Mythe et exotisme au début du XXe siècle dans les lettres britanniques et françaises

Autor(en): **Moura, Jean-Marc**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (1992)**

Heft 16

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006625

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Jean-Marc Moura

MYTHE ET EXOTISME AU DEBUT DU XXe SIECLE DANS LES LETTRES BRITANNIQUES ET FRANCAISES

L'étude des mythes littéraires, ou mythocritique[1], apparaît aujourd'hui comme l'un des champs de recherches féconds de la Littérature Comparée, ainsi qu'en témoignent la tenue d'un récent colloque international[2] et la parution d'un *Dictionnaire des mythes littéraires*[3]. Quant à l'exotisme, domaine par excellence du comparatisme, il fait actuellement l'objet de travaux qui permettent d'approfondir l'étude des formes narratives qu'il a pu prendre[4]. On le définira ici comme la *rêverie du lointain*: «rêverie» (Gaston Bachelard) désignant cet état où l'esprit erre selon ses propres impulsions, détaché de la lourdeur du réel; 'lointain' renvoyant à tout ce qui s'oppose au familier et qui appartient à l'extérieur de notre culture européenne. Contemplation de l'étrange étranger, de l'étonnamment différent, l'exotisme est donc exorcisme; il consiste, selon l'expression d'Henri Michaux[5], à «se délivrer d'emprises».

1 Cf. le récent ouvrage de Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., 1992.

2 Organisé par le Centre de Recherches de Littérature Comparée de Paris IV, en mai 1991. Actes à paraître, édités par P. Brunel.

3 P. Brunel, éd., Paris, Editions du Rocher, 1988.

4 *Exotisme et création*, Lyon, Hermès, 1985; Francis Affergan, *Exotisme et altérité*, Paris, P.U.F., 1987; *Exotisme. Een droom van Afstand*, P. Haderman (éd.). Univ. de Bruxelles ALW, Cahier nº 11, 1991; J.M. Moura: *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

5 *Epreuves, exorcismes*, Paris, Gallimard, 1946, p. 8. Sur la difficulté de toute définition, cf. François Jost, «Literary Exoticism», in *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis, Pegasus, 1974; Henry H. Remak, «Exoticism in Romanticism», *Comparative Literature Studies*, mars 1978.

De la fin du XIXe siècle aux années trente, une alliance originale se noue entre mythe et exotisme littéraires, dans les littératures britannique et française. En cet âge de l'impérialisme triomphant, la confrontation d'une modernité européenne en voie d'universalisation à ces sociétés tenues pour plus ou moins primitives (mais, à coup sûr, exotiques) entraîne des modifications dans le champ du savoir comme dans le domaine littéraire. Grâce aux travaux anthropologiques (notamment ceux de Lucien Lévy-Bruhl[6], l'opposition civilisé/sauvage va perdre une part de sa rigidité. Parallèlement, la littérature exotique met en scène ces sociétés radicalement différentes et en voie de disparition. Cet exotisme n'est plus uniquement une écriture du pittoresque, révélant des paysages inconnus à ses lecteurs (Bernardin de Saint-Pierre), il n'appartient pas non plus au seul idéal, évoquant un espace du désir pur, dans la lignée poétique d'un Baudelaire. Il souligne plutôt (pour s'en louer ou non) les progrès de l'occidentalisation du monde et vise à décrire les moeurs de ceux qu'on appelle «indigènes». Dans cette littérature se joue une transformation majeure: le territoire exotique devient le territoire du mythe, espace où survit le mythe, mieux: espace gouverné par le mythe. L'exotisme est moins alors une rêverie sur un espace que sur un trésor mythologique.

I. MYTHES EXOTIQUES

Le monde exotique dont nous parlons est celui dont l'histoire s'organise selon le mythe. Articulation symbolique de la terre et de l'homme, de l'humain et du social, les mythes non occidentaux ne pouvaient que fasciner les écrivains qui les découvraient alors à l'oeuvre dans les territoires exotiques.

En France, Pierre Loti et ses nombreux imitateurs, de Claude Farrère à Jules Boissière, d'Edmond Jaloux à Albert de Pouvourville, recueillaient un succès certain grâce à des récits pittoresques, tandis qu'un Victor Segalen incarnait une conception plus exigeante, peut-être plus haute, de l'exotisme[7]. Pour la Grande-Bretagne, les années 90 sont celles

6 Cf. *La mentalité primitive*, P.U.F., 1922.

7 On doit aussi mentionner, pour être complet sur l'exotisme français, des auteurs du colonat, tels Louis Bertrand et Robert Randau.

d'un renouveau littéraire bienvenu, à la fin d'un règne si long (Victoria) qu'il en est devenu pesant. Rider Haggard, mais surtout Kipling et Conrad, sont les représentants d'une nouvelle 'fiction of Empire'. Avec ces auteurs, à qui l'on pourrait ajouter des Allemands tels Frieda von Bülow, Gustav Frenssen, Jesco Puttkamer ou le plus connu, Hans Grimm[8], l'exotisme européen prend sa physionomie moderne. Comme on l'a dit, le trait essentiel de cette inspiration est le constat, fait par ces écrivains, qu'à l'opposé d'un Occident privé de mythes, certains peuples lointains cultivent encore l'enchantement du monde.

