditorial anglophone, voir Weiss, 2000, pp. 305-310. Pour le versant traductif, voir Weiss, 2008.

¹³ Voir Stimming, 1899, p. XII.

I. Les anges fatals de la version anglo-normande et leurs reflets continentaux

La version anglo-normande est propice à la communion des formes de vie, suggérant l'interconnexion des Formes (ou *rationes*) à travers toute une suite de réminiscences. De l'animal à l'humain, en passant par le diabolique, voire le minéral, les messages affleurent, et passent à fleur de corps, irriguant une théophanie naturelle qui côtoie et dépasse les *mirabilia* (Noacco, 2008. <http://books.openedition.org/pur/34971>, § 9). « Boves » porte un nom de « bove » (bœuf), joue à l'ange-messager au risque de sa vie, et prend refuge en une cave (rebaptisée « bove ») hantée de lions. Sa bien-aimée Josiane, dont le nom évoque les promesses du « jos / jus » (bas) sans frôler la bassesse, est épargnée par les fauves grâce à sa royauté de droit divin, que reconnaissent même les monstres le plus indécidables (tel Açopart). Dans la *continuitas* des vivants (Chenu, 1976, 33-34), le verbe enclenche les métamorphoses les plus spectaculaires: c'est en passant de l'aboiement à l'autobiographie que la bête devient homme, et en professant sa foi que l'homme coalesce sa nature avec celle de l'ange (par le baptême) ou du démon (via l'apostasie). Ces volte-face identitaires relèvent d'un Ordre cosmique immuable, d'une Providence dont les conteurs ne doutent guère, et la mouvance universelle rapporte à chaque fois son butin de significances, vite consignées dans la *lingua franca* du christianisme dominant.

Retraduite en rayonnement de l'Esprit-Saint, l'âme du monde néoplatonicienne tend une toile de fond derrière tout ce qui se meut dans l'orbe de l'animé (Chenu, 1976, p. 33): elle unit les êtres en un seul élan vital, que chacun décline selon sa réceptibilité de la Lumière, pour un temps correspondant à son cycle d'évolution, après quoi il est appelé à sortir du visible pour se rendre à Autrui, histoire de se laisser porter vers la vie éternelle ou anéantir. À leur tour, les objets se prêtent au jeu des sujets en refusant l'assujettissement du corps pour se mettre au service d'une intersubjectivité conquérante. Ainsi, une (simple ?) escarboucle peut révéler, mieux qu'une caméra de

surveillance, la fuite vers l'avenir de deux amants, tandis qu'une ceinture (dédoublée) peut réduire le rayonnement charnel d'une pucelle en plongeant la beauté dans l'invisibilité ; tout dépend de l'orientation générale du récit, qui ne peut être que de l'Orient (sarrazin) vers l'Orient tout court, forcément chrétien.

Face à cette montée triomphale de la Parole – amplifiée et en même temps relativisée dans les versions romanesques « continentales » – ce qui frappe d'abord dans la geste anglo-normande est précisément le silence des anges. Frémissants, planants, mais muets, les envoyés de Dieu se contentent de grappiller et faire marche arrière, soucieux d'« apporter l'alme » dans sa Patria, même lorsque cette âme est née païenne.

Deux entités psychopompes désignées explicitement comme « anges » (des trois qui ponctuent les trépas des héros anglo-normands) se manifestent dans la famille sarrasine fraîchement convertie, prêtes à venir au secours du roi Hermin d'Arménie et de sa fille Josiane dans leur passage vers l'autre monde. Tour à tour, les nobles mourants empruntent la voie royale: ils pressentent à temps le pire, et finissent par prendre le meilleur parti. Surtout, ils arrivent à faire les gestes essentiels – réunion des parents proches, passation du pouvoir, confession devant un évêque – et à quitter la scène dignement et sonorement, avec un discours ultime proprement conçu et délivré parmi les humains aussi bien que parmi les esprits. Ces derniers ratifient les volontés ultimes des intéressés sans y laisser leur empreinte: ils préfèrent s'effacer dûment derrière leur fonction¹⁴, *angeli* avant toute chose, hérauts plutôt que héros, entrevus plutôt que voyants.

L'officium, d'autre part, connaît aussi des officiants plus obscurs, réservés aux âmes mal nées, mal achevées. Ainsi en va-t-il pour un

¹⁴ « Le mot Ange désigne l'office et non la nature, car en grec il signifie messenger ; or ce terme de messenger indique un être qui agit, qui annonce », comme le précise saint Augustin en retrouvant et en réinvestissant l'étymon grec du *nuntius*. La distinction lui sert pour argumenter en faveur de la nature divine de l'apparition d'Exode.3 ; voir « Sermon VII. Moïse et le buisson ardent », § 3, dans Raulx, 1866 (Bibliothèque monastique <https://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/saints/augustin/sermons/serm7.htm>).

géant qui a le tort de rester païen aussi bien que résistant à la faim de Beuve – « Vus estes cristien e demandez a manger ! » (éd. Martin, 2014, v. 1287, 202) – géant qui est, de surcroît, le frère de Bradmont, ennemi juré et geôlier outrancier du héros. La scène qui oppose le passant affamé à son peu charitable hôte de fortune est d'un entrain tranchant: la fureur épique s'abat sur la face humaine de l'autre, puis sur son bras droit, et gauche, sur ses deux pieds qu'il découpe en cascade, ensuite elle remonte vers la tête pour s'offrir une décollation transcendante. C'est alors que surgissent le sang et l'ange. Pour le deviser en anglo-normand du XII^e siècle, « l'anme va a malfez » (v. 1328, 204): autrement dit, « son âme part au diable » (205), et ceci d'un air léger, à peine ponctué, mais définitif. Aucun déplacement ne se met en branle pour l'amour du nouveau-venu, le comité d'accueil se bornant à l'attendre dans un *locus* aussi compact qu'une destination, lui assurant une réception aussi impensable que redoutable, aucunement spécifiée, seulement méprisée. L'Ennemi est vaguement un être-là censé rapatrier l'ennemi, l'intégrer à la masse des vaincus en mal de corps, pour mieux le désintégrer au sein des recalés de la métempsychose. L'indivisible splendeur du monde divin dresse une toile de fond à ce comble de la division qu'est le *malfez* comme agent du *malfaire*¹⁵, faisant vibrer sa vocation pour le *malfiable*, le *malfi*, le *malfeu*. Pour le conteur, cette funeste délivrance de l'âme se décline sans surprise ni regret, tandis que Beuve passe allègrement au découpage des futurs adversaires, tous plus ou moins gigantesques et inaboutis, tous plutôt saillants sur l'échelle des possibles anthropologiques.

Quand l'heure sonne pour Beuve lui-même, aucune ombre ne passe sur la scène narrative. Une simple nécessité s'impose au niveau du microcosme du moi, et elle revêt une tournure validée par le méga-cosmos¹⁶. En deux vers trois mouvements, le héros part tout

¹⁵ Sic: le verbe est bien attesté en ancien français, y compris comme participe passé (adjectif): Godefroy (1888). Malfaire. Dans le Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle, vol. V, 118. <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/malfaire>.

¹⁶ Sur cette notion chère à Bernard Silvestre et sur ses aléas néoplatoniciens au Moyen Âge central, voir Grant, 2007, p. 122 *sqs*.

aussi lestement que ses ennemis, et la belle cavalcade de son âme déclenche un bouquet animiste. Car Beuve n'est pas seul lors du grand passage: « occis » par la perspective du veuvage d'amour, il partage l'expérience du grand passage avec sa femme et son cheval qu'il est prêt à suivre dans l'au-delà. Avec une pirouette verbale, il se détourne du monde sans broncher ; comme ses amis charnels, il a droit à une angélique réception, lui qui trépassé d'une pirouette quasi tristanienne: « Dame, se vus murgez, jeo murrai ensemment » (v. 3813) ; « Ja morust la dame e Boves ensemment » (v. 3835).

L'efficacité du verbe au futur – « jeo murrai » – inscrit le mourir-ensemble du couple dans la quasi-simultanéité d'une réponse spirituelle revêtant l'apparence d'un miracle néo-nuptial cavalant. C'est Gui, en fils et héritier de la famille, qui assiste à ce phénomène qui n'a rien d'un suicide: prompt à survenir en l'absence de toute maladie ou blessure, le décès de Beuve incorpore la mort subite d'Arondel, cheval prodige, garant et témoin d'un lien d'élection deux fois méritant, qui se dénoue sur terre pour mieux recommencer au monde des Idées. Certes, le « destrier » n'est pas conduit vers « Damledeu », mais peu s'en faut: il est en sympathie avec ses maîtres, au point de partager leur désir de rester unis outre-corps, sur un mode qui est celui des réalités intelligibles.

Face au deuil véhément du fils, le lecteur peut légitimement se demander pourquoi celui-ci ne peut pas voir lui-même comment « les almes aportent les angles as innocens » (v. 3836), alors qu'il est le premier à anticiper les événements les plus mémorables de la vie familiale. Ce qui est sûr, c'est qu'il prend des décisions porteuses au nom de ses parents: il les enterre en inséparables « a l'esglis ke fu fet en l'onur Sent Laurent » (v. 3842), prêt à honorer leur amour en lui associant le martyr d'un patron aussi épique que chaleureux, aussi ludique qu'attachant¹⁷. Pour finir, il faut imaginer, dans les

¹⁷ Sur le culte du gril de saint Laurent dès le haut Moyen Âge (convoité et cité, entre autres, par Justinien et Grégoire de Tours), et sur son implication festive dans les saints sacrements (mariage, couronnement), voir Wagner, 1997, pp. 317-341. <https://doi.org/10.3406/rhcf.1997.1285>, n. 75, p. 330: un morceau de la relique est offert à Otton II après son mariage avec la princesse grecque Theophano,

coulisses de la contemplation manuscrite, que les anges montent eux-mêmes, invisiblement, de part et d'autre de la dame et de Beuve – tandis que le cheval les accompagne tout au plus jusqu'aux rives d'un Léthé christianisé, en attendant une future incarnation (humaine ? et toujours virile ?).

Dans la version continentale de 1200, l'idylle s'achève sans que les époux se prêtent à une concertation aussi galopante de leurs trépas. Il n'est pas nécessaire qu'ils recourent à une telle extrémité pour montrer à quel point ils sont dignes l'un de l'autre et « ensemment » de Dieu. En effet, l'éluë du héros est ici chrétienne de naissance, et ses amours avec Beuve, candides et invincibles, conduisent d'emblée au saint sacrement. Les enfants du couple font figure d'« anges qui [...] vont larmoiant » (v. 9901) et finalement de rois couronnés (v. 10513), bénis (v. 10610), pourvus de tous les fiefs dignes d'être conquis ou hérités « en viron et en les » (v. 10607). Il revient aux amants de se trouver et retrouver, de s'éprouver eux-mêmes et de se faire éprouver, pour accomplir pleinement leur mission. Il faut surtout qu'ils croient l'un en l'autre et ensemble en *Damledeu*, pour recevoir la grâce de devenir ces parents et baptiseurs de païens qu'ils sont appelés à être.

Dans la mesure où l'on peut dégager une angélogologie du roman français de *Beuve*, c'est une Annonciation qui la met en lumière, préluant à la renaissance du héros par la médiation d'une pucelle. Cette fois, l'ange prend la parole et parle français, non sans un léger accent picard¹⁸. Anonyme mais crédible, malgré l'invraisemblance à prédire, ce messager est non seulement céleste, mais tout bonnement paradisiaque. Porté par un rêve prémonitoire, il advient en effet « d'amont le paradis » par une nuit d'angoisse et d'emprisonnement. Dans la réalité du récit, cette « avision » a pour conséquence la libération immédiate du chevalier enchaîné, qui était (ou se croyait) en proie aux *dracones* et aux traîtres. S'il parvient à écarter les

¹⁸ À en croire A. Stimming (« Einleitung », *Der Festländische Bueve de Hantone: Fassung I*, p. XXVII sqq.).

premiers tout seul, c'est grâce à la reprise en possession – miraculeusement guidée – de ses propres armes qu'il vient à bout de ces derniers, non sans panache et cruauté. Le secours céleste représente une réponse aux prières de « Yosiane, ki tant a cler le vis » (v. 2839), et cette tonalité idyllique ne se laisse pas éclipser par les fulgurations épiques qui en traduisent l'exécution.

Si l'ange du rêve relève de la catégorie des « interpretes » (selon la *Cosmographia* de Bernardus Silvestris¹⁹), Beuve se fie entièrement à son pouvoir, sans craindre un contresens moral ou un trompe-l'œil allégorique. Le discours onirique de l'« angles beneïs » est conçu en bonne rhétorique humaine, avec une pointe de virilité non-fléchée qui n'est pas sans rappeler la rhétorique d'*Amor*. En tant que prophète, il annonce l'épanouissement amoureux, sans lire proprement dans les étoiles. En tant que maître d'armes, il conseille le combat immédiat, à outrance. En tant que génie néoplatonicien, il se révèle porteur de lumière: *Genius*, rattaché dès la naissance à un humain sur lequel il doit veiller, non sans se laisser affecter, en retour, d'une ruissellante affection²⁰.

Tandis que les anges de la chanson de geste apparaissent surtout en porte-paroles d'un jury de consécration hagiographique, prompts à tisser une aura aux trépassés de passage, la version continentale promet d'aller bien plus loin dans la configuration du monde intelligible.

En effet, face au dormeur boudeur, l'ange « continental » fait un travail de sensibilisation comparable à une résurrection: « Levés vous sus, amis, / Alés vous ent, trop i avés chi sis » (v. 2837-2838). Mieux: il œuvre « amicalement » à la reconstruction de la dignité perdue du chevalier, pour qui un véritable retour à la vie se prépare. *Processio*:

¹⁹ Voir « Microcosmos », Wetherbee (trad.), 1990, chap. 7, p. 108.

²⁰ *Ibidem*: « When the new design, the new creation of man has taken place, a "genius" will be assigned to watch over him, drawn from this most merciful and serviceable race of spiritual powers, whose benevolence is so deep-seated, and unalterable, that they shun, out of a hatred of evil, any contact with the vile or displeasing; but when, through the inspiration of divine powers, some virtuous act is undertaken, they are ever at hand », p. 107.

il y a resurgissement des énergies latentes, revitalisation ou résurrection, avec un nouveau mandat existentiel à remplir. L'homme de l'ange sera le vassal de Dieu, promu au statut de protégé méritant: « Amis, [...] Qui bien le sert, tous jors est ses amis » (vv. 2840 ; 2850, p. 86). La répétition du nom « ami » rend audible, non sans subtilité, la loi sous-jacente de la sympathie universelle: tout est horizon d'entente, d'entraide, d'intellection dans cette réalité trans-onirique où le héros est invité à se réinventer.

Puisque la *silva* (la matière) baigne dans la grande vague de l'amour (Platon: *Phaidros*), le corps-du-monde se révèle, selon la sémiotique du visible, un véritable *relais* de l'amour, médiateur de la télépathie entre âmes sœurs et anges amis. Et la vie reprend hors l'ancre de la terre, malgré le poids de mort qui fait ployer le jeune exilé: tout en se faisant attirer vers le haut, Beuve est loin d'empoigner son lit et marcher, car il a essentiellement faim (ou plutôt accidentellement, mais ceci depuis 7 ans !); alors il se borne à effleurer les chaînes et portes qui se laissent ouvrir en réponse à l'oraison de Josiane, suite à l'acte « expert » de l'ange.

De loin en loin et de cause en cause, comme par un effet-papillon, l'idée de liberté se fraie un chemin infra-corporel, en un flot de participes passés: les « fers [...] depechiés et finis », les « huis de fer depechiés et malmis » traduisent, sous un jour tactile aussi, l'irrésistible envolée de l'Esprit.

Comme le Ressuscité dont il est l'émule de rêve, Beuve greffe sa vie nouvelle sur la triade nutritive « pain-vin-car » (v. 2889). La « vigueur » qui lui est ainsi rendue permet aussi un glissement sur le vecteur érotique, pour célébrer, dans la chair, l'aube du sang dans les veines: ««He, Dieus!» fait Bueves, «tu soies aourés, / Encor m'ara Yosiane a son lés» / Lors lieve sus, tous est revigorés » (vv. 2867-2869,). Cependant, l'apothéose du corps nouvellement désirable n'est qu'un premier étage existentiel, de même que la monade par rapport au couple, ou la famille face au royaume: la régénération spirituelle doit passer par toutes ces étapes, avant de consacrer le règne de l'Enfant.

À peine éveillé de sa torpeur existentielle, Beuve retrouve ses axes et points cardinaux en se tournant vers l'Orient: « La clarté luist dou jor qui fu levés / Chou li fu bel, lors s'est acheminés » (v. 2900-2901), si bien que son évasion vire au pèlerinage en Terre Sainte. Par ailleurs, le conteur annonce déjà les contrées du vaste domaine qu'il lui sera donné de régenter (v. 2905). De l'état de simple rescapé, dévorant ce qu'il trouve « longement et assés » (v. 2891), il se laisse ainsi propulser vers le trône le plus rayonnant qu'il puisse concevoir, et vers la grosseur la plus brillante qu'il puisse susciter. Quand il engrosse Josiane, c'est de « quatre rois, tous crestien, que nostre sire ama » (v. 2817-2818). Compagnonnage oblige ! Car, selon le conteur cette fois, « Dameldieus ama son compaignon ; / Qui bien le sert, ja n'ara se bien non » (v. 2821-2822). Tout est bien, tout est amour, tout est massacre avec Beuve. Les geôliers sont exécutés, les ennemis abattus coup sur coup, et le héros devient lui-même un ange de la mort (à la Chrétien de Troyes). Il entre en résonance, contemplativement, avec la magie torturante et inspiratrice de son Autre, qui le conduit vers un autrefois extatique: « Quant me sovient de sen amerous ris, / De son bel cors et de son tenre vis, / Des ieus rians, de boine amor espris, / Grans merveille est comment je sui or vis » (v. 2959-2962). Toutes passions confondues, Beuve occit par amour, et se voue à son « signor », qui n'est autre que « le roi de paradis » (v. 2952) ; pour lui, comme pour son avatar de la chantefable du XIII^e siècle, le franc Aucassin, l'unique enfer à éviter est celui de l'absence de l'aimée.

Comme l'Yvain de Chrétien, ou contre lui, le Beuve anglo-normand est un chevalier léonin. C'est l'apparition des grands fauves solaires qui renforce sémiotiquement son blason, forme idéale où il coule fièrement son moi, et l'immortalise en nouveau Daniel, mais aussi en vassal méritant de la princesse qui l'adouba. Le félin devient le trophée sémiotique du héros, qu'il entend remporter seul, au risque de rejeter le secours (coulant, empoignant) de sa dame. En effet, la soif de sang chère au « Leüns » du *Bestiaire* de Philippe de Thaon, déchaînée dans la geste sur le fils du comte anglais, est aplanie par

la nature royale de la pucelle sarrasine, qui n'est pas sans suggérer une surnature, au-delà des mots et des langues. En effet, si le cri d'une possible proie suscite l'appétit des fauves, ceux-ci constatent vite, dès qu'ils la touchent, que... « enfant de rei ne pussant manger » (Martin, 2014, v. 1668, 228). La noble « enfant » en vient à incarner une Amazone habile à surmonter sa frayeur et à dompter l'effrayeur: « Par le pel li prist entor le coler, / Ausi ferme le tint com out le pouer » (1702-3, 230).

Petit à petit, la belle et les lions en viennent à former une alliance où le pouvoir de l'un appelle le service de l'autre. Angéliques, les carnassiers protègent la jeune sarrasine et s'attaquent à tout homme ou cheval de passage ; féministes, ils repoussent tout assaut viril (ou machiste) ; christiques, ils se laissent mater par une vierge. Après tout, c'est une empathie royalement motivée qui meut leur ethos de l'évitement: « la nature de cet animal paraît émaner de la substance du soleil », nous rappelle Macrobe (1883, p. 213), « et il est au-dessus de tous les autres animaux par son ardeur et son impétuosité, de la même façon que le soleil est au-dessus des autres astres » (*loc. cit.*). Pour un jeune initié, vierge encore de toute expérience fondatrice, c'est précisément le signe du Lion qui vient encadrer, dans un cosmos de facture néoplatonicienne, « le noviciat du nouveau mode d'existence auquel va les assujettir la nature humaine » (Commentaire... § I.12, p. 40). Le noviciat corporel – griffonné par le désir de deux mâles tout au long de la geste – se révèle porteur pour Josiane, au seuil de sa conversion.

Dans l'*estoire* continentale, Josiane devient une belle au bois dormant, qui attend d'être sauvée tantôt couchée, tantôt sur son séant: jamais elle n'ébauche le moindre geste libérateur. Et pourtant l'assaut bestial auquel elle s'expose dans le roman est d'une sauvagerie moins poignante que celui de la geste: si les lions anglo-normands ensanglantent le corps de Josiane et l'attirent à eux, comme autrefois dans le rêve d'Yseut (Béroul), ceux de la version française ne touchent qu'aux vêtements de Josiane avant d'assumer le rôle de bêtes gardiennes, sereines car repues, bénignes car dormantes. On sait depuis Macrobe

[V^e siècle] que « l'œil du lion est toujours ouvert et enflammé : ainsi l'œil toujours ouvert et enflammé du soleil embrasse la terre d'un regard perpétuel et infatigable » (trad. Nisard, 1883, p. 213) ; aussi faut-il prier avec les embrasés pour que la vue d'en haut apaise la braise du « peron », au nom du « signor qui tous nous peut saver » (*Beuve de Hamptone* [1190], éd Stimming, 1911, v. 3795, p. 115).

Pour les deux conteurs, Beuve et Josiane sortent miraculés de la cave et sont prêts à entrer en une phase solaire de leur évolution – conversion, mariage, parenté – non sans atermoiements tantôt vengeurs (contre Doon et la mère), tantôt arrangeurs (nouvelles ligues). Or, le premier enfant du couple sera un ange d'adoption, diable de formation: une énigme.

A peine les lions sont-ils vaincus (défaits) sur les deux scènes que surgit le chevalier à quatre cornes, Açopart/l'Escopart, qui assène aux héros un signifiant cinglant. Dans la chanson de geste, il est rattaché au spectre diabolique d'une façon assez lâche pour lui permettre d'exercer un charisme aussi inexplicable qu'irrésistible, et il devient le candidat idéal au baptême, aux côtés de la Sarrasine dont il écoute les prières. Ce potentiel de renouveau signale le passage, dans l'ordre des *animales*, des fauves non-baptisables – tel le lion remis à sa place par Jérôme²¹ – au troublant Escopart, baptisable et enclin à se prêter justement à toutes les initiations, pourvu qu'elles soient épiques et sur mesure. Toutefois, la geste anglo-normande montre l'effervescent Gui/Açopart capable de renier sa foi et passer dans le camp ennemi, refroidi par l'eau de la cuve, débordé sous les regards riants, rattrapé par son destin. Insoucieux d'éclairer son filleul une fois de plus, ou d'en orienter les lumières, Beuve finit par l'exorciser tout à fait en le décapitant.

Le roman continental, en revanche, signe le divorce de l'apparence et l'essence en octroyant au monstre, malgré sa laideur mainte fois aveuglante, la joie d'ensemencer une mariée, belle, vierge, explorée, histoire de lui offrir des enfants porteurs d'une belle queue et d'une

²¹ *Liber de viris illustribus*, 7, selon Voisenet, 1994, chap. I, § 14, n. 93.

crue beauté. Il est vrai que le corps, dans le roman de Beuve, n'est qu'un tremplin vers l'invisible: la loyauté rend le chevalier aussi indispensable qu'un cheval, et s'il mène les armées chrétiennes avec la fermeté d'un Saint-Michel-du-Péril, son animalité est elle aussi prisee, louée, donnée en spectacle. L'enjeu anthropologique n'est autre que la *diablie* du personnage, et le pari mystique qu'elle enclenche: pourra-t-on faire un homme de ce démon ? Croire à sa force d'aimer ? Surpasser le diable comme parrain, sauver l'orphelin ? Enfin, la culture l'emportera-t-elle sur la nature ? Le comportement chevaleresque sur l'éthos bestial²² ?

Toutes ces questions font l'objet d'une joute narrativement menée, où le surhomme de roman (d'abord jugé sous-homme) a l'occasion de briser les murailles de ses ongles, de porter ses maîtres et leurs montures outre mer, de trahir ou tuer les siens (car païens !), de faire tourner la Roue de Fortune dans le sens de la Providence (ici envisagée comme une hypostase de Noys²³), avec une brusquerie toujours prompte, cassante et, selon les canons de l'époque, divertissante. Dans un monde où la force est célébrée même quand elle vient d'un cheval meurtrier ou d'un géant fracassant, tout le piquant d'Açopart / Escopart consiste à déjouer les attentes suscitées, à montrer qu'un diable baptisé peut se révéler plus utile qu'un ange fantasmé.