Assez naturellement, ce mythe exotique est représenté de manière très variée. A la manière d'un ethnographe désinvolte, Loti en fait une simple collection, lorsqu'il énumère dieux et déesses du panthéon maori, de «*Taaroa*, le dieu supérieur des religions polynésiennes», à «Ruahine nihonihororoa, déesse de la dissension et du meurtre»[9]. Le mythe est alors tenu pour une croyance erronée, attestant un niveau premier d'humanité. Telles sont les forces occultes africaines exaltées par Rider Haggard dans nombre de ses livres. Il peut aussi demeurer à mi-chemin d'un vague surnaturel et d'une plénitude sacrée. L'Inde de Kipling, où l'occulte se mêle à l'existence quotidienne, est l'espace privilégié de la légende et du mythe.

Mais, au regard de la mythologie européenne, ces récits ont une dimension remarquable: ils gouvernent l'existence humaine. Ils peuvent incarner la mémoire d'une culture. L'on pourrait songer ici à l'Islam selon Loti, qui, dans *Aziyadé* notamment, est moins une religion ou même un culte qu'un ensemble de mythes lié à la splendeur turque. Plus fréquemment, ces mythes ordonnent directement l'univers de l'exotisme. Dans *Les Immémoriaux* de Segalen, la mythologie maori apparaît comme garante d'une ordonnance originale du monde. Le fait qu'elle soit supplantée à la fin du récit par le mythe chrétien («Iésu-Kérito») figure la disparition de la singularité culturelle polynésienne. Ces récits mythiques permettent donc l'expérience des formes essentielles des cultures non occidentales. Les déchiffrer, c'est accéder à la relation première qui lie une humanité exotique à son espace vital.

8 Auteurs respectivement de: *Ludwig von Rosen. Eine Erzählung aus zwei Welten*, 1899; *Peter Moors Fahrt nach Südwest*, 1907; *Das Duallamädchen*, 1908; *Volk ohne Raum*, 1926.

9 *Le Mariage de Loti*, Paris, Garnier-Flammarion, p. 66.

L'universalité de l'identification mythique/exotique se traduit par la grande diversité du trésor mythologique. Si les mythes 'primitifs' gardent la part la plus belle (Océanie de Segalen, Afrique de Rider Haggard et Conrad...), les auteurs mettent à contribution l'Extrême-Orient (Asie de Kipling et Conrad, Chine de Segalen ou Japon, réduit à quelques croyances, de Loti) quand ils ne se forgent pas des mythes personnels (la jungle, pas du tout primitive, de Kipling). Il ne s'agit plus de collectionner les mythes en un hardi syncrétisme, à la manière d'un Leconte de Lisle, mais plutôt de suggérer une atmosphère de ferveur religieuse, et de souligner la nécessité et l'adéquation de ces légendes à l'espace où elles se manifestent. En témoigne ce qu'écrit Loti, à propos de l'Islam:

> Qu'on ne me dise pas que la séduction infinie de ces centres d'Islam pourra subsister quand les Turcs n'y seront plus; non, la séduction, ils l'avaient apportée avec eux et elle s'éteindra le jour de leur bannissement cruel; la paix, le mystère et l'immense rêverie s'évanouiront à leur suite[10].

C'est cet accord évident entre les mythes et le territoire où ils existent, ici entre l'Islam et le génie turc, qui invite à tenir cette représentation mythologique non pour un échantillonnage superficiel, mais comme le signe d'un désir de *déplacement*, le rêve caressé d'une possibilité de *transgression* – franchissement d'une limite tracée par la loi –, celle-ci pouvant jouer comme un enrichissement. Chez Segalen, l'attention à l'autre, et donc aux mythes qui disent sa vision du monde, est ainsi au principe d'une recherche où le moi se constitue par rapport à l'altérité, le niveau auquel l'autre est vécu situant exactement le niveau auquel, littéralement, le moi existe pour le sujet[11].

La profondeur symbolique n'est cependant pas toujours l'apanage de cette représentation du mythe. Parfois, il apparaît comme une sorte de langage enfantin, d'une naïveté charmante, à l'image du «langage de Rarahu» dans *Le Mariage de Loti* (p. 65). Il peut également se réduire à un simple élément décoratif. Chez Kipling, il relève souvent de ce «mélange de piété caduque et de progrès moderne»[12] qui caractérise l'Inde. Pour Rider Haggard, il se ramène à l'expression simpliste d'une

10 *La Mort de notre chère France en Orient*, Paris, Calmann-Lévy, 1920, pp. 52-53.