En fin de compte, le roman de l'homme inspiré par un ange, porté par un cheval, fécondé par une femme et secouru par le filleul du diable ne fait qu'accomplir, en les dépassant, les attentes conquérantes de la geste, en « boutant » le héros au paradis, sans façons ni passion(s): l'amour y déploie, jusqu'au dernier chaînon, l'ample *catena* du monde²⁴, où l'impassibilité de l'âme entraîne la compossibilité ordonnée des astres, bêtes et amis. L'aimé de Josiane, moult aimé

²² Sur la métamorphose / nuance et ses nuances au Moyen Âge, voir Noacco, 2008, § 2.

²³ Dans la perspective de Bernard Silvestre sur la Création, proche de celle de Guillaume de Conches par l'approche critique et rationnelle, s'inscrivant souvent à contre-courant de la tradition herméneutique, voir Grant, 2007, 123-129.

²⁴ Sur la « *catena aurea omnium* » de Macrobie face à la notion de hiérarchie des êtres chez Bernard Silvestre, voir Jeuneau, 1957, 67-68.

de Dieu, se montre capable d'explorer, entre l'être brut du lion et l'esse de l'ange, tous les côtés de l'*universitas*²⁵.

Dans ces mouvantes circonstances, la voix narrante se fond dans un « nous » élémental qui gratifie les auditeurs d'un double « amen » salubre (Stimming, 1911, v. 10614, 375). L'amour divin et la dilection conjugale²⁶ font réverbérer leurs nimbes dans le grand miroir du monde où « tout se tient, s'unit et s'embrasse » (Macrobe, trad. Nisard, 1883, p. 47) sur la voie du salut. Cette vie éternelle que font chatoyer la geste et le roman de Beuve échappe aux nombres et liens de l'histoire factuelle du XII^e siècle pour enluminer, d'une belle cascade de réécritures, un homme, ses lions et ses anges.

Bibliographie

- Ben-Ezra, I. (2013). Merlin: The Medieval Embodiment of Overcoming the Devil. *Binghamton Journal of History* (14), 1-13. binghamton.edu/history/docs/bing-journal-history-vol14.pdf.
- Boquet, D. & Nagy, P. (2015). *Sensible Moyen Âge: une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*. Paris: Seuil.
- Boutet, D. (2017). *Poétiques médiévales de l'entre-deux, ou le désir d'ambiguïté*, Paris: Champion.
- Brun, Laurent. *Beuve de Hantone*. Archives de littérature du Moyen Âge. Consulté sur https://www.arlima.net/ad/beuve_de_hantone.html.
- Campbell L. C. (2017). *The Medieval Merlin Tradition in France and Italy. Prophecy, Paradox, and Translatio*. Woodbridge: D. S. Brewer.
- Chenu, M.-D. (1976). *La Théologie au douzième siècle*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Ferlampin-Acher, C. (2015). Dédale et Icare du XII^e au XV^e siècle: artifice et arts mécaniques au Moyen Âge. Dans Picard, T. et Lavezzi, E., *L'Artifice dans les lettres et les arts*. Rennes: Presses universitaires de Rennes (pp. 273-284).
- Galderisi, C. (2017). Les chameaux d'Aristote et la geste romanesque de Beuve de Hamptone. Dans Ferlampin-Acher, C. et Girbea, C. (dirs.), *Matières à débat. La notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, Rennes: Presses universitaires de Rennes (« Interférences »). 417-430.

²⁵ Voir Chenu, 1976, 22-23, 26.

²⁶ Sur cet « amour spirituel qui de deux âmes n'en fait plus qu'une seule » et la légitimation du « naturel couple » au XII^e siècle par le sacrement du mariage, voir Boquet & Nagy, 2015, chap. V.

- Gautier, L. (1872). Introduction. Histoire d'un poème national à la *Chanson de Roland*. Dans Gautier, L. (éd. et trad.), *La Chanson de Roland. Texte critique accompagné d'une nouvelle traduction*, vol. I (pp. I-CCI). Tours: Alfred Mame et Fils, Editeurs.
- Gersh, S. (2012). The First Principles of Latin Neoplatonism: Augustine, Macrobius, Boethius. *Vivarium* (50) 113-138.
- Grant, E. (2007). *A History of Natural Philosophy from the Ancient World to the Nineteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Jeaneau, E. (1957). L'Usage de la notion d'«integumentum» à travers les Gloses de Guillaume de Conches. *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, 24 (pp. 35-100).
- Lachet, C. (2019). Compte rendu, « *Beuve de Hamptone*. Chanson de geste anglo-normande de la fin du XII^e siècle, Paris: Honoré Champion, 2014, éd. et trad. Jean-Pierre Martin ». *Perspectives médiévales* (40). <https://doi.org/10.4000/peme.16285>.
- Mirandol, L. J. de (trad.) (1861). *La Consolation philosophique* de Boèce, Paris: Hachette.
- Noacco, C. (2008). Introduction. Dans *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/34971>.
- Raulx, A. (trad.) (1866). [Augustin d'Hippone], *Sermons détachés sur l'Ancien Testament, les Evangiles et les Actes des Apôtres, Œuvres complètes de saint Augustin*. Bar-Le-Duc: Ludovic Guérin & Cie. Bibliothèque monastique. <http://www.bibliotheque-monastique.ch/bibliotheque/bibliotheque/saints/augustin/sermons/index.htm#ancienestament>.
- Sancho, L. (2018). Compte rendu, « Matières à débat. La notion de matière littéraire dans la littérature médiévale, dir. Christine Ferlampin-Acher et Cătălina Gîrbea ». *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*. 1-12. <https://doi.org/10.4000/crm.14921>.
- Spina, L. (2004). Nains et géants: une dialectique antique. *L'information littéraire* (56), 28-33. <https://doi.org/10.3917/inli.561.0028>.
- Stimming, A. (éd.) (1899). *Der Anglonormannische Boeve de Haumtone*. Halle: Niemeyer (Bibliotheca Normannica, 7).
- Stimming, A. (éd.) (1911). *Der Festländische Bueve de Hantone, Fassung I*. Halle: Niemeyer (Gesellschaft für romanische Literatur, 25).
- Szittyta, P. R. (1971). The Angels and the Theme of "Fortitudo" in the "Chanson de Roland". *Neuphilologische Mitteilungen* (72), 2. 193-223. <https://www.jstor.org/stable/43342627>.
- Voisenet, J. (1994). *Bestiaire chrétien: L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e siècles)*. Nouvelle édition [en ligne]. Toulouse: Presses universitaires du Midi. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.4535>.
- Wagner, A. (1997). Collection de reliques et pouvoir épiscopal au Xe siècle. L'exemple de l'évêque Thierry Ier de Metz. *Revue d'histoire de l'Église de France*, 83 (211), 317-341. <https://doi.org/10.3406/rhcf.1997.1285>.
- Weiss J. (éd.) (2000). The Anglo-Norman *Boeve de Haumtone*: a Fragment of a New Manuscript. *The Modern Language Review*, (95) 2, 305-310. <https://doi.org/10.2307/3736133>.
- Weiss, J. (transl.) (2008). *Boeve de Haumtone and Gui de Warewic, Two Anglo-Norman Romances*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 332; The French of England Translation Series, 3).
- Wetherbee, W. (trad.) (1990). *The Cosmographia of Bernardus Silvestris*. New York: Columbia University Press.

LES ANGES DANS LA POÉSIE DE VICTOR HUGO

Ludmila Charles-Wurtz
Université de Tours – France

Les anges, chez Hugo, ont un sexe. Dans *Les Voix intérieures* (1837), l'ange Charité mêle «Ce que l'ange a de plus céleste, / Ce que la femme a de plus doux ! » Quelque vingt ans plus tard, si le poète des *Contemplations* (1856) a « peur » de l'ange Amour, c'est parce que c'est « une femme »¹. Vingt ans plus tard encore, dans *L'Art d'être grand-père* (1877), l'ange Justice est « une femme inconnue » qui semble « descendre de la nue »².

Les femmes sont des exilées sociales tout comme le proscrit est un exilé politique. Hugo rend solidaires ces deux formes d'exil en les figurant sous les traits de l'ange, âme à la frontière entre le monde humain et le monde divin, exilée de l'un comme de l'autre puisqu'elle est au bord des deux.

Dans « Le pont », premier poème du dernier livre des *Contemplations*, l'ange, « front de vierge avec des mains d'enfant », se tient « au bord de l'infini »; c'est parce qu'il parle depuis un non-lieu (il est « au bord » de l'infini, au seuil du Livre VI) qu'il est en mesure de bâtir « le pont » qui donne son titre au poème. Mais ce rôle de bâtisseur met son double exil en abyme: le pont sépare autant qu'il relie.

¹ *Les Contemplations*, V, 18, « Apparition ».

² *Les Voix intérieures*, V, « Dieu est toujours là », 2 ; *L'Art d'être grand-père*, XVIII, 4, « Fraternité ».

Le doigt sur la bouche

Cette double exclusion est aussi une double appartenance: elle fait de l'ange un être intermédiaire entre Dieu et les hommes, un messager qui donne voix à « l'infini muet »³. Quand les hommes désespèrent du silence divin, l'ange prend la parole. Il n'est pas pour autant un porte-parole: son rôle n'est pas de rendre audible la parole de Dieu, mais de garantir qu'il y a, dans « l'abîme »⁴, quelque chose à entendre. Aussi les mots de l'ange ne sont-ils jamais clairs:

De temps en temps, blanc et sublime,
Par-dessus le mur de l'abîme
Un ange paraît et s'en va.
[...]
Et qu'a donc crié cet archange ?
A-t-il dit non ? a-t-il dit oui ?⁵

L'ange laisse espérer un message qu'il ne délivre pas⁶. Le dialogue avec l'ange n'aboutit jamais. Dans « Fantômes », poème des *Orientales* (1829), le poète supplie le lecteur de le « laisse[r] » s'égarer dans les bois où lui parlent les anges ; mais ce n'est pas le lecteur qui fait obstacle à ce désir: l'obstacle est inhérent à la parole même des anges.

Les jeunes filles mortes que représente ce poème sont doublement angéliques, puisqu'elles sont déjà des anges de leur vivant: elles ne s'incarnent que pour quelques heures dans des corps de femmes et sont chez elles dans la mort, comme Claire Pradier qui « s'en est allée avant d'être une femme ; / N'étant qu'un ange encor »⁷. Selon P. Albouy, le rôle de ces anges est « l'intercession entre Dieu et

³ *Les Contemplations*, I, 6, « Le pont ».

⁴ Ibid.

⁵ *Les Contemplations*, VI, 23, « Les mages », 5.

⁶ De même, dans *En attendant Godot*, le messager (un enfant) vient « dire » à Vladimir et Estragon que Dieu ne viendra pas ce soir, mais demain... (S. Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, 1952, p. 129).

⁷ *Les Contemplations*, V, 14, « Claire P. »

certains êtres humains »⁸. Mais les jeunes mortes des *Orientales* ne s'adressent au poète que pour lui dire: « Viens ! »⁹, injonction qui se confond avec un geste d'appel: l'intercession n'est pas de l'ordre du discours, mais de l'ordre du signe. Dans *Les Contemplations* aussi, l'éloquence de l'ange est gestuelle, il « fai[t] signe », indiquant un discours qu'il ne peut prononcer, mais seulement signifier – celui, informulé, de Dieu:

Sois la bienvenue, ombre ! ô ma sœur ! ô figure
Qui me fais signe alors que sur l'énigme obscure
Je me penche, sinistre et seul ;
Et qui viens, m'effrayant de ta lueur sublime,
Essuyer sur mon front la sueur de l'abîme
Avec un pan de ton linceul !¹⁰

Dieu est le seul énonciateur légitime du discours de l'abîme. Les anges le manifestent par un autre geste muet, celui du doigt sur la bouche. C'est dans cette attitude qu'est représenté l'ange auquel s'adresse le poète dans « Horror »:

Esprit mystérieux qui, le doigt sur ta bouche,
Passes... ne t'en va pas ! parle à l'homme farouche
Ivre d'ombre et d'immensité,
Parle-moi, toi, front blanc qui dans ma nuit te penches ;
Réponds-moi, toi qui luis et marches sous les branches, [...] !¹¹

De façon plus éloquente encore, l'ange qui se penche sur le berceau de l'enfant dans *Les Feuilles d'automne* ne répond rien à l'énoncé de son nom: « un doigt sur sa bouche », il se contente de

⁸ P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1985, p. 206.

⁹ *Les Orientales*, XXXIII, « Fantômes », 2.

¹⁰ *Les Contemplations*, VI, 16, « Horror », 1.

¹¹ Ibid.

désigner du doigt, dans le « ciel »¹², le seul énonciateur qui ait le droit de répondre.

Le livre

C'est encore « fermant leur bouche de leur doigt » que sont décrits les « anges souriants » qui se penchent sur le livre du poète absorbé dans sa lecture¹³. Le livre symbolise le rapport de l'ange à la parole divine: la fonction des anges n'est pas de dire, mais de faire lire le texte divin. Dans « La prière pour tous », l'ange gardien « tient le livre » où épelle l'enfant:

Quand elle prie, un ange est debout auprès d'elle,
Caressant ses cheveux des plumes de son aile,
Essuyant d'un baiser son œil de pleurs terni,
Venu pour l'écouter sans que l'enfant l'appelle,
Esprit qui tient le livre où l'innocence épèle,
Et qui pour remonter attend qu'elle ait fini.¹⁴

L'ange préside à la lecture du texte, consacré et anonyme, de la prière. Il « tient » le livre pour en garantir le sens. Cette fonction de garant l'oblige à décliner son identité chaque fois qu'il prend la parole: la question portant sur le nom est la seule à laquelle répondent toujours les anges. Cette question scande par exemple le poème « Aux anges qui nous voient »:

– Passant, qu'es-tu ? je te connais.
Mais, étant spectre, ombre et nuage,
Tu n'as plus de sexe ni d'âge.
– Je suis ta mère, et je venais !

¹² *Les Feuilles d'automne*, XX.

¹³ *Les Contemplations*, I, 24.

¹⁴ *Les Feuilles d'automne*, XXXVII, « La prière pour tous », 8.

– Et toi, dont l’aile hésite et brille,
Dont l’œil est noyé de douceur,
Qu’es-tu, passant ? – Je suis ta sœur.
– Et toi, qu’es-tu ? – Je suis ta fille.

– Et toi, qu’es-tu, passant ? – Je suis
Celle à qui tu disais: « Je t’aime ! »
– Et toi ? – Je suis ton âme même. –
Oh ! cachez-moi, profondes nuits !¹⁵

L’ange du poème « Dieu est toujours là » ne prend lui aussi la parole que pour décliner son identité: « Je suis la Charité »¹⁶. Celui du poème « Apparition » ne répond qu’aux questions portant sur son identité et sa fonction:

– Qu’est-ce que tu viens faire, ange, dans cette nuit ?
Lui dis-je. – Il répondit: – Je viens prendre ton âme.
[...]
Es-tu la mort ? lui dis-je, ou bien es-tu la vie ?
Et la nuit augmentait sur mon âme ravie,
Et l’ange devint noir, et dit: – Je suis l’amour.¹⁷

En revanche, les questions portant sur la finalité de la mission de l’ange se heurtent au silence: « Que me restera-t-il ? car tu t’envoleras. / Il ne répondit pas » ; « Si tu prends mon âme, m’écriai-je, / Où l’emporteras-tu ? montre-moi dans quel lieu. / Il se taisait toujours ». L’ange du poème « Le pont » se borne lui aussi à décrire sa mission (« je bâtirai le pont ») et à dire qui il est (« – Quel est ton

¹⁵ *Les Contemplations*, VI, 12, « Aux anges qui nous voient ».

¹⁶ *Les Voix intérieures*, V, « Dieu est toujours là », 2.

¹⁷ *Les Contemplations*, V, 18, « Apparition ».

nom ? lui dis-je. Il me dit: – La prière »)¹⁸. Et c'est une erreur sur son nom qui incite l'ange du poème « Fraternité » à sortir de son mutisme:

Et, tombant à genoux, sans dire une parole,
Je l'adorai, croyant deviner qui c'était.
Mais elle, – devant l'ange en vain l'homme se tait, –
Vit ma pensée, et dit: Faut-il qu'on t'avertisse ?
Tu me crois la pitié ; fils, je suis la justice.¹⁹

La claire-voie

Mais faire lire, c'est en quelque sorte donner à voir. Aussi l'ange est-il souvent décrit comme une lueur dans l'obscurité. Perçant « l'ombre » de sa lueur, l'ange Amour donne à voir, « à travers les plumes de ses ailes »²⁰, la lumière des astres, dans un double processus de dévoilement. Il est « blanc » dans la « nuit » et cette blancheur permet au poète de le voir. Mais sitôt qu'il a dissipé l'aveuglement du poète, l'ange devient « noir », se déroband au regard. Cependant, cet assombrissement ne rend pas le poète à sa cécité première ; le regard qui se portait sur le dehors se tourne alors vers le dedans de la conscience: le « front sombre » de l'ange détermine la vision d'un « jour » intérieur plus lumineux que celui qui éclaire le monde. Ce jour est celui des « astres », lumière divine d'autant plus éblouissante qu'elle est aperçue « à travers les plumes » noires de l'ange.

L'ange opère donc un double processus de dévoilement et d'occultation: il occulte les astres des physiciens de sa blancheur éblouissante, mais s'assombrit pour rendre visibles les astres de la conscience. Il transforme le ciel muet en texte lumineux en lui faisant écran.

¹⁸ Ibid., VI, 1, « Le pont ».

¹⁹ *L'Art d'être grand-père*, XVIII, 4, « Fraternité ».

²⁰ *Les Contemplations*, V, 18, « Apparition ».

Hugo est fidèle en cela aux lois physiques qui régissent les interférences lumineuses. Si l'on place un écran opaque devant une source lumineuse, les trous qui percent l'écran ne circonscrivent pas de petites taches de lumière, mais diffractent la lumière ; tout se passe alors comme si chacun des trous constituait une véritable source de lumière, bien que les vibrations diffractées soient dues, en réalité, à la source lumineuse occultée. Les anges hugoliens jouent le rôle de l'écran de Young: en occultant la lumière divine, ils la diffractent, multipliant les sources lumineuses. Or, si la source lumineuse unique n'a pas besoin, en physique, d'être diffractée pour être visible, il n'en va pas de même lorsque l'herméneutique prend le pas sur la physique: le texte divin, source unique de la lumière, aveugle la conscience; les anges, en le diffractant, le rendent lisible.

Les anges apparaissent donc voilés ou comme des lueurs intermittentes entre les branches: dans *Les Chansons des rues et des bois*, Dante voit « s'évader des femmes / Entre les branches du soir » ; le poète des *Contemplations* décrit l'esprit mystérieux auquel il s'adresse comme « un souffle de la clarté » qui « lui[t] et march[e] sous les branches » ; celui des *Orientales* voit les yeux des anges étinceler « à travers les rameaux et le feuillage sombre »²¹.

L'ombre qui diffracte la lumière divine est alors une métaphore du rêve: c'est quand il « rêve dans l'ombre »²² que les anges viennent parler au poète, parce qu'ils sont porteurs d'un savoir qu'une démarche exclusivement rationnelle ne peut saisir. Le dialogue avec les anges n'est possible que lorsque la conscience s'écartere des voies balisées de la logique pour s'enfoncer dans le songe. Lorsqu'il rencontre un homme angélique, le poète devient « sourd » à la conversation et se met à « songe[r] » en le contemplant:

²¹ *Les Chansons des rues et des bois*, Livre I, I, 2 ; *Les Contemplations*, VI, 16, « Horror », 1 ; *Les Orientales*, XXXIII, « Fantômes », 2.

²² Ibid.

Je songeais que cet homme était plein de prières,
Et je regardais, sourd à ce que nous disions,
Sa bure où je voyais des constellations.²³

Comme les anges, le mendiant donne à voir, à travers les trous de sa bure, des « constellations ». L'ange est moins un être divin que ce qui, dans l'homme, laisse voir Dieu à travers les trous: c'est, dans *Les Voix intérieures*, la charité; dans *Les Contemplations*, l'amour et la prière ; dans *L'Art d'être grand-père*, enfin, la justice²⁴.

L'ange manifeste l'intuition de l'égalité de tous les Moi, intuition qui suscite Dieu dans la conscience humaine. Cette intuition incite le Hugo des *Voix intérieures*, tributaire encore d'une idéologie proche du catholicisme social, à considérer la charité comme le moyen de corriger les inégalités sociales. Pendant l'exil, l'ange est amour et prière: il ne s'agit plus de pallier les inégalités, mais de faire assumer par tous la souffrance d'un seul, afin d'en souligner le scandale. Dans *L'Art d'être grand-père*, l'intuition de l'égalité des Moi aboutit à une revendication politique, celle de la « justice », c'est-à-dire de la mise en conformité du droit social avec le droit naturel: l'ange Justice se défend d'être la pitié. Cette transformation de l'ange, de recueil en recueil, rend compte de l'évolution de la théorie du Progrès dans la pensée de Hugo – à moins qu'elle ne la détermine.

Le poète ange

Le poète doit donc se faire ange pour assumer le discours du Progrès. Le mage écrit avec « à la main » une plume tombée de l'aile d'un ange et trace grâce à elle « des lettres enflammées / Sur un livre

²³ *Les Contemplations*, V, 9, « Le mendiant ».

²⁴ *Les Voix intérieures*, V ; *Les Contemplations*, V, 18 ; VI, 15 ; *L'Art d'être grand-père*, XVIII, 4.

plein de fumées »²⁵. Le rapport à l'écriture se dépersonnalise: le poète au travail est habité par les anges, par cette part angélique de l'homme qui n'est rien d'autre que l'intuition de l'égalité de tous les Moi. Plus qu'une théorie de l'inspiration, c'est cette dépersonnalisation de l'écriture qui se donne à lire dans « Insomnie »²⁶: le démon « têt[u] » qui incite le poète à écrire en pleine nuit loge dans sa « têt[e] », instaurant un dialogue au sein de la conscience entre « moi » (« laisse-moi dormir ! ») et un autre « moi » (« Est-ce que je dors, moi ? »). Le travail poétique, comparé au combat de Jacob avec l'ange, est un dialogue entre un « moi » et tous les autres « moi », si bien que le mythe de l'origine qui fait du poète un ange déchu doit être lu, non comme le constat d'une perte, mais comme une naissance à la parole angélique:

Avant d'être sur cette terre,
Je sens que jadis j'ai plané ;
J'étais l'archange solitaire,
Et mon malheur, c'est d'être né.
[...]
Oui, mon malheur irréparable,
C'est de pendre aux deux éléments,
C'est d'avoir en moi, misérable,
De la fange et des firmaments !²⁷

Si la naissance a lesté « l'archange » du poids du corps terrestre, l'empêchant de « plan[er] », elle l'a aussi tiré de sa solitude. L'archange « solitaire » est « né » aux autres et à sa propre altérité en devenant « misérable ». Seule l'expérience de la misère rend possible l'exercice de la parole poétique, dans la mesure où elle se confond avec l'expérience de la scission du « moi » entre la « fange » et les « firmaments », entre le Je et le On. Le poème décrit moins la naissance

²⁵ *Les Contemplations*, VI, 23, « Les mages », 5.

²⁶ *Ibid.*, III, 20, « Insomnie ».

²⁷ *Ibid.*, VI, 15, « A celle qui est voilée ».

comme un « malheur », que l'expérience du malheur comme une naissance: celle du sujet, qui rencontre l'autre en lui et hors de lui ; celle de la parole poétique, où l'autre devient « moi » ; celle de l'ange solidaire du « misérable ».

L'énonciation du misérable rend la parole poétique légitime ; elle ne serait sinon que jeu solitaire, exercice gratuit: si la « belle âme » se satisfait de sa propre perfection, le poète romantique, angélique et misérable, se donne pour tâche de faire du misérable un ange. Pour cela, il lui faut inverser le mythe: la naissance n'est pas déchéance, c'est au contraire la déchéance et la misère qui font naître l'ange.

Cette dualité fait du poète un « monstre » ayant « Trop de l'homme pour la lumière, / Et trop de l'ange pour la nuit »²⁸. Mais la lumière est destinée à vaincre la nuit, comme l'annonce « Ce que dit la bouche d'ombre » à la fin des *Contemplations*: « Faisant évanouir en splendeurs les misères, / [...] / Dieu, de son regard fixe attirant les ténèbres, / [...] / Fera rentrer, parmi les univers archanges, / L'univers paria ! / [...] / Les douleurs finiront dans toute l'ombre ; un ange / Crierà: Commencement ! »²⁹.