11 Cf. Anne-Marie Grand, *Victor Segalen – Le moi et l'expérience du vide*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1990.

12 Marcel Brion, in R. Kipling, *Oeuvres*, Paris, R. Laffont, 'Bouquins', II, p. IV.

condition humaine grossière. Allan Quaatermain explique ainsi pourquoi il se trouve dans ces territoires primitifs:

> He has been «brought here to play the part of a modern Hercules and clean out this Augean Stable of bloodshed and superstition...»[13]

Tel est le danger que cette littérature exotique fait courir au mythe: le réduire à un langage ancien et désuet, indice certain d'une mentalité non civilisée.

Cette évocation du mythe doit être rapprochée de l'image du 'Dark Continent', élaborée par l'Angleterre victorienne à propos de l'Afrique. Cette identification de ce que Freud nommait la 'Ur-Horde' au monde colonial africain transforme le mythe exotique en superstition néfaste, impropre à toute construction mentale ou sociale positive[14]. C'est alors le point de vue du 'White Man's Burden' qui prévaut. Le territoire exotique devient celui du désir mimétique au sens où les indigènes aspirent (ou doivent aspirer) selon la vision occidentale, à devenir ce que je suis. Suivant un schème évolutionniste et continuiste – nous sommes à l'époque du darwinisme –, il importe de leur communiquer le désir de s'arracher à la sauvagerie ou à l'ignorance pour rejoindre le niveau de développement européen[15].

Cependant, lors même que l'espace exotique est présenté comme une terre idyllique, à préserver de ce 'désir mimétique' – le Tahiti de Loti, par exemple –, le mythe n'en est pas moins tenu pour une sorte d'arôme mystique qui offre une évasion hors de la connaissance réelle. Ainsi, qu'il soit conçu comme une erreur à dissiper ou comme une légende séduisante, le mythe exotique apparaît comme la clé de la compréhension des humanités lointaines, mais une clé truquée, où s'exprime d'abord un fantasme occidental projeté sur l'altérité. Ce fantasme fait du mythe un ornement, superstition gracieuse d'indigènes idéalisés, ou un récit à peine détaché de la barbarie primitive, mais dans les deux cas, il répond à une réduction de l'altérité, dont les modes généraux sont l'idéalisation ou la caricature, l'angélique ou le monstrueux. Il s'agit

13 *Heu-Heu, or the Monster*, New York, Grossett and Dunlap, 1924, p. 95.

14 Sur le 'Dark Continent', cf. Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness – British Literature and Imperialism, 1830-1914*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, pp. 173-196.

15 Grâce, par exemple, à l'«International Society for the Suppression of Savage Customs», fondée par Kurtz, dans *Heart of Darkness* de Joseph Conrad.

d'un arrêt sur un ordre de significations convenu, par lequel se disent la fascination ou bien l'effroi. On reconnaîtra là le risque encouru par tout exotisme: avoir une valeur de reflet et non d'empathie, renvoyer des images préconçues de l'altérité plutôt que de s'accorder à l'essentielle indétermination de cette altérité.

Ecarter ce danger suppose que l'auteur rompe avec les oppositions trop claires, les séparations conventionnelles, pour s'attacher à la dimension ontologique du mythe exotique.

«L'Exotisme essentiel» de Victor Segalen procède de cette attention aux valeurs profondes qui caractérisent ce mythe. *Les Immémoriaux*, à l'opposé du pittoresque d'un Loti, présentent les «histoires d'aïeux»[16] comme les formes primordiales de la culture maori. Dans cette oeuvre, où dominent les mythologies chtoniennes, c'est la relation primitive, absolument originale, du Polynésien à l'univers qui s'exprime. A distance de toute réduction idéalisante, le mythe est donné pour la parole fondatrice d'une singularité culturelle. Le territoire exotique en acquiert un statut original: il devient le territoire du mythe vécu, l'espace de la présence mythique.

II. LE TERRITOIRE DE LA PRESENCE MYTHIQUE

La domination des origines sacrées et du symbolisme religieux sur la vie des sociétés exotiques est une constante narrative. Des personnages de Joseph Conrad tels Jim ou Kurtz obtiennent un pouvoir considérable sur les indigènes parce qu'ils réussissent à s'accorder à leurs mythes, parfois à les incarner. Aux yeux du narrateur de *Heart of Darkness*, Marlow, Kurtz évoque l'idée d'une «exotic Immensity ruled by an august Benevolence»[17], et il suggère lui-même que les Occidentaux approchent les Africains en tant que «supernatural beings»[18]. C'est ce caractère vivant du mythe qui explique la fascination d'un Segalen[19]. Ce mythe répond

16 V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 42.

17 Paris, Librairie générale française, p. 212.

18 *Ibid.*

19 Fascination critiquée à mots couverts par Marius-Ary Leblond: «Très sceptique vis-à-vis des traditions européennes, Segalen, quand il s'agit des théogonies ou théocraties maories ou mongoles, est pris d'un fanatisme de curiosité qui va jusqu'à la mysticité.» (*Le Roman colonial*, Paris, Vald-Rasmussen, 1926).

en effet à l'une des définitions de la vérité selon Nietzsche, il est, pour les primitifs, une erreur qui est condition de vie.