La contradiction entre misère et lumière, entre ange et misérable, n'est pas résolue par la disparition de l'un des deux termes de la contradiction, mais par la transmutation dialectique de l'un en l'autre.

Celle-ci s'opère sur le modèle de la diffraction. Le « juste », petit trou dans la nuit sociale qui occulte la lumière divine, ne laisse pas entrevoir un pan de Dieu, mais Dieu tout entier ; « quiconque est juste / Travaille au paradis », dit encore « la bouche d'ombre ». Le verbe « travailler » montre que ce paradis n'existe pas de toute éternité, mais qu'il est le fruit du « labeur auguste » de la vertu, du travail de la conscience sur elle-même.

Ce paradis ne naît pas *malgré* la misère, mais *contre* celle-ci: l'homme ne peut devenir ange que s'il a fait l'expérience de la misère,

²⁸ *L'Art d'être grand-père*, XVIII, 5, « L'âme à la poursuite du vrai », 1.

²⁹ *Les Contemplations*, VI, 26, « Ce que dit la bouche d'ombre ».

l'univers ne peut devenir « archange » que s'il a été « paria ». Le paradis n'est rien d'autre que l'effort de la conscience contre ses propres « ténèbres ». Aussi le paradis est-il inauguré par un acte de parole: « L'affreux gouffre inclément / Cessera d'être sourd, et bégaiera: Qu'entends-je? » Le paradis terrestre s'institue au moment où le « gouffre » devient Moi, où le misérable accède à la parole. Le progrès est en ce sens une nécessité éthique, non le terme nécessaire de l'Histoire: la loi divine ne prend effet que si les hommes l'actualisent.

UN ANGE PASSE DANS L'ŒUVRE DE FERNANDO PESSOA

Ana Maria de Albuquerque Binet
Université Bordeaux-Montaigne – France

Nous ne présenterons pas Fernando Pessoa (1888-1935), l'un des plus grands poètes modernes, auteur d'une œuvre marquée par le phénomène hétéronymique, source et signe de sa grande richesse et de son inépuisable variété. La profondeur de cette œuvre est le fruit d'une constante réflexion sur les différents mystères qui président à la condition humaine prisonnière de ses inévitables limitations.

Très influencée par les courants de pensée liés à l'ésotérisme, l'œuvre de Fernando Pessoa en est en partie le reflet¹, témoignant des fondements ontologiques de la pensée pessoenne et de sa vision mythique de l'univers. Une des bases de sa pensée est que la vérité suprême ne nous est pas accessible, et qu'elle nous reste donc inconnue, seules ses manifestations étant susceptibles d'être déchiffrées par nous.

Le principe divin de toute chose, *l'Absconditum*, transcendance absolue et cachée, doit donc se manifester par des « miroirs » qui le réfléchissent dans le créé. Aussi l'angéologie permet-elle de rendre compte de cette manifestation de l'Un dans le multiple et ouvre une brèche dans la théologie apophatique, la *via negationis*, par laquelle

¹ V. à ce sujet, Ana Maria Binet, *L'Esotérisme dans l'œuvre de Fernando Pessoa*, Université de Bordeaux Montaigne, 1996.

la Lumière Divine pénètre les différents états de l'être. Nous citerons à ce sujet Henry Corbin, qui s'est penché principalement sur l'importance de l'angélologie dans la mystique islamique: « Cette détermination essentielle, sans laquelle l'Être divin resterait l'Inconnu et l'Inconnaissable, c'est cela le sens de l'Ange »². Forme nécessaire de la connaissance de Dieu si l'on veut éviter le piège de l'anthropomorphisme, tout en s'affranchissant de la *via negationis*³, l'Ange montre la Face divine. Ou, pour employer une formule de Corbin, « l'Ange, c'est l'*Absconditum* s'absolvant de son abscondité ».⁴ Fernando Pessoa, dans une lettre à son ami Adolfo Casais Monteiro, datée du 13 janvier 1935, restée célèbre pour la richesse des informations qu'elle contient, parle de sa conception d'un Univers peuplé d'êtres ayant différents degrés de spiritualité, dédoublements théophaniques de l'Être Suprême. Bien que le mot *ange* ne soit pas ici prononcé, il importe de souligner cette conception d'une démultiplication du divin en des manifestations hiérarchiquement diversifiées:

« Je crois à l'existence de mondes supérieurs au nôtre et d'habitants de ces mondes, correspondant à des degrés différents de spiritualité et à des états de plus en plus subtils, jusqu'à un Être Suprême, qui a très probablement créé ce monde »⁵.

Plus explicites sont ces vers d'une ode de Ricardo Reis:

² Henry Corbin. *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, Flammarion, 1977, p. 55.

³ « Si la théologie apophatique (*via negationis*), est nécessaire pour éviter le piège de l'anthropomorphisme, il n'y a, pour autant, de théologie affirmative possible que par l'angélologie ». (Henry Corbin. *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, l'Herne, 1981, p. 109).

⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁵ « Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desse mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando-se até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo ». (Fernando Pessoa. *Obra Poética e em Prosa* (vol. II), Porto, Lello e Irmão, 1986, p. 344).

« Anges ou dieux, nous avons toujours eu
La vision perturbée d'autres présences,
Qui, au-dessus de nous,
Agissent en nous soumettant à leur [volonté] »⁶.

Rudolf Steiner⁷, que Fernando Pessoa avait lu (il possédait dans sa bibliothèque son étude sur Goethe, intitulée *L'Esprit de Goethe d'après Faust et le Conte du Serpent Vert*), témoigne d'une même cosmogonie:

« Sur l'ancienne lune (l'état planétaire qui a précédé notre terre actuelle), existaient des êtres plus élevés dans l'évolution que ne l'étaient les ancêtres de l'humanité. Ils composaient les deux catégories de dieux que la terminologie chrétienne a appelés les anges et les archanges »⁸.

D'ailleurs, l'ange pessoen est bien celui de la tradition chrétienne, ange gardien prêt à répondre à l'appel de l'âme, ravivant, d'une main invisible, la flamme vacillante:

Quel ange, lorsque ton chant
S'est élevé,
Sans que tu le saches
Est descendu
Sur cette terre
Où l'âme erre
Et avec ses ailes
A soufflé sur les braises
D'un foyer inconnu?⁹

⁶ « Anjos ou deuses, sempre nós tivemos, / A visão perturbada de que acima / De nós e compelindo-nos / Agem outras presenças ». (Fernando Pessoa. *Odes* de Ricardo REIS, Lisbonne, Ática, 1966, p. 54).

⁷ Rudolf Steiner (1861-1925) est un occultiste autrichien, créateur de l'Anthroposophie, pédagogue dont les pratiques sont encore en cours dans certaines écoles, défenseur de l'agriculture biodynamique, particulièrement dans le domaine viticole.

⁸ Rudolf Steiner. *Au seuil de la théosophie*. Cité par L.P. Moitinho de Almeida in "Fernando Pessoa e a Magia", tiré à part du *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, n° 12, Lisbonne, 1959, p. 123. (c'est nous qui soulignons).

⁹ « Que anjo, ao ergueres / A tua voz, / Sem o saberes / Veio baixar / Sobre esta terra / Onde a alma erra / E com as asas / Soprou as brasas / De ignoto lar? ». (Fernando Pessoa. *Poesias*, Lisbonne, Ática, 1967, p. 204).

Cette présence, souvent nocturne, est celle d'un guide: « je sens ma vie soudain / Retenue par un fil d'Inconscient / A une quelconque main nocturne qui me guide »¹⁰. Instrument du destin, l'ange représente aussi le chemin du salut. Il est, pour le mystique, le maître, le seigneur, « le pôle céleste de l'être humain, la personnalité transcendante dont l'individualité humaine est provisoirement dissociée et qu'elle s'efforce de recouvrer durant son pèlerinage terrestre »¹¹. Cet ange gardien est, selon le Père Boulgakov¹², « notre *moi céleste*, fondement sophianique¹³ dans le ciel de notre être sur la terre »¹⁴.

Ces rencontres entre l'homme et son ange semblent avoir lieu pendant le sommeil, dans un espace intermédiaire entre le divin et l'humain, celui que Corbin a appelé, en s'inspirant de la théosophie islamique, le *mundus imaginalis*, lieu par excellence des théophanies, « monde de la corporéité spirituelle »¹⁵. L'ange y appelle l'âme humaine, en l'attirant vers sa lumière éclatante, selon le témoignage des grands mystiques chrétiens et musulmans comme saint Bernard, Hildegarde de Bingen, Ibn Arabi ou Sohrevardî¹⁶.

Pour Fernando Pessoa, ces rencontres sont un signe, important au plus haut point, de l'existence d'un monde au-delà du visible, comme le dit Dalila Pereira da Costa: « La perception des anges, la possibilité d'union avec cette Réalité invisible et transcendante, la vision glorieuse qui en résulte, seront ses révélations les plus intenses »¹⁷.

¹⁰ « E eu sinto a minha vida de repente / Presa por uma corda de Inconsciente / A qualquer mão nocturna que me guia. » (Ibid., p. 84).

¹¹ Philippe Faure. *Les Anges*, Paris, Cerf, 1988, p. 80.

¹² Le père Serge Boulgakov (1871-1944) était un philosophe et théologien chrétien orthodoxe.

¹³ La *sophiologie* fut développée par le père Boulgakov, inspiré par les travaux du philosophe russe Vladimir Soloviev. Les deux penseurs placent la *Sophia* au centre de leur réflexion métaphysique.

¹⁴ Père Serge Boulgakov. *L'Echelle de Jacob*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1987, p. 46.

¹⁵ Henry Corbin. *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, L'Herne, 1981, p. 145.

¹⁶ Philippe Faure, op. cit., p. 112.

¹⁷ « A percepção dos anjos, a possibilidade de união com essa Realidade invisível e transcendente, e a sua visão gloriosa, [...], serão as suas mais intensas revelações ».

La rencontre avec l'ange est également celle, si désespérément recherchée, de la rencontre avec soi-même, avec son âme, dans une union finale extatique. L'altérité de l'ange se révèle comme étant une vraie et profonde identité, qui s'achève au bout d'une longue et pénible quête. Le poème qui illustre le mieux ceci est évidemment *Eros e Psique*, publié dans la revue *Presença* en mai 1934, donc quelques mois avant la mort de Pessoa. Cette princesse endormie qu'un prince doit réveiller après maintes difficultés est une constante de notre imaginaire, car elle a nourri les contes de notre enfance. Elle participe de ce que C.G. Jung a appelé notre *inconscient collectif*. En libérant la belle princesse inconnue, le jeune prince, sans en être conscient, libère son Moi profond: « Il réalise qu'il était lui-même / la princesse qui dormait »¹⁸. En se réveillant, il comprend qu'il a intégré la partie immortelle de son être (il touche sa tête et tâte le lierre qui la ceint, plante-symbole de la vie immortelle). Cette union avec le principe féminin de son être, son *anima*, lui permet de retrouver sa condition primordiale d'androgynie. Il a réintégré sa nature véritable, retrouvé son être complet d'avant la chute. Cet « ange exilé »¹⁹ qu'est l'homme retrouve alors sa patrie initiale et quitte ses liens terrestres pour une ascension sur les ailes de lumière de ses anges gardiens:

Les anges sont venus la chercher.
Ils l'ont trouvée à mes côtés,
Là où ses ailes l'avaient conduite.
Les anges l'ont emmenée.
Elle avait quitté leur demeure, leur jour
[plein de lumière divine
Et était venue demeurer avec moi.

(Dalida Pereira da Costa, *O Esoterismo de Fernando Pessoa*, Porto, Lello e Irmão, 1971, p. 95).

¹⁸ « E, inda tonto do que houvera,/ À cabeça, em maresia,/ Ergue a mão, e encontra hera,/ E vê que ele mesmo era / A Princesa que dormia. ». (Fernando Pessoa. *O.P.P.* (vol. I), op. cit., p. 118).

¹⁹ « O teu sorriso, anjo exilado, e o teu tédio, auréola negra.... ». (Fernando Pessoa. *Poesias*, op. cit., p. 25).

Elle m'aimait car l'amour
N'aime que les choses imparfaites.
Les anges sont venus d'en haut
Et l'ont emportée loin de moi.
Ils l'ont emportée à tout jamais
Parmi leurs ailes de lumière²⁰.

Ces ailes de lumière sont un signe d'espoir dans le brouillard terrestre et une source d'exaltation pour le poète:

Mes lèvres sont comme des lèvres
[baisées.
Mon âme triste chante joyeuse.
Et brillent à travers le brouillard
Des ailes d'anges frémissantes!²¹.

Il est porté vers le haut, et ses pensées deviennent elles-mêmes des ailes d'ange (« Mes pensées sont des ailes d'anges »)²². Cet ange porteur d'un amour exaltant, c'est encore une fois Eros, dieu ailé, image platonicienne de l'ange par excellence. En fait, à travers ces êtres ailés, c'est l'énergie divine qui irradie, et ils participent de la « Lumière de gloire », thème essentiel dans l'œuvre du grand platonicien de Perse, Sohrevardî (1155-1191), dont les traités mystiques ont été traduits en français et commentés par Henry Corbin²³.

²⁰ « The angels came and sought her./ They found her by my side./ There where her wings had brought her./ The angels took her away./ She had left their home, their God-bright day / And come by me to abide. // She loved me because love / Loves but imperfect things./ The angels came from above / And bore her away from me./ They bore her away for ever / Between their luminous wings. ». (Fernando Pessoa. « Nothing ». in *The Mad Fiddler*, Bibliothèque Nationale de Lisbonne, Fonds Pessoa, 31-42).

²¹ « My lips are as lips kissed./ My sad soul happy sings./ O shining through the mist / Of tremulous angels' wings! ». (Ibid., 59).

²² « My thoughts are angels' wings. ». (Ibid., 75).

²³ Cf. à ce sujet le très beau recueil de traités et récits mystiques de Sohrevardî, publiés sous le titre *L'Archange Empourpré* (Paris, Fayard, 1976) et encore son grand oeuvre, *Le Livre de la Sagesse Orientale* (Lagrasse, Verdier, 1986).

Sohravardî illustre ce grand thème de façon poétique lorsqu'il nous parle de l'Archange Gabriel, l'ange Esprit-Saint, fait de lumière et d'ombre, « l'Archange empourpré », figure majeure de la théosophie iranienne, car elle en fait l'ange de l'humanité:

Lorsque de l'Esprit-Saint (c'est à dire de l'aile droite de Gabriel) descend un rayon de lumière, ce rayon de lumière est le verbe que l'on appelle verbe mineur (l'âme humaine), [...] et de l'aile gauche de Gabriel, celle qui comporte une certaine mesure de ténèbres, une ombre descend, et c'est de cette ombre que provient le monde du mirage et de l'illusion²⁴.

Nous trouvons donc chez Pessoa ces deux aspects de l'angéologie: d'une part l'ange gardien, le pôle céleste de l'être humain, son guide spirituel, l'ange de la doctrine chrétienne, et d'autre part celui que la théosophie islamique a développé, l'ange comme « forme ultime de la connaissance de Dieu »²⁵, qui se dévoile à travers une vision extatique faite d'Amour et de Lumière. Ce qu'il a résumé d'une façon pleine de simplicité en ces trois vers: « Mais il y a un ange à mes côtés / Qui me regarde et me dit / Que tout est un être autre »²⁶.

Cette conversation avec l'ange est d'ailleurs un des buts avoués de l'œuvre de magie:

L'œuvre de magie contient trois éléments, ou plutôt il y a trois œuvres de magie: 1) la connaissance et la conversation du Saint Ange Gardien, 2) la connaissance (par son intermédiaire) des Dieux au-dessus de lui, Ordonnateurs de Son monde, 3) l'utilisation ou l'aide de ces Dieux dans les opérations qui nous concernent ou qui concernent autrui²⁷.

²⁴ Sohravardî. *L'Archange Empourpré*, op. cit., pp. 236, 237.

²⁵ Philippe Faure, op. cit., p. 119.

²⁶ « Mas há um anjo a me ver / E a meu lado a dizer / Que tudo é outro ser. », (Fernando Pessoa. *Poesias Inéditas (1930-1935)*, Lisbonne, Ática, 1967, p. 149).

²⁷ « A obra de magia contém três elementos, ou antes são três as obras de magia: 1) o conhecimento e conversação do Santo Anjo de Guarda, 2) o conhecimento (através

L'initié devient ainsi celui qui est admis à la conversation des anges, celui qui, comme dans le poème *Eros e Psiqué*, que nous avons cité plus haut, a trouvé l'union parfaite avec l'objet de sa quête. Les anges semblent être des éléments actifs dans le processus initiatique, intervenant à des stades cruciaux de celui-ci. Dans le poème *Iniciação*, ils dépouillent le néophyte des vêtements qui cachent son être profond: « Mais au Relais de l'Épouvante / Les Anges t'enlèvent la cape », et plus loin: « Alors les Archanges de la Voie / Te dépouillent et te laissent nu »²⁸.

G.R. Lind voit dans ces anges ceux dont parlait Rudolf Steiner dans ses écrits, les « Gardiens du Seuil ». Ils sont « les anges de la mort », et en même temps ceux qui permettent le passage vers une vie éternelle²⁹. Ils sont les témoins de l'existence de cette vie au-delà de la mort, ils révèlent l'Être Unique, c'est là leur fonction théophanique³⁰. L'angéologie permet ainsi

d'exprimer parfaitement la doctrine métaphysique des états multiples de l'être [...]. Dieu se reflète dans une multitude d'états spirituels, hiérarchiquement reliés, et qui donnent lieu à un nombre indéfini de manifestations. Ces états ne peuvent être connus qu'à partir des séries d'êtres spirituels qui leur sont conjoints³¹.

dele) dos Deuses acima dele, regentes do Seu mundo, 3) o uso ou auxílio dessas Deuses nas operações sobre nós e sobre os outros. » (Fernando Pessoa. *O.P.P.* (vol. III). op. cit., p. 440).

²⁸ « Mas na Estalagem do Assombro / Tiram-te os Anjos a capa »; « Então Arcanjos da Estrada / Despem-te e deixam-te nu. » (Fernando Pessoa. *O.P.P.* (vol. I), op. cit., p. 1133).

²⁹ « Os anjos e arcanjos que debruam o caminho do neófito pertencem, evidentemente, ao património comum dos escritores teosóficos. Assim encontramos nos escritos de Rudolf Steiner [...] uma descrição dos dois tipos de anjos; a descrição está de acordo com as concepções contidas na poesia <Iniciação>. Steiner denomina o anjo o <Guardador do Limiar>, o arcanjo o <Grão-Guardador do Limiar> [...]. O Guardador torna-se visível quando a morte vem chamar o homem. » (Georg Rudolf Lind. *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1981, pp. 286, 287).

³⁰ Cf. Henry Corbin. *Le paradoxe du monothéisme*, op. cit., pp. 105-108. La fonction théophanique concerne la révélation du divin.

³¹ Philippe Faure, op. cit., pp. 86, 87.

Cette doctrine se retrouve, sous des formes diverses, chez les néo-platoniciens, les Kabbalistes juifs, les théosophes islamiques, et elle a nourri la tradition théosophique occidentale. Elle imprègne la pensée pessoenne, elle légitime sa recherche constante d'une relation entre des êtres invisibles, qu'ils soient des anges, des « supérieurs inconnus » ou des « esprits ». Cette recherche d'entités intermédiaires ne doit pas nous faire oublier le poids de la présence du Christ dans son œuvre et dans sa vie spirituelle. C'est grâce à lui, le rédempteur, que ce contact entre les anges et l'homme est possible³². Ce dont Pessoa doute, d'ailleurs, un moment, dans un de ses poèmes de jeunesse, lorsqu'il écrit: « Oh ange né trop tard / Pour rencontrer l'homme déchu! »³³

Ainsi, l'incarnation a permis « de sceller une fois pour toutes la chaîne d'or du créé, reliant le ciel et la terre »³⁴. Il nous faut nous souvenir, en outre, que dans sa phase primitive, la Christologie chrétienne concevait et se représentait le *Christos* comme un Ange, le *Christos Angelos*. Le *Christos* descendu sur Jésus au moment du baptême dans le Jourdain serait ici un des Archanges. L'humanité lui a été confiée, il est l'*Anthrôpos* céleste, l'*Adam-Christos*. Les gnostiques ont été parmi les principaux tenants de cette branche de la Christologie, la Christo-angéologie³⁵. Lorsqu'on sait que Fernando Pessoa se définissait lui-même comme un chrétien gnostique, on comprend l'importance que peut avoir ce concept pour bien cerner les éléments constitutifs de sa pensée religieuse.

³² « la puissance de la rédemption ouvre aux anges l'accès à l'homme déchu, mais restauré. ». (Pe Serge Boulgakov, op. cit., p. 145).

³³ « O angel born too late / For fallen man to meet! ». (Fernando Pessoa. « Spell » in *The Mad Fiddler*, Fonds Pessoa, 31-9.).

³⁴ Pe Serge Boulgakov, op. cit., p. 145.

³⁵ Cf. à ce sujet Henry Corbin. *Le paradoxe du monothéisme*, op. cit., pp. 133-161.

**L'EMPREINTE DE L'ANGE DE NANCY HUSTON
PLURALITÉ DE MÉMOIRES OU L'IMPOSSIBLE
INNOCENCE**

Ana Maria Alves
IPB – Bragança – Portugal

Interrogée sur la matière de son roman *L'Empreinte de l'ange*, Huston affirme qu'il s'agit d'« un livre sur l'innocence, ou plutôt sur le fait qu'il n'est pas possible de vivre sans se rendre coupable de quelque chose. Une responsabilité que l'on n'assume jamais: on reste aveugle à sa souffrance et à celle des autres »¹. Partant de ce postulat, elle nous plonge d'emblée dans le chaos vécu par sa protagoniste, âgée de vingt ans, dont la « voix sidérante de fragilité » (Huston, 1998: 25) appartient à une jeune « Allemande bizarre et silencieuse » (Ibid.), traumatisée par la mémoire d'une enfance troublée par la guerre. Marquée par les blessures de la Seconde Guerre mondiale, Saffie cherche à oublier son passé.

Son arrivée dans la capitale française en 1957 se fait dans une France « en pleine effervescence » (9) sur la scène de la guerre d'Algérie où l'heure est à la décolonisation. Plus de « quatre mille jeunes Français, ayant subi un entraînement militaire en Allemagne, se trouvent actuellement en Algérie pour participer – non à une guerre, bien sûr, mais à un processus de pacification qui s'avère, disons, assez délicat » (9).

¹ <https://www.letemps.ch/culture/livres-nancy-huston-limpossible-innocence>

Les atrocités de la guerre semblent ne pas vouloir quitter notre protagoniste qui, après avoir vécu le chaos d'une guerre mondiale, est à nouveau plongée dans la violence humaine. Cependant, c'est dans cette ville qu'elle va tenter une nouvelle vie, c'est pourquoi elle répond à « une annonce pour *Le Figaro* » (17): « Ch. B. à tt f. pour petit ménage, logée, sach. cuisiner » (Ibid.). Elle sera engagée chez Raphaël Lepage, un fils de bourgeois issu d'une famille « propriétaire des vignobles Trala, algériens autant que bourguignons » (102), vivant à Paris. Ce dernier avait choisi cette « annonce minimaliste [...] parce qu'il a[vait] horreur de jouer le bourgeois, et Saffie l'avait repérée parce qu'elle ne contenait ni “références exigées” ni “bonne moralité” » (Ibid.). Séduit par « l'indifférence de Saffie », (18), qui le captive et l'envoûte » (18), Raphaël comprend que cette femme « est livrée, abandonnée au monde, sans passion et sans peur » (Ibid.). Saffie prend donc place chez ce « flûtiste en passe de devenir célèbre, dans son grand appartement de la rue de Seine » (25), Raphaël, de son côté « est fou de bonheur à l'idée que cette jeune femme impénétrable va venir habiter sous le même toit que lui » (29).

Raphaël considère que son amour n'est « ni stupide, ni aveugle » (71), mais il est complètement envoûté par cette jeune femme qui « se réfugie dans l'oubli pour panser les plaies de l'horreur » (Viart, 2005: 160) d'une expérience vécue. Cette attitude ne rebute pas Raphaël qui, près du début du mois de juin, déjà « fou d'elle » (49), lui propose de l'épouser, demandant que Saffie accepte « sans le regarder, sans sourire » (54).

Lorsque Raphaël apprend à sa mère son projet de mariage, celle-ci « n'est pas loin de s'évanouir » (54). Comment son fils a-t-il pu s'éprendre d'une allemande égale à tant d'autres qu'elle a connues pendant l'Occupation ? Cette union lui rappelle la faim, le froid, les « alertes à la bombe » (56), et surtout l'« humiliation, de devoir se précipiter à la cave en robe de chambre puis attendre des heures durant, en frôlant le corps et en respirant l'haleine des voisins à qui l'on ne disait pas bonjour dans l'escalier » (Ibid.). Et encore, le souvenir de son fils dans l'abri « Raphaël son ange – leur ange

Raphaël chéri qui, à douze ans, à treize ans, jouait doucement de la flûte dans un coin [...] pour, apaiser les autres et les distraire de leur angoisse » (57). Ainsi, par la musique, il les faisait voyager hors de ce chaos de guerre, tel l'archange Raphaël, l'ange-guide promu patron des voyageurs, ange qui « s'affirme [...] comme un intercesseur, seul capable de faire retrouver l'unité à ce monde déchiré » (Avril-Chapuis, 2022: 277).

Mais la réalité était autre, le souvenir de l'horreur de la guerre était encore présent. Aussi, comment son fils pouvait-il envisager de se marier avec une Allemande qui lui rappellera toujours le souvenir « pénible de la promiscuité des alertes, sans parler de la mort tragique de M. Lepage père – tout cela était la faute des Allemands » (Ibid.). Cette mort a d'ailleurs poussé Raphaël à vouloir « s'engag[er] dans la Résistance à la fin 1943 » (22), mais « l'interdiction explicite et inébranlable de sa mère » qui avait déjà perdu son mari l'a fait renoncer à « rejoindre les rangs romantiques des FFI » (Ibid.). En revanche, « il avait dû se contenter d'apporter à la lutte contre les Allemands un soutien tout moral et intérieur » (Ibid.). C'est, également, « pour cette même raison, à savoir la mort quasi glorieuse de son père en combattant, au sens large du terme, pour la patrie, que Raphaël n'avait pas été appelé pour servir en Algérie. En lieu et place, il avait fait le Conservatoire » (Ibid.).

Or, le parcours de Raphaël, qui avait été tracé par la protection de sa mère contre l'ennemi, aboutissait à cette absurdité. Son fils étant décidé à se marier, Madame Lepage ne sera donc pas des leurs « pour les noces de son fils » (60). Aveuglé par le coup de foudre ressenti à l'égard de cette femme au « regard vide » (19), Raphaël se tient au côté de Saffie à la mairie du VI^e arrondissement de Paris, place Saint-Sulpice » (63). Leur union est scellée par un baiser que « Raphaël pose sur les lèvres de Saffie, un baiser pur et frissonnant, [...] le plus tendre de sa vie, un baiser Debussy, Prélude à l'après-midi d'un faune » (65). Malgré cette ardeur, « le fait d'avoir quitté le célibat n'a rien changé aux lèvres de Saffie. Elles n'expriment pas un iota de sentiment de plus qu'avant le mariage » (Ibid.).

Raphaël « sait qu'elle ne l'aime pas – pas encore ; mais il a confiance. C'est comme la musique, se dit-il: la passion n'est rien sans la patience, l'application, le travail... mais, peu à peu, ça vient: Cela viendra, pour le mariage aussi » (68). L'indifférence de Saffie avait déjà été ressentie lors des premiers contacts physiques, « ils ne font pas l'amour ensemble, non, loin de là... Raphaël fait l'amour à Saffie » (52), elle, « elle ne résiste pas » (46). Saffie « ne se fige pas comme quelqu'un qui a peur, mais comme quelqu'un qui sait à quoi s'attendre » (34). Cette attitude relève d'un passé qui regorge de drames, de tout ce qu'elle a vécu durant son enfance, de tout ce qu'elle « a déjà vu [...]. Elle a tout vu » (28). La mort de « Lotte » (121), sa meilleure amie. Le viol de sa mère par « les Russes » (185), son propre viol et la mort de sa mère qui n'a pas hésité à se « tu[er] toute seule » (186). De la sorte, ses souvenirs la font revisiter « la guerre à partir de ses traces.» (Viart, 2005: 159)

Sans profiter de sa nuit de noces, ou bien pour oublier à jamais le nom qu'elle porte, qui la renvoie à ses origines, à son enfance, à la mémoire de l'horreur de la guerre, douze ans auparavant, Saffie se rend à l'ambassade d'Allemagne « et fait refaire son passeport. [...] le nom de famille qu'elle a porté durant les vingt premières années de son existence, est oblitéré à jamais » (Ibid.). En fait, elle voulait se délivrer de tout ce qui pouvait lui rappeler son père qui « était un bourreau, un nazi, un criminel, [qui avait] participé au pire » (266). Saffie veut se libérer du poids de la découverte qu'elle avait faite à l'âge de dix-huit ans, lorsqu'elle était tombée sur « la carte d'adhésion de son papa aux SA, le livret de famille avec l'arbre généalogique prouvant qu'ils sont aryens jusqu'à la troisième génération » (267).

Mais sa tentative d'effacer à jamais les marques héréditaires est infructueuse, Saffie porte en elle le bébé de Raphaël. Elle est convaincue, tout comme la mère de Raphaël, que « la culpabilité est héréditaire » (58), c'est pourquoi elle « n'a pas une tête à préparer [la] layette huit mois à l'avance » (74). Elle n'accepte pas cet enfant qui lui rappelle de mauvais souvenirs et fait tout pour éviter la grossesse. De la sorte, elle tente auprès de sa voisine de se procurer des informations,

« dictionnaire allemand-français à la main » (74) car elle « comprend le français. Elle le parle aussi, mais de façon hésitante » (15), elle lui demande, « où se trouve le magasin de tricot le plus proche, Mlle Blanche [sa voisine] tressaille de la tête aux pieds et cesse de faire des hypothèses: elle sait maintenant à quoi s'en tenir » (74). En effet, elle a, à présent, la certitude qu'« une femme en début de grossesse n'a que deux raisons possibles de se procurer du matériel à tricot: ou elle est follement impatiente de devenir mère, ou elle ne veut pas le devenir du tout » (Ibid.).

Raphaël qui avait, dès le début, « deviné en elle une blessure, et pressenti qu'on ne pouvait l'aborder de façon frontale » (71) ne lui avait jamais « posé aucune question au sujet de son enfance. Hormis la mort de ses parents, il ignore tout de ce qu'a vécu son épouse » (72). Force est de constater que « ces deux êtres si disparates » ont les « fils de leurs destins [...] irrévocablement noués » (66) par ce bébé qui « est en train de se fabriquer » (Ibid.). Il sera le résultat de leur « croisement génétique » (Ibid.). Raphaël comptait sur la maternité, considérée comme la plus grande bénédiction que Dieu accorde à la femme, pour qu'elle retrouve « la joie de vivre » (Ibid.), mais également pour « alléger l'atmosphère » (86) du couple. Cependant, « la détresse de Saffie s'insinue sous les fentes des portes et infecte chaque centimètre carré de l'appartement [...]; l'air même en est vicié » (86). Parfois, Raphaël la croit paralysée, sans vie et la bouscule en s'écriant « Saffie, je t'en supplie, existe ! » (133). Mais elle ne pense qu'à tuer le bébé pour éviter toute descendance, tout porteur d'identité allemande. Malgré ses diverses tentatives d'avortement, « Saffie sera maman qu'elle le veuille ou non » (76). Il est vrai qu'« ils ont failli ne pas réussir à [...] sauver [le bébé]. Mais ça y est, c'est sûr. Emil vivra » (100), un enfant franco-allemand.

Ainsi, « l'enfant est là » (106), Saffie, dont le « français semblait incertain » (17), n'apprendra pas à son fils sa langue maternelle qui continue de la hanter durant son sommeil. Ainsi, « quand Emil se mettra à parler, il l'appellera non pas Mutti mais maman. C'est terminé Mutter, et la Muttersprache avec; suspendues, une fois pour toutes »

(108). Afin de refouler son passé, Saffie, qui avait choisi la France parce que son professeur, M. Ferrat, lui avait dit qu'il s'agissait du « pays de la liberté » (179), apprendra la langue française pour assumer une nouvelle identité. Ainsi, sans aucune culpabilité, elle prendra un nouveau rôle puisque « parler une langue étrangère c'est toujours, un peu, faire du théâtre » (230).

De la sorte, et pour survivre comme expatriée, « elle a appris à dire mais oui, mais non, comme une Française » (106) et elle se considère « française » (262). Nonobstant ce besoin intrinsèque de s'approprier cette nouvelle identité, Saffie reste apathique tout comme son enfant dont le « silence » qui est d'un « tel sérieux chez un nouveau-né » (103) qu'il effraye Raphaël.

Le comportement de Saffie subit une métamorphose lorsque son mari l'envoie réparer sa flûte chez un « spécialiste » (134). Il s'agit d'András, fabricant d'instruments de musique dont l'atelier se trouve dans le Marais, un jeune réfugié hongrois d'origine juive, communiste, dont la famille a presque toute été exterminée durant la shoah. Le seul contact qu'il préserve est celui de sa mère qui est convaincue que le massacre contre les juifs « peut recommencer comme avant » (120). Favorable à la cause algérienne, il milite au côté du Front de libération nationale et manifeste lors des événements, ou doit-on plutôt dire du massacre des 17 et 18 octobre 1961 « à Paris et dans les banlieues ouest de Paris » (288).

Cet homme, qui tout comme Saffie sort d'un passé douloureux, éveille en elle « une intimité accidentelle » (141). Tout à coup, « une chose inouïe » (140) se produit « elle pouffe de rire. C'est le premier rire non sarcastique que nous entendons d'elle ; il a été refoulé si longtemps qu'il ressemble à un « aboiement » (Ibid.). Saffie « se sent investie d'un pouvoir sacré: le pouvoir d'aimer cet homme et de se faire aimer de lui » (145). À partir de cet instant, il est impossible « de feindre l'innocence. De toute façon, ils ne le souhaitent pas. Ils ne souhaitent qu'une chose: chacun l'autre ; leur fusion » (147). Saffie décide de vivre cette grande passion sans pour autant se sentir « nullement déchirée » (220). En effet, « elle aime son existence

comme elle est: scindée en deux. Rive droite, rive gauche. Le Hongrois, le Français. La passion, le confort » (220).

Une fois l'adultère commis, elle mène une vie partagée d'une rive à l'autre auprès d'András, de Raphaël, et de leur fils Emil de « deux mois et demi » (150) qu'elle commence à chérir, après cette soudaine renaissance. Sa vie est ainsi répartie linguistiquement parlant entre l'allemand qu'elle rejette, le français qu'elle apprend et la langue dont « deux amants [...] disposent » (230). Elle se sent dès lors au centre d'une vraie « pagaille polyglotte » (Huston, 2001: 144). Cette pluralité linguistique, incarnation de Huston, est révélatrice de « liberté: celle de ne pas se contenter d'une identité » (Huston 1999: 105) ; c'est pourquoi elle se positionne toujours « entre deux territoires, entre deux langues ; également entre deux mémoires » (Djebar 1999: 206).

Cette jeune allemande, tourmentée, ravagée par ses blessures de guerre, retrouve auprès du luthier de Raphaël la liberté de n'« être que "Saffie" » (107). Sa vie outre-Rhin « n'existe plus, sa vie rive gauche non plus ; elle peut dire, faire, être n'importe quoi – elle est libre ! » (Ibid.) Tous deux s'efforceront de vivre dans l'acceptation d'un passé marqué par la pluralité de mémoires: souffrance, mort, destruction, disparition d'êtres aimés. À partir de cet instant, pour ces deux amants, « le présent est travaillé par un passé qu'il se doit de mettre au jour » (Viart, 2005:159).

Désormais, Saffie retrouve, dans cet atelier et dans l'assurance des bras de son amant, une lueur qui s'était effacée « derrière son sourire, ses paroles » (133) et tente de surmonter ses traumatismes de guerre, commençant à s'épanouir, à « accéder à ses propres souvenirs refoulés [à] dire enfin ce qui trop longtemps ne pouvait l'être » (Viart, 2005: 160).

Quant à son fils, Emil, âgé, à présent, de cinq ans et demi, il a grandi dans un entre-deux paternel, « en porte-à-faux avec la réalité » (295). Il vit tout « comme sa mère, [...] une double vie » (295), servant d'alibi à Saffie pour ses rencontres extraconjugales. Il n'est pas allé à l'école. C'est pourquoi « ses premières tentatives de parole sont un mélange désopilant d'idiomes » (145) qu'il a entendus dans l'atelier d'András. C'est, indubitablement, dans cet espace où il croise des

personnes de différentes nationalités des « adultes – avec leur savoir-faire, leurs cris et leurs chuchotements, leurs mystères, leurs épouvantes » (Huston, 2001: 144) qu'il vit une véritable « pagaille polyglotte » (Ibid.). Il sent que personne ne s'est réellement soucie de lui ; personne ne veut savoir « ce qui serait bon pour lui » (Ibid.), c'est pourquoi il se sent vulnérable, fragile. Toutefois, la relation qu'il établit avec Andrés, qu'il considère d'ailleurs comme « son vrai père » (313), est pour lui plus rassurante que celle qu'il entretient avec Raphaël qu'il accuse de manque d'« attention » (Ibid.) à son égard. Emil se sent « atomisé, perdu » (Ibid.) d'une rive à l'autre. Il « n'a rien, n'est rien » (Ibid.). Force est de remarquer que, par cette constatation, Emil a perdu l'innocence reçue par l'empreinte de l'ange lors de sa naissance. Cette évocation nous renvoie à la légende de « l'ange des berceaux, figure universelle que l'on rencontre dans la Bible mais aussi dans une légende juive ou encore en Islam » (Avril-Chapuis, 2022: 346). Andrés fait écho à cette légende lorsqu'il rappelle que « l'ange pose un doigt sur les lèvres du bébé, juste avant la naissance – *Chut !* – et l'enfant oublie tout. Tout ce qu'il a appris là-bas, avant, en paradis. Comme ça, il vient au monde innocent... » (191).

Cette légende évoque en effet l'« avertissement fait à l'homme avant sa naissance, selon lequel il sera responsable de ses actes »².

Cet avertissement a toujours fait l'objet d'un serment qui a un double but: graver en l'homme la conscience de son devoir de mener une vie sainte, et l'armer contre le danger de laisser cette vie sainte le rendre vaniteux. Et comme pour rendre ce serment encore plus impressionnant, le héros qui va naître se voit adjoindre deux anges qui, en plus de lui enseigner la totalité de la Torah, l'emmènent tous les matins au paradis pour lui montrer la gloire de tous les justes qui y résident. Le soir, c'est en enfer qu'on le conduit, afin qu'il puisse voir les souffrances des dépravés. Mais une telle leçon rendrait impossible son libre-arbitre. Son futur ne serait dicté que

² <https://sifriatenou.com/2020/04/06/lenfant-dans-les-ecrits-juifs/>

par la crainte du châtement et l'espoir de la récompense. En outre, la valeur morale de ses actions dépend également, comme le veut la tradition juive, de sa capacité à commettre des péchés. (Ibid.)

Et c'est justement un péché que va commettre cet enfant en leurrant son père qui, par hasard, avait, lors de son arrivée après l'un de ces nombreux voyages, croisé le parc et entrevu sa petite famille accompagnée de son luthier. Raphaël eut, immédiatement, un soupçon d'infidélité qui s'intensifia lorsqu'il vit Saffie et Emil rentrés « animés, complices [...] babillant, rayonnants » (306-307) lui manifestant « une affection qui lui paraît mécanique, distraite » (Ibid.).

Sous le choc d'une telle défiance, Raphaël, « s'étouffe, halète, suffoque: sa vie vient de s'effondrer sur sa tête, » (307). Il prend, finalement, conscience que « s'ils mentent si bien, avec tant d'aisance, c'est que le mensonge leur est habituel depuis longtemps » (Ibid.). Le rideau est tombé, Raphaël se rappelle les paroles de sa mère qui avait prévu le dénouement de l'histoire. Dans un geste précipité, et afin de « se retrouver seul avec Emil, et l'interroger » (308), il décide d'embarquer son fils pour la Bourgogne dans le « train Paris-Lyon-Marseille » (312).

Tout au long du voyage, il insiste auprès d'Emil pour découvrir depuis combien de temps dure cette histoire. Il le secoue « comme un prunier. Le souffle coupé par la peur et par la violence du vent, Emil ne peut répondre. Il bat des jambes dans le vide, essayant de reprendre pied » (317).

Aveuglé par la souffrance, pris au piège par « l'immensité du désespoir » (320-321), Raphaël est conduit « à desserrer, une fraction de seconde, la prise de ses mains sous les aisselles de son fils » (Ibid.). La tragédie prend place, l'innocence perd à jamais son sens. Il aura fallu une toute petite seconde et « la seconde d'après, il n'est plus là » (317), l'enfant est sacrifié. Tout comme le père de Saffie était un « bourreau nazi » (266), Raphaël, qui militait pour « un monde meilleur » (285), devient le bourreau de son fils.

In fine, et comme l'écrit Huston, cette disparition de l'enfant est « le fruit d'une collaboration dans l'égoïsme: sa mort résulte [donc]

d'un geste à trois³». Saffie ne supporte pas de revivre une nouvelle perte et disparaît sans laisser aucune trace. Abandonné, « privé[s] de la femme et de l'enfant » (327-328), que chacun d'eux aimait, Raphaël et son luthier, devenus « vieillards retrouvent un air d'innocence » (Ibid.). Tous deux, ravagés par leur deuil et par la séparation, sont, en quelque sorte, préservés par « le temps miséricordieux [qui] vient passer l'éponge sur le corps et leur esprit, estompant leurs signes distinctifs, effaçant leurs souvenirs, faisant s'évaporer l'une après l'autre les dures leçons que la vie leur a infligées » (Ibid.). Il s'agit, à présent, pour eux, « de recouvrer l'innocence avant de partir rejoindre l'ange » (Ibid.), « rayon de la Face divine » (Avril-Chapuis, 2022: 125), « rayonnement du principe créateur » (Faure, 2004: 96). L'ange, celui qui se place parmi d'autres « intelligences angéliques [qui] ne sont pas des entités cosmiques mais des forces qui agissent à la fois de l'extérieur et de l'intérieur du monde, sur les fondements mêmes de l'être » (Ibid.).

Bibliographie

- Avril-Chapuis, B. (2022). *Les symboliques de l'ange dans l'art et la littérature*. Classique Garnier.
- Djebar, A. (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Albin Michel.
- Faure, P. (2004). *Les Anges*. Éditions du Cerf.
- Huston, N. (2006). *Lignes de faille*. Actes Sud, « Babel ».
- Huston, N. (1998). *L'Empreinte de l'ange*. Actes Sud.
- Huston, N. (1999). *Nord perdu suivi de Douze France*. Leméac.
- Viart, D. (2005). « Mémoire et « enquête »: la Seconde Guerre mondiale ». In B. Vercier et D. Viart (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Éditions Bordas, pp. 142-206.
- Schechter, S. Ch. XII: The Child in Jewish Literature. *Studies in Judaism*, First Series, Philadelphia, 1911, The Jewish Publication Society of America, 270-297. URL: <https://www.gutenberg.org/files/48890/48890-pdf.pdf> Traduit de l'anglais par Nadine Picard URL: <https://sifriatenou.com/2020/04/06/lenfant-dans-les-ecrits-juifs/>

³ <https://www.letemps.ch/culture/livres-nancy-huston-limpossible-innocence>

« QUE LES ANGES ME CONDUISENT À L'AMOUR »
LES ANGES DE CONRAD DETREZ:
DE LA MYSTIQUE À LA DRAGUE¹

José Domingues de Almeida
Université de Porto – Portugal

La figure de l'*ange*, prégnante dans les trois religions monothéistes, jouit actuellement d'une réputation théologique ambiguë: tantôt métaphore et symbole de l'annonce et de la médiation, tantôt présence vive et mystique qui se décline en une hiérarchie et un collectif spirituels célestes assurant un suivi mystique individuel. Qui plus est, la riche iconographie catholique, notamment baroque, n'a de cesse de représenter l'ange ancillaire de tous les mystères chrétiens, réduisant par-là les anges à leur fonction et réduisant leur être à leur agir (« leur être est exclusivement leur faire ») (Riaudel *apud* Barth, 2010, p. 379).

Rappelons aussi, comme le fait le compte rendu de lecture d'Olivier Riaudel de l'essai *Les anges et les démons. Quatorze leçons de théologie* de Serge Thomas Bonino (2007), que l'ange se confond également avec Dieu lui-même dans les épiphanies hébraïques. Il s'agit de « l'ange de YHWH », d'où la question légitime de l'auteur: « Peut-on reconnaître 'l'inflation angéologique' dans les écrits sans y voir avant

¹ Cette recherche a été développée dans le cadre de l'Institut de Littérature Comparée, Unité R&D financée par des fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UIDB/00500/2020).

tout l'effet d'un genre littéraire ? » (Riaudel, 2010, p. 376). Autant dire que les anges se prêtent à merveille à la création fictionnelle.

Il n'est pas étonnant que cette figure mystique ait décisivement marqué l'enfance de Conrad Detrez, écrivain d'origine belge, naturalisé français à la fin de sa vie, né en 1937 en Wallonie et décédé victime du sida en 1985 à Paris, et ce d'autant plus que le propos autofictionnel de la poétique detrézienne, expressément désignée « biographie hallucinée » (Detrez, 1981, p. 120) s'avère une relecture personnelle de sa vie, qu'il juge quelque peu ratée, à l'aune des outils opératoires freudiens du moins : « J'ai lu Freud et j'ai commencé la plume à la main, à me livrer à une sorte d'analyse » (Detrez, 1978, p. 198).

Les témoignages des habitants de son village natal, Roclenge, dans le Pays de Liège, dépeignent un garçon sage et pieux. Toutefois, un détail piquant retient notre attention : « Il lui est arrivé de réveiller le curé à trois heures du matin parce qu'il voulait prier à l'église » (Detrez, 1987: s/p). Il était en effet le premier de sa classe, mais aussi au catéchisme de sa paroisse, car « (...) pour quitter ce monde j'étudierais, je serais pieux » (Detrez, 1978, p. 196). C'est à ce stade de sa vie que Detrez a commencé à écrire de petits textes, mais « quelque chose de plus en plus fort que la littérature s'est emparé de moi : cette chose, je l'ai appelée Dieu » (Detrez, 1978, p. 196). Ce besoin d'absolu l'a amené à entrer au séminaire à Saint-Trond, ce qui supposait déjà une préparation à la prêtrise. Deux des romans de la trilogie « hallucinée », *Les Plumes du coq* (Detrez, 1995 [1975]) et *L'Herbe à brûler* (Detrez, 1978a) reviennent à leur façon sur cette étape et expérience de la vie du jeune Detrez : le premier en insistant sur l'ambiance lourde et inhospitalière de l'internat, ainsi que sur le contexte politique belge au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, le second sur l'évolution du personnage autodiégétique au contact de la réalité et de l'altérité tiers-mondistes et des incidents communautaires de Louvain.

Conrad Detrez y découvre, d'une part, la problématique et la complexité du monde marqué, entre les décennies 1960 et 1970 par la rivalité des blocs politiques et des modèles économiques, et où

la gauche marxiste séduit et conquiert les élites intellectuelles occidentales, qui voient encore – mais pour combien de temps ? – le prolétariat d’ici et le lumpen du tiers-monde comme la catégorie révolutionnaire et le sujet messianique porteur de la libération du genre humain dans l’Histoire par la Révolution. Il prend, d’autre part, conscience dans sa chair d’un autre désir déconcertant qui n’est plus de l’ordre du mystique, et ne répond plus au nom de Dieu: l’(homo) sexualité. Detrez qui voulait devenir prêtre, voire fonder un ordre religieux nouveau et laïque, confiera qu’il « (...) abandonnait la prêtrise et allait au Brésil alphabétiser les pauvres » (Detrez, 1987: s/p).

Or, dans l’évolution idéologique et existentielle de Detrez, la figure allégorique de l’*ange* vient catalyser et brouiller les pistes de lecture du désir à ses différentes phases. Il faut dire que l’image de l’ange s’y prête. Être spirituel (ou plutôt corps spirituel sans chair, selon la formule augustinienne), très présent dans la dévotion et la piété populaires, mais également asexuel et volatile, il assure la figuration de la mutation de l’auteur, de son personnage autofictionnel et des époques de sa vie dans leur rapport à la gauche.