Moyen d'enchantement du monde, la mythologie exotique célèbre l'accord retrouvé de la terre et de l'humain. Reflet de puissances oubliées de la modernité, il est en prise sur des réalités dont s'est coupé l'Occident. Cette suprématie du sacré n'apparaît jamais mieux dans les récits qu'au moment de la fête, réinscription «dans la réalité humaine [de] la présence intégrale du Grand Espace et du Grand Temps afin de réactualiser, de revigorer le cosmos tout entier»[20]. Les célébrations maori sont ainsi l'occasion pour les Polynésiens d'une intégration aux cycles cosmiques et à la permanence élémentaire, comme en témoigne ce passage des *Immémoriaux*:

> Son nom d'homme se disait Tino, et son corps habitait misérablement la grotte froide Mara. Mais quand soufflait l'âme du dieu, alors il devenait Oro lui-même: ses gestes étaient gestes de Oro: son parler: parler de Oro; ses désirs et ses ruts se manifestaient divins: alors des femmes exultantes venaient s'offrir et l'entraînaient avec elles. – Or, cette fois, la présence souveraine s'affirmait indiscutable, éclatante, irrésistible, et passait en rafale... (p. 49).

On pourrait gloser sur cette fusion de l'homme et de la nature, sur ce moment où le 'sauvage' anime la nature «de son propre souffle [...] lui prêt[e] ses passions et ses gestes»[21]. Il est possible d'y reconnaître le besoin humain primitif, consistant à vouloir revenir à ce que Mircéa Eliade appelait le 'temps fort' du mythe, ce temps où «quelque chose de *nouveau*, de *fort* et de *significatif* s'est pleinement manifesté»[22]. Les oeuvres ne nous apprennent pas beaucoup sur ce désir du mythe qui est, tout simplement, l'autre nom du besoin du sacré. En revanche, elles insistent sur un autre sentiment: la tentation à laquelle le mythe exotique soumet le personnage occidental, car il s'agit d'un élément narratif plus fréquent, notamment dans *Heart of Darkness* de J. Conrad.

20 Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1984, p. 125.

21 V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, p. 39.

22 'Mythe. Approche d'une définition', in Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, II, p. 140.

La représentation du mythe exotique dans la nouvelle de Conrad est fort singulière. Rappelons que Kurtz, symbole de l'Européen[23] et personnage recherché par le narrateur, Marlow, durant tout le récit, est un être dont le réel est placé sous le signe de la fragmentation, du morcellement. Moitié-anglais, moitié-français par ses origines, il est désigné tour à tour comme un administrateur colonial de premier ordre, un pillard d'ivoire, un grand musicien, un journaliste remarquable ou un orateur extraordinaire sans qu'aucune de ces identités successives ne le résume. «He was not common», déclare Marlow[24], mais la formule souligne surtout son embarras à cerner la réalité de Kurtz.

Le contact de l'espace africain amène d'abord Kurtz à la conscience de cet éclatement de son réel. La confrontation avec la sauvagerie et la solitude lui «murmure des choses sur lui-même»[25] qui accentuent sa difficulté à assumer une identité homogène et cohérente. Mais, à l'encontre de cette réalité vécue sur le mode du fragmentaire, les indigènes[26] lui présentent l'image d'un moi idéal, pleinement accordé à la terre africaine. Non le moi chimérique du parfait colonial, mais celui d'un être surnaturel[27]: démon ou idole qu'ils prétendent adorer[28]. Ils favorisent en fait, l'entrée du personnage dans l'ordre du mythe, jusqu'à ce qu'il obtienne:

> a high seat amongst the devils of the land (p. 208)

Kurtz s'unit en quelque sorte, à la culture et à la terre africaines, incarnées par sa compagne indigène[29].

Au long du récit, Kurtz tentera de rétablir la relation, aliénée, entre son réel et l'image mythique de soi que lui renvoient les indigènes. Mais ni ses discours au Russe – dont nous ne saurons presque rien – ni ses écrits – incohérents –, ni sa confession finale à Marlow ne rendent compte de son expérience. Le langage permettant d'articuler la confrontation de l'Européen et du mythe primitif paraît impossible. Le récit de

23 «All Europe contributed to the making of Kurtz» (p. 210).
24 p. 302.
25 «The wilderness had whispered to him things about himself which he did not know...» (p. 244).
26 «simple people», selon le serviteur de Kurtz (p. 226).
27 «supernatural being» (p. 212).
28 Cf. pp. 208, 236, 246.
29 Cf. pp. 255 sqq.