Durant le stade religieux detrézien, l’ange conserve tout son potentiel mystique et renvoie à l’absolue altérité de Dieu conçue à partir d’un regard et d’une conscience d’enfant. Il s’allie à la figure mystique de l’Époux, image nuptiale et conjugale du Christ ressuscité dans certaines paraboles évangéliques et dans les épîtres de saint Paul ; les Pères de l’Église et les mystiques s’en emparèrent pour signifier l’attente du Messie et l’espérance. Dans *Les Plumes du coq*, le petit Conrad est confronté à cette formule opaque et mystérieuse qui renvoie à un être ubiquiste et évanescent, aux traits vaguement efféminés et lascifs, fonctionnant comme surmoi pour les jeunes pensionnaires: « Mon Époux ? Ça doit vouloir dire autre chose... enfin... je ne sais pas: Mon Époux, je vous jure... Ça me tracasse (...) » (Detrez, 1995, p. 23), « Car, vocifère-t-il [le supérieur], l’Époux est jaloux. Sachez-le: l’Époux est toujours près de vous, Il vous suit, Il vous aime, Il écoute derrière vos oreilles, Il s’assied sur vos mains (...) » (Detrez, 1995, p. 39). La présence de l’Époux est d’autant plus

intense qu'elle est intériorisée par les séminaristes: « Mon Époux, je vous jure... J'ai treize ans, mon Époux. Si je m'attendais à ce que vous m'habitiez le soir même de mon arrivée ! » (Detrez, 1995, p. 24).

Subtilement, cette présence indéfinissable et altéritaire se redouble d'une autre, plus proche, chaleureuse et désirable. En effet, Conrad s'est trouvé un complice *autre* fascinant et exotique: Victor, son voisin de dortoir, qui se voit affublé d'attributs angéliques du fait de l'aspect soyeux et cotonneux de ses cheveux: « Victor a les cheveux doux comme des fils de soie, on dirait des cheveux d'ange ; pourtant il est peut-être un fils de païen » (Detrez, 1995, p. 37).

Le troisième tome du triptyque de « l'autobiographie hallucinée », *L'Herbe à brûler* reprend et ressasse l'évocation fictionnelle de l'entrée du jeune adolescent dans l'univers du séminaire et en procure une version légèrement différente. Cette fois, le voisin de chambrée n'est plus Victor, mais un certain Leopoldus, et il n'est plus blanc aux cheveux d'ange, mais d'origine africaine et aux cheveux crépus. Subrepticement, ce personnage, du fait de son ethnie et de son altérité, sert de charnière entre la Belgique / l'Occident et le tiers-monde aliéné par le capitalisme et la dictature de droite. En effet, influencé par les récits et l'expérience des étudiants de théologie sud-américains, le narrateur autodiégétique part pour le Brésil où il tentera de vivre en « missionnaire laïc » (Detrez, 1978a, p. 91) au service des favelas et des ouvriers démunis.

Il s'y révélera « angélique » à plus d'un titre. Tout d'abord, en insistant sur une chasteté et une virginité qu'il ne pourra pas tenir dans un pays et dans un contexte troublé, exubérant et carnavalesque comme celui du Brésil des années 1960. À São Vicente, où l'évêque l'envoie pour se remettre d'un premier échec moral, et où il est censé élaborer la règle d'un nouvel apostolat laïc, Conrad est le témoin voyeur d'un épisode troublant qui le fascine en son for intérieur: deux soldats, l'un noir, l'autre blanc, ce qui est loin d'être un détail, nagent nus avant de revenir sur la plage: « Ensuite le blanc s'est tourné vers le Noir, s'en est rapproché, leurs jambes se sont mêlées, leurs poitrines touchées » (Detrez, 1978a, p. 112).

Le magnétisme ressenti devant cette scène païenne aberrante trahit une homosexualité latente que le Brésil, dans sa folie exubérante, se chargera de mettre à nu. L'angélisme originel de Detrez est mis à rude épreuve par une culpabilité tout humaine, car il s'en veut d'avoir été là, d'avoir vu, de ne pas avoir été scandalisé: « Quelque chose d'imprécis et de violent dans ces mouvements me fascinait. Dieu me pardonne, mon devoir était de fuir, d'aller me jeter à plat ventre sur le sol de la chapelle et de prier, marteler de mon front le pavé, me flageller, jeûner » (Detrez, 1978a, p. 112).

Ensuite, en assumant un rôle foncièrement passif dans tous ses rapports à l'autre (figuré par le Noir), alors que la dictature militaire se durcit, il découvre et vit dans sa chair une autre déclinaison du désir, (homo)sexuel cette fois. Dès lors, militance politique et libération sexuelle vont de pair chez ce Belge guérillero gauchiste clandestin et urbain. Influencé par les théories marxisantes de la théologie de la libération sud-américaine et fasciné par de nouveaux maîtres à penser (Che Guevara, Fidel Castro, Mao, Marighela), Detrez aura beau souligner *a posteriori* la cohérence de sa démarche intellectuelle et activiste imprégnée de ses lectures de Mounier et de Teilhard de Chardin, et prêcher dans les bidonvilles « les avantages d'un supposé socialisme latin » (Detrez, 1981, p. 28) dont la révolution cubaine procurait une version « personnaliste » (ibidem), l'ex-séminariste ne peut qu'acter son irréversible transformation et l'abandon de sa posture angélique et naïve: « Un jeune homme était mort en moi, qui naturellement n'avait pas survécu à son Dieu ; un autre jeune homme était né, qui parlait une langue différente, ne priait plus, aimait son corps et voulait établir le ciel sur la terre » (Detrez, 1978a, p. 159).

Très symptomatiquement, c'est à partir de l'Amérique latine et du tiers-monde prolétarien que Conrad Detrez opère personnellement, et avant la lettre, le glissement subtil que la gauche occidentale connaîtra quelque vingt ans plus tard et, de surcroît, celui, théorique et critique cette fois, que les littératures francophones, voire la lecture littéraire tout court, entérineront à partir des années 2000 et des campus américains. Or la figure de l'*ange*, du fait des attributs

évoqués plus haut, se voit convoquée pour signifier une prise de conscience de lui-même et de son époque changeante, mais qui ne trouvait pas alors les mots pour se dire, ce qui fait de Detrez un précurseur comme nous l'avons affirmé dans un autre essai (Almeida, 2020). Après l'ange mystique / symbolique, l'ange militant, voici que se met à s'interroger l'ange identitaire, notamment dans un essai aux relents de testament dont le titre en dit long sur l'intuition des soucis majeurs qui devaient occuper la *doxa* culturelle, et par extension francophone: *Les Noms de la Tribu* (Detrez, 1981), c'est-à-dire la tribalisation du fait culturel.

François Provenzano (2012, pp. 133-152) a admirablement décrit cette mutation du côté de la critique et du discours d'escorte théorique du texte littéraire francophone depuis la geste des Pères fondateurs de la Francophonie de la négritude et son récit mythique universaliste. Si à partir des années 1980, on assiste à un renouvellement du cadre d'intelligibilité et de rationalité des littératures francophones avec la production de discours épistémiques et revendicatifs divers, ceux-ci donneront lieu à de nouvelles orientations des Études Francophones avec une nouvelle spécialisation épistémologique qui dégage de nouvelles catégories opératoires rendant compte de la domination symbolique de la langue et de l'Histoire subie par les périphéries. Cependant, les années 2000 déplacent la question de la langue vers celle du sujet et de son identité, l'axe dominant devenant foncièrement sociologique dans différentes dérivations mettant à l'honneur et en exergue l'altérité et la diversité: écritures migrantes, postmémorielles, de genre, hybrides, écocritiques, etc. souvent dans une perspective postcoloniale, quand ce n'est pas décoloniale, et inscrites dans la constellation des Études Culturelles.

Ce basculement de l'objet linguistique problématique vers le sujet discursif, qui est celui de Conrad Detrez avant la lettre, va de pair avec la mutation radicale subie par la gauche marxiste et maoïste dans laquelle, et au nom de laquelle Detrez a milité, et que son acculturation au Brésil métisse et carnavalesque a anticipée (Olivieri-Godet, 1996, p. 70). Inopinément en devenant *l'autre*, l'écrivain,

narrateur et personnage principal, a acté en lui l'abandon de la lutte des classes légèrement parfumée d'encens catholique. Les anges changent de nature et de camp, leur combat n'est plus spirituel ou guerrier, mais identitaire et culturel ; ce qui le rend idéologique autrement. Devançant de trois décennies les recommandations du *Rapport Terra Nova* de 2012² sur l'avenir de la gauche, Detrez cesse de voir dans les classes populaires les porteurs de la Révolution, et dans le prolétariat la catégorie révolutionnaire et le sujet messianique garant de la libération du genre humain dans l'Histoire. En adoptant le logiciel indigéniste, écologiste ou racisé de la *doxa* de la « nouvelle » gauche, Detrez pressent l'inversion future des rôles entre le peuple, aliéné du métarécit marxiste, et le peuple aliénant, désormais perçu comme sexiste, raciste, homophobe, non-inclusif.

C'est dans cette optique que le roman *La Lutte finale* (1980) peut être lu en tant que fable cocasse de la métamorphose et de la fatigue idéologique de la gauche traditionnelle. Le récit narre les aventures picaresques de deux amis habitant un bidonville sud-américain (brésilien, très probablement). Populo et Mambo, l'onomastique s'avérant très parlante. Leur quartier reçoit la visite d'étudiants et militants gauchistes venus les initier à la Révolution et les sortir de « la liénation » dans laquelle ils sont censés croupir. Pour ce, les apprentis révolutionnaires doivent s'attaquer à la lecture et à l'assimilation des deux « bibles » de la modernité et du soupçon: *Que faire ?* et *La Révolution sexuelle*. Une affaire grotesque de vol de soutien-gorge provoque une émeute, l'intervention de l'armée qui découvre ainsi les activités illicites du bidonville. Les deux personnages principaux et quelques camarades sont arrêtés, torturés, puis relâchés. Une fois sortis de prison, ils décident de reprendre la « lutte finale » dérisoire, plus côté sexe que côté politique. Extradés en Algérie, ils s'efforcent de convertir des intellectuelles françaises à cette version burlesque du combat idéologique. La lutte finale est bien devenue la dernière lutte ! Le cœur n'y est plus. On est passé (passera) à

² Gauche: quelle majorité électorale pour 2012 ? | Terra Nova (tnova.fr).

autre chose que son essai autobiographique *Les Noms de la Tribu* (Detrez, 1981) balbutie sans pouvoir vraiment le théoriser. On y lit le désenchantement et le recyclage du militant et de la militance accélérés par l'expérience de Mai 68 et de la Révolution des Œillets de 1974 au Portugal, alors que « pour la gauche européenne ce pays était devenu un point d'attraction » (Detrez, 1981, p. 122) et que la lusophonie devient pour lui une patrie substitutive (Detrez, 1981, p. 122).

Comme nous l'avons-nous-même signalé: « Un peu à son insu, son écriture et sa pensée rejoignaient déjà les soucis nouveaux et les lignes de force majeures de l'interprétation du fait littéraire tels qu'ils ont fini par s'imposer à la critique aujourd'hui, et qui ont pour noms études postcoloniales, ethnicité, sexualité / genre, études culturelles et études régionales » (Almeida, 2020, pp. 10-11). Et de fait, le guérillero urbain a fait sien le métissage ethnique et s'est laissé dévorer par ses cultes africains et païens. Il s'est initié aux rites afro-brésiliens: « (...) je suis un fils d'Ogum-des-Sept-Épées, l'orisha impétueux, esprit de la guerre et du feu (...) » (Detrez, 1981, p. 88). Il a subi des « fermetures du corps » aux mauvais esprits, des rites de purification, il a fréquenté des pères-de-saint et mère-de-saint » (Detrez, 1981, p. 88). Subrepticement, ce n'est plus la bourgeoisie ou le capital(isme) qui gênent Detrez, mais l'Occident et sa matrice culturelle, ethnique et religieuse.

Extrapolons un peu: peut-être Conrad Detrez aurait-il signé, comme deux de ses compatriotes, le « Manifeste pour une littérature-monde en français »³, à l'instar de Jean-Marie Gustave Le Clézio qui, tout comme lui, a puisé dans sa vaste expérience de vie et d'écriture cosmopolite et internationaliste, et dans les réalités multiculturelles qu'il a côtoyées, notamment au Brésil. Extrapolons encore: sans doute Detrez se serait-il engagé en faveur de l'environnement, de toutes les minorités, des migrants, de l'altermondialisme et de la communauté

³ https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html

LGTBQIA, lui qui avait auparavant, déjà atteint du sida, avoué une homosexualité non militante: « ça me dépasse, ces choses cliniques. J'ai couché, c'est tout » (Detrez, 1986, p. 80).

Mais c'est justement la sexualité que les anges incarneront désormais dans des « romans chastes » et faussement naïfs tels que *Le Dragueur de Dieu* (Detrez, 1980a) ou *La Ceinture de feu* (Detrez, 1984). Bien avant l'émergence d'une théorisation intersectionnelle des minorités de tous bords, dont celle du genre, Detrez, désabusé par la lutte gauchiste traditionnelle, aborde la thématique de l'hybridité identitaire et sexuelle à partir de la figure mystique de l'ange, être spirituel non binaire par excellence, ce qui lui permet de jouer avec le champ sémantique religieux. Dans *Le Dragueur de Dieu* (le titre en dit long), on suit la quête initiatique de Lucien centrée sur un certain Victor, à maints égards l'alter ego de l'auteur: jeune séminariste, mystique, dévot des Saints-Anges (Detrez, 1980a, p. 26) qui quitte Paris, sans prévenir. S'il avait déjà été le témoin de théophanies angéliques au séminaire, c'est dorénavant dans certains jardins publics de la capitale, que le lecteur identifiera comme des lieux de drague homosexuelle, que le narrateur essaiera de trouver son compagnon et de renouer avec la mystique angélique. Il fait la connaissance d'autres figurations angéliques (messagers) épris de différentes figurations du désir: guérilleros, travestis, homosexuels, strip-teaseurs, etc. Ces révélations mystiques lui enjoignent de chercher son ami *ailleurs*, symbolisation de la transformation de l'exercice spirituel et du combat idéologique: « Les jardins, n'oubliez pas: tous les jardins... Bonne promenade ! » (Detrez, 1980a, p. 70).

Alors, dissimulé par la végétation, Lucien observe en voyeur les nouvelles incarnations de « l'ange Amour », nom mystique de l'être que Victor affirme contacter et qui lui procure « l'extase de sa vie » (Detrez, 1980a, p. 26). D'ailleurs, l'ambiguïté de la lecture symbolique du roman, entre vision mystique et drague gay, est maintenue par la confusion référentielle de l'ange. Lors d'une des théophanies, un être prétendument « céleste » embrasse Victor. Il ne peut s'agir que de l'étreinte de l'ange Amour que, depuis son enfance, Victor

nomme ainsi après avoir lu sur un ex-voto: « Que les anges me conduisent à l'Amour » (Detrez, 1980a, p. 20).

Les anges figurent à présent d'autres médiations de l'amour, du désir et de l'engagement, mais ce n'est plus Dieu qui nous appelle, nous drague, mais l'inverse. Le narrateur suivra Victor dans ses fourvoiements sensuels à Paris, croisera plusieurs anges amoureux: l'« Ange vert », cabaret homosexuel où l'ange n'est autre qu'un strip-teaseur, la drague des jardins publics où plusieurs anges s'observent, se désirent et s'affairent. Le striptease de l'« ange vert » « (...) correspondait aux descriptions que donne l'histoire sainte » (Detrez, 1980a, p. 100), car « (...) comme le sous-tend l'angélologie, cette fine et poétique branche de la théologie, le jeune homme apparu sur l'estrade ne possédait d'autre atour que son aube: l'Ange, sous sa robe, était nu » (Detrez, 1980a, pp. 100-101).

La Ceinture de feu (Detrez, 1984), dernier roman de Conrad Detrez, puise également dans la mythologie biblique, plus précisément le mythe de Caïn et Abel, allégorie causale de l'arrivée de la violence sur terre. Le récit se déroule dans le Nicaragua révolutionnaire des années 1970. On y voit des hommes mariés ou fiancés qui découchent pour assouvir de virils désirs, une fiancée qui garde sa virginité à tout prix, quitte à se faire sodomiser, des professeurs qui font de la politique, des théologiens prêchant la « matériologie » (Detrez, 1984, p. 27), et des soldats paumés et militants marxistes engagés dans la guérilla pour des raisons différentes, rongés par le désir sexuel. Dans cette atmosphère, évoluent deux frères Álvaro et Abel. Ce dernier est le préféré de la mère, mais, homosexuel, il se voit renié par le père et haï par son frère. Il figure l'innocence angélique recouverte face aux incohérences religieuses, aux excès révolutionnaires et aux schèmes virils et patriarcaux. Il prélude à la sortie d'une époque et à l'entrée dans autre chose, encore innommé, dont l'avenir dira s'il n'aura pas été angélique, ou tout simplement naïf.

Bibliographie

- Almeida, J. D. de (2020). *Conrad Detrez. L'ballucination en guise d'histoire*. Caen: Passage(s), coll. « Essais ».
- Detrez, C. (1978). Le jardin de la vie, *Le Figaro*, 21 novembre.
- Detrez, C. (1978a). *L'Herbe à brûler*. Paris: Calmann-Lévy.
- Detrez, C. (1980). *La Lutte finale*. Paris: Balland.
- Detrez, C. (1980a). *Le Dragueur de Dieu*. Paris: Calmann-Lévy.
- Detrez, C. (1981). *Les Noms de la tribu*. Paris: Seuil.
- Detrez, C. (1984). *La Ceinture de feu*. Paris: Gallimard.
- Detrez, C. (1986). *La Mélancolie du voyeur*. Paris: Denoël.
- Detrez, C. (1995 [1975]). *Les Plumes du coq*. Bruxelles: Labor.
- La Meuse* (1987). « Rocleng: la plaque du pont Conrad Detrez », 21 mai.
- Olivieri-Godet, R. (1996). « Conrad Detrez et le vécu brésilien: genèse d'une écriture », *Textyles*, 13, pp. 55-70.
- Provenzano, F. (2012). « Francophonie. Idéologie, variation, canon: modèles québécois pour la francophonie littéraire », *Tangence*, 100, pp. 133-152.

Sitographie

- Gauche: quelle majorité électorale pour 2012 ? | Terra Nova (tnova.fr) [consulté le 19/06/2023]
- https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html [consulté le 19/06/2023]

**LE LIVRE DES ANGES DE LYDIE DATTAS :
UNE EXPÉRIENCE MYSTIQUE DE LA
CONSOLATION**

Thomas Diette
Université de Lille – France

On parle souvent d'explorer les profondeurs d'une conscience et pour cela, dans le domaine spirituel, nous disposons d'outils, tels les livres sacrés, et de méthodes comme la liturgie, la prière ou encore la contemplation. Mais chercher du côté de l'azur et des anges est une manière originale de placer sa voix en poésie. Christian Bobin, un des derniers grands écrivains que la critique consacre comme « mystique¹ » rallie son épouse, la poétesse Lydie Dattas, à sa recherche sur ce qui échappe au plan mental de l'être humain en dirigeant plutôt son regard vers « les différentes régions du ciel² ». Les chants venus d'en haut auraient le pouvoir enchanteur de nous transporter au-dessus de notre simple condition de mortel.

Mais cela serait réduire cette expérience poétique à une quelconque expérience de transcendance. La poésie séraphique de Lydie Dattas tient à la fois du vertige et de l'expérience mystique en ce qu'elle

¹ Depuis *Le Très-Bas* (1992), récit personnel de la vie de Saint François d'Assise, l'œuvre de Christian Bobin est reconnue comme celle d'un nouveau mystique qui puise son inspiration dans la mystique chrétienne ou orientale, en reprenant le chemin spirituel de ses prédécesseurs et en cherchant les nouvelles significations de leur langage symbolique. Il est devenu une référence incontournable pour les lecteurs en quête de spiritualité.

² Une anthologie de l'œuvre de Christian Bobin parue en 2022 dans la collection « Quarto » chez Gallimard porte ce titre.

nous conduit vers les zones éthérées pour nous ramener vers un sombre réel. L'Homme – et tout particulièrement la Femme – est condamné à porter l'éternité de la faute. Toutefois, cela n'interdit jamais de plonger dans la nuit primitive pour y rejoindre une paradoxale beauté. C'est dans cette optique que Lydie Dattas décline une poésie en tension, portée par une haute aspiration et le sentiment d'une chute inexorable. Pour reprendre les mots de Bobin, « ce que vise l'écriture lydienne, c'est le soleil de la nuit », bel oxymore traduisant l'effort de sublimer le monde et en même temps le choix de vivre jusqu'à l'extrême cette malédiction.

Le Livre des Anges est marqué du sceau de l'équivoque car le recueil est à la fois porté par un désir d'envol spirituel et par un désenchantement inéluctable. Lydie Dattas cherche, par sa poésie, à nous rappeler qu'un idéal existe et qu'il faut du courage pour offrir une place à la beauté pure dans le monde contemporain. C'est en ce sens qu'elle pratique un « art de la consolation³ ». Elle fait coïncider le réel et le ciel, appelle à l'intercession des anges pour nous parler d'une autre vie, qui dépasse infiniment les angoisses de notre matérialité.

Un parcours de vie paradoxal: sentiment d'abandon et fascination pour la figure angélique

La destinée de la poétesse Lydie Dattas s'inscrit sous le signe du paradoxe depuis sa naissance en 1949 dans une famille d'artistes. Son père, Jean, organiste de l'orgue de chœur de Notre-Dame, et sa mère, Paulette, actrice de théâtre mais souffrant de troubles psychiques, vont faire d'elle une grande intuitive, portée par une volonté de voir

³ L'expression a été employée par Agathe Novak-Lechevalier à propos de l'œuvre de Michel Houellebecq dans Novak-Lechevalier, A. (2022), *Houellebecq, l'art de la consolation*, Flammarion, coll. « Champs essais », p. 19-27. Même si les deux auteurs semblent opposés de prime abord, on peut toutefois les rapprocher par le fait qu'ils pourraient faire partie de ce qu'Emmanuel Godo nomme « les passeurs de l'absolu » pour reprendre le titre de son essai paru en 2022 aux éditions Artège.

au-delà des choses. Son âme partagée entre un sentiment d'abandon, à cause d'un exil en Angleterre mal vécu pendant son enfance, et un don d'amour absolu, sera au cœur de sa production poétique, qui débute dès ses treize ans.

Passionnée par les livres, en particulier ceux qui lui permettent de s'évader, comme les œuvres d'André Dhôtel ou d'Arthur Rimbaud, Lydie Dattas éprouve pourtant un désintérêt complet pour l'enseignement scolaire et préfère chercher sa propre voie. Le recueil *Le Livre des Anges* est tiré en partie de ces expériences de l'enfance puisque son titre réfère explicitement à ses premiers poèmes composés dans la cour du lycée (ceux-ci ne seront jamais publiés, jugés médiocres par son auteur, mais ils auraient porté le titre de *La Prose des Anges*). Pourquoi cette fascination pour la figure angélique dès ses premières années ? Pour rappeler que durant l'été 1953 la fillette a été secourue par une religieuse à l'hôpital d'Heinlex ? Pour évoquer ses deux anges gardiens: son père qui a sacrifié sa carrière pour suivre sa femme et sa grand-mère paternelle, une sacristaine illettrée ? Pour dépasser les limites du sensible et chercher la substance de l'être dans l'indicible et l'évanescent ?

Il faudra pourtant attendre la première des trois plaquettes du recueil qui paraît aux Éditions Arfuyen en 1990 (la seconde paraîtra en 1994 et la troisième en 1998) pour retrouver cette thématique, ressurgie semble-t-il des affres du passé. L'œuvre suit un cheminement mystique qui rappelle la poésie de Novalis, qui se caractérise par un esprit d'harmonie du monde, à la fois fragile et parfait. *Le Livre des Anges*, composée de 149 poèmes, est le résultat d'une longue maturation qui vise à réaliser en esprit l'union de la chair et du souffle. Marquée par la culture tzigane grâce à Alexandre Romanès⁴ (de la célèbre famille du cirque Bouglione) avec qui elle a partagé vingt ans de vie commune, Lydie Dattas cultive dans sa poésie le goût pour les contraires et oscille en permanence entre la pensée et l'instinct.

⁴ Il est à noter qu'Alexandre Romanès sera l'auteur d'un recueil intitulé *Sur l'épaulé de l'ange*, publié chez Gallimard en 2010.

Si elle demeure plutôt confidentielle, c'est aussi parce qu'elle peine à se rattacher de façon claire à un courant précis. Elle est à la fois proche du monde des origines, celui d'Abraham, qu'elle découvre à travers les récits de Jean Grosjean et de personnalités littéraires atypiques, comme le gitan Jean-Marie Kervich ou l'écrivaine azérie Umm-El-Banine Assadoulaëff. Ce parcours déroutant qui l'a aussi conduite à fréquenter le peintre Pierre Soulages, le grand Jean Genet ou le controversé Ernst Jünger, brouille les pistes et donne l'impression d'avoir affaire à une poétesse inclassable autant dans ses inspirations que dans ses pratiques. Il serait tentant de lire ce *Livre des Anges* comme celui qui combine toutes ces influences, chaque artiste ayant apporté sa pierre à l'édifice. Cet éclectisme est surtout porteur d'un regard singulier sur le monde: la poésie lydienne se lit comme une expérience mystique et primitive.

L'expérience mystique: le ciel et les anges pour compagnons de l'âme

La mystique se définit comme « la prise de conscience d'une réalité qui demeure insaisissable aux seules facultés mentales ; elle est une sensation immédiate qui conduit le sujet à une perception nouvelle, directe, des choses surnaturelles, de Dieu ou d'un absolu.⁵ » De fait, elle est en soi un paradoxe car l'ultime y côtoie le plus intime. De surcroît, elle « suppose et implique une connaissance nouvelle du «mystère»⁶ ». Par-delà la vérité des sens et la vie matérielle, un individu peut ainsi expérimenter la conciliation de son âme avec Dieu ou l'absolu. L'histoire regorge d'illustres exemples parmi lesquels Catherine de Sienne, Thérèse d'Avila, Hildegarde de Bingen, Thérèse de Lisieux

⁵ Fella, A. (2013), *Les Femmes mystiques – Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 35.

⁶ Ibid., p. 9.

pour ne citer que de grandes mystiques chrétiennes⁷. Elles ont toutes en commun le sentiment d'avoir été élues par Dieu et d'être entrées en communion directe avec lui par le biais de visions. Cela se retrouve chez Lydie Dattas, qui chante sa proximité avec le ciel:

Le ciel m'a dit ce soir quelque chose de grave:
qui ne veut que le ciel ne manquera de rien,
qui fait le choix du ciel aura tout ce qu'il veut,
et nous pouvons choisir tout ce que le ciel veut
quand l'âme est mesurée à la beauté du ciel [...]
(« Le ciel m'a dit », LA8, p. 76)

Sur le modèle d'une confiance intime, le ciel s'entretient avec la poétesse pour lui promettre une vie remplie. En l'absence de complément adjectival, il peut s'agir aussi bien de d'offrandes matérielles que de dons plus précieux encore qui touchent l'âme. Le mystère de l'élection divine, réservée à de rares personnes, joue de cette ambiguïté en donnant tout à celui ou celle qui a reçu cette grâce. La mystique se présente donc comme une expérience en dehors des limites de la pensée rationnelle qui récompense le ou la visionnaire par des faveurs proportionnelles à sa foi.

Cela implique nécessairement d'être préparé à cette rencontre qui se situe parfois confusément dans les filets de la nébuleuse spirituelle moderne. L'ensemble des formes de religiosité est aujourd'hui considéré comme une « nébuleuse mystique-ésotérique⁹ » pour reprendre la formule de Françoise Champion. Les sociologues obser-

⁷ Clément, O. (2007), *Sources: les mystiques chrétiens des origines*, Paris, Desclée de Brouwer.

⁸ Dattas, L. (2020), *Le Livre des Anges suivi de La Nuit spirituelle et de Carnet d'une allumeuse*, Paris, Poésie/Gallimard. Cette édition sert de référence à tous les exemples tirés du recueil.

⁹ Champion, F. (1994), « La «nébuleuse mystique-ésotérique»: une décomposition du religieux entre humanisme revisité, magique, psychologique », dans Jean-Baptiste Martin, François Laplantine, *Le Défi magique. Ésotérisme, occultisme, spiritisme*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, pp. 315-326.

vent sur le terrain une dissémination du religieux car les croyances dites spirituelles ou religieuses regroupent des éléments hétérogènes sans instance régulatrice pour les stabiliser. Toutefois, parler d'une expérience mystique ne coïncide que très partiellement avec ces croyances et pratiques populaires dont le sens est franchement négatif. La mystique s'inscrit, en effet, dans une longue tradition et suppose une ascèse rigoureuse dans l'existence même. Il s'agit, comme l'exprime le théologien Carl-Albert Keller¹⁰, d'une quête qui désigne un effort pour intérioriser totalement la ou les grandeurs supérieures ou suprêmes. Face au fantasme de toute-puissance de l'homme moderne, les mystiques enseignent l'humilité et le respect d'un ordre suprahumain.

Lydie Dattas reprend à son compte les principales caractéristiques de la mystique chrétienne. Dans la préface du triptyque composé du *Livre des Anges*, de *La Nuit spirituelle* et de *Carnet d'une allumeuse*, paru chez Gallimard en 2020, Bobin évoque le parcours singulier de celle dont le « visage fermé [...] est ouvert sur l'abîme intérieur ». Sans l'avoir choisi, elle mène une exploration de l'indicible, de l'absolu, de l'éternité, une mission sacrée qui s'inscrit hors de notre temps et qui semble très éloignée des considérations matérielles qui caractérisent tant notre époque. Sa poésie est ainsi un envol au-dedans pour tenter de retrouver l'identité du moi dans un Tout dont il ne se différencie pas. C'est un travail de reconquête de sa propre essence, de sa beauté perdue, pour les transfigurer:

*J'ai été jeune autant que le peuvent les roses:
je ne mesurais pas le danger d'être jeune
quand ma pensée était aussi jeune que moi.
Aimer ne semblait pas présenter de danger
à l'âge où je croyais tout ce qui m'était dit.
Je me précipitais au-devant du danger:*

¹⁰ Keller, C.-A. (1996), *Approche de la mystique dans les religions occidentales et orientales*, Paris, Albin Michel.

*le lilas peut à peine attendre le printemps.
L'hiver ne viendrait pas remplacer le printemps
si la jeunesse était capable d'être heureuse.*
Je ne comprenais rien à ma terrible histoire.
Quand les anges ont vu à quel point je souffrais
les anges ont pansé mon cœur avec des roses.
(« Lorsque je croyais tout », LA, p. 93)

Femme-fleur comme dans la tradition pétrarquiste¹¹, Lydie Dattas décrit allusivement les tourments de la jeunesse et l'inconscience altière de sa beauté. En raison des saisons qui s'égrènent et qui mettent en péril son authenticité, la poétesse évoque sa recherche d'une beauté véritable, sans fard ni artifice. L'écriture poétique devient désormais une quête de pureté qui nécessite de convoquer des créatures célestes pour soigner l'âme souffrante et pour donner une nouvelle direction de vie. C'est à ce titre que les anges deviennent des aiguilleurs qui viennent, tels des vigies, redonner foi en la croyance en un absolu. La verdeur de la vie est associée dans le recueil à des amours qui ne durent pas et dont il faut se méfier. *Le Livre des Anges* peut être perçu comme la réhabilitation d'une vie, qui se redécouvre autrement plus sage et plus spirituelle, car soutenue par une puissance supérieure.

De plus, un lien supplémentaire peut être établi entre Lydie Dattas et les mystiques restées dans la postérité: s'il y a bien chez l'une et les autres la triple recherche identitaire de soi, du monde, de Dieu (ou d'un être suprême), on trouve également chez la poétesse la

¹¹ Nardone, J.-L. (1998), *Pétrarque et le pétrarquisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ». C'est au poète toscan que l'on doit le développement de la métaphore topique de la femme-fleur. La femme-fleur est une expression poétique désignant une jeune femme à la beauté naturelle et épanouie. Elle évoque l'image d'une fleur en plein épanouissement, fraîche et délicate. Mais Lydie Dattas dépasse cette vision conventionnelle en montrant que la variété de la fleur joue un rôle important. La rose symbolise par exemple l'amour éphémère tandis que le delphinium est synonyme de fidélité en amour. Le recueil évoque alors la nécessité pour une femme-fleur de se transformer en une autre espèce, infiniment plus louable et durable.

revendication d'un discours identitaire¹²: celui d'une féminité qui a pour centre l'amour. Le recueil invite le lecteur à se laisser porter par un don d'amour absolu, qui ne peut provenir que de celles qui portent les stigmates du péché originel:

Je vais où la beauté me commande d'aller,
Je fais exactement ce que l'azur décide
Puisque j'ai mis mes pas dans les pas de l'azur.
Mon travail est d'aimer tout ce qui est aimable [...]
(« Mon travail est d'aimer », LA, p. 49)

La poétesse semble dépossédée de toute liberté d'action par « la beauté », groupe nominal périphrastique qui désigne l'idée Dieu ou ce qui s'en rapproche. Mais si le divin la gouverne c'est au nom d'un principe supérieur qui est l'amour. Ainsi sont rassemblés dans un même élan le pouvoir d'une puissance transcendante, le travail poétique et un sentiment d'affection qu'il s'agit de répandre. L'artiste a ainsi pour mission d'essaimer l'amour au nom de Dieu et pour cela les anges sont ses adjuvants. Ils sont les témoins de l'élan vital qu'il faut propager:

Les anges ont fondu mon cœur avec l'aurore,
les anges sont témoins que je n'ai pas menti. [...]
les anges m'ont aimée à l'instant qu'ils m'ont vue.
Les anges m'ont aimée en dépit de mon malheur, [...]
(« Les anges au travail », LA, p. 86)

Les anges ne sont pas seulement les soutiens de la poétesse, ils sont également la cheville ouvrière qui permet de transfigurer le monde. Dans l'extrait précédent, l'anaphore montre leur rôle essentiel dans la création artistique. Après avoir sondé les cœurs, ils récompen-

¹² Héritier, M. & Ropert, F. (2012), *Textes mystiques – discours identitaires*, Paris, L'Harmattan.

sent ceux qui le méritent en transformant, tels des alchimistes, les douleurs en beauté. Ils synthétisent l'âme et ciel et ouvrent les portes de l'azur. Symboliquement, *Le Livre des Anges* dévoile un état extraordinaire de la conscience qui n'est permis que par des phénomènes jugés non cartésiens. Si Dieu est peu convoqué dans l'ensemble du recueil, c'est sans doute parce que ses anges agissent pour lui et permettent d'accéder à une perfection que la vie terrestre interdirait.

Le style angélique: un sublime épuré et mystérieux

Comme dans la mystique traditionnelle, le mystère de l'absolu s'exprime au travers de mots en apparence élémentaires. Lydie Dattas chante le désir et l'amour en jouant sur des images fondamentales, et tout particulièrement en faisant coexister les cycles de la vie et de la mort qui sont liés dans un même élan. Les anges qui donnent la vie sont les mêmes que ceux qui conduisent l'âme vers la mort. La poétesse donne l'impression de ne s'en tenir qu'à quelques images fugaces qui se répètent inlassablement:

J'ai senti le regard des anges sur mon cœur,
les anges ont mélangé mon âme avec l'azur
et le rose du ciel à mon céleste amour.
Les anges rougissaient en devinant mon cœur,
les anges m'ont aimée au-delà de l'amour.
Comment douterait-on de la beauté des anges ?
Comment renoncerais-je au pur amour des anges ?
(« Le ciel me tire à lui », p. 25)

La récurrence des mêmes mots: « cœur », « anges », « amour » est propre à l'expérience mystique. Il s'agit de transmettre une émotion, une présence, même si pour cela il faut recourir à un vocabulaire limité. La concaténation d'images quasi identiques produit un effet d'insistance mais évoque aussi le mélange subtil de force et de faiblesse

de la part du mystique qui procède au dépouillement de soi pour trouver une force supérieure. L'apparente facilité de la versification lydienne cache pourtant un plus haut sens, comme le définit Jean Grosjean, ce « prophète ignoré¹³ », dans la préface de l'œuvre:

Ce qu'une lecture distraite pourrait prendre pour des répétitions ne voile que peu la diversité des instants contradictoires d'une passion.

Son insistance est celle d'une fragilité. Tour à tour sa chance l'écrase et son malheur l'émerveille, mais son incertitude même lui donne de la sérénité. Et le poète affiche une curieuse fierté à éprouver que tout est comme déjà passé et encore à venir.¹⁴

Les anges sont aussi et surtout une figure privilégiée de l'inspiration poétique¹⁵. Le poème liminaire, intitulé « Douceur du jour », est sans doute un des plus denses car il définit l'acte de naissance de la poésie lydienne dû « à la pitié des anges »:

Ce jour dont chaque seconde est l'agonie
comme périt toute phrase qui n'est pas portée par les anges.
Ce vers qui m'est donné par la pitié des anges,
quand pèse sur mon bras le fardeau rouge des roses
et je suis tout entière l'odeur du jasmin blanc,
moi qui aurais rougi de recevoir des roses.
(« Douceur du jour », LA, p. 19)

¹³ Dans *La Foudre*, récit autobiographique publié en 2011, Lydie Dattas évoque sa famille, son premier époux, Alexandre Romanès, poète et homme de cirque, ainsi que sa rencontre avec Jean Grosjean, qu'elle qualifie de « prophète oublié » dont les œuvres lui ont appris « la merveille d'un Christ irrégulier ». Dans *Le Livre des Anges*, les anges ne seront jamais pourvus d'attributs qui permettront de les identifier formellement à ceux du catholicisme. D'une certaine façon, ils réfèrent à toute l'assemblée séraphique.

¹⁴ Dattas, L., op. cit., p. 17.

¹⁵ Venner, C., « Les ailes et la lyre. Aspects et enjeux de la présence des anges en poésie », pp. 7-22, dans Génétiot, A. & Venner, C. (2021), *L'Entretien du ciel et de la terre: Anges et poésie du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n°492.

Malgré l'hermétisme de ces vers, le lecteur parvient à tisser des liens entre des motifs qui s'opposent. « L'agonie » rappelle que la vie est une souffrance infinie et qu'il est nécessaire de puiser dans la spiritualité des « anges » pour ne pas être totalement étouffé et pour pouvoir écrire. Les anges sont à l'écoute du malheur et permettent de soulager la peine de vivre. La poétesse convoque également des fleurs associées à des couleurs pour faire part du contraste existant entre la dangereuse volupté (les « roses rouges ») et la pureté de l'amour (le « jasmin blanc »). Au-delà de leur signification, les poèmes de Lydie Dattas multiplient les anaphores et les épiphores, non pas par facilité mais par la volonté de faire tournoyer les mots dans une spirale qui rappelle le mouvement aérien des anges.

Ce qui est proprement nouveau dans la poésie lydienne par rapport à la mystique traditionnelle tient au dépassement des clivages habituels entre la chair et le corps, entre la vie terrestre marquée par sa finitude et la vie céleste caractérisée par son éternité. La poétesse renouvelle la voie mystique des cieux en appelant de ses vœux la résonance d'une voix d'outre-vie. La voix sombrée de la poétesse fait alterner les paradoxes pour les rendre éclatants. Le malheur étant consubstantiel à toute vie, surtout dans la jeunesse, c'est pourtant en l'éprouvant que peut advenir la beauté. C'est une façon contemporaine et audacieuse de faire jaillir des fleurs du mal:

Le malheur m'a choisie quand j'étais jeune encore,
j'ai vécu un instant au sommet du malheur. [...]
C'est au fond du malheur que règne la beauté
j'ai cherché la beauté jusque dans le malheur.
(« Le malheur m'a choisie », LA, p. 35)

L'ange – ou plutôt les anges car ils n'apparaissent jamais dans leur singularité – est marqué par cette même logique antithétique: les créatures célestes portent secours à la poétesse en lui prodiguant douceur mais aussi douleur:

Tout mon cœur foudroyé par la douceur des anges.
Qui est aimé des anges ne verra pas la mort
Mais la mort chaque jour m'aime plus tendrement.
(« Les anges », p. 22)

Autobiographique et lyrique¹⁶, la poésie de Lydie Dattas est tour à tour lumineuse et ténébreuse, diurne et nocturne, bénie et maudite, confiante et désespérée. Tout semble interchangeable et traduit un dépassement de tout ce qui entrave l'humain:

La plus belle pensée est celle de la mort:
Je n'aurai plus jamais à craindre de mourir
Puisqu'il n'existe rien d'aussi doux que la mort,
Les morts accompagnés à la porte du ciel
Et cette vie passée tout entière à genoux.
(« Mon âme rougirait », LA, p. 155)

Au nom d'un Tout, la vie et la mort semblent se superposer jusqu'à s'annuler et seule compte en définitive la volonté d'être pleinement à la beauté du monde. En privilégiant la parataxe et la musicalité de vers qui donnent l'impression de se succéder comme un leitmotiv, la poésie de Lydie Dattas est enchanteresse parce qu'elle touche à un sublime de la simplicité, de la pureté. Cette poésie angélique tourne jusqu'au vertige enivrant. L'extase mystique est mimée par cet entrelacement d'images saisissantes que la figure de l'ange semble capable de rassembler.

¹⁶ Même si une voix gnomique est perceptible dans l'ensemble du recueil, le « je » demeure omniprésent mais il est devenu comme l'indique Elisa Bricco « un pronom à «effet de sujet» qui n'exprime pas forcément les épanchements du moi mais plutôt les doutes de celui-ci sur lui-même ». Voir Bricco, E. (2012), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008). Figurations, configurations et postures énonciatives*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, coll. « Lire au présent ».

Conclusion

Recueil au titre énigmatique, *Le Livre des Anges* de Lydie Dattas fascine autant qu'il produit un sentiment étrange. La rythmique régulière des alexandrins parvient à transporter l'âme et ravive le souvenir d'un lyrisme de l'origine proche des textes sacrés. Il ne peut échapper à aucun lecteur que *Le Livre des Anges* est un ouvrage qui convie à vivre avec les anges, sous leurs ailes protectrices. Une aventure spirituelle, sur le modèle de l'expérience mystique, s'écrit tout au long des poèmes et trace une voie d'accès à une autre vie, qui promeut la beauté comme valeur suprême. Face au malheur qui accable tout individu, la poétesse nous invite à contempler l'azur et à purifier nos âmes. Elle nous incite à chercher au-dessus de nous les clés de notre salut.

Le Livre des Anges est également une expérience des limites de la poésie. La beauté en art ne s'obtient-elle pas dans la recherche d'une forme épurée, qui se méfie des artifices ? Lydie Dattas cherche à renouer avec le souffle originel. L'ange incarne le souvenir de l'intemporalité et de l'immatérialité du monde. C'est une façon audacieuse de revenir à une figure qui n'est plus vraiment contemporaine mais qui nous reste familière. La poésie angélique qui est mise en exécution dans le recueil se définirait ainsi comme une écriture en équilibre entre l'immanent et le transcendant, entre le visible et l'indicible, entre le terrestre de la chair et le céleste de la spiritualité.

TROIS PASSEURS DES DÉSASTRES

Marc Quaghebeur

Ancien directeur des Archives et Musée de la Littérature
Bibliothèque Royale de Belgique

Les anges auxquels je vais m'intéresser ici ne sont pas ceux du symbolisme et de l'autre fin de siècle¹ mais ceux que l'on pourrait appeler les anges des désastres, des désastres du XX^e siècle. Ceux qui ont donc été conçus, d'une façon ou d'une autre, à partir de circonstances tragiques.

Le point de départ, c'est la seconde guerre mondiale bien sûr par rapport à laquelle je vais interpellier deux textes: le premier, du très vieux Maeterlinck, alors dans la quatre-vingtaine ; le second, d'une Hongroise, Gitta Mallasz, qui a retranscrit les quatre-vingt-huit entretiens qu'elle et le groupe dont elle faisait partie en Hongrie eurent ou auraient eus avec l'Ange, de juin 1943 à novembre 1944². Le troisième texte est l'œuvre d'un poète contemporain, Cyprien Sorensen³, poète-mendiant qui interroge la présence de formes du sacré dans la folie capitaliste de l'aujourd'hui en Europe.

¹ Y compris en peinture, ce qui constitue un vrai sujet.

² Le déchaînement de la persécution antijuive à Budapest et des déportations massives vers les camps nazis de la mort en 1944 correspond à la seconde partie du volume.

³ Sorensen est le double et la création de Sorin Ciprian Stan, poète et intellectuel d'origine roumaine, formé en Belgique, et vivant à Vienne, qui signe la postface. Dans un entretien avec Simon Lambert publié sur le site de l'Association européenne d'études francophones, il explique la genèse de ce livre comme celle du personnage fictionnel du poète Sorensen, qui est plus qu'un double stricto sensu de l'auteur.

***Le Jugement dernier* de Maurice Maeterlinck**

Prix Nobel 1911, Maurice Maeterlinck (1862-1949) a vécu les deux guerres dites mondiales. La Seconde dut paraître plus inimaginable encore que la Première à cet homme né en 1862, et qui avait certes pressenti certains des périls du premier après-guerre⁴. Ses textes du début des années 40 sont issus de cette nouvelle catastrophe.

Le premier est une pièce longtemps demeurée inédite⁵ *La Nuit des enfants*, texte dont la rédaction est entamée en 1942 et achevée en 1948. Elle constitue le troisième volet du cycle féerique ouvert par *L'Oiseau bleu* et prolongé par *Les Fiançailles*, pièce publiée en 1922 – donc peu après l'armistice de novembre 1918. Comme chacune des pièces de la trilogie féerique, *La Nuit des enfants* met en scène deux enfants, pivots de la quête de l'avenir. Leur trajet commence par l'arrivée de la fée qui déclenche les guerres. Il débouche sur une sorte de réconciliation sociale et pacifique.

Dans ce texte composé de tableaux, le douzième a pour titre « Le bonheur des âmes ». C'est le moment où intervient une forme séraphique, mi-ange, mi-femme. Cet ange est la transformation du mort qui s'est adressé aux enfants dans le tableau précédent. Il leur dit: « mais cette fois-ci ce n'est pas mon corps, mais mon âme que tu vois ». Et d'enchaîner sur le fait que la mort est un bonheur absolu. La didascalie précise: « la scène s'ouvre et dans une lumière irisée et irréelle, des vierges, des fées ou des archanges, jusqu'à l'horizon, marchent et s'élèvent vers un Dieu qu'on ne voit pas ». C'est donc la forme séraphique qui révèle le secret de l'existence: les morts n'ont plus besoin de rien, « Ils sont tout simplement » Un secret plutôt inattendu après les dizaines de millions de morts des années 1936-1945.

⁴ *La Vie des termites* (1926) et *La Vie des fourmis* (1930) s'attachent à la description de formes de vie grouillantes mais surorganisées.

⁵ J'en ai révélé l'existence en 2000 au colloque de Cerisy-la-Salle. Les actes ont été publiés en 2002 aux éditions Labor: *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*.

La question de l'âme après la mort et le rôle de l'ange dans la découverte et le passage à une éternité différente de celle du christianisme⁶ sont évidents dans *Le Jugement dernier*.⁷ La pièce débute dans un cimetière où deux enfants sortent des tombes. Des autres tombes se lèvent progressivement d'innombrables morts, aux destins terrestres différents, ce qui permet au dramaturge de restituer des palettes du monde des vivants. Son écriture n'exclut pas le grotesque⁸, familier à la Belgique – il y en a beaucoup plus de traces chez Maeterlinck qu'on ne l'imagine. Ce faisant, elle est en mesure de faire émerger les personnages⁹, avec toute leur médiocrité. Désormais, ils se trouvent dans le hors-temps et ont grand-mal à s'y faire.

Au terme du premier acte, l'évêque s'écrie: « A genoux ! Voici les archanges (*Un coup de cymbale. Tout s'arrête et s'immobilise, gestes et paroles sont interrompus et comme fixés dans l'éternité*) » On en arrive ainsi au deuxième acte, que l'auteur intitule « Les archanges ». Ils sont trois: Saint Michel, Saint Raphaël, Saint Gabriel. L'acteur majeur, toutefois, est, conformément à la tradition, l'archange Gabriel. Le meneur de jeu, c'est lui. Il conduit au troisième acte: « Le Sang du Christ ».

Dans ce deuxième acte, on entend de la bouche de certains, dont l'évêque, mais essentiellement à travers les propos de l'archange Gabriel, des formules qui résonnent en forme de vérité comme seuls des anges, ces intermédiaires entre le charnel et l'éternel, peuvent se le permettre. Et d'autant mieux que leurs paroles détonnent par rapport aux *koinés* humaines.

⁶ Il n'y a pas de damnés.

⁷ La pièce est publiée dix ans après la mort du dramaturge (1959), aux éditions Del Duca, à Paris, avec deux autres textes *L'Abbé Sétubal* et *Les Trois Justiciers* ; l'édition n'est pas paginée.

⁸ On n'est pas pour autant dans le carnavalesque.

⁹ Dupont et Duval, mais aussi Pelléas et Mélisande, un charcutier, une petite fille juive, etc.

Les démons ne sont en effet « que mauvaises pensées de l'homme. Il fallait les rendre visibles. Si elles n'avaient pas de corps, l'homme ne les eût pas aperçues. » Et c'est à travers la mort que se produit la métamorphose salvatrice. Car « Dieu ne peut se révolter contre soi. » Pas de damnés¹⁰ donc mais des morts qui ne ressuscitent pas. L'un d'entre eux s'appelle Adolf Hitler, l'autre, Torquemada.