Conrad ne relate qu'une plongée dans «an impenetrable darkness»[30] où le mythe, ne se séparant plus des pulsions premières de l'humain, ne peut s'exprimer par la parole. Au moment de la découverte de ce mythe, lors de la révélation totale[31], ne subsiste qu'un bégaiement, une expression de l'indicible où transparaît un paroxysme de dégoût: les dernières paroles de Kurtz, qui ont provoqué tant de commentaires de la part de la critique: «The horror! the horror!»[32].

On sait que les lectures psychanalytiques de *Heart of Darkness* ne manquent pas. L'on ne saurait en effet exclure l'interprétation – quelque peu usée – qui fait de la régression primitive, à la fois atroce et fascinante, de Kurtz l'accomplissement du fantasme de possession du corps de la mère. Il semble cependant possible de déplacer le problème et de voir dans le destin de Kurtz l'adhésion du personnage européen à l'ordre du mythe, particulièrement du mythe vécu, c'est-à-dire du rite. C'est cette incapacité à articuler au plan du langage le rituel primitif qui justifierait le style souvent critiqué de *Heart of Darkness*[33]. Ce mythe exotique apparaît ainsi comme une croyance élémentaire, émergeant de toutes les pulsion réfrénées par la civilisation. Indicible, intraduisible, il n'a même plus le soutien d'un nom et se dessine uniquement dans des pratiques barbares. Il est ce qui affranchit l'Européen de toutes les barrières dressées par sa culture afin de le précipiter dans les ténèbres de la sauvagerie.

Chez Conrad, le mythe exotique ne devient mythe littéraire que sous la forme d'un non-dit fondamental. Au-delà de tous les discours conscients, de toutes les censures civilisées, il est moins une parole substantielle que le principe d'entrée dans un ordre où la parole défaille. On pourrait évoquer à son propos le dionysiaque pur, dont Nietzsche nous dit que nous ne pourrions supporter son irruption. On serait en tout cas tenté de penser que Conrad a compris la difficulté. Au lieu de réduire le mythe exotique à un décor ou à une caricature, il suggère le vertige auquel celui-ci soumet l'esprit européen. Ce mythe devient alors le signe de l'angoisse du sujet 'civilisé', régressant au-delà de tout fantasme prévisible, vers un état primitif immonde.

30 p. 290.

31 «that supreme moment of complete knowledge» (p. 292).

32 *Ibid.*

33 F.R. Leavis prétendait ainsi que Conrad «is intent on making a virtue out of not knowing what he means.» (*The Great Tradition*, London, Chatto and Windus, 1948, p. 199).

Entre désir et angoisse, ce territoire de la présence mythique est propice à la fantasmatique occidentale. Un écrivain va aller plus loin encore que Conrad, racontant le retour de toute une société à l'ordre du mythe, D.H. Lawrence.

III. *THE PLUMED SERPENT* OU LE MYTHE REVECU

L'intrigue de *The Plumed Serpent* (1926) n'est peut-être pas présente dans toutes les mémoires. Kate Leslie, l'héroïne, quitte l'Europe pour le Mexique, à la recherche d'une vie plus exaltante. A Mexico puis à Sayula et à Jamiltepec, elle découvre un mouvement révolutionnaire qui tente de ressusciter la religion des Aztèques et de restaurer un panthéon dominé par Quetzalcoatl, le serpent à plumes. Le chef de ce culte, Don Ramon, va réussir à ramener le Mexique contemporain, victime de l'impérialisme américain et de la domination de l'Eglise chrétienne, à la réalité substantielle, primordiale, de l'ancienne mythologie.

L'oeuvre de Lawrence n'est pas cette tentative de résurrection naïve des mythes aztèques par un écrivain européen que l'on serait tenté d'y voir. Elle se comprend par référence au modernisme littéraire anglo-saxon et dans sa relation à *Heart of Darkness*. Elle apparaît alors dans sa véritable dimension: comme recherche d'une forme littéraire moderne, et en tant qu'expression d'un désir de retour aux archétypes.

1. Le modernisme

On sait que D.H. Lawrence était fort critique vis-à-vis du modernisme, qu'il accusait d'être à la fois trop passif et trop actif[34]. Passif parce qu'il consiste, selon l'auteur, en une réception généreuse des nouvelles expériences sociales et psychiques[35]. Actif car il cherche inlassablement des

34 Les analyses qui suivent sont redevables à l'étude, décisive, de Tony Pinkney, *D.H. Lawrence*, London, New York, Harvester, 1990; On se reportera, pour plus de précision, à ce livre.

35 Cette passivité culmine dans l'élan maximaliste des écrivains qui, à l'instar d'un Dos Passos, voulaient enregistrer tous les sons, tous les mouvements de la vie contemporaine. A la limite, le texte dégénère dans le «Work in Progress» de Joyce, qui n'est «nothing but old fags and cabbage-stumps of quotations» (D.H. Lawrence. *Selected Literary Criticism*, London, A. Beal Editor, 1967, p. 148).

formes et des motifs adéquats à de tels matériaux[36]. Mais un élément du modernisme a retenu plus particulièrement l'attention de Lawrence: son utilisation du mythe, ce que T.S. Eliot, parlant de l'oeuvre de Joyce nommait la «Mythical method», et qu'il définissait de la manière suivante:

> In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method [...]. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history[37].

Le poète évoque bien entendu *Ulysses*, qu'il rapproche ensuite de l'usage du mythe propre à Yeats. Il pourrait aussi bien parler de sa propre oeuvre, *The Waste Land*. Sans qu'il le dise ici, on peut estimer que l'intérêt de la 'mythical method' est de répondre à une double dimension cardinale du modernisme: celle du conscient (le mythe comme construction individuelle) et celle de l'inconscient (le mythe pointant vers des structures archétypales collectives[38]).

On peut tenir *The Plumed Serpent* pour l'application lawrencienne de cette *méthode*. Tony Pinkney a montré en effet que ce récit de l'extension du mythe à une société tout entière est d'abord une réflexion sur l'usage de la narration mythique comme grille de lecture de la réalité. Les personnages, Kate Leslie en tête, ne cessent de proposer ou de combattre des modes d'interprétation du réel. Ils pratiquent une herméneutique dont les deux niveaux, constamment reliés, sont la réalité empirique (la société mexicaine contemporaine) et le mythe (aztèque). Kate s'interroge durant tout le roman sur la portée mythique des événements qu'elle vit, oscillant entre deux extrêmes: persuadée à certains moments de participer à la résurrection des divinités mexicaines, consternée, à d'autres, par la naïveté de l'entreprise de Ramon. Son hésitation est précisément celle du modernisme, unissant deux paliers de la réalité. Elle

36 Le minimalisme est l'un des modes favoris de cette activité. Culminant avec Hemingway, il est aussi incarné par un auteur à qui Lawrence consacre un essai, en 1913, Thomas Mann. Selon le Britannique, l'Allemand est un disciple de Flaubert, dont l'hyper-activité atteint son acmé avec le minimalisme du *mot juste*. Mann est ainsi «the last sick sufferer from the complaint of Flaubert» (cité in T. Pinkney, *op. cit.*, p. 128).

37 «*Ulysses*, order and myth», in Peter Faulkner (Ed.), *A Modernist Reader*, London, 1986, pp. 100-103.

38 On sait que Eliot et Yeats, encouragés par les recherches de James Frazer, utilisaient le mythe afin de provoquer une sorte de court-circuit de l'intellect.

découvre qu'elle est simultanément Malintzi et Kate Leslie, tout comme Leopold Bloom est lui-même *et*, d'une certaine manière, Ulysse. On voit comment Lawrence s'inscrit dans le courant littéraire du modernisme, et prolonge même ce mouvement par la structuration mythique à laquelle il soumet le réel. Pourtant il paraît s'en écarter lorsqu'il substitue à la mythologie occidentale un panthéon exotique. Il rejoint en réalité un texte de la première génération moderniste: *Heart of Darkness*.

2. Heart of Darkness:

Outre le fait que l'expression «heart of darkness» réapparaît souvent dans le roman de Lawrence, parfois en étant un peu transformée[39], le rapprochement entre la nouvelle de Conrad et le récit de Lawrence se justifie par le fait que le Mexique menace de faire à Kate ce que l'Afrique à fait à Kurtz. Ce pays est:

> the great death-continent, the continent that destroyed again what the other continents had built up. The continent whose spirit of place fought purely to pick the eyes out of the face of God. (p. 70)

En essayant de transformer l'âme des «hommes ténébreux» du Mexique[40], l'homme blanc n'a fait que s'écrouler[41]. Ce qui est très exactement le destin de Kurtz. A l'instar de T. Pinkney, l'on peut même identifier le voyage de Kate, de Mexico à Jamiltepec, à l'expédition de Marlow vers Kurtz. Quant à Ramon Carrasco, le personnage qui incarne Quetzalcoatl et qui réussit à rendre vie aux rites aztèques, il est un Kurtz qui a réussi son intégration à l'ordre du mythe. Cet ensemble d'éléments intertextuels permet donc de présenter *The Plumed Serpent* comme la réplique d'un représentant, très isolé et critique, de la seconde génération du modernisme à un auteur de la première génération de ce mouvement. Mais de Conrad à Lawrence, c'est la représentation du mythe exotique qui change, et les fantasmes qui la soutiennent.

39 p. 71: «the dark negation of the continent»; pp. 72-73: «the dark forest»; p. 364: «something dark and lustrous», «a dark, momentous will», «the dark potency». Nous citons l'édition de Cambridge, Grafton Books, 1989.