A Duval qui interpelle l'archange sur le statut des anges (« c'est comme si vous faisiez partie de Dieu.), Gabriel répond « Nous ne pouvons être autre chose. » Ils sont donc au service de l'homme » puisqu'ils « serv(ent) Dieu. » La question du Jugement dernier trouve dès lors une réponse tout aussi singulière: « Vous êtes déjà jugés puisque vous revivez. »

L'éternité à laquelle mène l'ange Gabriel est donc un hors-temps qui ne peut être que positif. Les parcours terrestres ne furent – y compris pour Judas Iscariote – que des sortes d'épreuves. Ceux qui arrivent dans l'éternité y entrent purifiés « puisqu'ils se sont jugés eux-mêmes et qu'ils ont passé par la mort. ». Car « Dieu est bon et juge mieux que » les hommes et les femmes. Il ne laisse « d'autre choix que le Ciel. » La voix des anges est la sienne, ainsi que le constate l'évêque: « Ce qui pourrait être une hérésie dans l'Église militante devient une vérité dans l'Église triomphante. ». Pas de purgatoire dès lors. L'éternité est un non-temps continu où toutes et tous pourront apprendre à (s') aimer les uns les autres ».

Basculement complet en conséquence par rapport à ce qui semblerait devoir découler de l'Europe anéantie par la plus atroce des guerres. Discrètement, les horreurs nazies affleurent dans la pièce. Apparaît notamment une petite fille qui se fait maltraiter et bafouer. Elle est juive. Saint Michel la prend en charge, il n'y aura plus de juifs dans l'éternité.

¹⁰ De l'enseignement thanatogène des jésuites gantois de la fin du XIX siècle, Maeterlinck a conservé une horreur viscérale de tout ce qui touche peu ou prou à l'enfer et à la damnation.

L'éternité à laquelle conduit l'Archange est un espace de réconciliation et de dépassement des turpitudes et des conflits. Au préalable, les trois archanges viennent chercher les ressuscités pour les « conduire aux eaux qui transfigurent le passé et le projettent dans le Ciel. » Cette opération est précédée¹¹ par une réanimation de la mémoire. Celle-ci fait partie des hantises de l'écrivain belge¹² comme de son époque¹³. Le devoir de mémoire auquel convient les anges est différent et plus subtil que l'injonction contemporaine. Maeterlinck relaie singulièrement cette question, toujours problématique¹⁴ de l'existence et de l'histoire humaines.

Aux remémorations et discussions anecdotiques, anxieuses ou cocasses, des personnages sortis du tombeau, l'archange met un terme en rappelant que le « temps n'existe plus » mais qu'il s'agit de se recueillir, de se concentrer: «Un souffle de la mémoire va passer sur vous, et vous allez vous rappeler, revoir et revivre tout ce que vous avez fait, tout ce que vous avez vécu, tout ce que vous avez dit et pensé durant votre séjour sur cette terre. »

Ainsi se prépare l'opération majeure, la bien nommée Transfiguration de ce « que vous ne pouvez oublier. » Et Gabriel de préciser: « ce n'est pas une confession que nous vous demandons, vos péchés sont connus dans le Ciel comme s'ils étaient affichés. Nous vous prions simplement de ranimer vos souvenirs pour les baptiser dans l'eau des Transfigurations afin de ne pas encombrer votre éternité de fantômes déplaisants. »

Au début de la dernière et plus brève étape de la quête, « Le sang du Christ¹⁵ » – la lumière éternelle est affirmée comme concomitante de la naissance des anges. C'est donc l'archange qui dit à toutes et

¹¹ Car « l'éternité s'impatiente. »

¹² Un an avant sa mort (1949), il publie *Bulles blues, souvenirs heureux*.

¹³ Il suffit de songer à Marcel Proust.

¹⁴ En 2000, le philosophe Paul Ricoeur lui consacre un fort volume: *La mémoire, l'histoire et l'oubli*.

¹⁵ « ce ne sont pas vos souvenirs mais votre âme qui se transfigure dans le sang du Christ qui a souffert pour vous jusqu'à la mort. »

tous: « Regardez-vous, admirez-vous, purifiez-vous, vous êtes tels que l'éternité vous contempera. »

Avant que ne débute l'ascension céleste, l'archange a essayé de faire comprendre¹⁶ à Duval, homme au bon sens quelque peu épais, ce qu'est l'éternité. « Seul le silence y parle et tout le monde le comprend ... » « Le mot « punir » n'existe plus de l'autre côté de la mort ». « Il n'y a plus d'ailleurs puisque le Ciel est partout pour les ressuscités. » Les louanges de Dieu, « Tu ne chanteras plus, tu les vivras et c'est bien plus amusant et bien plus beau. »

Et la pièce de se clore et de s'ouvrir sur deux réparties de Gabriel répondant aux inquiétudes des gens d'Église. « vous serez ce que vous saurez et vous saurez enfin ce que vous êtes. » C'est « l'infini des temps » qui permet « l'éblouissement... » Car la « lumière n'est que l'ombre de Dieu. (...) L'homme a fini sa mort et commence sa vie ...»

Conformément aux traditions et à l'étymologie de son nom – la force de Dieu –, l'archange Gabriel est celui qui mène dans cette pièce à la révélation divine, une révélation loin de correspondre, terme à terme, aux prescrits des Églises. Une révélation particulièrement singulière au sortir de la Seconde Guerre mondiale, mais entée sur la conviction maeterlinckienne que la mort est trop universelle pour n'être pas une bénédiction¹⁷.

Dialogues avec l'ange de Gitta Mallasz

De *Dialogues avec l'ange*, une version réduite est publiée en France dans les années 1980 ; la version complète date du début des années 90. Ce texte est la traduction d'un livre écrit en hongrois par

¹⁶ « Vous comprendrez quand vous deviendrez ce que vous ne compreniez pas ici-bas. »

¹⁷ Cet aphorisme s'inscrit sur le rideau de scène qui tombe à la fin de la représentation. Cette inscription surmonte le porche d'entrée du grand cimetière américain de Palm Beach.

Gitta Mallasz (1907-1992) mais qui ne voit le jour en Hongrie qu'à la fin du régime communiste. L'exergue du livre affirme que « Ce livre est le compte rendu d'une série d'événements qui ont eu lieu en Hongrie entre 1943 et 1944. Ce n'est ni fiction, ni journalisme, ni littérature. Le lecteur doit le prendre tel quel ou le laisser. »¹⁸. A la page suivante, on peut lire: « Je ne suis pas l'auteur des Dialogues / je suis le *scribe* des Dialogues, » S'ensuit une mise en garde étrangement péremptoire: « toute conférence, toute interprétation écrite ou orale des *Dialogues avec l'Ange* proposées par d'autres que moi le sont sans mon consentement. » Essayons quand même d'en parler.

Nous sommes en Hongrie en 1943. Les nazis n'occupent pas encore le pays, un de leurs alliés. Quatre personnes, Hanna, graphiste, son mari Joseph, un designer, Lili qui est enseignante, et Gitta¹⁹, ancienne championne nationale de natation, décident de quitter Budapest pour se réfugier dans une petite maison à Budaliget afin d'y vivre et de s'y retrouver²⁰ en dehors des dangers que chacun ressent ou pressent.

Un jour, Hanna se met à parler en disant que ce n'est pas elle qui parle mais l'Ange. Tout au long des quelque quatre cents pages du volume²¹, on lit les paroles d'un ange retranscrites par Gitta et Hanna. L'ange survient parfois à l'improviste mais, habituellement, le vendredi vers trois heures – parfois le lundi.

Tout ce qui est dit par l'Ange est imprimé en caractères ordinaires ; tout ce qui est en italiques constitue des mises en contexte, des commentaires ou des interprétations de Gitta. Elle décrit notamment les transformations qui se produisent en elle suite aux paroles de l'Ange ou les difficultés qu'elle éprouve à les comprendre. Plus on

¹⁸ Gitta Mallasz, *Dialogues avec l'ange*, Paris, Aubier, 1990, p. 7. Toutes les citations renvoient à cette édition. Les pages des citations seront mises entre parenthèses après la citation.

¹⁹ La seule qui ne soit pas juive ; son père était officier supérieur de l'armée hongroise, sa mère, autrichienne.

²⁰ Lili s'y rend le week-end.

²¹ À certains moments, la transcription n'est pas complète.

approche de la fin, plus nombreux sont les renvois précis de cette scribe aux horreurs historiques qui entourent le quatuor. Le livre comporte deux parties. La première rend compte des entretiens à Budaliget²² ; la seconde, de ceux de Budapest.

L'arrivée des nazis en Hongrie en mars 1944 entraîne la mise en place prioritaire – même à l'égard des nécessités militaires – de la solution finale²³. Mieux vaut toutefois être à Budapest qu'à la campagne où les dénonciations sont plus aisées. Joseph, le mari d'Hanna, est arrêté assez rapidement et envoyé dans un camp dit de travail. Les trois femmes connaissent un destin tout à fait singulier en dehors des visites de l'ange, lesquelles se poursuivent.

A un moment donné, le nonce apostolique et le père Klinda tentent de sauver une centaine de femmes juives en les mettant au travail dans un ancien couvent. Elles sont censées fabriquer des vêtements pour l'armée. Gitta est nommée directrice de cette entreprise, fonction pour laquelle elle n'a *a priori* aucune compétence. La pression de la survie est telle que, après des débuts assez chaotiques, les femmes produisent de bons costumes pour l'armée hongroise. Toutes sont baptisées afin d'être sauvées.

Des SS s'installent à côté de l'usine. Ce sera la chance de ces travailleuses contre lesquelles les nazis hongrois voulaient se déchaîner. Gitta parle allemand et entretient un très bon rapport avec un sous-officier SS. Ainsi parvient-elle à mettre l'usine sous la protection des SS. Lorsque les nazis hongrois, alors que l'armée rouge approche, se présentent pour déporter les ouvrières, Gitta parvient, dans un premier temps, à faire interdire par les SS l'accès de l'usine

²² Au cours du seizième entretien avec Lili qui interroge l'Ange sur ce qui se peut faire contre les horreurs de la guerre, celui-ci répond avec véhémence: « -NON ! LA GUERRE EST L'HABITUEL. / IMPOSSIBLE DE LUTTER CONTRE LE PASSÉ. / TOURNEZ-VOUS VERS LE JAMAIS ENTENDU ! » (p. 95). Au cours du quatorzième entretien, qui se déroule le jour de l'anniversaire de Lili, l'Ange lui dit que le fait de devoir obéir à un ordre est « pour les masses ignorantes » alors que LUI (en hongrois le terme désigne aussi bien « il » que « elle ») « donne toujours » et « ne demande jamais » (p. 79).

²³ Le quatuor est au courant de l'existence des chambres à gaz (p. 223).

aux fascistes hongrois tout en faisant évacuer son personnel par un trou qu'elle a fait creuser dans la haie qui sépare le jardin de l'usine de celui des SS. La plupart des femmes gagnent la forêt. Trop âgées, une dizaine sont arrêtées et déportées à Ravensbrück. Hanna et Lili refusent de les laisser partir seules. Elles ne survivront pas à leur transfert dans des wagons à bestiaux au moment de l'évacuation impitoyable des camps à la fin de la guerre. Gitta quitte la Hongrie pour la France en 1960. Elle considère qu'elle est restée en vie pour transmettre le message de l'Ange. Elle s'attelle alors à la traduction de ses notes.

Que l'on y croie ou pas, le fait est que l'on se trouve devant un texte troublant et éprouvant ; et qu'il s'agit certainement d'une des apparitions les plus singulières de la figure de l'ange dans l'époque contemporaine²⁴. Une figure qui n'est pas donnée comme métaphorique ou contemplative, mais bien réelle. Une voix hyperactive même. Celle-ci change de style selon que l'on se trouve à Budaliget ou à Budapest.

Plus dialogal et interpellant dans le premier cas, il est plus assertif dans le second. On y trouve des textes quasiment bibliques proches d'un certain type de poésie orale. La formation des quatre personnes s'y fait à un niveau moins personnel, plus métaphysique et plus mystique. Ainsi, alors que Gitta doit mettre en place la fabrique de chemises: « Immobile est celui qui DONNE. / Sa place ne change qu'en apparence / Ses rayons pénètrent partout. / Pourquoi le soleil se lèverait-il ? Dans quel but ? / Voilà que ses rayons ont pénétré le manque. » (p. 291)

Si on ne se trouve pas dans le même univers que chez Maeterlinck, on s'en approche parfois. Et l'on se trouve bien évidemment en face d'un enseignement de l'impensable, salvateur, par la grâce d'un ange: « Le DIEU VIVANT est né en vous. / LUI qui est sans manque et sans tache. L'Unité Vibre. / DEMANDER et DONNER ne sont déjà que vibration. / C'est cela la Nouvelle Force. » Et l'Ange, de préciser,

²⁴ L'Institut Carl-Gustav Young l'invita en 1983.

après l'annonce de l'action du SEPT²⁵: « L'espace sans espace est l'éternelle Vie, / et ce n'est ni anéantissement, ni vide, / mais Vie, vibration intense, accomplissement. / Quelque part bat le cœur de Dieu, / et nous vibrons avec LUI. / La vibration fine rejoint la plus dense. / Si l'enchaînement est continu, il n'y a plus de mort. » (p. 292)

La hantise structurante du Sept est notamment illustrée par un graphique (p. 256) – une sorte de chandelier à sept branches, renversé vers le bas. A gauche, la désignation du monde créé (I. MINERAL ; II. PLANTE ; III. ANIMAL). A droite, le monde créateur (V. ANGE ; VI. SERAPHIN ; VII, LUI). Au centre (en IV), HOMME, caractérisé par « Co-naissance ; Le Verbe ; Le Lien ; Équilibre). Dans la même logique, on trouve SEPT AMES (p. 254): La Vérité, qui *est* ; L'Amour, qui *croît* ; Le Rythme, l'Harmonie, qui sont *mouvement* ; La Conscience, la Co-naissance, qui *crée* ; La Paix, qui *repose* ; La Félicité, qui *transcende tout* ; La Cause ultime », un grand mystère ».

Le premier des deux entretiens²⁶ du 15 octobre 1943 a rappelé à Gitta que c'est en elle que réside le miroir merveilleux qui reflète Dieu, ne se perçoit que si l'on fait silence et ne permet la création que s'il est lisse. C'est dans ce contexte d'ordre presque miraculeux qu'apparaît le Sept: « Il chemine parmi vous le miracle des Sept. / Son nom est encore secret. Il chemine parmi vous. *Tout bas*: LES SEPT AMES DU MONDE NOUVEAU, / LE GRAND MYSTERE. / Son pied est la Vérité. / Vous ne pouvez pas le voir encore. » (p. 98) Et d'intimer à Gitta : « Agis au nom du Silence. » (p. 99)

Dans la seconde partie, plus eschatologique, la figure du Christ intervient clairement. D'une part, à travers la remémoration de l'interrogation de son Père sur l'abandon dans lequel il l'a laissé, demande demeurée sans réponse. Les formules de l'Ange prennent des résonances particulières en avril 1944: « Celui qui cherche – ne

²⁵ Dans un texte d'une tout autre nature, communément appelé *La Légende d'Ulenspiegel*, la quête des Sept constitue celle de la quête du Sens en dehors des avanes des temps d'horreur du second XVI siècle dans les anciens Pays-Bas.

²⁶ Avec Gitta ; le second est avec Lili.

trouve pas. A celui qui frappe – on n’ouvre pas. Il n’est possible de chercher que ce qui a été perdu. » (pp. 266-267). D’autre part, à travers une réflexion sur le sacrifice salvateur du Christ qui n’est pas sans faire écho à Maeterlinck: « Son Sang a été répandu pour beaucoup. / Ce qu’Il demande, ce n’est plus le sang, / mais le sacrifice de l’espace et du temps. / C’est là qu’il se trouve. » (p. 286)

Dans les entretiens de la première partie, pédagogiques mais parfois sibyllins, les réponses de l’Ange peuvent tomber toutefois comme des préceptes gravés²⁷ dans le marbre. Ainsi: « QUI SE DEPECHE – / S’APPROCHE DE LA MORT PAR DEVANT. / QUI TARDE S’APPROCHE DE LA MORT PAR-DERRIERE. / ENTRE LES DEUX / L’ETERNITE.: QUI AGIT A TEMPS IGNORE LA MORT. » (p. 52) Le jeu des niveaux de discours tels qu’ils sont rapportés par Gitta se montre ductile mais ferme en vue de faire entendre et adopter au quatuor la vision de l’existence²⁸ à laquelle l’Ange les conduit.

Le péché fait partie de la vie, mais c’est le péché originaire, constitutif des errements de l’humanité, qui est visé, celui d’Adam. C’est lui qui « a rendu la matière maudite. Si la malédiction prend fin, la matière redevient sacrée. LA MATIERE EST L’ENFANT DE DIEU. » (p. 47) Ainsi l’Ange ne cesse-t-il d’opérer des renversements signifiants (les yeux, par exemple, ne doivent pas regarder mais rayonner) qui, ainsi qu’il en va chez Maeterlinck, mais dans la vie même, touchent à la transformation du rôle de la mort. Celle-ci ne met plus fin à la vie mais ouvre, dès l’ici-bas, à la vraie vie. L’acte fait à temps est donc déjà un acte hors du temps, digne de l’éternité.

Une nouvelle fois, l’ange est l’intermédiaire entre les hommes et ce que les dialogues appellent le Dessus. Il n’apparaît plus après le 24 novembre 1944. « Croyez-le ! / L’éternelle Vie est déjà vôtre ! » (p. 382)

²⁷ La typographie l’indique d’ailleurs, en faisant usage de capitales.

²⁸ Hana et Lili ont fait preuve, aux dires d’une survivante de Ravensbrück, d’un courage et d’une sérénité contagieuses.

***13 anges de basse-cour et quelques noms d'oiseau* de Cyprien Sorensen²⁹**

Le troisième texte que j'aborde est récent, complexe, fondé sur la poésie. Il comporte quatre parties ; un avertissement « bec et ongles³⁰ » (deux pages) ; un poème-cri violent, de quatorze pages intitulé « dégueuloir » ; le recueil proprement dit, composé de treize poèmes – en fait quatorze, le dernier étant comme un écho du premier – qui correspondent au titre du livre³¹ et fait suite à « dégueuloir » mais sans intertitre – tous signés Cyprien Sorensen; enfin, une postface en prose ‘un cahier bleu dans la mesure du possible », signé cette fois Sorin C. Stan, daté Wien 2017-2020.

Le titre du livre *13 anges de basse-cour et quelques noms d'oiseau* annonce la problématique de l'ange, et son rapport – de connexion et de distance – avec les volatiles qui donneront notamment lieu à la profération de noms sentant bon l'ère des dinosaures revisitée. Ainsi est-il question d'un tsiganausore. Le livre est dédié aux anges-gardiens de l'écrivain, Diotima et Kathrin, ce qui polyphonise et enrichit la figure de l'ange dans cet ouvrage.

L'avertissement met clairement en évidence le fait que « le poète a quitté la cité – la poésie se tord d'une ultime colique dans les landes, voilà des lustres qu'on ne naît plus poète dans ce quartier du monde, on n'ose plus – sous peine d'indigence. » (p. 11) La dénonciation du monde qui ne veut plus de la parole agissante est celle de notre monde occidental, de consentement mou, d'appât du gain et de crédit hypothécaire. Seuls, les mendiants continuent d'y témoigner des mystères de l'existence face aux « anges balourds,

²⁹ L'ouvrage est publié en 2021 à Paris, aux éditions L'Harmattan, dans la collection Poésie(s). Toutes les citations renvoient à cette édition. Les pages concernées sont mises entre parenthèses après la citation.

³⁰ L'image est reprise trois pages avant la fin, les ongles étant remplacés par des griffes.

³¹ Le 3 est indiqué comme un exposant du 1.

ventripotents, ces forçats de la mal-bouffe, ces migrants inoculés de sédentarisme, ces damnés du béton et de l'asphalte. »

Synthèse des thèmes-images de l'ange et de l'oiseau, le mot qui ouvre « dégueuloir » est « mésange » que l'hymne vociférant va reprendre, comme suit, deux pages plus avant: des familles et des espèces d'anges / de mésanges surtout / des mésanges de més / estime de mésestimate / et de mépris. » (p. 15) Le lien de se poursuivre un peu plus loin:

comme l'ange
l'oiseau interroge la main
et les limites du droit préhensile
tel l'oiseau
tel l'ange
la faim force la main à l'imagination
(quand bien même elle manquerait de doigts) (p. 18)

Le questionnement du rôle – de la possibilité même – du poète dans un monde où tout se fait au nom de « la rentabilité comptable » et à la pseudo- « humanité du minerais et des ressources humaines » (p. 23) demeure au cœur du texte avec, par exemple, cette formule dépourvue d'ambiguïté: « ce n'est que de la langue que le travail libère / ce n'est que le travail de la langue qui rend libre » (p. 21). Et le poète de qualifier son écriture de « pauvre style flapi atteint d'oxymorite ». Lui n'est qu'un « migrateur métamorphe et métamorphosant » qui rappelle qu'un migrant n'est pas un émigré, et qu'il est condamné à « la route au carrefour éternel », à l'être et à l'erre sans début ni fin » (p. 21). C'est ce qu'illustrera la postface qui explicite la vie de Cyprien Sorensen, l'auteur du « cahier bleu » contenant les « treize »³² poèmes qui constituent spécifiquement son œuvre et le livre censé la révéler.

³² Cf. l'explicitation du premier paragraphe.

On s’y trouve toujours confronté à la question de la langue, de la langue de la poésie³³ et d’une langue qui serait autre chose que ce qu’elle est devenue dans nos sociétés. Pour ce faire, l’écrivain utilise largement les jeux de mots et les termes à double entente dès « dégueuloir » – on l’a vu avec « mes anges » et « mésanges ». Évoquant au final de la séquence « les « cris / qui marchent sur la pointe des pieds (p. 27), il résume comme suit son projet et son action:

avoir le courage d’une île devant sa solitude
et y trouver des mots qui domestiquent
les froids pavés
et jusqu’aux ponts
des mots qui giflent des mots qui griffent
qui griffent le miroir
se mirent dans la mort
et passent outre (p. 27)

Dans les treize poèmes de la deuxième partie, l’ange apparaît deux ou trois fois pour ponctuer cette anti-églogue des démunis, de la faim et de l’exclusion, mais de la foi malgré tout. Le poème I³⁴ voit s’avancer quelqu’un poussant un caddie vide ; « l’archange sourit : / il garde une dent / contre la mort » (p. 31). Fait de versets en paroles d’appel³⁵, le poème IV s’achève par le souhait de la moisissure du fruit du ventre « comme l’oubli au cœur du paradis creux et rond comme la faim souillure et noir » (p. 37). Il est signé séraphin. Le poème XI évoque métaphoriquement, d’étranges archanges³⁶ aidant,

³³ « ma main mise / sur l’écrit / la manutention d’une improbable destinée commune » (p. 16).

³⁴ En fait le deuxième, le premier (comme son double final) est le seul qui soit titré et non numéroté : « les choucas, (aile dextre); des tours, (aile sinistre). Les choucas vivent dans les tours.

³⁵ « que le maître des tours ... » ; « que le fruit de ton ventre ... » (p. 37).

³⁶ Ils sont tout sauf lumineux, mais présents: « des archanges perchés / sur des guiboles / d’atruches célestes » font en effet « bouger / pour une pièce ou deux // des ailes / diminuées / par manque d’horizons // évangéliques » (p. 51).

l'impasse contemporaine. Le poème XII, pour sa part, en revient à l'écriture comme VRAI salut: « donne-lui une plume il vous prendra des ailes / un tiens vaut mieux qu'une aura » (p. 53). L'aile, motif majeur du livre, celle de l'espoir et de l'horizon et de l'écriture, est aussi celle des anges et des oiseaux, fussent-ils diminués. « il faut torturer³⁷ sept fois sa langue avant parler / l'ange garde rien / les dieux sont pipés » (p. 53). Et la section de se conclure par un titre complémentaire du premier (« des tours (aile sinistre)³⁸ ». Un texte qui se veut prévention de la folie contemporaine du « supermarché du supermensch » auquel l'écrivain oppose la « basse-cour des miracles », celle de l'univers-porteur dans le livre:

une armée d'anges toute défaite
Picore des miettes d'humanité

La troisième et dernière partie annonce clairement que les poèmes du « cahier bleu » que je viens d'évoquer donnent la mesure du possible de l'aujourd'hui. Il le fait en plongeant dans la biographie supposée de son auteur, Cyprien Sorensen, rencontré à Stockholm par Sorin. C. Stan, comme dans la description du manuscrit à lui confié: quarante-quatre pages dans lesquelles les poèmes voisinent avec des notes et des « croquis d'anges difformes et naïfs. » (p. 62) L'histoire des ascendants de Sorensen est le plus parfait exemple qu'on puisse imaginer d'une identité multiple et parfois quelque peu confuse – ce à quoi il s'ingénie. Il est fils d'un juif roumain ayant échappé à la déportation en Transnistrie et qui gagna la Suède à la rame, à partir de l'Estonie, dans la dernière partie du second conflit dit mondial. Il est alors accueilli à Malmö par un commerçant danois dont il reprendra l'épicerie et le patronyme.