40 «to bring the soul of the dark men of Mexico into final clinched being» (p. 71).

41 «[He] has fallen helplessly down the hole he wanted to fill up» (p. 71).

Avec *The Plumed Serpent*, cette contamination intégrale du réel par le mythe, D.H. Lawrence réalise plusieurs de ses aspirations, plus ou moins conscientes[42]. On n'épiloguera pas, tout d'abord, sur la suggestion de Anthony Burgess, remarquant que Lawrence joue à un jeu assez répandu chez les écrivains britanniques (de Swift à Orwell): imaginer «un pays dont le système social et politique est construit selon les spécifications d'une idée folle»[43]. Laissant par la suite entendre que s'adonneraient de préférence à ces fantasmes les hommes qui approchent de l'âge mûr et de la mort (le Orwell de *1984*; le Lawrence de *The Plumed Serpent*), Burgess donne une interprétation trop générale et, en tout cas, trop étroitement biographique de ce type d'oeuvre.

En revanche, il est certain que Lawrence recherchait une ouverture au cosmos, une vénération de l'univers qui soit d'avant même le culte des dieux. Il étudia ainsi la sensibilité cosmique chez les Etrusques, les Indiens américains et dans ce qu'il identifiait comme le fond primitif et païen de *l'Apocalypse* de saint Jean. Il cultivait une conception cyclique du temps, prévoyant un retour à ce cosmos vivant. Il se rattachait par là à ce grand mythe de son époque (de Spengler à T.S. Eliot): l'Apocalypse, précipitant la fin de notre civilisation et amenant une renaissance[44]. La mythologie aztèque lui permet de figurer cette apocalypse, donnant un cadre empreint de vraisemblance à ses aspirations mythiques.

L'oeuvre correspond aussi, on l'a vu, aux conceptions littéraires de Lawrence. Elle est une inflexion de la 'mythical method' des modernistes: exploration des relations possibles entre la réalité et le mythe, mais aussi refus de la réduction du mythe à un objet de culture. C'est sans doute pourquoi Lawrence choisit une mythologie exotique, c'est-à-dire capable d'être revécue par le peuple qui l'avait créée.

42 Signe de l'importance de ce roman; il le nommait «my most important thing so far», alors qu'il avait déjà donné l'essentiel de son oeuvre (cité in T. Pinkney, *op. cit.*, p. 162).

43 *Flame into being – The Life and Work of D.H. Lawrence*, London, W. Heinemann Ltd, 1985. Cité ici dans sa trad. fr., *D.H. Lawrence ou le feu au coeur*, Paris, Grasset, 1990, p. 218.

44 Il est ainsi possible que *Lady Chatterley's Lover* retrace un rite initiatique en sept phases, dans le domaine, essentiel pour Lawrence, de la sexualité. Sur ces questions, cf. Renée Richer: 'Littérature et Mythologie', in Y. Bonnefoy: *Dictionnaire des mythologies*, cit., pp. 23-27.

Mais c'est le fantasme qui fonde cette représentation du mythe que l'on doit considérer principalement. Les mythes mexicains ne sont rien d'autre qu'une organisation signifiante permettant la libération des forces primordiales. Ils permettent de retisser les liens rompus entre la terre et l'humain, le masculin et le féminin, le sang et la raison. Ils sont l'accès à l'infini, au primitif, à l'absolu, le retour aux fondements, afin de ranimer le feu qui éclairera l'avenir:

> The stars and the earth and the sun and the moon and the winds
> Are about to dance the war dance round you, men!
> When I say the word, they will start.
> For sun and stars and earth and the very rains are weary
> Of tossing and rolling the substance of life to your lips.
> They are saying to one another: Let us make an end
> Of these ill-smelling tribes of men, these frogs can't jump
> [...]
> So tell the men I am coming to,
> To make themselves clean, inside and out.
> To roll the grave-stone off their souls, from the cave of their bellies,
> To prepare to be men.
> Or else, to prepare for the other things. (pp. 227-228)

L'appel à l'abolition de toute règle sociale moderne, la quête d'une vérité oubliée arrachent le mythe à l'allégorie ou à l'indicible pour le rendre au système archétypal. Le mythe selon Lawrence, où sont célébrées la haine du monde contemporain et la libération des forces anciennes qu'il réfrène, devient le chant du désir s'accomplissant.

On conçoit qu'une telle représentation mythologique présente de considérables difficultés formelles: abolition de la frontière mythe/roman (d'où de constantes ruptures de ton entre chants sacrés et narration romanesque), abolition du clivage mythique/historique (d'où l'invraisemblance générale du récit), passage de la description d'une humanité profane à une humanité initiée (d'où l'ambiguïté des Mexicains: tantôt évoqués comme des sous-hommes, tantôt comme les représentants du nouveau genre humain); on pourrait allonger indéfiniment la liste, c'est inutile. Ces éléments suffisent à expliquer que *The Plumed Serpent* soit «le moins aimé des romans de Lawrence»[45]. En fait, la tentative de l'auteur est aporétique: il nous donne un mythe littéraire qui se voudrait le mythe américain de l'Apocalypse. L'aporie est celle d'une forme littéraire qui voudrait dépasser la littérature, ou, pour poser le problème

45 A. Burgess, *op. cit.*, p. 211.

en d'autres termes, d'une oeuvre prétendant figurer l'accomplissement intégral du désir qui la soutient[46]: l'accord de l'humanité réelle et de la vérité archétypale.

La grandeur et la faiblesse de *The Plumed Serpent* résident dans la réalisation de ce retour à l'origine. Le roman est la réponse instinctive et passionnée à cette conviction angoissée, qui possédait Lawrence, que le monde était en train de mourir, de se vider de toute énergie vitale. Ce qui le sauve est l'intelligence et la force désespérées avec lesquelles l'écrivain pose la question de l'avenir de l'humanité. En menant cette interrogation poignante, à l'aide du mythe exotique, Lawrence met à jour les ambiguïtés d'une époque, les années trente, effectivement en proie à une crise morale, et celles d'une littérature moderniste, hésitant entre un usage culturel, quelquefois parodique, du mythe, et une conception faisant de lui un accès à la connaissance. Mais l'énergie-même de son désir d'absolu a fini par l'emporter et entraîner la clôture de la représentation romanesque. La fin de *The Plumed Serpent* nous donne le spectacle d'un monde en conformité avec le désir, c'est-à-dire d'un monde qui en a fini avec lui. Déni du caractère infini du désir, déni de toute littérature sans doute.

* * *

De la fin du XIXe siècle aux années trente, le mythe exotique apparaît comme un récit livrant au personnage (au lecteur) l'essence d'une culture lointaine. Il donne les formes premières de sa relation au monde, conçues alors (selon l'assimilation courante primitif-exotique) comme les formes primitives de la relation humaine au monde. Sa représentation littéraire donne lieu à des oeuvres exotiques multiples, variées, mais dont les formes générales correspondent à deux grands types de poétiques:

– dans les récits où le mythe exotique est représenté comme un langage primitif naïf, une superstition, les fantasmes de l'auteur, qui sont aussi ceux d'une culture (l'Occident) sur son altérité, se projettent librement. Dans ce type de structure narrative, le mythe ethno-religieux devient mythe littéraire, selon le trajet décrit par Philippe Sellier[47]. Le

46 Aux sources de ce désir, une interrogation, ainsi formulée par Melvyn Bragg: «How can we meet the indisputable destructive forces in ourselves now unleashed and plain for all to see and fear? How, except by going back to what we were so that we can learn?» (Introduction to *The Plumed Serpent*, p. VIII).

47 Cf. la préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*.

récit fondateur, anonyme et collectif de telle culture exotique (acception ethno-anthropologique) entre dans le jeu d'une fantasmatique personnelle (acception littéraire) qui de Loti à Rider Haggard, de Kipling à Farrère, oscille entre les pôles de l'idéalisation et de la caricature. Le mythe exotique n'instaure alors plus rien, sinon la logique d'un imaginaire pris entre deux représentations convenues de l'altérité;

– dans les oeuvres où il est donné pour l'accès à une vérité fondatrice, en revanche, le mythe exotique répond à un désir de retour vers les archétypes. Qu'il apparaisse alors comme le signe pur de l'altérité (Segalen), un indicible à peine séparé des pulsions primitives de l'homme (Conrad) ou une parole abolissant toute dualité (Lawrence), il est l'instrument d'un impossible passage du mythe littéraire vers le mythe ethno-religieux. Il est en effet rendu à son statut de récit fondateur, anonyme et collectif. Porté à son acmé par Lawrence, ce désir de Vérité aboutit à une aporie. On a vu comment *The Plumed Serpent*, description de l'extension du mythe à toute une société, relevait de cette impossible littérature faisant coïncider mythe littéraire et mythe fondateur d'un ordre social.

La rencontre de l'exotisme et du mythe littéraire répond donc à deux structures narratives globales nettement identifiables.

Cette époque littéraire, où un certain exotisme ne se sépare pas du mythe, ne durera pas. Le mythe cessera bientôt d'être considéré comme une superstition ou une connaissance profonde pour devenir, grâce aux anthropologues, l'expression d'un état de l'organisation sociale et culturelle. Lévy-Bruhl, à la fin de sa vie, récusera le concept de 'mentalité primitive', avant que Lévi-Strauss n'analyse les 'structures' de la 'pensée sauvage'. Mythe littéraire (y compris le mythe exotique) et mythe anthropologique seront rigoureusement séparés. C'est grâce à cette coupure épistémologique que nous pouvons a posteriori apprécier l'originalité d'une période qui, pour le plus grand bénéfice de la littérature, les a confondus.