³⁷ « torturer » au lieu de « tourner » est un des nombreux exemples du détournement des formules usuelles de la langue effectué par l'auteur.

³⁸ Polysémie à nouveau: des tours a deux sens, et détours s'y love ; sinistre aussi, puisqu'il désigne la gauche – le premier poème parlait, lui, à droite (dextre), mais aussi le désastre.

Multiplés à souhait, ses ascendants croisent entre autres la vieille Europe nordique³⁹ avec les Antilles et font de lui un parfait polyglotte⁴⁰, sa grand-mère antillaise répondant au doux nom de Charmantine. Cyprien Sorensen est donc un personnage hors identité au sens commun, un mendiant hypercultivé – doublement réprouvé, donc –, un poète – francophone, qui plus est. En 2014, cet exclu paradoxal, ce déclassé encore porteur des valeurs d'une humanité non réductible au consumérisme vit dans une cabane en carton installée au pied de l'escalier de l'Académie Nobel (ce qui n'est bien sûr pas un hasard). Sa figure incarne la déperdition de la langue et de la société et revendique, malgré elles, les droits du poétique radical. L'inlassable objet de son admiration, ce sont les « *métaphores ambulantes* », les choses qui vous transportent dans un ailleurs insoupçonné », les « hommes dont la vie raconte l'inénarrable et fusionne l'inassociable. » (p. 66)

Où l'on retrouve l'ange (et l'oiseau) en force. Sorensen considère en effet que ces gens et ces choses sont des « anges migrateurs malades d'histoire, ce sont de drôles d'oiseaux infirmes en mal de mots, jetés à bas des fils du télégraphe⁴¹ du temps présent mordus par le béton et condamnés sans droit d'appel à sa trop terrestre grisaille totalitaire, thaumaturges de caniveau qui vous guérissent de la terre et vous soulagent du réel, par leur existence même ; car ils ne connaissent de grammaire que celle, grimaçante, des grimoires. » (p. 66).

³⁹ Suède et Belgique.

⁴⁰ « Il est, s'il vit encore, un peu haïtien, un peu juif, le tout mâtiné de belge. Pas étonnant qu'il passe pour gitan plus souvent qu'à son tour. Il maîtrise le *nusvenska* et l'anglais d'Oxford, se débrouille en créole et, par pure complaisance, en *romani*, mais se dit avec raison et malgré son nom danois, francophone. De formation anthropologue, hougan et hiérophante par vocation, il étudie les manifestations du sacré dans notre monde capitaliste. On ne peut pas dire qu'il ait beaucoup à faire. » (pp. 65-66)

⁴¹ Le livre est composé de renvois internes très subtils dont cette étude n'est pas le lieu d'analyse. Parmi les ascendants du poète mendiant, on trouve un des derniers travailleurs de la firme suédoise Telefontornet dont la tour (autre motif récurrent) alimentait les abonnés de la téléphonie suédoise, au début du XX siècle: "en obscurcissant le ciel." (p. 64)

Mais le déviant majeur, de préciser, en se référant à Ézéchiël, que « les oiseaux ne descendent pas des anges » mais sont « de simples cousins ».

Le lien avec la poésie, telle que l'entendent Sorensen et son interlocuteur de deux jours, de s'établit plus qu'ouvertement: « l'ange vulgaire est un être poétique par excellence » dès lors qu'il rencontre un milieu propice telle une plaie non soignée » (p. 70). Affaire de conviction et d'évidence verbale⁴², les més-anges de Sorensen présentent des difformités certes déplaisantes mais susceptibles de « nous rassurer sur notre humanité » (p. 70). Leurs « ailes ratatinées par *manque d'horizons*, » ne désignent pas pour autant la chute mais la possibilité du rebond. Survivants à la fois polyglottes et analphabètes, ils n'ont pas le droit de raconter leurs histoires propres et errent dans des pays dont ils ne connaissent pas la langue.

Poète, Sorensen « doit épouser la nature et les conditions de ses sujets » pour mettre un terme à (ou interpeller du moins) « nos petits totalitarismes ordinaires » (p. 72) et nos pensées à sens unique. L'ange n'est-il pas, par excellence, l'être des carrefours ? Et les douze poèmes du « cahier bleu », empli de tous leurs mondes, l'esquisse du « portrait du treizième ange. Incomplet, balourd et suppliant puisque incapable de voler par lui-même. » (p. 72) Fussent-ils de caniveau ou de basse-cour, ces anges n'en demeurent pas moins des « signes en contre-jour » et d' « inéluctables messagers » (p. 72)

⁴² « quand on dit « ange », tout le monde sait à quoi s'en tenir. Comme pour « tour » et « arbre » (...) qui sait encore ce que veut dire, l'humain ? l'angélique par contre (...) » (p. 71).

III. CRÉATIONS

O ANJO À JANELA

Almeida Faria

Caminhávamos de cabeça baixa em direção a Mariannenplatz quando, ao levantar os olhos, vi um anjo esvoaçando diante das vidraças de um edifício imenso. Ou seria uma sombra?

À tarde visitáramos num dos cemitérios de Kreuzberg a campa de Chamisso, autor desse Schlemihl que se excluía do convívio dos homens por ter vendido a sua sombra a um cavalheiro de casaca cinzenta. Senti um arrepio e olhei melhor. A sombra à janela não era rilkeana, nada tinha de terrífico, de soturno ou sombrio. Era clara e luminosa, talvez uma Anunciação.

Aérea apesar de terrestre, discreta apesar de se mostrar a todos os olhares, não me surpreenderia se ela enfrentasse sozinha as sentinelas que, não longe dali, vigiavam os campos minados, o arame farpado, o cimento armado que cercava parte da cidade.

Como viera um anjo desgarrado ali parar? O nosso espanto aumentou ao percebermos que, no meio do nevão, desembocáramos sem querer no local que procurávamos: a Künstlerhaus Bethanien, antigo hospital onde Theodor Fontane trabalhara e que entretanto fora transformado e destinado a gente das artes.

No enorme e fantomático imóvel de largos corredores e escadas monumentais, moravam no inverno de 1978 Manuel Zimbro e Lourdes Castro. O porteiro era a única, surreal companhia do casal, naquelas vésperas de Natal. Mas afinal não estavam sós: ao entrarmos no

atelier 258 descobrimos que o anjo também ali morava, suspenso por detrás dos janelões do atelier alto e confortável.

O enigma estava explicado. Aprendi, a partir de então, a dar mais atenção às sombras, ao que elas encobrem e revelam, não enquanto negativo mas enquanto o outro lado, o lado misterioso da luz, que nelas se revê como num espelho.

Muitos anos antes do filme de Wim Wenders, e contrariando as leis da teologia, ao anjo de Berlim nem sequer faltava o sexo: era um irradiante auto-retrato-sombra de mulher. De Lourdes Castro.

L'ANGE À LA FENÊTRE¹

Almeida Faria

Nous marchions la tête baissée en direction de Mariannenplatz lorsque, levant les yeux, je vis un ange qui voletait devant les vitres d'un immense édifice. Ou bien était-ce une ombre ?

L'après-midi, nous visitâmes dans un des cimetières de Kreuzberg la tombe de Chamisso, auteur de ce Schlémil qui s'était exclu de la compagnie des hommes pour avoir vendu son ombre à un cavalier à la veste grise. Je sentis un frisson et je regardai de plus près. L'ombre à la fenêtre n'était pas rilkéenne, n'avait rien de terrifiant, de mélancolique ou de sombre. Elle était claire et lumineuse, peut-être une Annonciation.

Aérienne bien que terrestre, discrète bien qu'offerte à tous les regards, il ne m'aurait pas surpris qu'elle affrontât seule les sentinelles qui, à quelques pas de là, surveillaient les champs minés, les fils de fer barbelé, le béton armé encerclant une partie de la ville.

Comment un ange était-il venu s'égarer ici ? Notre étonnement augmenta en comprenant que, au milieu du brouillard, nous avions débouché sans le vouloir dans l'endroit même que nous cherchions: la Künstlerhaus Bethanien, ancien hôpital où Theodor Fontane avait travaillé et qui avait été entretemps transformé et destiné aux artistes.

Dans l'énorme et fantomatique immeuble aux larges couloirs et aux escaliers monumentaux, habitaient durant l'hiver 1978 Manuel Zimbro et Lourdes Castro. Le portier était l'unique, la surréelle compagnie du couple, à la veille de Noël. Mais en définitive ils n'étaient pas seuls: en entrant dans l'atelier 258, nous découvrîmes que l'ange aussi demeurait là, suspendu par derrière les vastes baies de l'atelier haut de plafond et confortable.

¹ Traduction de Pierre Jourdan.

L'énigme était éclaircie. J'appris dès lors à accorder plus d'attention aux ombres, à ce qu'elles recèlent et révèlent, au côté non pas négatif mais mystérieux de la lumière, laquelle s'y reflète comme en un miroir.

De nombreuses années avant le film de Wim Wenders, et contrariant les lois de la théologie, il ne manquait à l'ange de Berlin pas même le sexe: c'était un rayonnant autoportrait-ombre de femme.
De Lourdes Castro.

A PELE DOS ANJOS
LA PEAU DES ANGES

Photographies de
Paulo Abrantes

Textes de
João Maria André¹

Le titre de cette série de travaux est, il va sans dire, une provocation. Car n'est-il pas vrai qu'on nous ait appris, dans notre enfance, que les anges n'avaient pas de dos, n'avaient pas de corps, n'avaient pas de sexe, et que, pouvant nous tenir compagnie en qualité de gardiens, ils nous restaient invisibles ? Comment alors exposer dans des images et des poèmes « la peau des anges » ?

Ces essais sont nés d'un défi lancé par João Maria André à Paulo Abrantes, voilà déjà 15 ans : « envoie-moi des photos dédiées au thème « La peau des anges » ; et les photos commencèrent à arriver. Dès le début, en blocs de deux, reliées et collées, presque comme des jumelles, l'une en noir et blanc, l'autre en couleur. Nous retrouvions ainsi la tension des *Ailes du désir* de Wim Wenders : ses anges aussi ne commençaient à voir le monde en couleur que lorsqu'ils se transformaient en êtres humains, et ce qui auparavant avait été noir, blanc et gris s'illuminait alors des couleurs du désir. Pour chaque bloc qui arrivait, naissait une strophe de quatre vers alexandrins qui,

¹ Traduction de Cristina Robalo Cordeiro.

à l'instar du travail du photographe, répondaient à d'impossibles conditions : 1° Comment imaginer la peau des anges : de quoi est-elle faite quand les matières des photos sont des pétales, des nuages, des masques, des préservatifs, des menottes, de la peau humaine, de la lumière, de l'eau, du lin, de la sueur, des toiles d'araignée ou des nœuds de fil de fer barbelé et tant d'autres autres choses? 2° Comment exprimer leur voix en vers, s'ils parlent en silence – même si l'expression « voix angélique » est courante ? 3° Comment capter leur présence, quand elle n'est que le vestige d'une pure absence ? 4° Comment enregistrer les variations de leur désir, de leurs affects, de leurs émotions, de leur rage (s'ils l'éprouvent), de leur jalousie (s'ils en ressentent), de leurs peurs, de leur tristesse et de leurs joies ? 5° Est-ce les anges qui habitent notre peau ou est-ce nous, les humains, qui habitons la peau des anges ? Est-ce eux qui dorment en nous ou nous qui dormons sous leurs ailes ? Les poèmes n'ont pas la prétention de dire la photographie, ils veulent seulement croiser « l'invisible » de chaque photo avec la « peau des anges » invisible elle aussi.

Nous les nommons « essais photo-poétiques », parce que chaque photographie est un essai comme l'est également chacun des poèmes. Mais, surtout, parce que dans leur unité ils forment un véritable essai artistique et conceptuel, que le lecteur ou le spectateur est mis au défi de sentir dans sa propre peau et de décoder conceptuellement, s'il est tenté par des danses plus spéculatives.

Coimbra, juin 2024

João Maria André et Paulo Abrantes



Não sei se há prisões nas cidades de deus
porque a luz não se esconde dos olhos do mundo:
para lá da janela em que o tempo amanhece
voam anjos de linho que a noite acendeu.

Je ne sais s'il y a des prisons dans les cités de Dieu
Car la lumière ne se cache pas des yeux du monde:
Au-delà de la fenêtre où le temps s'éveille
S'envolent des anges de lin que la nuit allume.



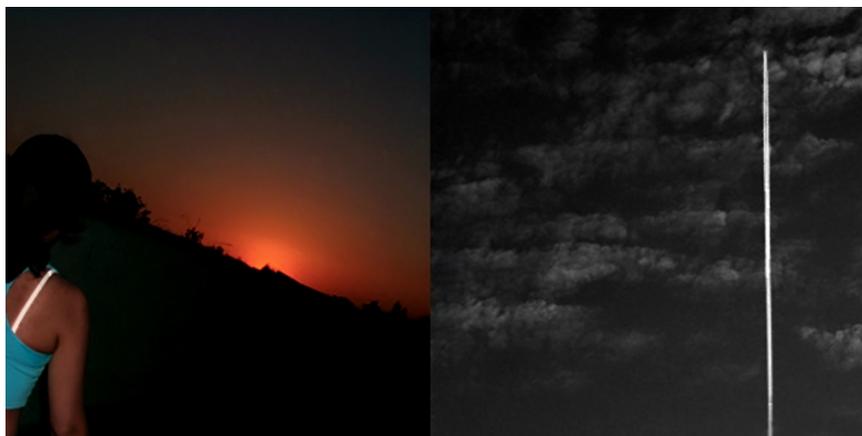
A brancura da luz é um rosto sem corpo
é palavra suspensa ou segredo dos anjos
que adormece na teia do tempo e dos gestos
ou nos dedos perdidos das mãos dos amantes.

La blancheur de la lumière est un visage sans corps
C'est une parole suspendue ou le secret des anges
Qui s'endort dans la toile du temps et des gestes
Ou sur les doigts égarés des mains des amantes.



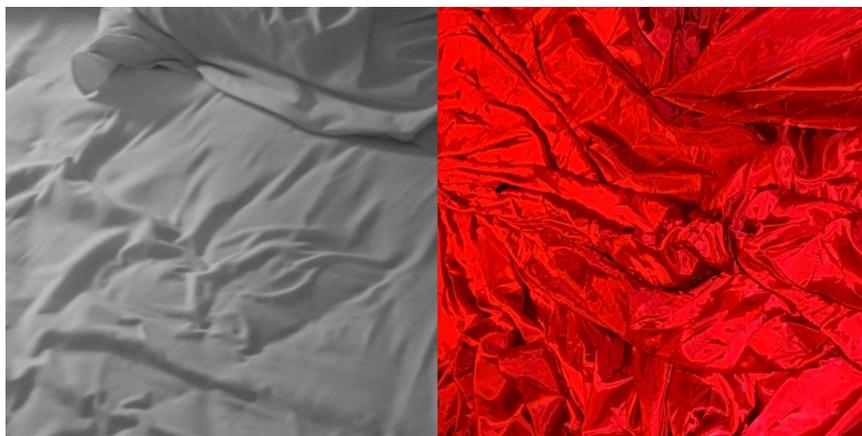
Os anjos também escrevem poemas de amor,
escrevem cartas com água na pele da luz.
Só não podem provar o sabor das palavras
porque o sal do suor é um dom dos humanos.

Les anges aussi écrivent des poèmes d'amour,
Ils écrivent des lettres à l'eau sur la peau de la lumière.
Mais ils ne connaissent pas le goût des mots
Car le sel de la sueur est un don des humains.



É na pele da luz que os anjos se amam
e na curva do ombro de quem os contempla
só o branco se perde num fio de ternura
como um som vertical sobre as pedras do tempo.

C'est sur la peau de la lumière que les anges s'aiment
Et sur la rondeur de l'épaule de celui qui les contemple
Seul le blanc se perd sur un fil de tendresse
Comme un son vertical sur les pierres du temps



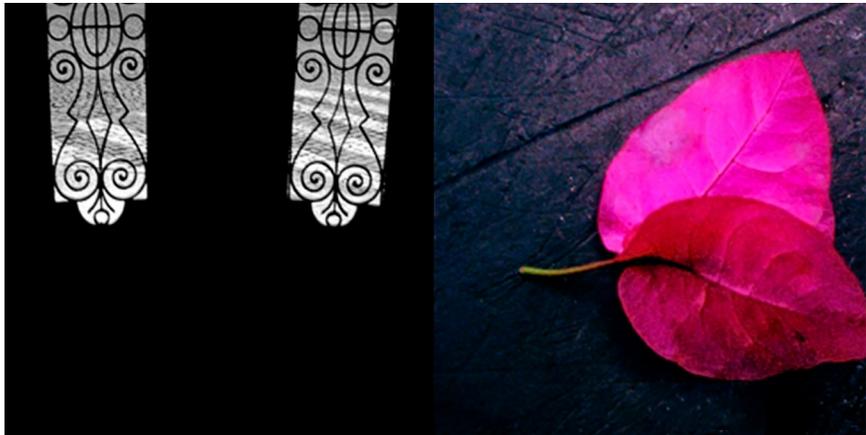
Nas dobras do lençol que o sono amarrotou
nem sinal de suor, nem vestígios de amor:
sob a pele dos anjos o fogo não arde
nem se acende a paixão no cetim dos seus sonhos.

Dans les plis du drap que le sommeil a chiffonnés
Aucun signe de sueur, pas de vestiges d'amour:
Sous la peau des anges le feu ne brûle pas
Ni la passion ne s'allume sur le satin de leurs rêves.



Os anjos também morrem no corpo das aves
entre bombas e nafta e a dor das crianças.
Só lhes dói a luz fria do azul em que caem
tão diferente da pele do céu em que dançam.

Les anges aussi meurent dans le corps des oiseaux
Entre des bombes et le naphthe et la douleur des enfants.
Seule la lumière froide de l'azur où ils tombent leur fait mal
Si différente de la peau du ciel où ils dansent.



Há um anjo que espreita por trás da janela
e há um outro que dorme no chão da calçada:
na troca de olhares em flor se transformam
buganvília vermelha beijando quem passa.

Il y a un ange qui guette derrière la fenêtre
Et un autre qui dort par terre sur le pavé:
Dans l'échange de regards en fleur ils se transforment
Bougainvilliers rouges embrassant celui qui passe.



Por detrás do vermelho que encena o desejo
e o abismo da noite no palco do ser
há um anjo que faz do seu corpo uma nuvem
e que sonha que o rosto da lua é mulher.

Derrière le rouge ou s'allume le désir
Et l'abîme de la nuit sur la scène de l'être
Il y a un ange qui fait de son corps un nuage
Et qui rêve que le visage de la lune est une femme.



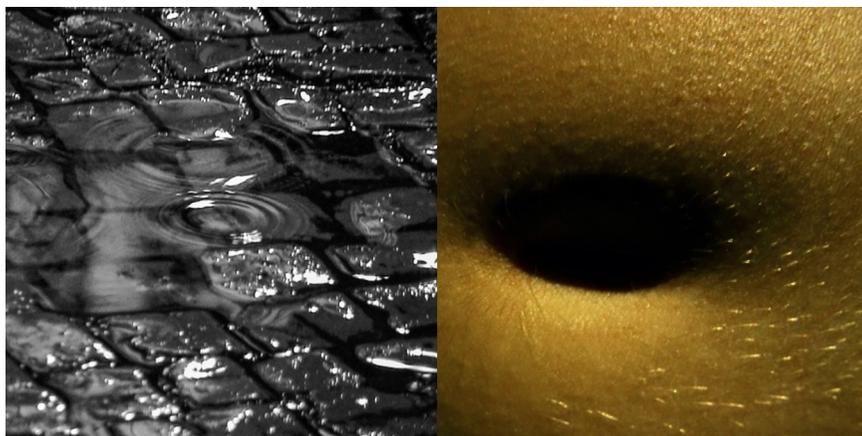
Que anjo se soltou e abriu estas algemas
e logo se vestiu da pele que não tinha?
Que anjo se despiu da vida que encontrou,
do sémen que lançou na dor da despedida?

Quel ange se libère et ouvre ces menottes
Et s'habille aussitôt de la peau qu'il n'a pas?
Quel ange se dévêt de la vie qu'il trouve,
De la semence qu'il lance dans la douleur de l'adieu?



Poderia ser este o rosto dos meus anjos,
esta pele sem pele e estes olhos sem olhos
à procura dos traços que um deus desenhou
e que logo esqueceu numa esquina do tempo.

Ce visage pourrait être celui de mes anges,
Cette peau sans peau et ces yeux sans yeux
À la recherche des traits qu'un dieu a dessinés
Et sitôt oubliés dans un virage du temps.



Como nascem os anjos no centro do corpo?
Há um fio que os liga ao centro da terra?
É no centro da pele que o tempo desperta
E é no centro da água que a vida se inventa.

Comment naissent-ils les anges au cœur du corps?
Y a-t-il un fil qui les relie au cœur de la terre?
C'est au cœur de la peau que le temps se réveille
Et au cœur de l'eau que la vie s'invente.

ANJOS DE ESPADA

Lu Lessa Ventarola

Partem-se muitos.
Os mil demônios ficam.
Sobrevoam
a noite dos meus dias
à espera do banquete que farão
com todas as malditas palavras.
Estas que, sem terem para onde ir,
colaram-se à minha carne.

Tenho dúvidas ainda se me entregarei facilmente.
Gostaria mesmo de, antes do inevitável, comer eu própria uma
centena deles. Demônios.
Assá-los em fogo com suas asas abertas.
Colocar mel em suas carnes duras e me lambuzar chupando seus
ossos.

À mesa alguns anjos diriam amém.
Outros apiedar-se-iam dos irmãos caídos.
Mas os meus melhores amigos – os anjos de espada –,
ah estes! comeriam comigo o repasto.

Depois poderia subir o cadafalso feito uma Antonieta.

Ou, talvez, no momento da entrega, apenas chore feito cordeiro
a ser imolado, acreditando ver passarinhos a sobrevoar o dia das
minhas noites.

ANGES À L'ÉPÉE¹

Lu Lessa Ventarola

Beaucoup se brisent.
Les mille démons demeurent.
Ils survolent
La nuit de mes jours
Dans l'attente du banquet qu'ils feront
Avec toutes les paroles maudites.
Celles qui, ne sachant où aller,
Se sont collées à ma chair.

Je doute encore de pouvoir me livrer facilement.
J'aimerais même, avant l'inévitable, en manger moi-même une
bonne centaine,
De démons.
Les faire rôtir, sur le feu, leurs ailes grandes ouvertes.
Mettre du miel sur leurs chairs dures et me barbouiller en suçant
leurs os.
À table, certains anges diraient amen.
D'autres auraient pitié des frères déchus.
Mais mes meilleurs amis – les anges à l'épée – ah, ceux-là, ils
savoureraient avec moi le festin.
Après, je pourrai monter sur l'échafaud comme Antoinette.
Ou peut-être, au moment de me livrer, ne ferai-je que pleurer tel
l'agneau immolé, croyant voir de petits oiseaux survolant le jour
de mes nuits.

¹ Traduction de Cristina Robalo Cordeiro.

Cristina Robalo-Cordeiro est professeure titulaire de la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, dont elle fut vice-présidente de 2003 à 2011. Elle a dirigé le Bureau Maghreb de l'Agence Universitaire de la Francophonie, à Rabat, entre 2012 et 2016. Elle s'est consacrée à l'enseignement de la Littérature moderne, surtout dans le domaine des études françaises et francophones.

João Domingues est titulaire d'un doctorat en Culture française de l'Université de Coimbra. Professeur de Culture et de Littérature françaises et de Traduction, dans cette même institution, il est également responsable de la formation des enseignants de français et membre du Centre de Littérature portugaise.

Maria do Rosário Neto Mariano est professeure de Littérature, Culture et Traduction dans les domaines des Etudes portugaises et des Etudes françaises et francophones, à la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra. Ses intérêts se portent sur l'éthique, la spiritualité et les sciences du mental.

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2024



IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS