

NAISSANCE D'UNE ÉCRITURE : "L'ÉCRITURE AFRICAINE" DE FRÉDÉRIC BRULY BOUABRÉ¹

Denis Escudier

RÉSUMÉ

Dans un article paru en 1958, Théodore Monod, directeur de l'Institut français d'Afrique Noire (IFAN) de Dakar, annonce la naissance d'un nouvel alphabet ouest-africain – un événement rare et d'autant plus intéressant, précise-t-il, que "tous les renseignements désirables sont connus sur l'origine du système, et fournis par l'inventeur lui-même". Ce dernier, Frédéric Bruly Bouabré, est en effet un jeune fonctionnaire, originaire du pays bété en Côte d'Ivoire, qui, trop heureux d'avoir attiré l'attention de l'éminent homme de science, met volontiers à sa disposition les cahiers où il a consigné l'histoire de sa découverte, l'essentiel de sa méthodologie et un syllabaire complet, énumérant 401 pictogrammes. Il s'ensuit une abondante correspondance et toute une série de manuels à vocation pédagogique. Le souci premier de l'auteur y apparaît clairement : faire œuvre utile, d'abord au profit de ses proches (Celui qui connaîtra ces signes pourrait lire ma langue vernaculaire, pourrait l'apprendre, pourrait l'écrire), puis de son pays, et, un jour peut-être, de son continent d'origine tout entier. L'"alphabet bété" initial ne tardera pas à se transmuier en "écriture africaine", sans renier aucun de ses principes fondamentaux.

La plus grande partie de cette documentation est heureusement encore disponible pour le chercheur et l'utilisateur. Nous pourrions donc ensemble en feuilleter quelques pages, afin de découvrir cette écriture, d'en apprécier l'utilité, et ce qui fait l'originalité de la "méthode Bruly". Nous nous efforcerons surtout d'en discerner, avec le regard du néophyte, les mérites et les faiblesses, et d'avancer un pronostic sur son avenir.



1 – LA NAISSANCE DE L'ALPHABET BÉTÉ

Un jour d'octobre 1957, Théodore Monod, directeur de l'Institut Français d'Afrique Noire (IFAN) à Dakar, reçoit d'un jeune fonctionnaire originaire de la Côte d'Ivoire, Frédéric Bruly Bouabré², un cahier manuscrit de 18 pages intitulé *Langue vernaculaire bété*... C'est le début d'une volumineuse correspondance, qui sera révélée, l'année suivante, par le même Théodore

¹ Séance du 6 mars 2008.

² Frédéric Bruly Bouabré (déformation de : Gbeuly Gboagbré), né en 1919 à Zépréguhé, cercle de Daloa, en Côte d'Ivoire. Études primaires à Daloa, Dimbroko et Bingerville (1931-1939). Recruté pour le service de la marine nationale en A.O.F., il débarque au Sénégal en 1941 et sert, jusqu'à la fin de la guerre, comme matelot-laptot à Dakar. Cheminot-commis aux écritures à Rufisque (1945-1946), puis, de retour à Dakar, attaché à l'Identité judiciaire jusqu'à la fin de son séjour au Sénégal en 1957. Deux épisodes importants marquent ce moment de sa vie : la « vision divine » du 11 mars 1948, à la suite de laquelle il crée une nouvelle religion : l'Ordre des Persécutés ; et l'invention de l'écriture africaine. Rapatrié en Côte d'Ivoire en 1956, il est affecté au ministère de l'Intérieur à Abidjan, puis, de 1958 à 1973, à la direction de la recherche scientifique (il "sous-sert" à l'antenne ivoirienne de l'IFAN), enfin, de 1973 à sa retraite en 1982, à l'Institut d'ethno-sociologie de l'Université d'Abidjan. Au cours de ces dernières affectations, il rédige une œuvre scientifique abondante. En 1989, enfin, il se voit reconnu comme écrivain (édition de son autobiographie, *On ne compte pas les étoiles*) et comme artiste (participation à la grande exposition *Les magiciens de la terre*, à Paris).

Monod, dans un article du *Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire*³. Au cahier est jointe une lettre, dont voici le texte :

Mon Maître,

Je vous salue.

J'ai découvert des signes qui ont l'aspect d'être utiles. C'est la raison qui me pousse à vous les envoyer pour les examiner de plus près, afin que vous les gardiez dans votre service après l'examen. Le hasard suit toujours son cours. Si par hasard on cause devant vous des découvertes faites par des Noirs, afin que vous en fassiez cas.

Celui qui connaîtra ces signes pourrait lire ma "langue vernaculaire", pourrait l'apprendre, pourrait l'écrire. Il pourrait les utiliser pour écrire les langues de sa connaissance.

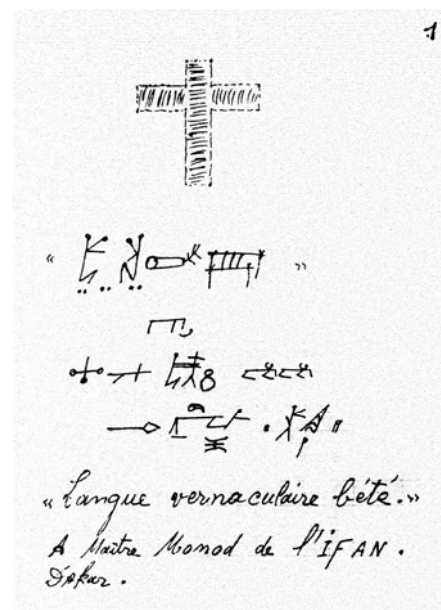
Étant trouvés utiles, leur extension pourrait être de salut public. Si l'on désire leur extension, qu'on me permette à les enseigner aux hommes et qu'on m'y aide au moins.

C'est moi, Bruly Bouabré Frédéric, qui prétends les avoir découverts. Je suis de l'Afrique-Noire-Française. Je suis de l'A.O.F., Côte d'Ivoire, Daloa.

Mardi, le 22-10-1957⁴.

La suite du cahier propose d'abord la traduction de la même lettre en ce que l'auteur appelle sa "langue vernaculaire", suivie de sa translittération dans le système alphabétique annoncé, ce qui est, pense-t-il, la meilleure façon de capter l'attention de son érudit correspondant. Puis il en vient à l'essentiel : l'abécédaire complet, soit 401 signes soigneusement calligraphiés et numérotés. Enfin, en guise d'exemples, huit aphorismes en bété et leur transcription parallèle en français. Il est d'ailleurs intéressant de citer ces exemples, qui illustrent bien la thématique habituelle de Bruly à cette époque, marquée d'une spiritualité quasi mystique, alliée à la morale intransigeante de l'Ordre des Persécutés :

- 1 Artiste, pense au moins à ton art.
- 2 Quelque grosse que puisse être une tête, c'est un petit cou qui la soutient.
- 3 C'est un Lucifer ; son cœur est sans pitié.
- 4 Une fois que tu as été mordu par un serpent, tu te méfies désormais de tout objet qui prend la forme du serpent.
- 5 Ce sont les ténèbres qui engendrent le mal.
- 6 Quand les Noirs ignoraient les Blancs, ils les prenaient pour des Diables.
- 7 Quand les Blancs ignoraient les Noirs, ils les prenaient pour des Démons.
- 8 Maintenant ils se reconnaissent - À présent, ils s'allient.⁵



Langue vernaculaire bété, page de titre du cahier n°1 adressé à Théodire Monod le 22 octobre 1957.

Il n'en faut pas plus pour éveiller la curiosité de Théodore Monod : cet insatiable chercheur sent tout de suite qu'il est le témoin privilégié d'un événement inhabituel : "La naissance d'un nouvel alphabet, note-t-il au début de sa présentation, est toujours un phénomène intéressant, elle l'est plus encore quand tous les renseignements désirables sont connus sur

³ MONOD Théodore, *Un nouvel alphabet ouest-africain...*, p. 432-440 et fig. 1-114. Sources : cahier n° 1, 22-23 octobre 1957, fig. 2-19 ; cahier n° 2, 19-26 novembre 1957, fig. 20-106 (reproduit dans *Domin et Zézé*, 1994, p. 187-193) ; cahier-lettre n° 3, 16 janvier 1958, fig. 107 ; lettre du 28 janvier 1958, fig. 108-112 ; lettre du 29 janvier 1958, fig. 113-114 ; lettre du 10 février 1958, 2 p. non reproduites ; lettre du 10 mars 1958, 4 p. non reproduites.

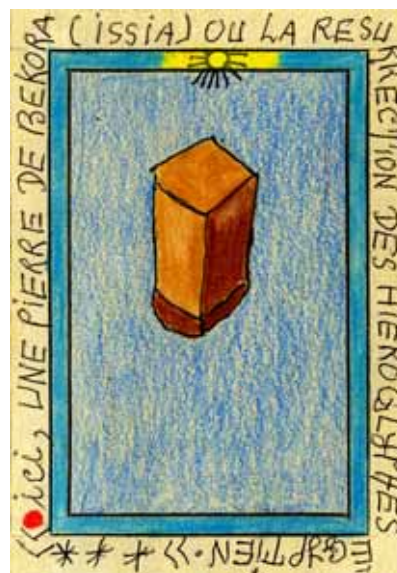
⁴ *Un nouvel alphabet...*, fig. 3-4, et *Domin et Zézé*, 1994, Annexes, p. 187.

⁵ *Un nouvel alphabet...*, fig. 17-19.

l'origine du système, et fournis par l'inventeur lui-même"⁶. Il incite donc Bruly à compléter son dossier scientifique, à y inclure en particulier les informations, qui manquent encore, sur la genèse de la découverte. Et Bruly, trop heureux sans doute de cette manifestation de réel intérêt (qu'il avait longtemps attendue, et qui, comme il le révélera plus tard, tombe sur lui à la manière d'une "apothéose lumière"), répond par un deuxième cahier, beaucoup plus épais que le précédent, suivi de plusieurs compléments, rédigés de janvier à mars 1958. Désormais, tout est prêt pour annoncer officiellement la naissance du *Nouvel alphabet bété*.



Frédéric Bruly Bouabré dans la cour de sa maison d'Abidjan-Marcory, 1983.



"Ici, une pierre de Bekora..." (dessin de Frédéric Bruly Bouabré, 15 octobre 2007)

2 – LES PIERRETTES DE BEKORA

Les prémices de la découverte datent de 1952 : Bruly, au cours d'un congé administratif dans sa région d'origine, se rend à Bekora (cercle de Daloa, subdivision d'Issia, 23 km au sud de Daloa) où, d'après ce qu'il a entendu dire, se trouvent des cailloux, qu'il appelle *pierrettes*, "d'une origine mystérieuse...". Beaucoup ont surtout la forme d'une croix. Elles montrent parfois des dessins animés...⁷. Il en recueille quelques-unes afin de les étudier ultérieurement. Et c'est à Dakar, au cours d'une réunion de collègues de bureau, entre le 4 et le 6 mai 1956, qu'il dévoile pour la première fois son modeste trésor ; il s'ensuit un débat passionné. Si la plupart des intervenants voient dans les *pierrettes* une monnaie préhistorique, pour Bruly seul elles révèlent "les vestiges d'une antique écriture". Et pour conclure la discussion, il retrace le chemin qui l'a mené de la trouvaille archéologique à son invention majeure :

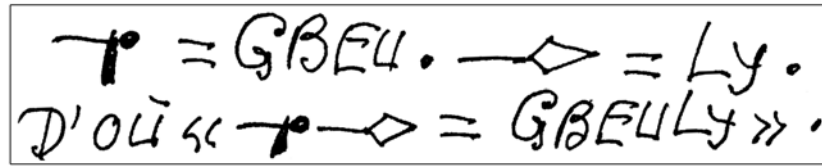
Je m'acharnai à étudier et à justifier mon opinion mise en minorité. Et pour ce faire, je me mis à baptiser mes pierres.

Je dis : "Au titre d'écriture, une pierre devait symboliser un nom propre de personne ou de chose". Je pris une pierre, et je la baptisai du nom de Gbeuly. Alors je raisonnai que si un homme appelé Gbeuly se trouve dans la foule des initiés à l'écriture, et qu'on remette la pierre-Gbeuly à un enfant qu'on envoie appeler Gbeuly, si l'enfant présente une telle pierre dans cette foule, des voix s'élèveront pour dire : "Gbeuly, on t'appelle !" Et ceci se disant, je m'aperçus que le mot de "Gbeuly" est composé de deux syllabes : *gbeu* et *ly*.

⁶ *Un nouvel alphabet...*, p. 432.

⁷ *Un nouvel alphabet...*, fig. 23 et *Domin et Zézé*, 1994, Annexes, p. 187.

Là, ces deux syllabes me livrèrent leur signification en bété. *Gbeu* signifie : la cognée ou la hache. *Ly* signifie : la lance. Et vite, je dessinaï ces deux outils pour en obtenir les graphiques des deux syllabes *gbeu* et *ly* :



Ainsi, l'écriture en syllabes-graphiques, sous ma débile main, qui ne sait pourtant tenir la plume, naquit en 1956.⁸

À vrai dire, ce que Bruly vient de réaliser n'est pas nouveau : le procédé nous est ainsi décrit dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la rubrique *Rébus* : "Jeu d'esprit assez insipide qui consiste à employer, pour exprimer des mots, des images des choses et des syllabes détachées, ou des portions de mots". Un jeu auquel cependant le poète Clément Marot, entre autres, se prêtait malicieusement. Par exemple, dans une *Epître du coq en l'asne* :

Une estrille, une Faulx, un Veau,
C'est à dire estrille fauveau,
En bon rebus de Picardie.⁹

Mais ce qui peut surtout intéresser l'historien – et dont Bruly n'est sans doute pas conscient au moment où il esquisse les principes de son écriture –, c'est que le rébus, tel qu'il vient d'être décrit, évoque une pratique bien plus ancienne : il est partie intégrante de l'écriture hiéroglyphique, essentiellement pictographique, de l'Égypte antique. Et voilà comment, de l'observation des pierres de Bekora, est venue la lumière, l'idée d'une écriture qui, en raison même de ses origines, se trouve naturellement associée, voire appropriée à la civilisation bété.

Théodore Monod, en possession des cahiers de Bruly, veut aller encore plus loin, et d'abord enquêter sur le terrain. Il envoie donc l'un de ses collaborateurs, Jean-Luc Tournier, en mission à Bekora, afin d'examiner les fameuses pierres sous l'angle de l'archéologie et de la géologie ; et c'est une fois sa réponse connue, qu'il juge la recherche digne d'être publiée. Entre-temps, il a aussi prodigué d'utiles conseils à Bruly, l'aidant à améliorer son système.

Près de trente ans plus tard, le disciple n'aura pas oublié ce qu'il doit au maître. Il lui écrit d'Abidjan, le 12 juin 1987 :

Mon très cher Maître,
Je vous souhaite un très bonjour ! Ici-bas, si j'ai des âmes sublimes de justice auxquelles je dois écrire et adresser mes extrêmes sentiments d'humaniste intégré, en ces temps présents, vous marchez au premier rang...
Avisiez-vous que mon "système alphabétique" (j'eusse mieux parlé en disant : "*notre* système alphabétique"), que vous avez trouvé intéressant et publié en 1958, figure à l'exposition dite *Afrique et la lettre*¹⁰ qui se tient à Abidjan... Ma patrie ivoirienne, sincèrement très honorée

⁸ *Auto-biographie*, p. 172-175.

⁹ Clément Marot, *Epître du coq en l'asne envoyée à Lyon Jamet de Sansay en Poictou (L'adolescence clémentine)*, p. 245-246, Lyon, 1543).

¹⁰ Cf. *L'Afrique et la lettre*, catalogue de l'exposition, 1986, p. 22 : *Le cas étrange de l'écriture bété*. Voici comment l'auteur de la notice juge l'écriture : "Moins réussie et moins esthétique que beaucoup d'autres écritures d'origine africaine, l'écriture de Bruly est néanmoins intéressante pour son indépendance évidente, même face aux traditions graphiquement si riches du Libéria voisin. Il semble avoir découvert tout seul la transition fondamentale du pictogramme au caractère phonétique, mais – à la différence du roi Njoya de Cameroun – il ne semble pas avoir développé son système plus avant."

par ma modeste contribution à la science universelle de l'esprit, en prend présentement de très sérieuses notes qu'elle ne faillira, j'ose le croire, à présenter au cœur juste et saint de mon très honorable président Félix Houphouët Boigny, dont le verdict saura l'intégrer à l'éducation officielle.

Oui ! C'est le but que je vise et c'est pour ce but que je l'ai inventé ! ¹¹

3 – DÉSILLUSIONS

Il faut bien le dire aujourd'hui, l'exposition de 1986 ne permit pas à Bruly d'atteindre ce but : encore un espoir vite déçu, après les nombreuses déconvenues qui avaient suivi la percée de 1958, et qu'il évoque pudiquement (mais avec quelle amertume !) dans *On ne compte pas les étoiles* et dans *Où est la liberté ?* La petite notoriété qui s'est attachée à lui pendant le séjour dakarois ne l'a apparemment pas suivi dans sa patrie :

Déjà, il courait secrètement à mon sujet ceci : Un Ivoirien, inventeur d'une "écriture à la chinoise", est rentré dans son pays Côte d'Ivoire, venant du Sénégal !

M'étant présenté à la Sûreté de la police pour ma reprise de la fonction après congé, les autorités policières firent connaître que leur personnel était dépassé ! À ma place, qu'alliez-vous comprendre en cela ? C'est maintenant seulement que je m'avise de la cause réelle de mon refoulement des portes de la Sûreté de police ivoirienne : mon visage exprimait déjà, aux yeux des autorités policières de mon pays, la grande épouvante que pouvait engendrer un savantisme occulte d'une science non connue et non comprise, donc très incompatible avec l'humaine collaboration policière !

Oui ! Je sais maintenant qu'un savant est très influent et très craint ! Oui ! Je sais maintenant que cette imposante influence et cette crainte qu'inspire un savoir inconnu constituent un facteur de sinistre refoulement de tout savant aux œuvres utiles non comprises ! ¹²

Seuls, alors, les collaborateurs de l'IFAN et quelques "sorbonniers" éclairés paraissent s'intéresser à ses travaux. Il persiste pourtant dans cette vocation de chercheur et d'*éclaireur*. De pédagogue, aussi : il continue de calligraphier à longueur de ligne les pictogrammes de l'écriture bété (qu'il a entre-temps promue au rang d'"écriture africaine") sur des cahiers d'écolier, afin d'en faciliter à tous l'apprentissage et la pratique par l'exemple ; je me rappelle l'avoir vu, vers 1975, debout devant quelques très jeunes disciples assemblés dans la cour de sa concession de Marcory, dessiner de longs textes à la craie sur un tableau noir. Et je peux témoigner de la ferveur qui accompagnait sa démonstration !

4 – LE MUSÉE DU VISAGE AFRICAIN

L'apparente indifférence officielle, qui maintient son invention dans l'ombre, n'a donc pas détourné Bruly de son chemin. Il va toujours de l'avant, il marche vers de nouveaux horizons, au-delà même de sa langue vernaculaire et de son alphabet. Et bientôt une évidence vient s'imposer à lui : le domaine de l'écriture, pour un Africain, ne se réduit pas aux pages d'un cahier ou d'un livre imprimé. Son propre continent, dont on dit "qu'il n'a point connu l'écriture

¹¹ Lettre du 12 juin 1987 à Théodore Monod. Je remercie sa famille d'avoir bien voulu me la communiquer et m'autoriser à la reproduire.

¹² *On ne compte pas les étoiles*, p. 59 : "On peut être écrivain et réussir, mais que deviendra un haut penseur aux idées fraternelles et humanisantes ? ... Je suis resté [à l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Côte d'Ivoire] six années. Et pendant ces six années, des Africains sorbonniens se sont succédé à la tête de l'Institut... Ils n'ont jamais arrêté un regard salutaire sur la tête qui a réussi l'invention d'un alphabet – une trouvaille reconnue comme une fierté nationale et louée comme une utilité sociale par la presse mondiale !". *Où est la liberté ?*, p. 596-601 : "Toute personne de ma qualité d'autodidacte éclairé, perspicace, et par-dessus tout inventeur d'un alphabet africain reconnu et régulièrement publié et cité par la presse internationale, demeure [dans l'Université] à jamais subalterne, sans poste de responsabilité de la recherche scientifique. Et, au pis aller, il ne se verra jamais se recycler dans l'ordre officiel des chercheurs nationaux, pour ne pas mériter un salaire honorable ! ... Ma fonction universitaire consistait à remettre les livres aux étudiants-lecteurs, et de reclasser ces livres après les avoir lus. Est-ce là la fonction honorant un inventeur reconnu : un savant de réalité scientifique dont les œuvres se trouvent publiées ??!..."

avant la civilisation européenne"¹³, recèle un fabuleux trésor d'inscriptions, incomparablement plus riche que ne l'était la poussière de Bekora ; puisque nul ne veut y prêter attention, il retrouve sa vocation de révélateur afin de les exhiber au monde.

À Dakar, il a entendu la leçon de l'historien Cheikh Anta Diop¹⁴, qui situait en Égypte le berceau des civilisations africaines, et il n'en a pas perdu un mot – en voici la preuve :

Cause de curiosité : les historiens les plus assermentés font écho que l'Égypte possédait une écriture bien avant la Civilisation européenne. Or nous savons tous que l'écriture est un moyen merveilleux de répandre, de propager très facilement à grande échelle l'éducation.¹⁵

Bruly s'intéresse alors à la *matérialisation* de cette écriture et aux difficultés qui peuvent entraver son accomplissement :

En examinant les caractères, si l'on s'aperçoit que les Égyptiens représentaient leurs idées par des éléments visibles et concrets de la nature, on peut approuver d'ores et déjà que la poterie, la maçonnerie, la sculpture, la tresse ou le tissage et la taille de la pierre, avec tout ce qu'ils comportent de perforation, d'amputation, d'ajustement, de mouvement, d'assemblage, d'attitude, de distance, de physionomie, de nombre en comptabilité, etc., furent enfin à la base de cette réalisation. C'est dire que, pour les matérialiser, les idées ont été d'abord maçonnées en poterie, sculptées sur le bois, nattées ou tressées avec des lianes et des fibres, bien avant d'être, en dernier ressort, immortalisées ou éternisées sur des rochers et dans le métal. Car tout progrès sort de la facilité et se complique en se perfectionnant et en se propageant. Les idées ainsi matérialisées dans les éléments lourds posaient forcément le problème de trouver un moyen facile de leur transport à de grandes distances.¹⁶

Et pour trouver ce moyen il suffit à Bruly de regarder autour de lui, de poser son regard sur l'humanité même qui l'environne :

Ainsi, en dernier ressort, nous découvrons le chemin ou le comment toute écriture, et en particulier l'"écriture africaine" a pu aisément apparaître sur le corps humain en guise de multiples parures, avec toutes leurs significations en devises à la base, et obéissant à la fois les circonstances et les modes dans le temps. L'on peut donc dire que *la scarification est une écriture imprimée sur le corps humain pour le besoin de l'expression des marques et devises préférées, admises pour être portées en parures ou en un moyen de reconnaissance.*¹⁷

Ainsi le corps humain apparaît à l'observateur comme le plus naturel des vecteurs de messages élaborés en signes lisibles : les marques de la scarification *sont une écriture* qui, à l'instar des hiéroglyphes autrefois découverts en Égypte par la mission Boussard, attend ses Champollion, aptes à la déchiffrer.¹⁸ Il entreprend alors sa propre collecte de marques corporelles dans son pays, dans son village, parmi ses proches, allant jusqu'à exhiber en exemple son propre totem dont il porte l'inscription sur le bras¹⁹ ; il réunit ainsi quelques dizaines de scarifications, et les reproduit en tableaux pour en faciliter l'étude comparative : c'est le *Musée du visage africain*, dont la mise en œuvre initiale date de 1965.²⁰

¹³ *Le Musée du visage africain*, 1965.

¹⁴ DIOP Cheikh Anta, *Nations nègres et culture*, 1954. L'auteur y défend la thèse d'une civilisation égyptienne imprégnée de culture "nègre", et du rayonnement de cette civilisation, qui, en retour, a touché et imprégné l'ensemble du continent africain (laissant en particulier des traces dans les arts, les traditions orales, les langues et les écritures).

¹⁵ *Le Musée du visage africain*, 1965.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Le Musée du visage africain*, 1976, tableau 20 : relevé du 30 janvier 1975 : "Bras gauche de F. B. Bruly". L'image de la scarification est celle d'un serpent. Cf. *On ne compte pas les étoiles*, p. 35-36.

²⁰ *Le Musée du visage africain* a fait l'objet, à ma connaissance, de deux éditions manuscrites. Celle de 1965 comporte 38 tableaux qui, selon l'auteur, n'ont pas la prétention de reproduire la réalité : ils sont "l'œuvre de

5 – LE TRÉSOR DORÉ

En dévoilant les arcanes de ces deux écritures (écriture syllabique sur papier, écriture de marques et devises en parures corporelles), en définissant une méthodologie pour leur analyse et leur utilisation, Bruly pensait avoir déjà projeté une lueur sur les ténèbres qui obscurcissent en partie "l'antique civilisation africaine". Mais ce n'était pas encore assez. Un nouveau système graphique attire bientôt son attention : "l'alphabet métallique" ou plus précisément "l'africaine pictographie métallique en miniature" qui se lit sur les poids à peser l'or des peuples Akan. Son "éveilleur" sur ce nouveau domaine de recherche est le grand ethnologue ivoirien Georges Niangoran Bouah. Selon ce dernier :

L'une des principales fonctions de ces poids était de servir à peser la poudre d'or et à déterminer de façon précise, selon une convention connue et acceptée de tous, la valeur pondérale de l'or vendu ou acheté. L'usage du système exige deux variétés de poids : les poids-proverbes (*dja yèbouè*) et les poids à forme géométrique (*dja kpya*). Les poids-proverbes sont en laiton, ils concrétisent des thèmes courants de la pensée philosophique akan. Indépendamment de leur valeur pondérale, ces poids sont *les vestiges d'un système ancien d'écriture et de transmission de pensée*. C'est l'équivalent nègre des hiéroglyphes de l'ancienne Egypte, avec cette différence que chez les Akan, une seule figurine représentait tout un message...²¹

Il y a bien là, une fois encore, de quoi fasciner Bruly ! C'est en toute légitimité qu'il se croit, lui, l'Africain déjà initié à la "science de l'antique Afrique", appelé à se pencher sur ce "trésor doré". Il s'enflamme donc aussitôt pour un nouveau projet et s'adresse à la communauté scientifique africaine, l'invitant à prendre elle-même en main l'exploration raisonnée de son patrimoine culturel :

Je pense, je conçois et j'avance que tous ceux qui ont réussi faire la grande collection des poids à peser l'or (...) doivent désormais se croire et se dire qu'ils sont des "véritables antiquaires de la pictographie africaine", dont il faut alors chercher à redécouvrir la véritable signification perdue dans la nuit du temps passé...

Dire que l'Afrique avait forgé un poisson, un serpent, une tête humaine, trois traits sur une plaquette, une dent de crabe, un crapaud (dans cette citation l'envie me prend de rire), un fagot, une hache, une épée, un arbre déraciné par le vent, un disque solaire, des oiseaux buvant à une source, etc. (car je n'en saurais finir une telle citation), rien que dans l'unique but de peser sa poudre ou son agrégat d'or, c'est très sûrement prêter à l'esprit imaginaire et inventif de l'Afrique des qualificatifs d'"ignorant", d'"imbécile", de "sot", etc.²²

Il soumet les poids-proverbes au même type d'analyse que les cailloux de Bekora et en conclut que les figurines gravées ou modelées constituent une "pictographie parlante" où s'extériorise un "enseignement conçu, concrétisé, livré par sa sagesse à la curiosité humaine..." (une conception proche de celle de Georges Niangoran Bouah, lequel estimait que "ces poids constituaient un système complet d'éducation pendant la période précoloniale"). Quant aux poids de forme géométrique, il confirme leur fonction proprement pondérale, et met en lumière un indice bien précis : l'existence d'une *antique comptabilité*. En fait, la *Solution-Bruly aux poids-d'or ou livre-africain* qu'il écrit en 1972 n'est ni plus ni moins, de son propre aveu, qu'un traité de comptabilité africaine.

6 - UN ANTIQUAIRE DE LA LETTRE AFRICAINE

"L'Africain n'a point connu l'écriture avant la civilisation européenne", c'est cette réflexion trop souvent entendue qui a incité Bruly à se rebeller contre les ignorances ou les

ma propre imagination, l'œuvre teintée d'un mythe traditionnel, d'un mythe coutumier localisé" (p. 76). L'édition de 1976, d'orientation plus documentaire, plus ethnographique, comporte 86 tableaux. Quelques-uns de ces tableaux illustrent *On ne compte pas les étoiles*.

²¹ Niangoran Bouah Georges, *Poids à peser l'or...*, p. 206.

²² *Solution Bruly aux poids-d'or ou Livre africain*, 1972, p. 112-113 et 115.

mensonges de la science telle que la diffusait le colonisateur ; et c'est, comme nous l'avons vu, surtout pour en finir avec de tels préjugés qu'il invente l'écriture bété, puis qu'il entreprend une quête opiniâtre dans les vestiges de l'antiquité africaine, à la recherche du moindre signe assimilable à une écriture ou à une pictographie. Une démarche fructueuse, puisqu'elle lui a permis de mettre au jour de multiples indices, aussi bien sur les objets d'usage courant produits par l'artisanat que sur les corps humains. On ne peut manquer d'évoquer l'épilogue de *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe : si on ne les a pas vus, c'est sans doute parce qu'ils étaient trop exposés au regard... D'autres intellectuels africains, qui n'avaient pas la même formation que lui, ont suivi à peu près la même voie, au même moment : Georges Niangoran Bouah, déjà évoqué, mais aussi, entre autres, le prêtre jésuite camerounais Engelbert Mveng qui, observant la création artistique de son pays, en conclut :

Cet art est à la fois signe et signification. En tant que signification, il est essentiellement sagesse... L'art bamoun possède sa technique très perfectionnée : il crée ses signes et symboles d'après des lois séculaires... L'art nous apparaît ainsi comme un grand livre écrit par l'homme pour se raconter... L'art nous apparaît ainsi comme un langage, et non pas le simple langage de tous les jours, mais une langue sacrée...²³

Lire ces signes épars sur les monuments légués par les anciens Africains est donc le moyen d'accéder à leur sagesse. Et pour Bruly, c'est même aller au-delà : montrer à l'univers incrédule une Afrique rayonnante, dans le domaine des techniques, des sciences, des arts, de la pensée philosophique, de la spiritualité. Mais, craignant de s'engager seul dans une telle mission, sans soutien, ni matériel, ni intellectuel, ni spirituel, il formule une prière – une prière qu'il inscrit sur la première page du *Livre africain*²⁴ et qu'il adresse non pas à Dieu mais, de manière inattendue, à un jeune "ouvrier de Napoléon" :

PRIÈRE .
 « PAR TON ESPRIT ÉCLAIRÉ,
 Ô, LE JEUNE CHAMPOLLION,
 OUVRIER
 DE NAPOLEON,
 DANS MA RECHERCHE SCIENTIFIQUE,
 INSPIRE MOI,
 BRULY,
 OUVRIER
 DE HOUPHOUET-BOIGNY.
 CAR L'ÉNIGME
 DES POIDS-D'OR
 EST
 EN CÔTE-D'IVOIRE
 CE QUE FUT
 L'ÉNIGME
 DES HIÉROGLYPHES
 EN ÉGYPTÉ.
 AINSI SOIT-IL. »
 F. B. BRULY.



L'idéogramme zré : "forme abrégée" (en bas) et "forme non abrégée" (en haut). Dans la mythologie bété, Zré est un diable à quatre cornes (carte dessinée le 15 août 2003)

²³ MVENG Engelbert, *L'art africain d'hier et l'Afrique d'aujourd'hui...*, p. 36-37.

²⁴ *Solution Bruly aux poids-d'or ou Livre africain*, 1972, p. 3.

168
 DÉTERMINER LA RAISON D'ÊTRE « DE TELLE OU TELLE CAUSE, OU DE TEL OU TEL EFFET ».
 « L'INVENTION DE MON SYSTÈME ALPHABÉTIQUE SE CLASSÉ DANS LA NATURE DU HASARD ».
 Voici EN RÉSUMÉ SON TABLEAU :

« EN CÔTE D'IVOIRE, À ISSIA, DANS LE VILLAGE BÈKORA, SE TROUVENT DES « PIERRETTES » D'UNE BEAUTÉ ARRÊTANT LE REGARD. ELLES SONT TRÈS CÉLÈBRES DANS LA RÉGION ».

171
 PEU PRÈS LEUR VALEUR PRÉHISTORIQUE OU HISTORIQUE.
 « DES DISCUSSIONS MENÉES, IL SE DÉGAGEA VITE UNE MAJORITÉ D'OPINIONS QUI FIRENT CONNAÎTRE QUE LES « PIERRETTES » DEVAIENT ÊTRE « LES VESTIGES DE L'ARGENT PRÉHISTORIQUE ».
 MOI SEUL, J'É LES SUGÉRAI ÊTRE « LES VESTIGES » D'UNE « ANTIQUE ÉCRITURE ».
 TOUTEFOIS, IL EST À SAVOIR QUE J'ÉTAIS BATTU PAR LA MAJORITÉ D'OPINIONS ».

174
 DE « GBEULY » ÉTAIT COMPOSÉ DE « DEUX SYLLABES : « GBEU » ET « LY » ».
 LA, CES DEUX SYLLABES ME LIVRERENT LEUR SIGNIFICATION EN « BÊTE ».
 « GBEU » SIGNIFIE « LA COGNÉE OU LA HACHE ».
 « LY » SIGNIFIE « LA LANCE ».
 ET VITE, J'É DESSINAI CES DEUX OUTILS POUR EN OBTENIR LES « GRAPHIQUES » DES SYLLABES « GBEU » ET « LY ».
 T = GBEU. —> = LY.
 D'OU « T —> » = GBEULY ».

169
 FONCTIONNAIRE EN SERVICE AU SÉNÉGAL, J'ENTRAI EN CONGÉ ADMINISTRATIF EN CÔTE D'IVOIRE, EN 1952.
 CE FUT UNE « OCCASION » QUI PERMIT MON RAPIDE VOYAGE DANS LE VILLAGE BÈKORA.
 LA, J'É RAMASSAI QUELQUES LIGNES DE CES « PIERRES ».
 À LA FIN DE MON CONGÉ, J'É RENTRAI AU SÉNÉGAL AVEC CES PIERRES DE BÈKORA DANS L'INTENTION BIEN DÉTERMINÉE DE LES PRÉSENTER À M. LE PROFESSEUR TH. MONOD ».

172
 QUOIQUE BATTU, J'É M'ACHARNAI À ÉTUDIER ET À JUSTIFIER MON « OPINION MISE EN MINORITÉ ».
 ET POUR SE FAIRE, J'É ME MIS À « BAPTISER » MES « PIERRES ».
 J'É DIS : « AU TITRE D'ÉCRITURE, UNE « PIERRE » DEVAIT SYMBOLISER UN « NOM PROPRE » DE « PERSONNE » OU DE « CHOSE ».
 J'É PRIS UNE « PIERRE » ET J'É LA BAPTISAI DU NOM DE « GBEULY » ».

175
 AINSI « L'ÉCRITURE EN SYLLABES-GRAPHIQUES », SOUS MA DÉBILE MAIN QUI NE SAIT POURTANT TENIR LA « PLUME », NAQUIT EN 1956 POUR ÊTRE PUBLIÉE EN 1958 SOUS LA PRÉSENTATION DU PROFESSEUR THÉODORE MONOD, DANS LE « BULLETIN DE L'I.F.A.N. TOME XX, SÉRIE B, N° 3-4, 1958 ».
 VOILÀ.
 MAINTENANT QUE L'AUTORITÉ SCIENTIFIQUE, DE FAÇON TOUTE HONNÊTE, A

170
 UN JOUR, EN 1956, J'É PRIS CES « PIERRES » DANS MA CHAMBRE POUR ALLER LES PRÉSENTER AU MAÎTRE MONOD.
 MAIS AVANT DE ME RENDRE AU BUREAU DE M. MONOD, J'É EUS L'IDÉE DE LES PRÉSENTER À MES AMIS DU TRAVAIL AVEC LESQUELS J'É COLLABORAIS DANS UN MÊME BUREAU, DANS L'INTENTION DE DÉCÉLER UN PEU LEUR NATURE ET D'IMAGINER A

173
 ALORS J'É RAISONNAI QUE SI UN HOMME APPELÉ « GBEULY » SE TROUVE DANS LA FOULE « DES INITIÉS À L'ÉCRITURE » ET QU'ON REMETTE « LA PIERRE-GBEULY » À UN ENFANT QU'ON ENVOIE APPELER « GBEULY », SI L'ENFANT PRÉSENTE UNE TELLE PIERRE DANS CETTE FOULE DES INITIÉS, DES « VOIX » S'ÉLEVERONT POUR DIRE : « GBEULY, ON T'APPELLE ! »
 ET CECI SE DISANT, J'É M'APERÇUS QUE « LE MOT »

176
 SIGNALÉ PAR PUBLICATION, LA « NAISSANCE » DE CETTE « ÉCRITURE » A L'ATTENTION DE L'ESPRIT CRÉATIF MONDIAL, IL RESTE MAINTENANT L'AUTORITÉ POLITIQUE DU PAYS DE « L'AUTEUR » DE BIENVOULOIR « DÉCIDER » SON « INTÉGRATION » ET SON « APPLICATION » DANS SON PRÉSENT SYSTÈME DE CULTURE ET D'ENSEIGNEMENT ». « A L'INSTAR DE LA « CULTURE ARABE » ET DE LA « CULTURE OCCIDENTALE » QUI VONT

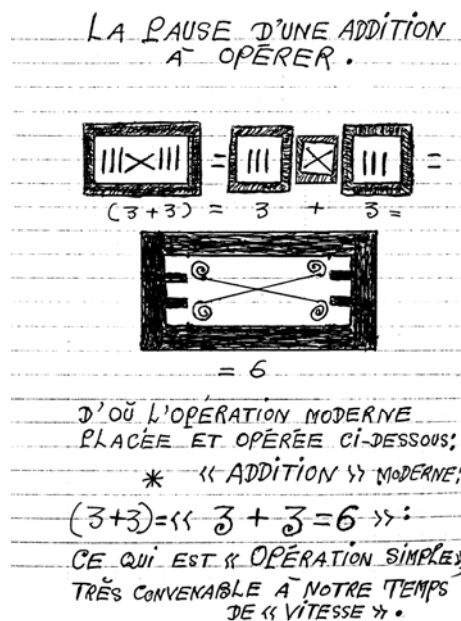
La naissance de l'écriture africaine, d'après F. Bruly Bouabré et son auto-biographie, manuscrit autographe de 1983, p. 168-176

<p style="text-align: center;">FRÉDÉRIC BRULY-BOLABRÉ</p> <p style="text-align: center;">* NE NOUS TRAITONS PAS MENTEURS LES UNS LES AUTRES</p> <p style="text-align: center;">* * * * * * * * * *</p>	<p style="text-align: center;">♩</p> <p>♩ : 8 = 1/2 0 1/2</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>♩ : 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2</p> <p style="text-align: center;">N ?</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>♩ : 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2</p>	<p style="text-align: center;">1</p> <p>1 : NE NOUS TRAITONS PAS MENTEURS LES-UNS LES-AUTRES .</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>2 : QU'EST-CE QUI EST VRAIMENT AGRÉABLE DANS CETTE VIE ?</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>3 : C'EST L'INFORMATION DONNÉE SUR LE SUJET D'UNE</p>																																																													
<p style="text-align: center;">♩</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 50%; border-right: 1px solid black; padding: 2px;">PARIS</td><td style="padding: 2px;">♩ : BJI</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">ORLÉANS</td><td style="padding: 2px;">♩ : BÔ</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">FRANCE</td><td style="padding: 2px;">noho : BOU</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">JAMOUSSOUKRO</td><td style="padding: 2px;">♩ : BUI</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">DALOA</td><td style="padding: 2px;">* « BR = BL »</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">CÔTE D'IVOIRE</td><td style="padding: 2px;">♩ : BRA:BLA</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">EUROPE</td><td style="padding: 2px;">♩ : BRA:BLA</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">AFRIQUE</td><td style="padding: 2px;">♩ : BEU</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;"></td><td style="padding: 2px;">♩ : BEU</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;"></td><td style="padding: 2px;">♩ : Bi</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;"></td><td style="padding: 2px;">♩ : BRÉ:BLÉ</td></tr> </table>	PARIS	♩ : BJI	ORLÉANS	♩ : BÔ	FRANCE	noho : BOU	JAMOUSSOUKRO	♩ : BUI	DALOA	* « BR = BL »	CÔTE D'IVOIRE	♩ : BRA:BLA	EUROPE	♩ : BRA:BLA	AFRIQUE	♩ : BEU		♩ : BEU		♩ : Bi		♩ : BRÉ:BLÉ	<p style="text-align: center;">♩</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 50%; border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BRÉ:BLÉ</td><td style="padding: 2px;">♩ : BRUI:BLUI</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BRI:BLI</td><td style="padding: 2px;">♩ : BRUI:BLUI</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BRÊ:BLÊ</td><td style="padding: 2px;">* « BH »</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BRÔ:BLÔ</td><td style="padding: 2px;">EST UN « B »</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BRO: BLO</td><td style="padding: 2px;">NON-VIBRÉ:</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BROË: BLOË</td><td style="padding: 2px;">Ro : BHA</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BROU: BLOU</td><td style="padding: 2px;">> : BHÉ</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BROU: BLOU</td><td style="padding: 2px;">♩ : BHÊ</td></tr> </table>	♩ : BRÉ:BLÉ	♩ : BRUI:BLUI	♩ : BRI:BLI	♩ : BRUI:BLUI	♩ : BRÊ:BLÊ	* « BH »	♩ : BRÔ:BLÔ	EST UN « B »	♩ : BRO: BLO	NON-VIBRÉ:	♩ : BROË: BLOË	Ro : BHA	♩ : BROU: BLOU	> : BHÉ	♩ : BROU: BLOU	♩ : BHÊ																								
PARIS	♩ : BJI																																																														
ORLÉANS	♩ : BÔ																																																														
FRANCE	noho : BOU																																																														
JAMOUSSOUKRO	♩ : BUI																																																														
DALOA	* « BR = BL »																																																														
CÔTE D'IVOIRE	♩ : BRA:BLA																																																														
EUROPE	♩ : BRA:BLA																																																														
AFRIQUE	♩ : BEU																																																														
	♩ : BEU																																																														
	♩ : Bi																																																														
	♩ : BRÉ:BLÉ																																																														
♩ : BRÉ:BLÉ	♩ : BRUI:BLUI																																																														
♩ : BRI:BLI	♩ : BRUI:BLUI																																																														
♩ : BRÊ:BLÊ	* « BH »																																																														
♩ : BRÔ:BLÔ	EST UN « B »																																																														
♩ : BRO: BLO	NON-VIBRÉ:																																																														
♩ : BROË: BLOË	Ro : BHA																																																														
♩ : BROU: BLOU	> : BHÉ																																																														
♩ : BROU: BLOU	♩ : BHÊ																																																														
<p style="text-align: center;">♩</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 50%; border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BHEU</td><td style="padding: 2px;">« BHL »</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BHI</td><td style="padding: 2px;">♩ : BHLA</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BHJI</td><td style="padding: 2px;">♩ : BHLÉ</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BHÔ</td><td style="padding: 2px;">♩ : BHLÊ</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">> : BHO</td><td style="padding: 2px;">♩ : BHLI</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BHOU</td><td style="padding: 2px;">♩ : BHLÔ</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BHOUi</td><td style="padding: 2px;">♩ : BHL0</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">*</td><td style="padding: 2px;">1 : BHL0</td></tr> </table>	♩ : BHEU	« BHL »	♩ : BHI	♩ : BHLA	♩ : BHJI	♩ : BHLÉ	♩ : BHÔ	♩ : BHLÊ	> : BHO	♩ : BHLI	♩ : BHOU	♩ : BHLÔ	♩ : BHOUi	♩ : BHL0	*	1 : BHL0	<p style="text-align: center;">♩</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td style="width: 50%; border-right: 1px solid black; padding: 2px;">♩ : BHLou</td><td style="padding: 2px;">« D »</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">*</td><td style="padding: 2px;">* : DA</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">« C »</td><td style="padding: 2px;">♩ : DÉ</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">C, A, O, OU,</td><td style="padding: 2px;">♩ : DÊ</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">U : VOIR "K".</td><td style="padding: 2px;">♩ : DÊ</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">*</td><td style="padding: 2px;">O : DI</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">C : C, É,</td><td style="padding: 2px;">♩ : DÔ</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">Ê, I : VOIR</td><td style="padding: 2px;">♩ : DÔ</td></tr> <tr><td style="border-right: 1px solid black; padding: 2px;">"S".</td><td style="padding: 2px;">♩ : DÔ</td></tr> </table>	♩ : BHLou	« D »	*	* : DA	« C »	♩ : DÉ	C, A, O, OU,	♩ : DÊ	U : VOIR "K".	♩ : DÊ	*	O : DI	C : C, É,	♩ : DÔ	Ê, I : VOIR	♩ : DÔ	"S".	♩ : DÔ	<p style="text-align: center;">« A = 70 »</p> <p style="text-align: center;">« LES CHIFFRES » :</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%; padding: 2px;">♩ : 1</td> <td style="width: 33%; padding: 2px;">♩ : 8</td> <td style="width: 33%; padding: 2px;">♩ : 1</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">♩ : 2</td> <td style="padding: 2px;">R : 9</td> <td style="padding: 2px;">aa R</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">♩ : 3</td> <td style="padding: 2px;">a : 0</td> <td style="padding: 2px;">48 3</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">♩ : 4</td> <td style="padding: 2px;">♩ : 10</td> <td style="padding: 2px;">00 6</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">S : 5</td> <td style="padding: 2px;">♩ : 11</td> <td style="padding: 2px;">♩ : 10</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">A : 6</td> <td style="padding: 2px;">♩ : 11</td> <td style="padding: 2px;">aa 10</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">H : 7</td> <td style="padding: 2px;">♩ : 11</td> <td style="padding: 2px;">180 45</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;"></td> <td style="padding: 2px;">« 125 »</td> <td style="padding: 2px;">00 4</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;"></td> <td style="padding: 2px;"></td> <td style="padding: 2px;">*</td> </tr> </table>	♩ : 1	♩ : 8	♩ : 1	♩ : 2	R : 9	aa R	♩ : 3	a : 0	48 3	♩ : 4	♩ : 10	00 6	S : 5	♩ : 11	♩ : 10	A : 6	♩ : 11	aa 10	H : 7	♩ : 11	180 45		« 125 »	00 4			*
♩ : BHEU	« BHL »																																																														
♩ : BHI	♩ : BHLA																																																														
♩ : BHJI	♩ : BHLÉ																																																														
♩ : BHÔ	♩ : BHLÊ																																																														
> : BHO	♩ : BHLI																																																														
♩ : BHOU	♩ : BHLÔ																																																														
♩ : BHOUi	♩ : BHL0																																																														
*	1 : BHL0																																																														
♩ : BHLou	« D »																																																														
*	* : DA																																																														
« C »	♩ : DÉ																																																														
C, A, O, OU,	♩ : DÊ																																																														
U : VOIR "K".	♩ : DÊ																																																														
*	O : DI																																																														
C : C, É,	♩ : DÔ																																																														
Ê, I : VOIR	♩ : DÔ																																																														
"S".	♩ : DÔ																																																														
♩ : 1	♩ : 8	♩ : 1																																																													
♩ : 2	R : 9	aa R																																																													
♩ : 3	a : 0	48 3																																																													
♩ : 4	♩ : 10	00 6																																																													
S : 5	♩ : 11	♩ : 10																																																													
A : 6	♩ : 11	aa 10																																																													
H : 7	♩ : 11	180 45																																																													
	« 125 »	00 4																																																													
		*																																																													

Ne nous traitons pas de menteurs les uns les autres,
 manuscrit autographe, 1983 : page de titre ; propos divers, contes, aphorismes
 et liste de lieux "en double écriture" (p. 1 et 43) ;
 début de l'abécédaire (Alphabet africain", p. 48-49) ;
 chiffres, nombres et opérations arithmétiques simples (p. 70).



Anciens poids à peser l'or
Utilisés par les Akan.



Frédéric Bruly Bouabré, *Solution Bruly aux poids d'or ou Livre Africain*, manuscrit autographe, 1972 : en haut, pose et solution d'un problème arithmétique à l'aide de poids ou "écriture métallique" ; en bas, le même problème en écriture moderne.



Deux exemples d'écriture corporelle relevés par Frédéric Bruly Bouabré :
L'Intrépide (la proie humaine ou animale narguant le chasseur, ses pièges et ses armes) ; *L'Endeuillée veillante en pleurs* : "les points mis en six lignes verticales sur les seins figurent les pleurs : symbole du grand deuil ou d'une longue tristesse".

BIBLIOGRAPHIE

1 - Œuvres de Frédéric Bruly Bouabré

- *Le livre des lois divines révélées dans l'Ordre des Persécutés*, 1945-1963 (dactylographié, 325 p.).
- *Domin et Zézé*, 1964 (manuscrit) ; édité en 1994, avec une postface de Denis Escudier et réédition de la lettre du 19 novembre 1957 à Théodore Monod, sur l'invention de l'écriture bété (cf. ci-après : MONOD Théodore, *Un nouvel alphabet ouest-africain...*).
- *Le Musée du visage africain* (première version), 1965 (manuscrit, 94 p.).
- *Solution-Bruly aux poids-d'or ou Livre africain*, 1972 (manuscrit, 134 p.).
- *Le Musée du visage africain* (seconde version), 1976 (manuscrit, 110 p.).
- *Une méthodologie de la nouvelle-écriture africaine : bété*, suivi de *L'alphabet de l'Ouest africain*, 1984 (NB : la date "1956", inscrite sur la page de titre du deuxième traité, est en fait celle de l'invention de l'écriture).
- *F. Bruly-Bouabré et son auto-biographie*, 1983 (manuscrit, 185 p.) ; édition partielle dans *On ne compte pas les étoiles*.
- *Où est la liberté ?*, 1985 (manuscrit, 657 p.).
- *On ne compte pas les étoiles*, 1989 (anthologie de textes autobiographiques).

2 – Autres ouvrages cités

- *L'Afrique et la lettre*, catalogue de l'exposition organisée par le Centre culturel français de Lagos et l'association Fête de la Lettre, 1986.
- Diop Cheikh Anta, *Nations nègres et culture*, 1954 (rééd. 1964 et 1979).
- Monod Théodore, *Un nouvel alphabet ouest-africain : le bété (Côte d'Ivoire)*, dans « Bulletin de l'Institut français d'Afrique Noire », série B, t. XX, n° 3-4, juil.-oct. 1958.
- Mveng Engelbert, *L'art africain d'hier et l'Afrique d'aujourd'hui...*, dans « Présence africaine », n. s., 2^e trimestre 1963.
- Niangoran Bouah Georges, *Poids à peser l'or. Un des aspects de la pensée philosophique et scientifique africaine en Côte d'Ivoire avant la colonisation*, dans "Présence africaine", n. s., 2^e trimestre 1963.

DISCUSSION

Gérard Hocnard : 1) J'ai l'impression que cet alphabet est fondé sur une bonne analyse des sons et de la possibilité de leur représentation graphique associée à un sens, mais qu'il a manqué une phase de synthèse en vue d'une nécessaire ergonomie. Pourquoi, par exemple, avoir trois ou quatre représentations de BEU ? Plus de 400 signes sont ingérables, même si les petits Chinois ou Japonais s'accommodent d'un bien plus grand nombre d'idéogrammes.

2) Quel est le lien avec l'écriture ancienne des "pierrettes" ? Cette écriture reprend-elle les représentations anciennes ou bien en offre-t-elle de nouvelles, "à la manière des pierrettes" ?

3) Les représentations de chiffres sont intéressantes. Nous comptons sur une main du pouce à l'auriculaire. Les Britanniques comptent sur l'index, vont jusqu'à l'auriculaire et comptent 5 sur le pouce. Ici, c'est l'auriculaire levé (l'intérieur est rose) qui représente le 1 et les doigts se lèvent pour compter dans l'ordre inverse du nôtre. C'est le pouce qui indique le 5, mais la main n'est pas refermée en poing autour du pouce. Elle est refermée sur elle-même et le pouce (opposable) replié vers le dos de la main. Autant de peuples, autant de façons de compter. J'ai vu dans le train une Africaine qui faisait compter sur ses doigts un petit enfant et qui s'y prenait comme l'indique Bruly Bouabré. Cela m'avait attiré l'oeil.

Denis Escudier : 1) Dès la première présentation de son système, Bruly apparaît conscient de cette difficulté (entre autres !) et s'attend à la critique. Il ne s'en émeut guère, en attendant l'expérience du terrain. Voici en effet ce qu'il en dit : "Nous avançons que notre système vient de naître, et, pour cela, il a encore grandement besoin de tout soin paternel qui fait le vrai salut de tout nouveau-né. Et devant les huées populaires qui se situent dans l'avenir, nous serons prompts à rechercher les causes de notre échec pour les vaincre, plutôt que d'abandonner notre système. Bientôt nous mettrons notre système en pratique. Nous veillerons à étudier le résultat de cette pratique pour déceler les mauvais et bons côtés du système. Et nous ne manquerons pas de vous en parler, vous priant de suivre de près l'évolution de cette *écriture vernaculaire*". Ce dernier mot a son

importance : en 1957, l'inventeur ne parle pas encore d'*écriture africaine*, il vise le seul monde bété, et plus précisément ses "frères analphabètes" qui l'attendent dans son village natal de Zépréguhé ; c'est avec eux qu'il mènera l'expérience. En fait, l'abécédaire peut être décrit comme une encyclopédie visuelle du monde et de la culture bété énoncée en "langage bété, avec très peu d'éléments hétérogènes. D'où le succès de Bruly lors de ses premiers essais d'apprentissage prometteurs (... avant de publier son écriture, il voulut l'enseigner à ses proches. Lors de son congé au village, il montra donc les premiers signes à ses frères analphabètes, qui, nous dit-il, apprirent rapidement). Ce que le disciple voit, ce ne sont pas 400 idéogrammes abstraits, mais autant d'objets familiers qu'il n'a aucune peine à identifier et à nommer dans sa langue.

La difficulté que vous signalez n'existe donc pas dans l'*écriture vernaculaire*, pourvu qu'elle soit proposée à des lecteurs bété. Mais je pense comme vous qu'elle peut devenir épineuse, voire ingérable, dans la seconde phase du projet, celle de l'*écriture africaine* ; car nous y voyons Bruly élargir le cercle de ses disciples à l'Afrique entière et à toutes les langues du monde, sans pouvoir élargir son abécédaire. Un non-Bété saura-t-il par réflexe spontané assembler une cognée (*gbeu*) et une lance (*ly*) pour former le nom de *Gbeuly* ?

2) Les pierrettes de Bekora, si j'ai bien compris les explications de Bruly, ne portent aucun signe matériel susceptible d'être assimilé à un élément d'écriture. Elles ne sont pas lisibles dans leur état naturel. Leur intérêt tient à ce que, une fois collectées, elles se laissent aisément manipuler et surtout ordonner et "baptiser". Rien n'interdit, par exemple, à leur possesseur d'en nommer une *gbeu* et l'autre *ly*, pour qu'ensemble elles "écrivent" le nom d'une personne, puis de poursuivre l'opération jusqu'à épuisement de tous les phonèmes de sa langue. Ce que lesdites pierrettes ont apporté à Bruly, c'est donc un modèle opératoire applicable à sa propre problématique.

3) Ce détail, qui m'avait échappé, est tout à fait juste. J'ai soumis votre observation à Bruly : il m'a répondu que cette manière de compter sur les doigts lui est tout à fait naturelle.

Bernard Pradel : Ayant fait plusieurs séjours dans divers pays d'Afrique, je crois me rappeler qu'il existait de nombreux dialectes dont quelques-uns, comme le Swahili, étaient parlés dans plusieurs pays. Certains de ces dialectes n'étaient-ils pas écrits ? N'était-ce pas le cas dans le pays de Bruly, et la langue qu'il a créée correspondait-elle vraiment à un besoin réel ? Enfin, pour créer cette langue, Bruly s'était-il livré au préalable à une étude de la linguistique, soit sur un plan général, soit dans son application en Afrique ?

Denis Escudier : Plusieurs alphabets ont vu le jour en Afrique subsaharienne : nous connaissons, par exemple, cinq syllabaires pour le seul domaine culturel mandé. Le plus ancien, celui de l'écriture vaï (Libéria) date de 1833, les quatre autres d'environ 1950 (d'après D. Dalby, présentation de l'exposition *L'Afrique et la lettre*, 1986).

Au moment où Bruly présente son invention, les Bétés n'ont pas encore d'écriture propre - ce qui ne signifie pas qu'ils soient illettrés : les Ivoiriens scolarisés, à l'exemple de Bruly lui-même, parlent au moins le français, le lisent et l'écrivent. La nouveauté correspond-elle à un besoin réel ? Je n'en sais rien. Mais pour Bruly, plus encore qu'un besoin, c'est une nécessité : "L'avantage n'est pas ou ne sera pas d'écrire le français ou le bété en signes syllabiques, mais de trouver un moyen quelconque, pourvu qu'il soit très efficace, et de l'appliquer contre l'analphabétisme... Si mon système est étudié par des Bétés, beaucoup d'entre eux s'en serviront assurément pour apprendre le français qu'ils convoient tant, et cela dans le transport de joie qu'ont les étudiants français pour étudier l'anglais, l'italien, l'espagnol, disons même l'arabe ou le chinois..." Bruly, malgré son cursus scolaire, aime se présenter comme un "pauvre ignorant" ; sa pratique de la linguistique n'a rien de livresque. Sa méthode d'apprentissage tient en deux mots : savoir écouter, "car c'est bien l'art de savoir écouter qui éclaire le sens confus de ce que l'on dit et qui permet l'acquisition de toute science par l'aide d'une parfaite compréhension". C'est sa manière d'étudier la linguistique !

Gaston Souliez : Votre conférence particulièrement intéressante ne manque pas de me laisser très interrogatif, perplexe, un peu mal à l'aise. Pourquoi à une époque où d'autres peuples ont choisi d'abandonner leur écriture traditionnelle pour mieux s'inscrire dans une certaine "mondialisation", par exemple la Turquie ou le Vietnam, pourquoi se lancer dans une nouvelle écriture au risque d'être encore plus isolé ? Il y a quelque chose de pathétique dans cette démarche ; faut-il y voir une sorte d'exorcisme pour combler ce complexe que l'on rencontre fréquemment chez les Africains d'Afrique noire ? La création d'une nouvelle religion me conforterait dans cette position. On y trouve là cette imagination, cette naïveté, souvent présentes même chez ceux qui ont suivi un parcours d'études important. Finalement, l'œuvre de cet homme ne serait-elle pas mieux valorisée si on la plaçait résolument dans la mouvance surréaliste ? Son travail sur les poids a-t-il une base sérieuse, reconnue ?

Denis Escudier : Je m'interroge comme vous. Cependant, n'oublions pas que la tentative de Bruly naît dans le contexte de la colonisation, au moment même où les chantres de la négritude invitent les intellectuels africains à régénérer et revivifier leurs valeurs culturelles traditionnelles. La création et la diffusion d'une écriture africaine originale va incontestablement dans le sens d'un tel retour aux sources. C'est sans doute un bon moyen de resserrer la solidarité continentale. Dans de telles conditions, le risque d'isolement, si même il existe, paraît négligeable.

Le contexte n'est plus le même aujourd'hui. Mais l'ambition de Bruly n'est pas de voir, en Côte d'Ivoire ou dans les autres pays francophones d'Afrique, son système d'écriture se substituer au système "européen", c'est de "l'intégrer à l'éducation officielle" (lettre du 12 juin 1987). Placer son œuvre dans la mouvance surréaliste ? On pourrait lui en suggérer l'idée. Mais l'originalité essentielle de la méthode Bruly, pour reprendre ses propres termes, me paraît incompatible avec toute forme d'allégeance intellectuelle.

Justement, la spécificité de cette méthode apparaît pleinement dans un traité écrit en 1972, *Solution-Bruly aux poids-d'or ou Livre africain*. Et elle est à l'origine d'un malentendu et d'une douloureuse controverse entre Bruly et les milieux universitaires et académiques. Ces derniers voulaient que les dénéaux soient étudiés selon leurs propres critères scientifiques (ce qu'on peut comprendre), alors que le point de vue de Bruly les réduisait à de simples vestiges d'une comptabilité antique et réservait à peu près toute son attention à leurs inscriptions. Un nouvel avatar des pierrettes de Bekora ! Inutile de dire que cette manière trop originale de traiter le sujet suscita le dédain et le rejet des spécialistes.

Michel Bouty : Quel sort positif a-t-on fait en Côte d'Ivoire à l'invention de M. Bruly Bouabré ?

Denis Escudier : De toute évidence, l'accueil fait aux abécédaires, chez les politiques et les universitaires, n'a pas été celui qu'espérait leur inventeur. Les programmes scolaires l'ignorent totalement, ce que l'on peut comprendre. La Côte d'Ivoire s'intéresse aujourd'hui beaucoup plus à l'œuvre artistique de Bruly (même si l'alphabet tient une place importante dans ses dessins). Notons tout de même le rôle joué par quelques intellectuels ivoiriens, tels Tanella Boni et Yaya Savané, dans sa reconnaissance nationale et internationale : c'est leur action et le soutien des pouvoirs publics, qui ont permis, par exemple, l'organisation en 2003 d'une belle exposition du musée Champollion à Figeac, sur "Frédéric Bruly Bouabré et son écriture". Mais un tel hommage peut-il effacer tant de désillusions ? Bruly répond : "Je me demande pourquoi cet intérêt aujourd'hui. À l'Université où j'étais, il y avait des Académiciens. Moi j'étais un subalterne. J'étais là-bas pour classer des livres à la bibliothèque. Ce n'était pas au sujet de l'écriture qu'on m'a affecté là-bas. Monsieur Tournier [directeur de l'antenne IFAN d'Abidjan] m'avait donné la liberté d'écrire. C'est lui qui a gardé les manuscrits, pas moi. Quand Monod a dit que j'avais trouvé une écriture, j'étais content. Je pensais que les Noirs allaient prendre en main l'alphabet que j'avais découvert, ça n'a pas été le cas. Tous ceux qui inventent, l'humanité ne prend pas leur invention en considération !"

GOYA A-T-IL COPIÉ VELÁZQUEZ ?¹

Michel Gauthier

RÉSUMÉ

Deux siècles séparent Velázquez et Goya qui, tous deux, ont été peintres officiels à la Cour royale de leur époque respective. Trois points de vue permettent de les comparer. Chacun d'eux nous a donné des images d'ouvriers ou d'artisans de leur temps. Les deux artistes ont également fait le portrait des familles royales. L'un comme l'autre ont donné leur vision des guerres (extérieure ou sur le territoire national) dans lesquelles étaient engagés les militaires espagnols, puis la population civile. Suivant ces trois points de vue, on peut se demander si le plus récent, Goya, n'aura pas voulu faire allusion aux œuvres de son prédécesseur pour, ainsi, au moins l'égaliser et, si possible, le surpasser.



Goya a-t-il copié Velázquez ? Cette question appelle, évidemment, une première mise au point : il s'agit de deux peintres, et de deux Espagnols. Mais combien de différences entre eux ! Velázquez a vécu à l'époque où l'Espagne, succédant au Portugal, dominait encore les mers, s'emparait de l'Amérique du Sud et, par le jeu des alliances, commandait en Autriche, aux Pays-Bas, en Franche-Comté, à Naples, à Milan, en Sicile, en Sardaigne, et sur plusieurs côtes d'Afrique du Nord : Oran, Bougie, Tunis...

L'autre, Goya, a fréquenté les membres désunis d'une famille royale décadente. L'Espagne qu'a connue Goya était en passe d'être dépossédée de tous ses territoires outre-mer ; le Portugal était un royaume indépendant, et les idées de la Révolution française commençaient à gagner les milieux intellectuels. Goya lui-même ne leur était pas hostile : son nationalisme exacerbé s'éleva, certes, contre l'invasion et la présence françaises en Espagne, mais son art et ses goûts l'attirèrent en France, à l'âge de soixante-dix-huit ans, après la restauration du régime de Ferdinand VII avec ses violences à l'égard des libéraux. À quatre-vingts ans, Goya obtient une retraite de cinquante mille réaux, dont il jouira en France pendant ses deux dernières années.

Ces deux peintres espagnols ont en commun d'avoir été, à leurs époques respectives, attachés à la cour d'Espagne. À l'époque de **Velázquez**, l'Espagne et le Portugal ne formaient qu'un seul royaume, depuis que Philippe II avait été proclamé roi du Portugal à Tomar. Profitant de cette unification, les grands-parents et les parents du futur peintre et, d'autre part, la famille de celle qu'il épousera plus tard, quittèrent la ville de Porto, d'où ils étaient originaires, et émigrèrent à Séville. Les deux jeunes gens s'y rencontrèrent et se marièrent à l'église Saint-Pierre, où ils firent également baptiser leur premier enfant. Diego est, en effet, né dans cette ville le dimanche 6 juin 1599. (Rappelons qu'en 1598 Philippe III hérita la couronne de son père.) Trois autres garçons suivirent, puis une fille, et encore deux garçons. Diego est donc pratiquement né à l'aube du XVII^e siècle. Ses parents l'ont orienté vers les études, puis l'ont inscrit, à douze ans, dans l'atelier du peintre Francisco Pacheco, puis de Herrera, puis de Zurbarán. Le jeune Velázquez n'a que vingt-quatre ans quand il est introduit à Madrid auprès de Philippe IV, lequel n'a, d'ailleurs, que dix-huit ans. Et cela fait déjà deux ans qu'il règne...

Goya naît en 1746, presque un siècle et demi après la naissance de Velázquez. Le père de Goya était artisan doreur, dans un village appelé "Fuendetodos", dans la province de Saragosse, en Aragon, au nord de l'Espagne. Historiquement, l'Espagne de Goya n'est plus celle qu'avait

¹ Séance du 3 janvier 2008

connue Velázquez. Au XVI^e siècle, l'Espagne était alors une grande nation maritime et coloniale. En Europe, elle dictait ses lois aux Catalans, aux Portugais, aux Hollandais ; et ses alliés encerclaient la France, des Pyrénées aux Flandres, en passant par l'Artois, le Luxembourg, Lille, Besançon, sans oublier les deux Siciles et le Milanais. À l'époque de Goya, c'est au contraire la France de Napoléon qui entame le nord de l'Italie, l'Autriche, l'Allemagne, la Hollande, et qui entrera en Espagne pour occuper le Portugal et essayer d'interdire aux Anglais de débarquer en Andalousie.

L'étude des œuvres de ces deux peintres peut se faire selon divers critères.

Je commencerai par **l'image du peuple** que donne chacun des deux artistes. Chez Velázquez, le peuple apparaît souvent, mais à l'ombre de la noblesse, voire à son service ou en retrait ; et, bien sûr, au service de la famille royale. En revanche, Chez Goya, issu du peuple, cette image est non seulement la plus fournie, mais aussi la moins idyllique, la plus cruelle, la plus sarcastique. D'autant plus que la guerre, sur le territoire espagnol, a apporté sa moisson d'horreurs ; pas toujours du côté des seuls Français. Pour Goya, un soldat, c'est encore un homme du peuple, mais avec un uniforme.

Deux principaux tableaux "militaires" : *La Reddition de Breda* (1625)² et *Les Exécutions de la Moncloa*, le 3 mai 1808, nous permettent d'opposer les regards que les deux peintres jettent sur les militaires à ces deux époques très agitées. Il n'est pas impossible que Goya ait eu à l'esprit les armes parallèles du premier tableau (les lances) lorsqu'il a peint *Les Exécutions de la Moncloa*.

Enfin **quatre toiles, opposées deux à deux**, permettent d'approfondir les soupçons que nous avons que Goya, peintre de la Cour royale, ait voulu imiter certaines œuvres de Velázquez.

DEUX IMAGES DU PEUPLE

Commençons par le regard que chacun des deux peintres jette sur le peuple.

Velázquez prend prétexte d'allusions à des récits mythologiques pour représenter, souvent en premier plan, les gens simples : des ouvriers, des ouvrières, des paysans, des mendiants, des écopés.

Dans un tableau intitulé *La Forge de Vulcain*, nous sommes dans une forge. Sur l'enclume, une plaque de métal portée au rouge deviendra une partie de la cuirasse (refroidie) que finit d'assembler l'ouvrier à droite. Les cinq forgerons sont figés par l'apparition du dieu Soleil, dans une draperie orange de soleil couchant qui s'harmonise avec l'incarnat du métal en feu. Ce jeune éphèbe, la main et l'index levés, la tête auréolée de rayons, parle... et les cinq hommes l'écoutent. Il vient annoncer à Vulcain que la femme de celui-ci le trompe avec le dieu Mars, dieu de la guerre, pour lequel, justement, ce forgeron est, avec ses ouvriers, en train de forger cuirasse et épée. La lumière qui vient de l'extérieur et celle qui rayonne de la tête du soleil-dieu, sculptent les musculatures de ces ouvriers dont le peintre a certainement observé sur place les modèles.

Dans le tableau qu'il a intitulé *L'Atelier d'Arachné*, Velázquez a choisi de mettre devant nous, au premier plan, les ouvrières qui filent la laine qui servira à tisser une tapisserie. Ce premier plan n'est que l'atelier, à l'arrière de la boutique. C'est donc au fond du tableau que sont suggérées les nobles acheteuses. L'une des clientes, à droite, tourne d'ailleurs la tête vers nous qui nous tenons au premier plan. Sur une très grande tapisserie suspendue, à l'opposé, dans le magasin, on peut deviner une scène mythologique (un guerrier casqué, à gauche, lève la main vers un ciel où volent des oiseaux blancs ou des anges). À gauche, se tient une vendeuse, qui pourrait être chargée de produire de la musique d'ambiance en jouant sur le violoncelle qui est posé à côté d'elle.

² Les tableaux cités sont exposés au Musée du Prado à Madrid

Sur la toile intitulée *Jésus chez Marthe et Marie*, le même Velázquez a su montrer la révolte sur le visage d'une fille de cuisine, qui se sait laide, et qu'essaie de raisonner et de calmer une servante plus âgée : celle-ci pose un doigt sur le bras de cette fille pour la retenir de nous insulter. Le miroir, placé sur le mur à droite de ces personnages, pourrait refléter le spectateur que nous sommes : il reflète le Christ, aux pieds duquel se tiennent Marthe et Marie...

La représentation plus classique d'un dieu nu antique est tournée en dérision dans le contexte rural que nous propose Velázquez sous le titre *Le Triomphe de Bacchus*. Le jeune homme de ce tableau est l'intronisation d'un novice dans une société de buveurs. Le novice, dont on ne voit pas le visage, est agenouillé devant un jeune homme nu, à moitié couvert d'un drap, qui représente le dieu Bacchus. Le jeune homme pose une couronne sur la tête du novice : probablement un chasseur, car on reconnaît à sa ceinture une dague, et une courroie retient peut-être devant lui un carnier. En tout cas, il porte des guêtres et une culotte de cavalier : il n'est certainement pas un paysan. Un autre vigneron, face à nous, tient un bol plein de vin que l'impétrant devra probablement boire d'une seule lampée. Ces "buveurs" sont certainement pauvres ; mais ils ne prêtent pas attention, à droite, à un plus pauvre qu'eux qui leur demande la charité.

Velázquez peint volontiers les personnes humbles : domestiques, serviteurs ou bouffons, qui vivaient à l'ombre des nobles et des grands personnages de la cour. Ainsi le *Niño de Vallecas*, (de son vrai nom : Francisco Lezcano), ou encore *Le Bouffon Don Sebastián de Morra*, également "au service" du couple royal. Les petits métiers apparaissent souvent sous le voile d'une fiction culturelle.

L'image que Goya nous présente du peuple de son époque est beaucoup plus critique et satirique. Dans ses premières représentations, ce sont les images colorées des tapisseries royales pour lesquelles Goya a réalisé ses premiers cartons.

Nous pouvons nous arrêter d'abord sur les images heureuses :

Des jeunes filles et des jeunes gens de la noblesse jouent à *Colin-maillard* : ils tournent en rond en se tenant la main et chantent autour d'un jeune homme ou d'une jeune fille qui, les yeux bandés, ne les voit pas. Muni d'un long bâton ou d'une cuiller en bois, le joueur isolé doit toucher l'un d'eux pour être remplacé par celui (ou celle)-ci au centre de la ronde. Bien sûr, il reconnaît chacun à sa voix ; et le danseur visé, retenu par les mains de ses voisins, a peu d'espace pour éviter celui qui, au centre, n'a sans doute pas droit à plus d'un pas vers les danseurs.

Mais il y a aussi le peuple qui travaille pour ces familles nobles. À l'époque de *La vendange*, au premier plan, un couple de propriétaires promet à leur petit garçon qui nous tourne le dos, une des premières grappes qu'apporte en hommage, dans un panier, sur sa tête, une paysanne. À l'arrière-plan, on voit deux vignerons. L'un d'eux, peut-être une femme, regarde de loin la scène. Plus tard, le peintre prêterait à ce regard un sentiment d'envie, ou même d'amertume.

Chez Goya, la différence entre les fonctions sociales est d'abord pacifique : ainsi *La Marchande de fleurs* agenouillée, à droite, offre une rose à la promeneuse ; pour certains, celle-ci serait une domestique, chargée, sans doute, d'accompagner la petite fille à la promenade. Derrière elle, un valet se prépare à lui poser un lapin vivant sur les épaules pour la faire sursauter. Il met son doigt sur ses lèvres pour que la personne agenouillée ne le trahisse pas.

Goya sait se moquer de certains personnages et de certaines scènes, surtout dans les villages. Par exemple *La Noce* où la mariée en bleu sombre refuse de marcher à côté de son affreux et riche mari (en rouge) qu'on lui impose probablement, et qu'entourent tous les habitants du village, des plus jeunes à gauche au plus âgé à droite. Derrière le flûtiste en tête, les femmes suivent les enfants, et elles sont suivies par les hommes... Certains sont probablement des notables dans le village : on peut distinguer le curé, et deviner, outre le père de la mariée, en gris, peut-être le maire et un adjoint, tous deux avec de grands chapeaux. Ils précèdent un vieillard, qui s'appuie sur une canne. De gauche à droite, des enfants au vieillard, cette tapisserie déroule le film de la vie.

La tapisserie intitulée *L'Été* était destinée à couvrir et décorer un mur d'une demeure seigneuriale. Elle symbolise les deux classes sociales, par la silhouette du château, en haut à gauche, qui permet d'identifier les jeunes gens debout, surprenant, au moment de la sieste, les paysans qui reposent sur la récolte de gerbes dont la masse répond à celle du château.

Il y a aussi le peuple qui souffre, le peuple dont Goya a pitié. Tel *Le Maçon blessé* que, d'après son costume, on peut identifier comme un paysan valencien émigré, venu travailler en Catalogne, et qui est tombé d'un échafaudage. Deux compagnons le portent vers un hôpital.

Il y a encore le peuple qui règle ses comptes en s'entre-tuant dans des conditions atroces. Dans cette *Bataille à coups de bâtons* les combattants ne peuvent faire un écart car ils ont les jambes enterrées jusqu'aux genoux et leur combat ne s'arrêtera que par la mort de l'un d'eux.

Issu du peuple, Goya connaissait celui-ci mieux que Velázquez ; mais il jette sur ses propres origines un regard désabusé, et souvent horrifié, ce que ne fait pas, au contraire, Velázquez. Désabusé, Goya l'est, lorsqu'il nous présente, dans ses gravures³, l'ignorance des spécialistes de certains métiers, et la sottise de ceux qui leur font confiance.



"Il va mourir, mais de quoi ?"
Ainsi, le médecin est un âne,
et le malade mourra de
l'ignorance de ce praticien



"L'élève en saurait-il plus que le maître ?" - Les enseignants ne sont-ils pas des ignorants qui forment à leur tour d'autres incapables ?



"Ni plus ni moins" - Voici un peintre : il flatte son modèle en peignant un lion alors qu'il n'a sous les yeux qu'un âne. Mais ce peintre ne fait que singer les grands maîtres

On peut citer également quelques gravures parmi celles du volume intitulé *Les Caprices*.

- *Bravissimo !* - Même remarque concernant les musiciens qui, devant des ânes, se font passer pour des maîtres...
- *Jusqu'à son aïeul* - Quoi d'étonnant alors, que dans les grandes familles, on soit un âne de père en fils ?
- *N'y a-t-il personne pour nous délier ?* - Dans ce dessin, Goya, antiféministe s'attaque au mariage.
- *Jusqu'à la mort* - Goya se moque des vieilles, qui ne voient pas que les jeunes se moquent d'elles : elles sont bien les seules à ne pas voir leur propre laideur dans le miroir qu'on leur tend.
- *Tous tomberont* - Les jeunes femmes sont des oiseaux qui attirent les mâles au sommet des arbres, et que d'autres plument au pied du même arbre.

³ Francisco Goya, *Caprices – Disparates*, cent deux eaux-fortes reproduites en héliogravure et précédées d'un a-propos par Claude Roy, Le Club français du livre, 1960.

- *Essais* - Ce sont les vieilles qui entraînent les jeunes femmes vers le diable déguisé en bouc. Pour cela, elles se couvrent le corps d'onguents, destinés à les rendre assez légères pour voler vers lui.
- *Jolie maîtresse !* - La nuit suivante, une sorcière entraîne la plus jeune sur son balai magique.
- *Attends donc que tu sois bien frottée d'huile* - Ou bien, transformées en chèvres, elles voleront rejoindre le diable-bouc.

DEUX TABLEAUX MILITAIRES

Pour Velázquez, — on pense à *La Reddition de Breda* (Photo n° 1) — la guerre apparaît régie par un ensemble de règles, de convenances, de comportements -courtois- entre adversaires haut gradés qui se respectent, même après que le sort des batailles a désigné un vainqueur et un vaincu.

La ville hollandaise de Breda s'était révoltée contre les Espagnols, et ceux-ci y mirent le siège, un siège qui dura dix mois, d'août 1624 à juin 1625. Les notables se sont résignés à rendre la ville. C'est le général espagnol Spinola qui recevra symboliquement (et courtoisement) les clefs de la ville hollandaise que lui remet Justin de Nassau.

Au fond, une étendue d'eau signale que les Hollandais avaient rompu les digues pour inonder la plaine devant la ville, afin que les canons espagnols s'embourbent et ne puissent s'en approcher pour l'incendier. Peine perdue ! Un quartier, qui brûle à gauche du tableau, justifie la scène de la remise des clefs de la ville, au centre. Au fond, au-dessus de la tête inclinée du chef hollandais Justin de Nassau, des soldats espagnols défilent vers la gauche pour aller prendre possession de la ville. Les mêmes lances, sur le plateau où se déroule la scène, servent de fond au groupe des officiers espagnols venus accueillir les Hollandais vaincus, défaits, blessés. Ce sont ces lances qui ont donné son surnom à cette toile. On sait, grâce à l'oraison funèbre du prince de Condé que prononça Bossuet en 1687, que les carrés armés de ces lances étaient réputés invincibles :

Restait cette redoutable infanterie de l'Armée d'Espagne, dont les gros bataillons serrés, semblables à autant de tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches, demeuraient, inébranlables au milieu de tout le reste en déroute, et lançaient des feux de toutes parts.

En effet, ces carrés hérissés de plusieurs rangées de piques horizontalement superposées avaient pour fonction d'empêcher la cavalerie ennemie, éventuellement des fantassins, de s'approcher des canons que la lente cadence de tir rendait vulnérables.

Dans une précédente communication⁴, à propos de ce tableau de Velázquez *La Reddition de Breda*, j'avais évoqué l'image d'une guerre "courtoise" : le général vainqueur était venu à la rencontre du vaincu, il était descendu de cheval pour recevoir les clefs de la ville des mains du responsable hollandais, et il lui donnait l'accolade pour signifier le respect et la protection de la nation victorieuse à l'égard de la "colonie" révoltée.

Pour Goya, la guerre c'est l'occupation du territoire national, ce sont, au quotidien, les actes de résistance, de violence, et les répressions, sanglantes et déshonorantes, tant pour le vainqueur que pour le vaincu. Les envahisseurs sont, sous l'uniforme, nous l'avons dit, des hommes du peuple ; et les Espagnols qui leur résistent ou qui se vengent sont également des hommes et des femmes du peuple.

Dans *Les Exécutions du 3 mai 1808* (Photo n° 2), le peintre oppose l'un à l'autre deux peuples : on ne voit pas d'officier ni de sous-officier qui commande le tir. On remarque que les lances parallèles (et verticales) du tableau de Velázquez sont ici remplacées par les canons,

⁴ Académie d'Orléans, *Mémoires 2000*, pp.85-96 : *Une approche narrative d'un tableau de Velázquez : La Reddition de Breda* (Las Lanzas), 1634-1635.

parallèles et horizontaux, des fusils français. De plus, l'impiété française est soulignée par l'assassinat du moine (reconnaisable à la tonsure) et de l'homme à la chemise lumineuse de blancheur, qui lève les bras en croix, en évoquant le Christ.

Ce tableau nous apparaît comme un plaidoyer que le peintre fait contre l'occupation française que résumet les planches des *Désastres de la guerre*⁵, par exemple les planches suivantes de l'ouvrage :



Planche 47 : *C'est arrivé ainsi*. Les soldats ennemis (les Français) pillent les églises.

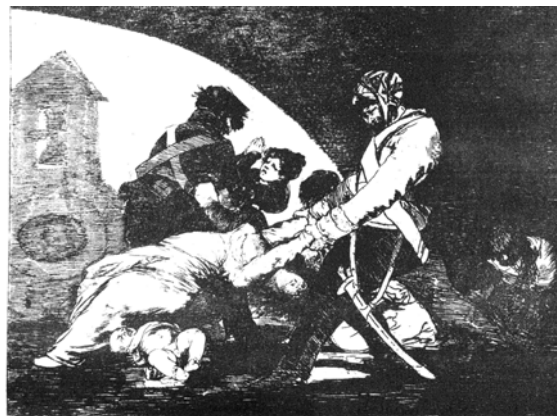


Planche 11 : *Ni pour celles-ci non plus*. Ils enlèvent et violent les femmes et les jeunes filles.



Planche 15 : *Et il n'y a pas de remède*. Ils fusillent les otages.



Planche 3 : *De même*. Les occupés se vengent à leur tour

LES FAMILLES ROYALES

Un autre tableau, extrêmement connu, de Velázquez, *Les Ménines* (Photo n° 3), semble avoir été (très maladroitement) imité par Goya. Les deux artistes ont peint la famille royale de leur temps. La toile de Velázquez est datée de 1656. **Elle nous apparaît comme un instantané**, une image extraite d'un film en couleurs, dont les autres vues auraient disparu.

Nous sommes dans l'atelier du peintre du XVII^e siècle (un grand salon dans l'appartement que le prince Baltazar Carlos avait occupé au Palais Royal jusqu'à sa mort en 1646). Nous nous trouvons à la place du couple royal -Philippe IV et la reine Marie-Anne- dont le peintre fait le portrait, et nous ne voyons évidemment pas le travail de l'artiste.

⁵ Goya, *Les Désastres de la guerre*, Éditions Cercle d'Art, Paris, 1955.

Nos deux silhouettes se reflètent obscurément dans un miroir tout au fond de la grande pièce, derrière le peintre. Par la porte du fond ont surgi l'infante Marguerite et ses deux demoiselles de compagnie, doña Isabel de Velasco et doña María Agustina de Sarmiento, qui viennent regarder le travail de Velázquez. Le gentilhomme resté de garde dans l'encadrement de la porte, maintenant ouverte, avait mission de n'ouvrir à personne pendant les séances de pause... sauf à la fille du couple royal... et, bien sûr, à tous ceux qui la servent. Ces familiers sont près de la fenêtre aux volets ouverts... ce sont : la naine Maribárbola, le nain Pertusato, puis en arrière, une duègne (doña Marcela de Ulloa) et un homme, vêtu de noir, qui restent à converser dans la pénombre des volets fermés de la seconde fenêtre. Il y a même un chien qui, allongé, signifie qu'il attend que ses maîtresses veuillent bien ressortir...

Nous, le Roi et la Reine, voyons ce que nous avons devant nous : le peintre, qui est en train de faire notre portrait, et notre reflet dans un miroir derrière le peintre ; puis tous les personnages venus regarder le peintre travailler.

N'oublions pas que cette scène est une peinture (et un autoportrait) ; et pour voir et peindre tout cela, il faut supposer nécessairement qu'il y a un très grand miroir derrière nous, le long du mur, dans lequel l'artiste voit se refléter ce qui devint ce tableau immense (310 x 276 cm).

Goya s'est souvenu de la toile de Velázquez quand il a peint, en 1800 *La Famille de Charles IV* (Photos n° 4 et 4 bis). Tous les personnages "posent" : **nous n'avons plus l'impression d'un instantané** que nous avons tout à l'heure. Ici, les personnages sont figés... et semblent regarder le peintre...

Mais ils ne peuvent le voir directement, parce qu'il est à gauche sur la peinture, derrière la famille royale, dans la pénombre : la silhouette de Goya se profile, avec, plus à gauche, le plan légèrement incliné de la toile sur laquelle il est en train de peindre... Pourrait-il représenter quelque chose qui serait devant lui, à notre gauche, derrière sa toile ? L'hypothèse la plus vraisemblable est qu'il s'est montré, comme Velázquez, en train de faire le portrait de tous les membres de la famille royale. Nous nageons alors en pleine absurdité, car, s'il est derrière les personnages, comment peut-il les voir pour les peindre de face ? On ne peut que supposer que la famille royale serait devant un très grand miroir ; et que le peintre, debout derrière ses modèles, verrait dans cette glace leur reflet au premier plan, et lui-même au second plan, modestement, dans l'ombre. (En réalité, il a peint successivement chaque personnage, en les mettant en face de lui...)

Les deux tableaux ont en commun d'introduire un autoportrait du peintre avec les personnages qui lui servent de modèles. Velázquez semble avoir eu l'idée de faire un second tableau, dans lequel le roi et la reine n'apparaissent qu'en reflet, mais en privilégiant les portraits des infantes. Goya réunit les deux concepts en une seule "**photo** de famille" en se peignant lui-même à l'arrière-plan. Mais ce sont nos regards du XXI^e siècle qui voient un instantané là où au temps des peintres il était évident que la reconstitution de la scène comportait des portraits successifs.

Là où Velázquez a suggéré la profondeur d'un grand salon, et prêté son regard aux époux royaux qui voyaient leur fille admirer le travail du peintre, Goya nous suggère l'hypothèse que les très nobles personnages qu'il peint sont alignés côte à côte devant un mur, face à un miroir. Ajoutons au crédit de Goya un sentiment d'autosatisfaction qu'il surprend chez ses modèles ; et il signe sa trahison en se peignant lui-même, dans la pénombre de la pièce.

LES DEUX "VÉNUS"

Il y a encore un sujet sur lequel nous pouvons comparer l'inspiration des deux peintres. Chez Velázquez, il s'agit de *La Vénus au miroir* et chez Goya, évidemment, les *Majas*, en particulier la *Maja desnuda*.

Chez Velázquez, dans le tableau qu'il intitule *La Vénus au miroir* (Photo n° 5), une femme nue tourne le dos au spectateur. D'abord par pudeur (une pudeur que n'aura pas le modèle de Goya), mais surtout par coquetterie, car elle feint d'être surprise par le visiteur qu'elle semble attendre. En effet, dans le miroir, nous voyons son visage, qui nous regarde : nous ne verrions pas son visage si nous la surprinions en train de se regarder. D'ailleurs, le petit dieu amour, avec ses ailes, montre bien qu'elle attend un amant : c'est-à-dire nous, justement, qui découvrons cette scène de séduction. Bien sûr, il nous faudrait admirer aussi l'harmonie contrastée des trois couleurs : le noir sur lequel se détache la blancheur du corps, et le rouge du rideau, symbole de la passion violente.

On sait que Goya a peint deux fois la même femme, d'abord vêtue, puis nue. Cette dernière, *La Maja nue* (Photo n° 6), est une fille du peuple couchée sur un lit, face au spectateur, et qui nous regarde. Il n'y a plus le petit dieu ni la fiction ni le prétexte mythologiques : cette fille ne pourra pas feindre la surprise, elle a bien l'air d'attendre le "client"... Elle regarde effrontément le spectateur.

CONCLUSION

On pouvait se demander si le fait d'avoir été tous deux peintres de la cour et de la famille royale, bien qu'à deux siècles d'intervalle, ne rapprochait pas les deux artistes. Effectivement, l'un et l'autre ont peint, à des époques différentes, les rois et leurs familles, ainsi que les nobles et les courtisans ; et l'on peut penser que le plus récent, Goya, aura voulu au moins égaler Velázquez, sinon le surpasser. L'étude des tableaux des deux peintres manifeste des ressemblances. Dans les deux œuvres, le peintre s'est représenté en recourant à la fiction d'un miroir. Mais là où Velázquez avait choisi le prétexte et le naturel de l'irruption dans son atelier de l'Infante et de ses compagnes pour créer un second tableau, Goya a dû recourir à la fiction d'un miroir pour se représenter lui-même en train de peindre la famille royale, derrière ses modèles !...

L'Espagne de Philippe IV rayonnait sur l'Europe et avait, en Amérique au moins, un immense empire colonial. Celle de Charles IV était pratiquement réduite à son territoire national, lequel était, de plus, "occupé" par les soldats d'une armée étrangère. L'armée victorieuse et glorieuse de l'Espagne en Hollande est symbolisée par le parallélisme des lances qui suggèrent les canons qu'elles protégeaient. Chez Goya, c'est le peuple espagnol qui souffre des conséquences de la rébellion et de la défaite ; les armées françaises "d'occupation" sont suggérées et symbolisées, dans la nuit du 3 mai 1808, par les canons parallèles des fusils français, anonymes...

Ce peuple espagnol, les deux peintres l'ont vu d'un regard différent, non seulement à cause de la différence des époques et des cultures, mais surtout dans les contextes historiques opposés. En Espagne, les gens simples, paysans et ouvriers, sont choisis par Velázquez dans le contexte (et sous le prétexte) de scènes "culturelles" : les forgerons, les ouvrières d'une fabrique de tapisseries, les paysans en fête... Goya, lui, voit le peuple violent et déchaîné, aussi bien sous l'uniforme français que dans les rues et les campagnes dans lesquelles il reproduit des scènes de violences réciproques.

Il nous semble efficace, pour achever cette comparaison, d'évoquer le choix des deux artistes devant la nudité féminine. Chez Velázquez, la femme tourne le dos au visiteur, qu'elle semble cependant attendre, car c'est la porte située derrière elle qu'elle peut voir dans son miroir. D'autre part, le peintre fait allusion, dans le titre de son tableau, à la déesse de la beauté dans la culture gréco-latine.

Goya se passe de ce prétexte culturel : la femme nue qu'il nous présente est également allongée sur un lit, mais face au spectateur ; ce n'est qu'une prostituée que l'on a pu voir, précédemment, sur le même lit, habillée...



Photo n° 1 : *La Reddition de Breda.*
© Musée du Prado à Madrid



Photo n° 2 : *Les Exécutions du 3 mai 1808.*
© Musée du Prado à Madrid

Photo n° 3 :
Les Ménines
Velázquez
© Musée du Prado
à Madrid



Extrait agrandi de la photo
n° 4 : À l'arrière, le peintre
à l'œuvre.

Photo n° 4 : *La Famille de Charles IV.* – Goya
© Musée du Prado à Madrid



Photo n° 5 : *La Venus au miroir*
Velázquez
© Musée du Prado à Madrid



Photo n° 6 : *La Maja nue* – Goya
© Musée du Prado à Madrid

Bibliographie

- Antonio Dominguez Ortiz, Alphonso E. Perez Sánchez, Julian Gállego : *VELÁZQUEZ, Catalogue de l'exposition* au Musée du Prado à Madrid du 23 janvier au 31 mars 1990, Museo del Prado, 1990.
- Fran. Goya : *Caprices – Disparates*, Cent deux eaux-fortes reproduites en héliogravure et précédées d'un à-propos par Claude Roy, Le club français du livre, Paris, 1960.
- Goya, *Les Désastres de la guerre*, Introduction par Antonina Vallentin, Éditions Cercle d'art, Paris, 1955.
- Skira Albert : *La Peinture espagnole de Vélasquez à Picasso*, Éditions d'art Albert Skira, Genève, 1952.

Débat.

Gérard Hocmard : Tu as présenté le modèle de *La Maja desnuda* comme une fille du peuple. Je m'étais laissé dire qu'il s'agissait de la duchesse d'Albe. Que faut-il penser ?

Michel Gauthier : J'ai comparé les deux peintures de Goya : *La Maja desnuda* et *La Duchesse d'Albe*. Chez la duchesse, le visage est allongé, plus arrondi chez la "maja" ; les sourcils plus épais chez la duchesse, le menton plus large chez la "maja". Pour ma part, je ne retiens pas cette hypothèse.

Gaston Souliez : D'après ce que j'ai vu dans le tableau de Goya sur Charles IV et la famille royale, on aperçoit le peintre derrière. Goya est très astucieux : il peignait normalement dans un miroir et il aurait dû voir à l'envers les décorations du roi et des personnages de la Cour. Or, ce n'est pas le cas. Votre hypothèse est qu'il était attentif à cela : il ne voulait pas peindre n'importe quoi.

Jack-Henry Boulas : Pour l'effet de "miroir" dans la réalisation des tableaux de Goya et Velázquez, avec la présence du peintre sur le tableau, il faut remarquer que l'existence d'une glace pour regarder un sujet fait qu'il y a une inversion de l'image de droite à gauche. Ainsi nous ne connaissons pas notre propre visage qui est inversé pour nous.

Le tableau de Goya : Sur le tableau, les décorations sur la poitrine d'un personnage sont placées du bon côté. Dans le cas d'une image vue par le miroir, les décorations seraient vues inversées sur la poitrine. Il y a deux solutions :

- il n'y a pas eu de miroir pour voir le sujet, et le peintre s'est positionné sur le tableau sans se voir, donc les décorations sont vues normalement.
- il y a un miroir, et le peintre, s'étant aperçu du mauvais sens des décorations, les a remises en place.

Le tableau de Velázquez : dans le sujet, rien ne peut nous prouver que l'image est inversée, ou pas, par un miroir. Même le reflet des deux personnages royaux, dans le petit miroir sur le mur, n'indique pas obligatoirement une inversion. Le peintre a peut-être regardé la scène dans un miroir, afin de se voir lui-même.

- sur la taille du miroir : il a été dit que ce miroir devait être de très grande taille, mais il était impossible, à cette époque, d'avoir un miroir de grande taille. Optiquement, une grande taille de miroir n'est pas obligatoire. Si un miroir, de taille relativement réduite, n'est pas très loin de l'observateur, l'angle de réflexion peut être très grand et, ainsi, couvrir une grande surface d'image. L'idée du miroir est possible (voir cependant l'inversion de l'image).

Michel Gauthier : Ces trois excellentes remarques soulèvent le problème de l'autoportrait pour lequel, rappelons-le, l'artiste a besoin d'un miroir où se reflète son visage. Quant à la famille royale, l'artiste pouvait peindre chaque personne successivement, en direct en plaçant les décorations aux bons endroits, et ne recourir au miroir que pour se peindre lui-même.

Jack-Henry Boulas : *La Vénus au miroir* : Il est certain que la femme, dont nous voyons le portrait en plan rapproché dans le miroir, ne peut pas elle-même se voir. Elle observe le peintre, elle le voit, si nous imaginons être nous-même le peintre, elle nous voit. Lors d'une prise de vue photo, pour réaliser une telle image, le modèle ne doit pas se "voir" mais bien "voir" l'objectif de l'appareil photo ou cinéma. Un personnage à la toilette devant sa table, que nous voyons dans le miroir, ne peut faire qu'un simulacre de minauderies devant le miroir, il est impossible au modèle de "voir" la totalité de ses gestes dans le miroir. Si la position de l'appareil photo ou de la

caméra est trop face au miroir, c'est l'appareil qui va être vu, et ce qu'il y a derrière, avec seulement une partie du modèle.

Michel Gauthier : C'est en effet ce que j'ai évoqué, je crois, dans ma communication.

Gérard Lauvergeon : Pour rebondir sur ce que vient de dire M. Boulas, je rappelle que les Soviétiques ont retouché les photographies en supprimant les personnages qui avaient déplu à Staline et avaient disparu dans diverses répressions.

Michel Gauthier : Oui, et les techniques modernes, avec la radiographie des œuvres – et d'autres moyens encore – permettent de voir les "brouillons", les "ébauches", les "essais", sous la couche de peinture la plus récente.

Bernard Pradel : On ignore le nom de la jeune femme qui a servi de modèle à *La Vénus au miroir*. Je crois que Velázquez a peint ce tableau pour prouver sa maîtrise dans tous les genres de tableaux, en particulier dans le nu.

Michel Gauthier : Bien sûr. Ce que j'ai voulu mettre en lumière, c'est le contraste entre le peintre classique, qui recourt à la fiction culturelle pour peindre une femme nue, alors que Goya peint simplement une femme belle, mais sans l'aura culturelle... qu'il n'avait peut-être pas.

Bernard Bonneviot : A-t-on des documents provenant de l'atelier de l'un ou de l'autre ? Je possède des documents de l'atelier de Girodet. A l'époque de ces peintres, il n'y avait pas de grands miroirs, les verres plats n'avaient pas de dimensions supérieures à un mètre. Pour les portraits de groupes, les peintres partent de peintures séparées des personnages, puis font un montage. Les informations sur le tableau du *Sacre de Napoléon* illustrent cette idée : Madame Mère et les sœurs de Napoléon n'y ont assisté que sur le tableau.

Robert Musson : Bernard Perrault, qui a fait les miroirs de Versailles, a été le premier à faire des miroirs à plat sur une dalle.

Michel Gauthier : Je suggère en effet que les deux peintres ont peint leurs modèles successivement et "en direct" ; et que "l'effet miroir" est explicite dans *Les Ménines* (derrière le peintre) et implicite dans *La famille de Charles IV*.

Jean-Pierre Navailles : À propos du tableau avec une femme nue : *Le Déjeuner sur l'herbe* que Napoléon III a voulu censurer, il faut dire que le peintre avait représenté des amis. Mais un nu académique n'a jamais choqué à aucune époque. Dans le parallèle que Michel Gauthier fait entre Goya et Velázquez, c'est un peintre qui représente un peintre en train de représenter quelque chose. La peinture est d'une complexité extrême et la décryptage est très difficile à faire.

Michel Gauthier : Oui, bien sûr. C'est pour cela qu'il est intéressant de souligner les jeux de miroirs comme j'ai tenté de le faire. Chaque fois, bien sûr, que le peintre se représente lui-même, il se voit dans un miroir, sauf, bien sûr, lorsqu'il se place derrière son modèle (derrière la famille royale) à une époque où, quelqu'un de mes auditeurs l'a dit, de si grands miroirs n'existaient pas.

LIEUX ET TERRITOIRES RÊVÉS¹

Pierre Gillardot

RÉSUMÉ

Les territoires rêvés appartiennent à trois catégories. La première rassemble ceux qui sont inventés de toutes pièces par les écrivains, les peintres, les cinéastes et quelques autres pour les besoins de leur art. Ces territoires-là sont en nombre quasiment infini, des plus vraisemblables aux plus extravagants. On peut parler à leur sujet de territoires inventés. Viennent ensuite des territoires qui existent réellement et ont fait ou font l'objet de projets de transformations, que ceux-ci aboutissent ou non. On les nommera territoires imaginés. La dernière catégorie est constituée par les innombrables territoires auxquels chacun de nous peut rêver. Ce sont des territoires désirés. Finalement, tous les territoires suscitent le rêve ; c'est ce qui fait la plus grande partie de leur prix aux yeux de ceux qui en parlent ou qui y vivent.



Dans une forêt si dense qu'il y faisait toujours nuit, le roi Clodovée, retour de guerre, chevauchait à la tête de son armée. Il savait qu'au sortir de la forêt, il pourrait apercevoir la capitale de son royaume, Arbrebourg. À chaque détour du chemin, il espérait découvrir les hautes tours de la ville. Et pourtant, rien. Il avait beau avancer parmi les arbres, la forêt n'avait pas l'air de finir².

Ainsi commence un conte écrit par Italo Calvino, sous le titre *Forêt, racine, labyrinthe*. La forêt est enchantée, les branches sont aussi des racines et les racines des branches, personne n'y retrouve son chemin. C'est un territoire inventé de toutes pièces par Calvino : il n'existe que dans son imagination et dans celle de ses lecteurs.

En revanche, la photographie aérienne de la ville de Richelieu (fig. 1)³ nous montre une localité bien réelle. Mais avant d'exister, le territoire sur lequel a été édifiée la cité a nourri les rêves du célèbre cardinal, rêves qu'il a su faire partager à nombre de ses fidèles, dont l'architecte Jacques Lemercier, responsable du chantier. Ce n'est pas un territoire imaginaire, mais un territoire imaginé sur un espace terrestre réel.

Et maintenant, un autre texte :

Moïse monta des plaines de Moab sur le mont Nebo, au sommet du Pisga, vis-à-vis de Jéricho. Et l'Éternel lui fit voir tout le pays : Galaad jusqu'à Dan, tout Nephthali, le pays d'Éphraïm et de Manassé, tout le pays de Juda jusqu'à la mer occidentale, le midi, les environs du Jourdain, la vallée de Jéricho, ville des palmiers, jusqu'à Tsoar. L'Éternel lui dit : "C'est là le pays que j'ai juré de donner à Abraham, à Isaac et à Jacob, en disant : Je le donnerai à ta postérité. Je te l'ai fait voir de tes yeux ; mais tu n'y entreras point". Moïse, serviteur de l'Éternel, mourut là, dans le pays de Moab, selon l'ordre de l'Éternel⁴.

¹ Séance du 21 février 2008.

² Italo Calvino. *Forêt, racine, labyrinthe*. Traduit de l'italien par Fournel et Roubaud. Paris. Coll. Volubile. Seghers. 1991. p. 7.

³ Les figures sont réunies à la fin du texte de la conférence.

⁴ Deutéronome 34 (1-5).

Cet extrait de l'Ancien Testament ou Bible hébraïque⁵, tiré du Deutéronome, est un des textes fondateurs de la tradition judaïque de la Terre promise, territoire rêvé par le peuple élu depuis la nuit des temps. Ce territoire correspond à une partie du Proche Orient ; ce n'est pas un territoire imaginaire : il peut être repéré et cartographié, avec tous les détails de sa topographie, avec ses fleuves et ses lacs, ses villes et ses routes, ses déserts et ses cultures. C'est un territoire désiré, auquel titre c'est bel et bien un territoire rêvé.

Ces trois exemples nous montrent des lieux et des territoires qui excitent l'imagination. Ces territoires rêvés forment un immense domaine, dans lequel on reconnaît trois grands ensembles :

- les *territoires inventés*, qui restent par essence à l'état de rêve, comme l'est la forêt dans laquelle errent le roi Clodovée et son armée ;

- les *territoires imaginés*, susceptibles d'être réellement créés, qu'il s'agisse de l'aménagement d'un modeste champ sur un espace défriché ou de la construction de toute une cité comme Richelieu ;

- les *territoires désirés*, territoires réels qui servent de support au rêve, rêve littéraire (le *Côté de Guermantes* de Proust), rêve de découverte ou de conquête (d'Alexandre le Grand à Théodore Monod en passant par Marco Polo, René Caillié et tant d'autres, connus et inconnus), rêve d'évasion vers des lieux touristiques, rêve de mieux être sur un territoire accueillant, etc.

Quelle que soit la catégorie à laquelle ils appartiennent, les lieux et territoires rêvés intéressent de nombreuses disciplines, de l'analyse littéraire et artistique à la philosophie, en passant par la science politique, la sociologie, l'ethnologie, l'histoire et quelques autres, dont, à l'évidence, la géographie, puisqu'il s'agit de territoires.

TERRITOIRES INVENTÉS

Les territoires inventés sont des créations littéraires ou artistiques et, dans certains cas, les deux à la fois.

Littérature

L'invention de territoires est probablement au moins aussi ancienne que la littérature ; à ce titre, le Paradis terrestre peut être considéré comme le territoire rêvé originel ; grâce à lui, de l'ordre a été mis dans le chaos antérieur, chaos antinomique de la notion même de territoire. Il est impossible de dresser de ces contrées imaginaires un inventaire exhaustif qui engloberait la totalité de la littérature mondiale, depuis ses débuts. Dans un ouvrage pourtant presque exclusivement limité à la littérature occidentale et qui ne prend en compte ni la science-fiction ni la bande dessinée, ce sont près de 800 références que présentent les auteurs, Alberto Manguel et Gianni Guadalupi⁶. On peut affirmer que le territoire rêvé est un des piliers de la fiction littéraire.

De quels types de territoires s'agit-il ?

Les plus fréquents sont des îles (30% des entrées dans le *Dictionnaire* de Manguel). Deux exemples, avec la célèbre *Île au trésor* de Stevenson et la non moins célèbre *Île mystérieuse* de Jules Verne. L'île, espace clos, bien délimité, souvent secret et, par essence, coupé du reste du monde, suscite facilement un rêve entretenu, depuis leur découverte, par la réputation des îles tropicales⁷.

Pêle-mêle, voici quelques autres types fréquents de territoires inventés :

- des forêts (Brocéliande, *Les Forêts d'Opale*, bandes dessinées d'Arleston et Pellet),
- des déserts (*l'Atlantide* de Pierre Benoît, *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati),

⁵ Également appelée Tanakh, acronyme de Torah (la Loi), Névi'im (les prophètes) et Ketouvim (les écrits).

⁶ Alberto Manguel et Gianni Guadalupi. *Dictionnaire des lieux imaginaires*. Arles. Actes Sud (Babel). 1998.

⁷ Sur la question des îles, voir le n° 1528 (n° 1, nouvelle formule) de *La GéoGraphie*, revue de la Société de Géographie, publiée avec le concours de l'Institut géographique national par les éditions Glénat. Hiver 2008.

On notera que forêts et déserts forment des territoires comparables aux océans et que clairières et oasis en sont en quelque sorte les îles.

Parmi les territoires imaginaires se trouvent aussi :

- des lieux souterrains (les grottes de *L'Odyssée*, la grotte de Montésinos dans *Don Quichotte*, ou encore, dans une certaine mesure, la caverne de Platon),
- des montagnes (les Montagnes de Diamant des *Mille et une Nuits*),
- beaucoup de lieux habités, villes et villages, parfois réalistes (La Célesteville du *Roi Babar*, de Jean de Brunhoff), parfois caricaturaux (un certain village gaulois qui résiste aux Romains), parfois extravagants, telles *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino, que l'écrivain imagine décrites par Marco Polo au grand Khan. Voici un extrait du texte de Calvino :

[...] Je vous dirai maintenant comment est faite Octavie, ville-toile d'araignée. Il y a un précipice entre deux montagnes escarpées : la ville est au-dessus du vide, attachée aux deux crêtes par des cordes, des chaînes et des passerelles. On marche sur des traverses de bois, en faisant attention de ne pas mettre les pieds dans les intervalles, ou encore on s'agrippe aux mailles d'un filet de chanvre. En dessous, il n'y a rien pendant des centaines et des centaines de mètres : un nuage circule ; plus bas, on aperçoit le fond du ravin.

Telle est la base de la ville : un filet qui sert de lieu de passage et de support. Tout le reste, au lieu de s'élever par-dessus, est pendu en dessous : échelles de corde, hamacs, maisons en forme de sacs, portemanteaux, terrasses semblables à des nacelles, outres pour l'eau, becs de gaz, tournebroches, paniers suspendus à des ficelles, monte-charges, douches, pour les jeux trapèzes et anneaux, téléphériques, lampadaires, vases de plantes aux feuillages qui pendent.

Suspendue au-dessus de l'abîme, la vie des habitants d'Octavie est moins incertaine que dans d'autres villes. Ils savent que la résistance de leur filet a une limite⁸.

Les territoires rêvés, ce sont encore :

- des châteaux, comme ceux de la *Belle au Bois dormant*, de *Barbe bleue* ou de *Dracula*,
- des jardins, souvent peuplés de femmes, le jardin d'Eden, avec Ève, celui d'Armide dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse, celui de Julie dans *La Nouvelle-Héloïse* de Rousseau ou encore les jardins Selvaggi du *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq :

Les jardins Selvaggi dans le mois de mai, au sortir du labyrinthe de rocailles et de marbre qui surplombe la colline, sont une seule nappe de soufre clair qui flambe d'un blanc de coulée jusqu'au bas de la pente et vient mordre en festonnement de vagues la falaise opposée de forêts sombres qui clôt de ce côté Orsenna comme un mur [...]

Je descendais déjà les premières marches de mon belvédère préféré quand une apparition inattendue m'arrêta, dépité et embarrassé : à l'endroit exact où je m'accoudais d'habitude à la balustrade se tenait une femme [...]

C'est ainsi que je connus Vanessa⁹.

On rencontre encore bien d'autres formes de territoires inventés, nés au gré de l'esprit créateur de leurs auteurs et dont on ne peut citer que quelques exemples :

- une mer végétale (*Histoire véritable* de Lucien de Samosate),
- un pays extraordinaire (*Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll),
- une contrée à la géographie mouvante (*Voyage en Grande Garabagne* d'Henri Michaux),
- une autre planète, comme celle du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, ou un autre univers, comme on en trouve souvent dans la bande dessinée (la ville-mondé de Dandale et l'Institut Cartographique d'Aramantès dans *Les Maîtres Cartographes* d'Ariston et Glaudel).

⁸ Italo Calvino. *Les Villes invisibles*. Traduit de l'italien par Jean Thibaudeau. Paris. Coll. Point Roman. Seuil. 1984. p. 91. La Néphélococcygie des *Oiseaux* d'Aristophane a visiblement inspiré l'écrivain italien.

⁹ Julien Gracq. *Le Rivage des Syrtes*. Paris. José Corti. 1951. p. 50.

Quels auteurs ?

Il serait illusoire de tenter une énumération, encore moins un classement, tant la diversité est grande. Certains écrivains ont fondé leur réputation sur la création de territoires rêvés (Les frères Grimm, Charles Perrault, Jules Verne...). Mais combien sont-ils, ces écrivains qui ont inventé des lieux de toutes pièces ? Sans doute des milliers, et certains peut-être plus inattendus que d'autres, tel André Maurois, lorsqu'il publie *Patapoufs et Filifères* ou *Le pays des 36 000 volontés*.

Des territoires rêvés, pour quoi faire ?

- En premier lieu, pour les écrivains, localiser l'intrigue de leurs écrits. Aucun récit ne peut se passer nulle part. Mais la place qu'occupent les territoires est très variable de l'un à l'autre. Parfois, ils ne sont qu'un simple support, un simple cadre, à l'arrière-plan de l'intrigue, mais il est fréquent qu'ils soient indissociables de son déroulement (Les gares, entre autres lieux, dans *Anna Karénine*). Il faut aussi mentionner les pièces de théâtre : elles offrent un cas particulier, parce que leur représentation impose l'aménagement d'un espace scénique qui crée un territoire ; celui-ci nécessite une mise en scène, qui est un élément essentiel de l'accueil réservé à l'œuvre par le public et par la critique.

- Divertir les lecteurs, les adultes comme les enfants. Mais les analyses littéraires révèlent que, souvent, les lieux dans lesquels se déroule une intrigue ne sont pas neutres, tant pour l'auteur que pour ses personnages. On peut en trouver une illustration dans une nouvelle de Julien Gracq intitulée *La Route*¹⁰ ou dans certains romans de Maurice Genevoix comme *La Forêt perdue*¹¹. Le cadre est alors au moins aussi important que l'intrigue.

- Faire réfléchir sur le thème de l'homme confronté à la nature, à ses semblables et finalement à lui-même (*L'Odyssée*).

- Développer des critiques contre les pouvoirs et les institutions, souvent par le biais de la fable (La Fontaine) et de la satire, comme l'œuvre de Rabelais en est pleine.

- Proposer une société idéale (*L'Utopie* de Thomas More).

En tout cas, la volonté de la plupart des écrivains est de donner à réfléchir tout en préservant la part du rêve.

Peinture

La représentation des paysages par les peintres leur permet de les interpréter au gré de leur inspiration. Ici aussi, les exemples pourraient être multipliés presque à l'infini. On n'en retiendra que deux, d'époques et de genres très différents.

La peinture figurative ne présente du territoire que ce qui en est visible, c'est-à-dire le paysage. Mais il peut s'agir d'un paysage de pure invention. Tel est le cas du tableau de Nicolas Poussin, *Paysage avec Orphée et Eurydice* (fig. 2), peint vers 1659. Certes, le château de l'arrière-plan ressemble au château Saint-Ange, à Rome. Mais ce n'est pas Rome qui est représentée sur la toile. Le paysage est librement composé et les personnages, intégrés au décor, paraissent secondaires ; pourtant, c'est l'instant crucial où Eurydice est piquée par le serpent.

Le tableau de Max Ernst, *Le Jardin de la France* (fig. 3), est une œuvre réputée, complètement onirique, qui représente une femme langoureusement étendue sur un territoire cartographié entre Loire et Vienne. Sont symbolisées la douceur de vivre et sans doute aussi la fécondité naturelle de certaines parties de la Touraine et de ses abords. Ici, territoire et personnage ne font plus qu'un.

¹⁰ Julien Gracq. *La Route*, dans *La Presqu'île*. Paris. José Corti. 1970.

¹¹ Maurice Genevoix. *La Forêt perdue*. Paris. Plon. 1967.

Cartes et plans

Des cartes et des plans accompagnent souvent la description des territoires inventés. Une soixantaine d'entre eux sont reproduits dans le dictionnaire de Manguel, y compris la très célèbre *Carte du Tendre*¹², tirée de *Clélie, Histoire romaine* de Madeleine de Scudéry.

Entre 1996 et 2001 François Place, écrivain et illustrateur de grand talent, a publié les trois volumes de *L'Atlas des Géographes d'Orbæ*, contenant 26 récits, un par lettre de l'alphabet, du Pays des Amazones à celui des Zizotls ; chaque récit a été illustré par l'auteur de dessins et d'une carte ; chaque carte représente un territoire imaginaire qui a la forme de la lettre initiale du pays évoqué, ici la lettre S, pour l'île de Selva (fig.4).

Cinéma

Au début de "l'ère cinématographique", la plupart des films étaient tournés dans des décors construits, donc dans des territoires inventés, tel celui maintes fois utilisé de la petite ville des *westerns* avec sa rue poussiéreuse et ses maisons de bois. Aujourd'hui les décors dits naturels ont davantage la faveur des cinéastes. Mais il est fréquent que des tournages soient effectués dans une région autre que celle où l'action du film est censée se dérouler. Toutefois les films d'animation et les films de science-fiction ont pour cadre, par définition, des territoires inventés. Alors, les effets spéciaux triomphent, comme dans le Domaine de Poudlard d'*Harry Potter*.

Des chimères

Qu'ils sortent du roman, de la peinture, du cinéma, les territoires rêvés sont des chimères, c'est-à-dire des êtres quelquefois monstrueux, mais toujours constitués d'éléments empruntés à la réalité. L'extravagance peut être grande, d'abord dans le peuplement des territoires (les Lilliputiens) et les mœurs et coutumes de leurs habitants, ensuite dans la constitution même des lieux. *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino et la mer boisée dans *l'Histoire naturelle* de Lucien de Samosate, déjà citées, sont des exemples de ces excentricités oniriques.

En peinture, les exemples de chimères ne manquent pas. Telles sont les deux œuvres déjà citées, l'une, le tableau de Poussin, plus réaliste que l'autre, celui de Max Ernst. *Le Château des Pyrénées* (fig. 5), de René Magritte, est plus invraisemblable encore : c'est un assemblage logiquement impossible d'éléments pourtant parfaitement réels lorsqu'ils sont pris isolément ; un énorme caillou porte à son sommet un château qui ressemble à la forteresse cathare de Quéribus (d'où le nom de l'œuvre), caillou et château flottent dans les airs, dans un ciel bleu ponctué de quelques nuages, au-dessus d'une mer à peine agitée ; le réalisme de chaque élément, caillou, château, ciel, mer, donne à l'œuvre une force extrême, une puissance onirique sans égale.

À l'inverse, beaucoup d'œuvres, littéraires ou autres, offrent des descriptions tellement réalistes que l'on a cherché des lieux existants qui leur correspondraient et auraient pu inspirer leurs créateurs. Ainsi pense-t-on reconnaître les lieux de *l'Odyssée* dans telle ou telle île de la Méditerranée ; ainsi vous montrera-t-on, dans la forêt de Paimpont, les hauts lieux de la forêt de Brocéliande. Tant est puissant le poids du rêve...

On a même pu aller encore plus loin en aménageant de toutes pièces des lieux réels inspirés de territoires inventés ; tel est le cas des "Disneylands" et autres parcs d'attraction. On aborde alors ici une seconde catégorie de territoires rêvés, ceux qui existent dans la réalité.

DU RÊVE À LA RÉALITÉ : TERRITOIRES IMAGINÉS

Certaines villes utopiques sont si vraisemblables que l'on pourrait envisager de les construire, d'autant plus facilement que les plans de certaines d'entre elles ont été dressés. Ainsi en est-il de la *Nova Solyma* (fig. 6) ou *Nouvelle Solime*, décrite par Samuel Gott en 1648¹³. Michel

¹² Les puristes disent : "*Carte de Tendre*".

¹³ Samuel Gott. *Novæ Solymæ Libri sex*. Londres. 1648.

Ragon, dans *L'Homme et les villes*¹⁴, donne maints exemples de cités effectivement construites à partir de plans utopiques : les bastides du Sud-Ouest, Richelieu déjà citée, Neuf-Brisach ; ajoutons Brasilia à la liste, en saluant au passage les cent ans de son créateur, Oscar Niemeyer. L'année 2008 s'est ouverte à Dubaï sur l'annonce d'un projet de construction d'une ville qui apporterait quelque chose de l'atmosphère lyonnaise sur les rives du golfe Persique¹⁵ ; ce projet, forcément coûteux, a fait dire à celui qui l'a lancé, Butti Saeed Al-Gandhi qu'un "rêve n'a pas de prix".

Rêves d'aménagement

Depuis que l'homme est l'homme, il passe son temps à aménager le territoire sur lequel il vit. Ces aménagements, faits pour survivre, pour s'abriter, pour se défendre, sont le fruit d'actions volontaires réalisées en fonction de projets, donc, au moins à l'origine, de rêves faits à propos du territoire considéré. Quelques exemples suffiront à montrer la complexité et la diversité de ces aménagements qui aboutissent à substituer ou ajouter à la nature sauvage des éléments artificiels :

- Aménagements agricoles : des champs, des prés, des jardins pour produire.
- Aménagements forestiers, pour divers usages dont la production de bois, la chasse et le délassement des promeneurs.
- Aménagements pour s'abriter et se défendre : maisons, châteaux et forteresses, murailles...
- Aménagements industriels : mines, ateliers, usines.
- Aménagements pour circuler : chemins, routes et autoroutes, cours d'eau et canaux, voies ferrées, aéroports.
- Aménagements pour se distraire : terrains de sport, salles de spectacle, parcs de loisirs, parcours de santé, chemins de randonnée...

Ces aménagements, faits pour aboutir à des réalités tangibles, comportent pourtant, au cours de leur réalisation, une large part de rêve. Voici ce qu'Anne Vauthier-Vézier écrit à propos de l'aménagement de l'estuaire de la Loire au XIX^e siècle :

Les premières lectures dans les fonds techniques des dossiers des Ponts et Chaussées ont montré que l'histoire de la Basse Loire est, à la fois, une histoire économique et une histoire technique, avec leurs réalités bien définies. Les dossiers gardent aussi la trace d'une dimension imaginaire (*c'est moi qui souligne*), technique et spatiale, à la fois chez les ingénieurs et leurs interlocuteurs¹⁶.

Ainsi, au fil des siècles, les territoires se forment et se reforment, au gré des projets de ceux qui les habitent. Relèvent de cette volonté d'aménagement les plans de l'architecte, de l'urbaniste, du forestier, du jardinier, même le plus modeste, en un mot de toute personne qui a pour projet de modifier la disposition des lieux, quels que soient les motifs et les buts de ces transformations. Tous ces gens-là ont pris sur le réel et y appliquent ce qu'ils imaginent. À la différence des territoires inventés de toutes pièces, qui ne gênent personne, les territoires imaginés, avant même que leurs promoteurs ne passent à l'action, peuvent susciter des polémiques, des conflits, entre tenants de l'aménagement envisagé et partisans d'autres projets, voire du *statu quo*. Il est rare, à vrai dire, que l'unanimité se fasse et que tous les rêves aillent dans le même sens. Il suffit de lire les journaux pour en trouver mention quotidiennement, du réaménagement du forum des halles à Paris, au projet de franchissement de la Loire en amont d'Orléans.

Certains rêves n'aboutissent pas, parce qu'ils sont inaccessibles. Le "petit château" dans lequel Diderot aurait voulu vivre en compagnie de Sophie Volland est de ceux-là ; imaginait-il un

¹⁴ Michel Ragon. *L'Homme et les Villes*. Paris. Berger-Levrault, 1985. 220 p.

¹⁵ Sophie Landrin. Dubaï veut construire dans le sable une ville inspirée de Lyon. *Le Monde*. n° 19586. Samedi 12 janvier 2008.

¹⁶ Anne Vauthier-Vézier. *L'Estuaire et le port. L'identité maritime de Nantes au XIX^e siècle*. Rennes. Collection Histoire. Presses universitaires de Rennes. 2007. p. 9.

seul instant que ce paradis puisse être autre chose qu'un rêve ? Parfois, des projets qui semblent plus solides demeurent lettre morte. Ainsi sont parvenus jusqu'à nous les plans dressés en 1516 par Léonard de Vinci pour une demeure royale que François Ier eut un temps l'intention de faire construire à Romorantin, avant de partir sur un autre rêve, Chambord. D'autres plans restent dans les placards, ceux qui n'ont pas été retenus lors de concours pour des constructions publiques. Parfois, l'exécution est interrompue pour des raisons techniques (la cathédrale de Beauvais, après plusieurs effondrements) ou faute de moyens financiers suffisants (les salines d'Arc-et-Senans). Souvent, l'œuvre terminée n'est pas complètement conforme au projet initial (Richelieu, les "Cités radieuses" de Le Corbusier, beaucoup de "villes nouvelles").

Il arrive heureusement qu'on aboutisse. Alors l'œuvre témoigne du rêve dont elle est issue. Rêve grandiose à Chambord, rêve pharaonique à Versailles, tout petit rêve des villas "les Roses", "Ça m'suffit", "Pas sans peine" et, bien sûr, "Mon rêve" !

Une fois l'aménagement réalisé, le territoire concerné passe du statut d'espace rêvé à celui d'espace vécu. Mais ne continue-t-il pas d'être rêvé, en vue d'autres aménagements ? Car les modifications sont choses fréquentes en la matière. De multiples facteurs entrent en jeu : les techniques utilisables, et aussi les conceptions des techniciens, selon leurs goûts et selon la formation qu'ils ont reçue, la société tout entière, en fonction de ses capacités financières, de son niveau culturel et des besoins qu'elle exprime. Ici, la mode peut avoir une importance déterminante. Il suffit, pour s'en convaincre, de penser que l'aile François I^{er} du château de Blois a failli disparaître pour faire place à la construction projetée par les architectes de Gaston d'Orléans ou de se remémorer le temps de l'abandon des jardins à la française au profit des jardins anglais, chanté si joliment par Musset :

... Je ne crois pas que sur la terre
Il soit un lieu d'arbres planté
Plus célébré, plus visité,
Mieux fait, plus joli, mieux hanté,
Mieux exercé dans l'art de plaire,
Plus examiné, plus vanté,
Plus décrit, plus lu, plus chanté,
Que l'ennuyeux parc de Versailles¹⁷.

Créations artistiques

Dans la catégorie des territoires aménagés figurent aussi des créations artistiques plus ou moins éphémères, consécration visible des rêves de leurs créateurs. Ainsi en est-il des jardins réalisés le temps d'un été dans le cadre du festival de Chaumont-sur-Loire, également des œuvres du mouvement du *Land Art*, telle la plantation par Christo (l'"emballeur" de monuments) de 1340 parasols bleus à Ibaraki au Japon et de 1760 parasols jaunes en Californie pendant dix-huit jours, en octobre 1991. Au cours de l'été 2007, Guy de Malherbe a parsemé d'œuvres éphémères le parc du château du Lude. D'autres réalisations sont destinées, dans l'esprit de leurs créateurs, à durer davantage, telle la *Méridienne verte*, "monument végétal" réalisé du nord au sud de la France sur le tracé du méridien zéro de Paris à l'occasion de l'entrée dans le troisième millénaire, mais dont il ne reste guère comme trace que les panneaux qui en jalonnent la présence au bord des routes.

DE LA RÉALITÉ AU RÊVE : TERRITOIRES DÉSIRÉS

Certains territoires rêvés existent bel et bien. Le paradoxe n'est qu'apparent. Ces territoires sont présents dans nos esprits par les paysages qu'ils offrent et qui peuvent être décrits, représentés, dessinés. À ce titre, ils sont d'abord source d'inspiration pour les peintres et les écrivains.

¹⁷ Alfred de Musset. Sur Trois marches de marbre rose. *Poésies nouvelles*. 1835-1852. Voir : Michel Baridon. *Jardins de Versailles*. Arles/Milan. Actes Sud/Motta. 2001.

Peinture, cinéma, photographie

Une miniature de Jehan Fouquet tirée des *Antiquités judaïques* (1467-1476) représente *La Prise de Jéricho par l'armée de Josué* (fig. 7). Cette armée défile sous nos yeux, les trompettes sonnent, l'Arche d'Alliance est solennellement portée autour des murailles écroulées de la ville. Mais ce n'est pas une ville orientale, ce n'est pas le Jourdain qui coule au loin, ce ne sont pas des hauteurs désertiques qui forment l'arrière-plan ; Jéricho, ici, n'est pas la ville des palmiers, c'est un bourg médiéval de l'Anjou et c'est la Loire qui apparaît au pied d'aimables coteaux verdoyants dans un creux desquels se niche une localité qui ressemble, avec son clocher et sa tour, au village de Cunault, à quelques kilomètres en aval de Saumur. C'est dans les lieux qu'il connaissait que le peintre a puisé son inspiration. Cette transposition dans le temps et dans l'espace était au demeurant tout à fait courante et parfaitement admise au XV^e siècle.

Hubert Robert, peintre des ruines et des ouvrages d'art (le célèbre *Pont du Gard au coucher du soleil*), a peint, entre autres, un tableau intitulé *Le Vieux Pont* (fig. 8). C'est avant tout un exercice de virtuosité sur le jeu de l'ombre et de la lumière. L'édifice, en mauvais état, occupe presque toute la toile, dont il est l'élément principal, écrasant de sa masse les quelques personnages qui se trouvent à son pied. La majesté de l'ouvrage fait contraste avec la délicatesse du paysage à l'arrière-plan. Cette œuvre, qui pourrait passer pour une fantaisie, est en réalité inspirée des vestiges du Ponte Salario (VI^e siècle) et nous présente une vue de la campagne romaine, interprétée par l'artiste.

Mon ami Jean-Pierre Allix, géographe, est subjugué par les paysages d'Asie centrale. Il passe aujourd'hui l'essentiel de son temps à les peindre. Voici de lui un tableau intitulé *Les Champs et les villages sous la neige* (fig. 9). Le paysage est extrêmement schématisé. Le haut du tableau représente huit sommets au milieu desquels se lève le soleil ; le reste, c'est-à-dire la plus grande partie de l'œuvre, est une vue verticale où figurent les champs géométriques enneigés et trois villages carrés, avec leurs maisons.

Plus éloignées encore de la réalité sont les toiles abstraites d'Olivier Debré, présentées en mars 2008 au Musée des Beaux-Arts d'Orléans, dans une exposition intitulée *Paysages de Loire*, qui dévoile les lieux où l'artiste a puisé son inspiration.

Le cinéma et la photographie nous montrent fréquemment des images de territoires. Un effet esthétique est presque toujours recherché, qu'il s'agisse de clichés pris par des amateurs ou d'œuvres de professionnels (Yann Arthus-Bertrand, par exemple). Toutefois les buts visés sont variés. Il peut s'agir de simples souvenirs de voyage. Mais le film et la photographie peuvent avoir aussi des applications documentaires ou publicitaires.

Littérature et musique

Du réel à la fiction

C'est dans le réel que nombre d'écrivains, la plupart sans doute, puisent leur inspiration. On pourrait indéfiniment en allonger la liste, qu'il s'agisse de Rabelais situant dans le clos de l'abbaye de Seully l'extermination de l'armée de Picrochole par frère Jean des Entommeurs (ou des Entamures), de Balzac décrivant la vallée de l'Indre dans *Le Lys dans la vallée*, ou de Proust dépeignant dans des lignes particulièrement significatives les environs d'Illiers dans *La Recherche* :

Comme mon père parlait toujours du côté de Méséglise comme de la plus belle vue de plaine qu'il connût et du côté de Guermantes comme du type de paysage de rivière, je leur donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit (*c'est moi qui souligne*) ; la moindre parcelle de chacun d'eux me semblait précieuse et manifester leur excellence particulière, tandis qu'à côté d'eux, avant qu'on fût arrivé sur le sol sacré de l'un ou de l'autre, les chemins purement matériels au milieu desquels ils étaient posés comme l'idéal de la vue de plaine et l'idéal du

paysage de rivière, ne valaient pas plus la peine d'être regardés que, par le spectateur épris d'art dramatique, les petites rues qui avoisinent un théâtre¹⁸

Il arrive parfois que ce soit de façon indirecte qu'un territoire inspire un écrivain, comme il semble bien que ce soit le cas du célèbre roman de Dino Buzzati, *Le Désert des Tartares*¹⁹. Dans son essai *L'Espace humain*²⁰, Jean-Pierre Allix (qui vient d'être cité comme peintre) fait remarquer la ressemblance entre le récit de l'écrivain italien et la relation faite quelques années plus tôt, sous le titre *News from Tartary*²¹, par Peter Fleming de la traversée de la Chine, de Pékin au Cachemire, qu'il fit en 1935, en compagnie d'Ella Maillart. Voici ce qu'écrivit Jean-Pierre Allix :

[...] Vers le milieu des années trente, un Cosaque nommé Borodichine vivait au Qinghai, dans une solitude et une absence d'espoir absolues. Après avoir combattu les bolcheviques comme sous-officier dans l'armée Annenkov, il s'était réfugié en Chine à la suite de la défaite des siens. Toute sa famille avait été fusillée en Sibérie. Il n'en avait pas la certitude complète et disait qu'il attendait des nouvelles de sa femme. Mais, dans ses moments de lucidité, il savait que c'était chimérique. Il vivait en bordure du désert [...], la totalité de son temps étant consacrée à l'attente [...].

Le hasard fit que ce personnage servit de guide à Peter Fleming et Ella Maillart, qui en firent le portrait dans leurs relations de voyage, dont Buzzati eut connaissance. J.-P. Allix poursuit :

[...] La solitude désespérée et l'attente de ce qui n'arrivera jamais, le tout sur la frange d'un désert fréquenté par quelques Mongols (Tartares), laissent deviner que le lieutenant Drogo pourrait bien être un avatar du sergent Borodichine. Hypothèse qui se transforme en certitude quand on lit côte à côte le récit de l'arrivée de Drogo au fort Bastiani et celui de Peter Fleming arrivant à Xining : mêmes images et pratiquement mêmes mots. Sentinelles qui font les cent pas, le fusil sur l'épaule, écho lointain des trompettes, murailles adossées aux versants d'une vallée désertique... Tout y est, dans les deux livres, presque à l'identique [...].

Ceci ne signifie nullement que Buzzati est un plagiaire. Mais il s'est inspiré de l'épisode rapporté par Fleming, en captant l'extraordinaire ambiance que le désert donnait au récit. Ceci explique d'ailleurs que ce soit la nature du territoire qui ait fourni à l'écrivain le titre de son roman.

Le nom des lieux

Les noms de lieux utilisés par les écrivains sont intéressants à étudier. Beaucoup sont des noms réels. Il en va logiquement de la sorte pour tous les romans historiques. Ainsi, Patrick Rambaud, dans *La Bataille*²², n'avait pas le choix : il ne lui était pas possible de modifier les noms des lieux de la bataille d'Essling. À l'inverse, des noms sont complètement inventés, tout comme les lieux même qu'ils désignent. Ainsi en est-il dans *le Rivage des Syrtes*. Certains auteurs utilisent même des noms inventés pour désigner des lieux réels ; c'est ce que fait Proust en déguisant Cabourg sous le vocable de Balbec. Il multiplie d'ailleurs à l'envi ces noms de fantaisie ; il va même jusqu'à nous en donner les étymologies, par le truchement du professeur Brichot, dans

¹⁸ Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*. Paris. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. 1959. p. 134.

¹⁹ Dino Buzzati. *Le Désert des Tartares*. Paru en 1940 en Italie sous le titre *Il Deserti dei Tartari*, l'ouvrage a été publié en France en 1949 dans la traduction de Michel Arnaud et a fait depuis l'objet de plusieurs réimpressions.

²⁰ Jean-Pierre Allix. *L'Espace humain*. Paris. Seuil. 1996.

²¹ Peter Fleming. *News from Tartary*. Oxford. Alden Press. 1936. L'ouvrage a été traduit en français sous le titre *Le Courrier de Tartarie*. De son côté, Ella Maillart relata son voyage dans *Oasis interdites*, publié en 1937 à Paris par les éditions Grasset. Les deux ouvrages n'ont pas cessé d'être réédités depuis leur parution.

²² Patrick Rambaud. *La Bataille*. Paris. Grasset et Fasquelle. 1997.

Sodome et Gomorrhe. Enfin certains utilisent des noms existants, mais les appliquent à des lieux imaginaires, comme le fait Alain-Fournier dans *le Grand Meaulnes*.

Un exemple tout à fait intéressant de cette utilisation de toponymes existants est donné par Jean Giono dans *Le Hussard sur le toit*²³. Le héros du roman, Angelo Pardi, parcourt la Montagne de Lure, franchit le Pas de Redortiers, arrive aux Omergues où il découvre la population décimée par le choléra. Il pousse ensuite jusqu'à Sisteron ; là, poursuivi par des habitants qui le prennent pour un empoisonneur de fontaines, il est obligé de se réfugier sur les toits. Jusqu'à ce point, son parcours peut être facilement suivi sur une carte. Puis, descendu dans une maison, il se trouve nez à nez avec une jeune femme, Pauline, avec laquelle il va fuir la ville. À partir de là, les deux jeunes gens passent par des localités auxquels Giono a donné des noms existants mais qui ne correspondent absolument pas aux lieux qu'ils désignent dans la réalité. Le roman se passe donc dans deux sortes de territoires : avant Sisteron, avant la rencontre avec Pauline, Angelo est confronté dans des lieux réels à la réalité du choléra ; ensuite il avance dans un univers irréel en accord avec le sentiment qu'il porte à celle qu'il accompagne.

Œuvres musicales

Il est des musiques qui, irrésistiblement, évoquent des territoires : les très célèbres valse des Strauss, père et fils, éveillent l'image de Vienne et de ses environs.

Des territoires ont en effet inspiré les auteurs de maintes partitions. On ne retiendra ici que trois exemples, avec des œuvres fort différentes les unes des autres. La première de ces œuvres mêle littérature et musique, c'est la célèbre chanson de Jacques Brel, *Le Plat Pays*, évocation de la plaine de Flandre des quatre saisons, qui vaut peut-être bien, en quelques mots, les traités de géographie les plus savants. En voici la dernière strophe, estivale :

Avec de l'Italie qui descendrait l'Escaut
Avec Frida la blonde quand elle devient Margot
Quand les fils de novembre nous reviennent en mai
Quand la plaine est fumante et tremble sous juillet
Quand le vent est au rire quand le vent est au blé
Quand le vent est au sud écoutez-le chanter
Le plat pays qui est le mien²⁴.

La deuxième œuvre que je voudrais citer est l'ouverture des *Hébrides*, connue aussi sous le titre de *La Grotte de Fingal*, que Félix Mendelssohn Bartholdy composa pendant l'hiver 1830-1831, après un voyage à l'île de Staffa, l'année précédente. Dans cette pièce, Mendelssohn cherche à plonger l'auditeur dans l'atmosphère mélancolique des paysages écossais, chers à James Macpherson et à Walter Scott.

Avec *Dans les Steppes de l'Asie centrale*, d'Alexandre Borodine, c'est une musique descriptive qui est proposée. Aux cordes est dévolue l'évocation de la steppe et des pas réguliers d'une caravane, tandis que les vents, clarinette, cor, cor anglais et flûte, exposent et superposent deux mélodies, l'une russe, l'autre orientale. Cette pièce, écrite en 1880 pour célébrer les vingt-cinq ans de règne d'Alexandre II, est aussi une œuvre de circonstance, hymne à l'expansion russe en Asie.

Désirs de territoires

Rêver d'ailleurs

Le rêve de territoire s'impose, finalement, à chacun de nous. D'abord parce que, comme les animaux, les hommes, qu'ils soient nomades ou sédentaires, ont des territoires, individuels ou collectifs. Et ces territoires, ils entendent non seulement les aménager, mais aussi les défendre, pour affirmer le droit qu'ils estiment avoir de les posséder. Ils s'en font donc une image dans

²³ Jean Giono. *Le Hussard sur le toit*. Paris. Gallimard. 1952.

²⁴ Jacques Brel. *Le Plat Pays*. Paris. Éditions Eddie Barclay. 1962.

laquelle le réel n'intervient que pour une part. Le reste est du ressort de l'imagination. C'est ce mélange entre réel et imaginaire qui construit les notions d'espace vécu et aussi d'appartenance à des entités territoriales parfois difficiles à définir et à délimiter : terroir, contrée, quartier et, à une autre échelle, patrie, nation. Ces entités sont de la plus haute importance, car c'est à leur niveau que se créent les liens sociaux. On a ici un élément essentiel d'analyse des problèmes posés par certains quartiers, certaines banlieues.

Souvent, l'homme doit abandonner son territoire. C'est parfois avec soulagement, lorsqu'il part de son plein gré vers un meilleur destin ; c'est, hélas, un déchirement, lorsqu'il faut quitter sous la contrainte une terre chérie. Comme l'écrit Michel Baridon à propos du paysan de la campagne aixoise évoqué par Cézanne : "Le paysan n'a peut-être pas vu son village comme Cézanne voyait la Sainte-Victoire, mais il a le mal du pays dès qu'il le quitte et il nourrit sa nostalgie des images qu'il en a gardées²⁵". C'est le même sentiment qui anime Rousseau, au souvenir de son séjour dans l'île de Saint-Pierre :

De toutes les habitations où j'ai demeuré (et j'en ai eu de charmantes), aucune ne m'a rendu si véritablement heureux et ne m'a laissé de si tendres regrets que l'île de Saint-Pierre au milieu du lac de Bièvre. Cette petite île, qu'on appelle à Neuchâtel l'île de La Motte, est bien peu connue, même en Suisse. Aucun voyageur, que je sache, n'en fait mention. Cependant elle est très agréable, et singulièrement située pour le bonheur d'un homme qui aime à se circonscrire ; car, quoique je sois peut-être le seul au monde à qui la destinée en ait fait une loi, je ne puis croire être le seul qui ait un goût si naturel, quoique je ne l'ai trouvé jusqu'ici chez nul autre²⁶.

Les hommes rêvent aussi des territoires qu'ils ne connaissent pas, ou pas encore. Aller autre part, connaître ce qui est au-delà de l'horizon, derrière la montagne, sur l'autre rive du fleuve ou plus banalement plus loin que le coin de la rue, sont des préoccupations que l'on rencontre dès la plus haute Antiquité. Yahvé transporte Moïse mourant sur le Mont Nébo pour lui montrer le territoire qu'il promet à son peuple.

Aller ailleurs, donc, pour connaître les lieux et les gens ; c'est ce qui fait le succès des récits de voyages, comme celui de Marco Polo ou tous ceux qui ont été rédigés et édités depuis la découverte du Nouveau Monde et les grandes explorations des Temps Modernes et du XIX^e siècle. Mais aller ailleurs, ce n'est pas seulement vouloir connaître, c'est aussi vouloir posséder, y compris par la conquête. On touche ici à une réalité à la fois quotidienne et millénaire, celle de la géopolitique. La plupart des guerres ont pour but la conquête ou la reconquête de territoires et leur annexion. C'est littéralement l'histoire du monde qu'il faudrait alors évoquer ; il suffit de penser à ce qu'a représenté l'Italie de la Renaissance dans l'imaginaire des rois et de la noblesse de France ou l'Alsace-Lorraine dans celui des Français entre 1870 et 1945 pour s'en convaincre. En plein XX^e siècle, le concept d'*espace vital* a entretenu un rêve de conquête et de domination de l'Europe par les nazis. Au Moyen Âge, aux Temps modernes, ces rêves de possession ont suscité des politiques matrimoniales destinées à arrondir les territoires des États ; on connaît, entre autres, les répercussions territoriales de la répudiation d'Aliénor d'Aquitaine par Louis VII et de son remariage avec Henri Plantagenêt.

De grandes expéditions militaires et de grands voyages de découverte ont été entrepris depuis l'Antiquité ; parfois actions de guerre et explorations allaient de pair, qu'il s'agisse de l'expédition d'Alexandre le Grand, des Croisades, des Grandes Découvertes ou de la campagne de Bonaparte en Égypte. Les explorateurs ont parcouru des territoires jusque-là inconnus, objets d'images et de rêves plus ou moins précis. On a cherché en vain le continent austral, mais on a découvert les îles du Pacifique, on a parcouru l'Amérique et l'Afrique. Que de rêves ont poussé les hommes à partir, René Caillié en marche vers Tombouctou²⁷, la Croisière Jaune parcourant l'Asie vers Pékin, Jean-Louis Étienne traversant le continent antarctique ! Et que de rêves ces exploits, ceux d'aujourd'hui comme ceux du passé, ne suscitent-ils pas ! Ainsi, la fin tragique de

²⁵ Michel Baridon. *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006.

²⁶ Jean-Jacques Rousseau. *Rêveries du promeneur solitaire*. Cinquième promenade.

²⁷ René Caillié. *Voyage à Tombouctou*. Paris. La Découverte/Poche. 1996.

l'expédition de "Monsieur de La Pérouse" à Vanikoro nourrit plus que jamais nos imaginations.

Les hauts lieux

Un autre aspect de la question des territoires désirés est montré par la désignation de lieux pensés comme plus importants que d'autres. Ce sont les hauts lieux, qui sont de toutes sortes. Ils peuvent être désignés comme tels par la *vox populi* ; ce sont alors souvent des lieux religieux, des lieux saints, Jérusalem, La Mecque, etc. D'autres, comme le lac du Bourget avec Lamartine ou Guernesey avec Hugo ou encore le pont du Gard avec Hubert Robert, ont une signification littéraire ou artistique. On a vu chez Proust le caractère sacré qu'il accorde à certains paysages des environs de Combray. Par ailleurs, Verdun, le Chemin des Dames sont, avec tant d'autres, les hauts lieux bien réels de la Première Guerre mondiale. En revanche, la place de Roncevaux dans la geste carolingienne tient à la fois de l'histoire et du mythe, entretenu par Vigny. Nombre de hauts lieux ont un sens politique : la tombe du général de Gaulle à Colombey-les-Deux-Églises est de ceux-là. Mais, le temps passant, au sens politique finit par s'en substituer un autre, simplement historique ; tel est le cas de la sépulture de Raymond Poincaré à Nubécourt (Meuse), du tombeau de Napoléon aux Invalides ou de la plupart des monuments funéraires du cimetière du Père-Lachaise. La construction de mémoriaux destinés à entretenir le souvenir de tel événement ou de tel personnage illustre l'importance des hauts lieux dans l'imaginaire collectif.

L'existence de lieux considérés comme hors du commun a entraîné, surtout à partir du XIX^e siècle, une volonté de les préserver, volonté qui s'est manifestée, en France, grâce à Prosper Mérimée, par la création de listes de classement et d'inscription, en particulier celles qui concernent les monuments historiques et les sites. De nos jours, diverses puissances publiques interviennent : on propose à l'admiration des visiteurs "un des plus beaux villages de France" et l'on inscrit chaque année de nouveaux sites sur la liste du patrimoine mondial inventorié par l'UNESCO.

Aujourd'hui, la surface de la planète est entièrement connue. Les dernières conquêtes concernent les grottes, la très haute montagne, les latitudes extrêmes et surtout le monde sous-marin. Il n'y a plus grand-chose à explorer... Certes, mais, pour chacun de nous, tout est à découvrir ! Et comme tout est à découvrir, le rêve ne peut que continuer. C'est ce qui explique la ruée sur les voyages, favorisés qu'ils sont par l'évolution des moyens de déplacement et l'abaissement du coût des transports. L'imagination est excitée par ces facilités nouvelles et par la publicité, qui vante les destinations de rêve et les îles paradisiaques. Le rêve, en outre, est entretenu par les reportages, par les documentaires diffusés souvent par des chaînes spécialisées de télévision, *Planète* et *Odyssée* entre autres (les noms mêmes de ces chaînes sont significatifs) ; et le succès de l'émission hebdomadaire *Thalassa*, diffusée sur *France 3*, relève du même phénomène.



Outre le caractère multiforme des territoires rêvés, il convient de souligner qu'entre le réel et le rêve se fait un constant mouvement de va-et-vient. Les hommes ne sont pas d'un côté et les territoires de l'autre : la symbiose entre eux est constante, même lorsque le territoire est subi, comme dans les bidonvilles ; dans ce cas, le rêve devient un cauchemar auquel les habitants opposent un autre rêve, qui s'applique à des territoires autres que celui sur lequel ils vivent et les amène à envisager d'émigrer, de partir ailleurs.

La réflexion sur les territoires, c'est une des tâches essentielles des géographes. Pour eux, il ne s'agit pas, comme on le croit trop souvent, de remplir de fastidieux tableaux statistiques ou de dérouler des nomenclatures sans saveur. Comme l'écrit Jean-François Staszak : "il incombe aux géographes de montrer que nos visions du monde sont structurées par un imaginaire géographique²⁸..." Leur travail est de dire combien les hommes ont avec les lieux qu'ils habitent des rapports extrêmement étroits, ceci non seulement parce que la surface du globe est le

²⁸ Jean-François Staszak. Le Tahiti de nos rêves. *La GéoGraphie*. Depuis 1822, n° 1528. N°1 (Nouvelle formule) Hiver 2008. p. 32. Col. 3.

support de leurs activités, mais aussi parce qu'elle est une pièce essentielle de leurs besoins oniriques. Tous les territoires, qu'ils soient imaginaires ou réels, sont générateurs de rêves. C'est sans aucun doute ce qui en fait le prix aux yeux de ceux qui y vivent et de ceux qui en parlent.



Figure 1 : Vue aérienne de la ville de Richelieu.



Figure 2 : Paysage avec Orphée et Euridice.



Figure 3 : Le jardin de la France.

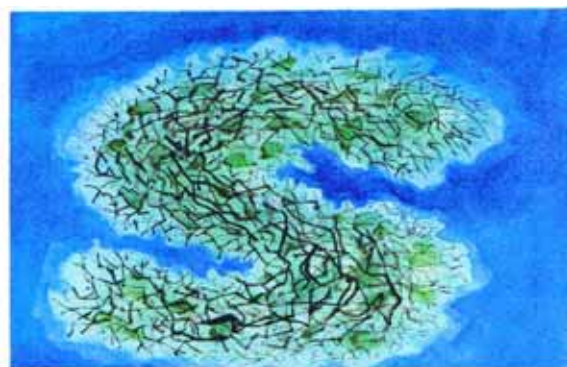


Figure 4 : L'île de Selva

L'île de Selva est faite d'un seul arbre, si vaste et si dense qu'il semble une forêt à lui tout seul. C'est sur l'arbre que viennent s'initier, au cours d'une chasse périlleuse, les jeunes hommes qui vivent dans les villages de l'archipel voisin.



Figure 5 : Le Château des Pyrénées.

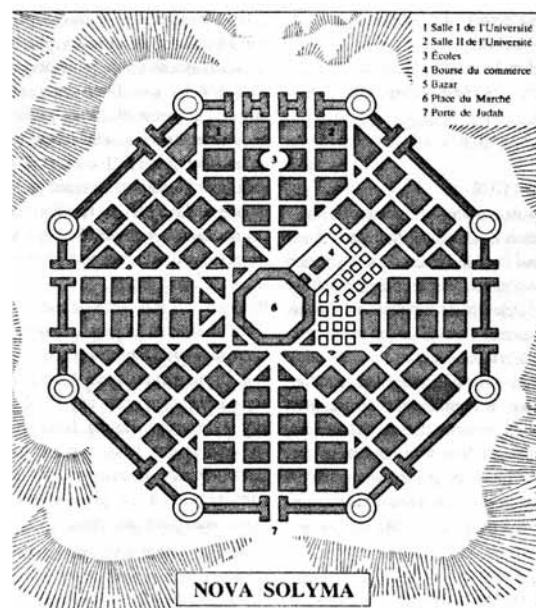


Figure 6 : Nouvelle Solime.



Figure 7 : Prise de Jéricho par l'armée de Josué.



Figure 8 : Le Vieux Pont.



Figure 9 : Les Champs et les villages sous la neige.

DÉBAT

Joseph Picard : Merci, Pierre, de cette promenade de rêves, d'imagination et de réalité en même temps. Chacun peut rêver, découvrir et revenir de certains petits territoires qui nourrissent l'imagination. Il suffit d'aller dans les petites îles au large de la côte bretonne, y accoster, notamment en bateau à voile, pour que chaque voyage soit une nouvelle découverte.

Pierre Gillardot : À ce propos, dans le numéro de *La Géographie*, la nouvelle revue de la Société de Géographie de Paris, qui circule dans l'assistance, il y a un article excellent sur les îles du Ponant et sur la notion d'île, notion qui est née relativement récemment en Occident, surtout à cause du développement des villes et de l'industrie. L'île est un lieu à part où l'on peut se ressourcer, se réfugier loin de l'agitation du monde.

Jacques Pons : Deux points tout à fait différents. D'abord, Pierre Gillardot nous a parlé de frère Jean des "Entomeures", il faudrait dire Jean des "Entamures". "Entamer" exprimait l'idée de plaies et de bosses. La graphie "om" est pratiquement équivalente à la graphie "am". On disait "Dammarie" comme on disait

"*Dommartin*". Également ces grandes cuves de vin qu'on appelle des "tonnes", ce sont des "tannes" ; "tonnage" et "tannage", c'est le même mot.

Je veux aussi vous parler de l'île de Sainte-Hélène. On a retrouvé les cahiers d'écolier de Napoléon et on y a vu écrit : "Sainte-Hélène, petite île". Il avait alors 12 ans. On a trouvé ceci curieux, on a pensé qu'il avait eu une sorte d'intuition de la fin de sa vie. Mais le dernier ouvrage paru sur ce sujet, sous la plume d'un journaliste belge, M. Toussaint, dit exactement le contraire. L'auteur signale que Charles Pozzo di Borgo, cousin et ami d'enfance de Napoléon, devenu par la suite un de ses pires ennemis, avait préconisé, dès 1814, pendant le congrès de Vienne et bien avant Waterloo, d'envoyer l'empereur à Sainte-Hélène. Pozzo di Borgo connaissait les rêves d'enfant de Napoléon ; on a l'impression qu'il pensait : "Ah ! Ah ! Il a rêvé de Sainte-Hélène, eh bien, il l'aura !" De sorte qu'on peut affirmer que le jeune Bonaparte n'a eu aucune vision prémonitoire et qu'il s'agit seulement d'un retour en arrière dans l'esprit de son cousin.

Pierre Gillardot : Je n'ignore pas que frère Jean, chez Rabelais, est dénommé "des Entamures". Mais l'usage actuel a substitué "Entomeures" à "Entamures". J'ai préféré m'y conformer.

Je ne connaissais ni le rêve d'enfant de Napoléon, ni le rôle de Pozzo di Borgo dans son exil, tel que le rapporte M. Toussaint. L'anecdote illustre à merveille la transformation d'un rêve de territoire en cauchemar !

Michel Monsigny : Est-ce qu'il est prévu une suite pour nous parler des territoires rêvés de l'Inde, du Japon, de la Chine, ...

Pierre Gillardot : L'Extrême-Orient est incontestablement porteur de rêve, ceci au moins depuis le Moyen Âge : les Grandes Découvertes en sont issues ; mais il ne s'agissait pas alors de rêves désintéressés ! D'autres contrées plus ou moins lointaines sont tout autant porteuses de rêve.

Joseph Picard : Cet exposé incite au voyage. Il est vrai que l'on va découvrir un pays. On rêve toujours auparavant de ce qu'il peut être, aux choses que l'on va y découvrir. On revient avec des souvenirs transformés.

Jean-Pierre Navailles : À propos des capitales, n'est-ce pas un territoire rêvé lorsqu'il y a rivalité entre grandes villes d'un même pays ?

Pierre Gillardot : Oui, bien sûr. Les jalousies entre grandes cités, mais aussi les simples querelles de clocher reposent souvent sur un fond territorial. À l'échelle d'un État, le transfert de la capitale du Brésil de Rio de Janeiro à Brasilia est le meilleur exemple de la nécessité dans laquelle les autorités fédérales ont été de "rêver" un projet, concrétisé ensuite sous la direction d'Oscar Niemeyer et aboutissant à la création *ex nihilo* d'une ville qui, aujourd'hui, "fonctionne" bien. À Rio, les terrains et les bâtiments abandonnés par le pouvoir fédéral ont été rapidement réinvestis par les Cariocas, le manque de terrains facilement constructibles aidant. La perte de la fonction capitale n'y a pas été ressentie comme dramatique. À l'échelle d'un simple département français, le transfert de la préfecture du Var de Draguignan à Toulon a, au contraire, été très mal enduré dans l'ancien chef-lieu. Il ne s'agissait pas seulement de la perte d'une fonction considérée, *mutatis mutandis*, comme prestigieuse, mais aussi d'un déclasserement territorial, le déménagement supposant une affectation nouvelle des terrains "libérés" par l'administration préfectorale et aussi par les habitants. Cauchemar auquel répondait depuis longtemps le rêve toulonnais d'accueillir la plus haute autorité du département.

QUAND LAVOISIER TRAVAILLAIT À ORLÉANS (1787-1788)¹

Claude Hartmann

RÉSUMÉ

À la veille de la Révolution, Lavoisier fut "élu" par le roi Louis XVI pour participer aux travaux de l'Assemblée provinciale de la Généralité d'Orléans. Président du 4^{ème} bureau, celui de Bien public, du Commerce et de l'Agriculture, il s'y montra très actif et proposa notamment un Projet de Caisse d'Assurance en faveur du peuple, contre les atteintes de la misère et de la vieillesse.

À Orléans, il logeait avec sa femme rue Bannier. Le plan Perdoux, conservé aux Archives départementales du Loiret, permet de situer précisément la maison.



Introduction

Antoine-Laurent de Lavoisier est sans conteste l'une des figures les plus prestigieuses de notre histoire scientifique. Père de la chimie moderne, administrateur talentueux, il fut aussi un agronome avisé et conçut les bases d'une véritable science de l'environnement. Il n'est pas dans notre propos de nous pencher ici sur sa carrière scientifique. Dans cette communication, nous voudrions évoquer ses liens avec la ville d'Orléans.

L'assemblée provinciale de la Généralité d'Orléans

Le 10 mai 1774, lorsqu'il accède au trône, le jeune Louis XVI - il n'a pas encore vingt ans - est convaincu, de la nécessité du changement. Il désire être un roi réformateur et commence - cela n'est pas heureux, même s'il suit l'opinion générale - par rompre brutalement avec la "révolution royale", tentative trop tardive de despotisme éclairé, mise en route en 1771 — elle commençait à produire des effets bénéfiques... —, renvoie Maupeou² et l'Abbé Terray³ et appelle aux affaires Turgot⁴, l'homme des encyclopédistes et des physiocrates. Ce dernier tente — le principe en est excellent, la réalisation fort délicate — d'associer les classes dirigeantes de la société aux réformes qui s'avèrent indispensables. L'administration, dans les pays d'élection tout au moins, était dans les mains du représentant du roi : l'Intendant tout puissant, régnant sur "un cimetière de fonctions désuètes" (Montesquieu) et ne retenait guère ceux qui se révélèrent des gestionnaires avisés préoccupés du bien public. La critique porte essentiellement sur la nature et la répartition des impôts, problèmes exacerbés par une crise financière lancinante.⁵

¹ Séance du 29 mai 2008.

² René-Nicolas-Charles-Auguste de Maupeou (1714-1792).

³ Joseph-Marie-Terray (1715-1778).

⁴ Anne-Robert-Jacques-Turgot, baron de L'Aulne (1727-1781). Il fut Intendant du Limousin avant d'être nommé, en 1774, Contrôleur général des Finances par Louis XVI.

⁵ Claude Michaud : *Les Assemblées provinciales*.

L'idée n'était pas nouvelle et avait été lancée dès 1750 par Chaumont de la Galaizière⁶ dans un mémoire adressé au Dauphin⁷. Des assemblées seraient chargées, entre autres problèmes, de réfléchir sur une répartition plus équitable des impôts. Naturellement, les privilégiés ne l'entendent pas de cette oreille et obtiennent le renvoi de Turgot. Son successeur, le fameux banquier suisse Necker⁸, reprend l'idée. Celle-ci mûrit peu à peu, un essai est fait en Haute Guyenne et dans le Berry en 1778, mais il faudra attendre Loménie de Brienne⁹ et un édit enregistré le 22 juin 1787 pour que des assemblées provinciales, dont les membres sont nommés ou cooptés dans les trois ordres, soient mises en place dans les Pays d'Élection :

Le Roi, ayant jugé à propos d'établir par édit du mois de Juin dernier, enregistré au Parlement le 22 du même mois, des Assemblées provinciales dans les différentes Provinces du Royaume, & Sa Majesté ayant exprimé ses intentions d'une manière plus particulière pour la Généralité d'Orléans, par le Règlement qu'Elle a donné à Versailles le 18 Juillet 1787, ladite Assemblée s'est formée à Orléans le six Septembre dernier, en vertu des Lettres de Convocation adressées par le Roi à chacun des Membres, au nombre de vingt-six, & dans la Séance du 10 Septembre, elle a élu, pour se compléter, vingt-six nouveaux Membres, en sorte que l'Assemblée s'est trouvée portée au nombre de cinquante-deux...¹⁰

Bien qu'anobli depuis 1775, Lavoisier est nommé par le roi parmi les représentants du Tiers de l'Élection de Romorantin. L'assemblée d'Orléans tient sa première séance le 6 septembre 1787. Ses 52 membres vont se répartir en quatre bureaux permanents. Le 17 novembre, lors de la séance d'ouverture des travaux, le Commissaire du Roi, l'Intendant Adrien-Philibert Perrin de Cypierre baron de Chevilly¹¹ parle ainsi de l'Orléanais :

Province qui, par son étendue, ses ressources, ses communications, ses relations extérieures, le commerce de sa capitale, la différence de ses cultures, ses productions en grains, ses vignobles, ses bois, offre le tableau le plus imposant ; mais aussi qui, par l'abâtardissement de la Sologne, l'état de langueur du Perche, la fragilité des récoltes et la misère habituelle des pays vignobles doit intéresser votre sensibilité : une fois éclairée, elle cherchera à répandre la vie et l'aisance dans les parties languissantes et apauvries¹².

Le président de l'Assemblée, M. le Duc de Luxembourg, est logé au Pavillon de M. Le Trosne, rue Royale où, nous apprennent les *Affiches*, sont à louer "plusieurs appartemens complets ornés de glaces et baguettes dorées". Plus modestement, Lavoisier s'installe avec son épouse, rue Bannier, dans la maison de feu Mademoiselle Benoist. Grâce au plan Perdoux¹³ nous pouvons situer précisément cette maison ; elle se trouvait à droite de la rue Bannier, en regardant le Martroi, aux numéros actuels 5 et 7 et a disparu lors de l'incendie de juin 1940. Lavoisier va prendre son travail très au sérieux, se montre très actif, assiste à l'ensemble des séances, assurant même, le 1er septembre, l'intérim du secrétariat. Il préside le 4^{ème} bureau, celui du *Bien public, du Commerce et de l'Agriculture*. Font également partie de ce bureau un militaire illustre : le maréchal de Rochambeau¹⁴ et un abbé qui fera beaucoup parler de lui : Sieyès¹⁵. Il est intéressant de remarquer que, lors d'élections complémentaires, le neveu de Duhamel du

⁶ Antoine-Martin Chaumont de La Galaizière (1667-1771). Il fut chargé de l'administration française de la Lorraine au temps du roi Stanislas.

⁷ Il s'agit de Louis (1729-1765) qui, privé d'occupations actives, s'adonnait à l'étude, notamment à celle du droit ; son fils Louis XVI, sans doute par réaction contre son grand-père, était très attaché à ses conceptions.

⁸ Jacques Necker (1732-1804).

⁹ Etienne-Charles de Loménie, comte de Brienne (1727-1794). Evêque de Toulouse, il fut Président de l'Assemblée des Notables.

¹⁰ Couret de Villeneuve, *Procès-verbal*, p. 5-6.

¹¹ Succédant à son père, le baron de Chevilly fut Intendant de 1785 à 1789.

¹² Couret de Villeneuve : *Procès-verbal* p. 11.

¹³ Feuille 2, n° 221.

¹⁴ Rochambeau, Jean-Baptiste-Donatien comte de (1725-1807), le véritable vainqueur de la guerre d'Indépendance. Il est né à Vendôme et il est mort à Thoré-la-Rochette, près de cette ville.

¹⁵ Sieyès, Emmanuel-Joseph, abbé S. (1746-1836). Grand-vicaire et chanoine de la cathédrale de Chartres, il est élu, le 10 septembre et représente l'élection de Dourdan.

Monceau, Auguste-Denis Fougeroux de Bondaroy, a été élu dans l'ordre du Tiers-État mais qu'il n'a pu accepter cette "marque de confiance".

Le travail de Lavoisier nous est connu dans le détail grâce aux procès-verbaux publiés par Couret de Villeneuve et aux manuscrits — dont la plupart sont de la main même de Lavoisier — conservés à la Médiathèque d'Orléans. En 1862, l'un de nos confrères, Jules Loiseleur a publié dans les *Mémoires* une *Notice sur des manuscrits inédits de Lavoisier*.

Il n'est pas dans mon intention aujourd'hui d'analyser ces documents. Je citerai seulement :

- le très important *Mémoire sur l'agriculture en général et dans l'Orléanais en particulier*, présenté le 25 juin 1787.

- le *Projet de Caisse d'Assurance, en faveur du Peuple, contre les atteintes de la misère & de la vieillesse...* qui préfigure les actuelles caisses de retraites mutuelles.

Lavoisier ne travaille pas seul et il a associé à la réflexion du Bureau qu'il préside les Sociétés Savantes locales ainsi que diverses personnalités compétentes.

Les sociétés savantes d'Orléans

On peut s'étonner que Lavoisier, l'une des personnalités les plus éminentes du monde scientifique, n'ait pas été membre de l'Académie Royale des Sciences, Arts et Belles-Lettres d'Orléans. La raison en est simple et tient en une formule chimique : H_2O . Certains membres éminents de l'Académie, le pharmacien Guillaume Prozet¹⁶ en tête, avaient sur la chimie des idées bien arrêtées et étaient restés fidèles à la théorie du phlogistique¹⁷. On sait que Lavoisier a réduit au néant cette séduisante élucubration de l'Allemand Stahl, cette "sublime théorie" comme disaient ses adeptes, et avait eu l'outrecuidance de prétendre que notre *aqua simplex* résultait en réalité de la combinaison d'*air vital* et d'*air inflammable* : deux gaz se réunissant pour former un liquide ! C'en était trop et l'Académie se donna le ridicule de ne pas élire l'un des plus brillants scientifiques de notre histoire.

En revanche, la Société Royale d'Agriculture de la Généralité d'Orléans élit, le 12 février 1788, Lavoisier au titre de Membre Associé. Cette distinction n'a pas dû être indifférente à Lavoisier puisqu'elle figure sur la page de titre de son ouvrage capital : le *Traité élémentaire de chimie* dont la première édition date de 1789.

Cependant, l'implication des deux sociétés savantes dans le travail de l'Assemblée est attestée dans les procès-verbaux. Ainsi :

- *Bien Public* (p. 166) : "Nous aurons l'honneur de présenter au Bureau du Bien Public, deux Mémoires sur le Commerce, & deux sur l'Agriculture. Nous avons trouvé dans les deux



Les travaux de l'Assemblée provinciale

¹⁶ Guillaume Prozet (1739-1803) donnait des cours de *chymie* et de botanique au siège de l'Académie situé au Jardin des Apothicaires. Il habitait rue Royale (n° 46 du plan Perdoux).

¹⁷ Georg-Ernst Stahl (1660-1734) admet que, lorsqu'un métal brûle à l'air et donc s'oxyde, il perd son "principe combustible", principe que ses disciples nommeront phlogistique et lui donneront un poids négatif.

Académies de cette Ville toutes les ressources que nous n'aurions jamais pu suppléer ni remplacer, quelques efforts que eussions été capables de faire."

-*De l'Agriculture* (p. 248-249) : "Les lumières que nous avons recueillies des Mémoires de l'Académie des Sciences & Arts, et de la Société d'Agriculture de cette Ville, vous annoncent déjà que vous trouverez des secours précieux dans ces Compagnies savantes, & que vous aviez prévu d'avance qu'elles s'empresseroient de seconder votre zèle."

-*Du Commerce* (p. 266) : "Qu'il sera fait des remerciements de la part de l'Assemblée à l'Académie des Sciences & Arts, ainsi qu'à la Société d'Agriculture d'Orléans ; que ces deux Compagnies seront priées de continuer avec le même zèle les travaux qu'elles ont si bien commencé, & que leurs Mémoires seront déposés dans les archives."

-*Projets de bienfaisance* (p. 289) : "Que pour acquérir plus de lumières sur un objet qui intéresse aussi essentiellement l'humanité, il sera rédigé un Programme d'après les vues exposées dans le Rapport, & que l'Académie des Sciences & Arts d'Orléans sera priée d'en faire l'objet d'un projet pour l'année prochaine."

Par ailleurs l'Académie reçoit une subvention de 400 livres.

On voit donc que l'intelligentsia orléanaise n'est pas restée à l'écart du grand mouvement des idées qui caractérise la fin de l'Ancien Régime.

Conclusion

L'Assemblée provinciale de la Généralité de Bourges avait précédé celle d'Orléans ; elle avait dans ses rangs une personnalité remarquable : le duc de Béthune-Charost¹⁸. Elle a, elle aussi, proposé des réformes. La plupart de ces réformes, qui correspondaient aux vœux profonds de la population du royaume, se retrouvent dans les Cahiers de Doléances. Le roi n'avait pas les moyens de les imposer. Pourquoi fallait-il qu'une logique implacable rende inévitables les épisodes sanglants de la Révolution pour faire évoluer une société paralysée par le comportement irresponsable de privilégiés cramponnés à leurs avantages acquis et par un pouvoir royal oscillant entre despotisme et capitulation ?

BIBLIOGRAPHIE

-Manuscrits :

Papiers de Lavoisier : Médiathèque d'Orléans : cote 1326.

Annexes du plan Perdoux : Archives départementales du Loiret, 2Mi89.

-Ouvrages imprimés

Anonyme, s.d. : *Logemens de MM. Les Députés de l'Assemblée provinciale de l'Orléanois. Indiquée au dix-sept Novembre 1787* ; Orléans, Couret de Villeneuve. 1 brochure de 7 p. Signature autographe de l'abbé Gentil, secrétaire-greffier.

Anonyme, 1787 : *-Procès-verbal des séances de l'Assemblée provinciale de l'Orléanois, tenues à Orléans le six septembre mil sept cent quatre-vingt-sept.* 70 p.

Procès-verbal des séances de l'Assemblée provinciale de l'Orléanois, tenues au mois de Novembre et Décembre 1787. 440 p., 2 tableaux dépliant.

Orléans, Couret de Villeneuve, 2 pièces reliées en 1 vol. in-4°.

Anonyme : *Journal de l'Orléanois ou Annonces, Affiches et Avis divers contenant généralement ce qui peut intéresser cette Province.* Année 1787. Couret de Villeneuve. Archives départementales du Loiret : D 8.

¹⁸ Armand-Joseph duc de Béthune-Charost (1738-1800), le plus "éclairé" des gentilshommes-cultivateurs.

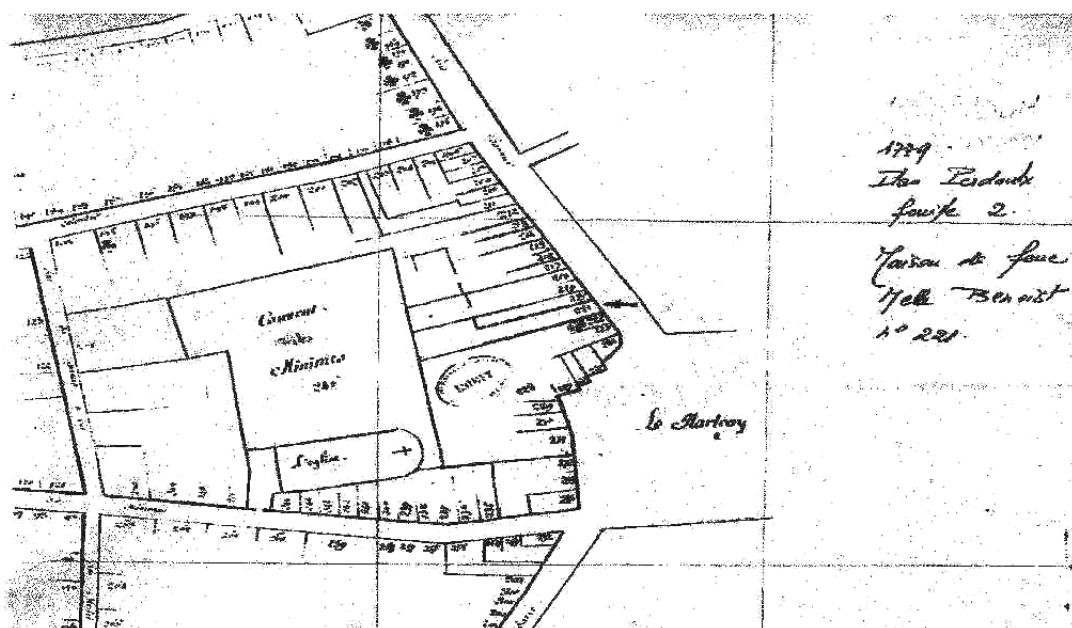
Lavoisier, Antoine-Laurent de : 1862-1893 : *Œuvres*. Publiées par les soins de son Excellence le Ministre de l'Instruction publique et des cultes. Paris, Imprimerie impériale-Imprimerie nationale, 6 vol. in-4°.

Michaud, Claude, 1998 : *Les assemblées provinciales et l'exemple du Berry in : L'administration territoriale de la France. Actes du Colloque d'Orléans (30.09-2.10 1993)*. Orléans, Presses universitaires, 1998, p.259-270.

Perdoux, 1779 : *Plan général de la ville d'Orléans divisé en 16 feuilles*. Archives départementales du Loiret : A 599, 2 Mi 89.

ANNEXE

L'essentiel (20 cartons) des papiers personnels de Lavoisier a été réuni, par Léon de Chazelles¹⁹, qui avait des liens de parenté avec l'épouse du savant, Marie-Anne, née Paulze, devenue plus tard Madame de Rumfort, et qui considérait comme un devoir lui incombant de les conserver et de les faire connaître. Confiés à l'Académie des Sciences, ils seront publiés, grâce à l'intervention des académiciens Antoine-César Becquerel et Jean-Baptiste Dumas, dans une édition complète, financée par l'État, commencée en 1862 et terminée en 1893.



Situation de la maison où étaient logés Lavoisier et sa femme.
Rappelons que ce quartier fut détruit en grande partie par l'incendie de juin 1940

DÉBAT

Michel Monsigny : Pendant son séjour à Orléans, Lavoisier a-t-il poursuivi ses travaux de chimiste ?

Claude Hartmann : Je n'ai pas de document à ce sujet, mais il me paraît invraisemblable que Lavoisier soit resté deux ans à Orléans sans aller à Paris. N'oublions pas que la première édition du *Traité Élémentaire de chimie* date de 1789.

Olivier de Bouillane de Lacoste : Vous nous avez parlé d'un projet de Lavoisier tendant à l'institution d'un organisme de "bienfaisance". Dans ce projet, comment devait être financé cet organisme de "Sécurité sociale" avant la lettre ?

¹⁹ Pierre-Léon de Chazelles (1804-1866), député à l'Assemblée législative (1849), membre du Corps Législatif de 1852 à 1863. Rallié à Napoléon III.

Claude Hartmann : Au procès-verbal page 276, il est précisé : "Nous proposons donc de former à Orléans, sous le titre de *Caisse d'épargne du Peuple*, un établissement où l'on recevrait les sommes qui seraient remises par les personnes de tout âge et de toute condition qui voudraient se procurer à elles-mêmes, à leurs veuves ou à leurs enfants, à quelque époque que ce fût, une rente viagère d'une somme qui serait déterminée d'après des tables dressées à cet effet". Autrement dit la caisse serait alimentée par les cotisations de ses membres.

Bernard Pradel : Comme vous savez, Lavoisier faisait partie des Fermiers Généraux (une quarantaine environ), encore dénommés "traitants", qui par contrat dit "traité" avec le Trésor Royal, prenaient en charge l'assiette et le recouvrement par les cinq grandes fermes générales, des impôts indirects (gabelle, aides,...) et des droits domaniaux, et cela à forfait, d'où la possibilité de profits personnels élevés et chez certains d'entre eux un train de vie fastueux. Méprisés par Saint-Simon qui disait du grand-père de sa femme, ancien traitant : "il n'avait d'autre réputation que celle que ces gens là peuvent avoir". Mal vus par le peuple, il furent inquiétés lors de la Révolution. Ce fut le cas pour Lavoisier qui, arrêté par la Terreur, monta sur l'échafaud après un procès vite expédié qui s'acheva sur la réflexion stupide d'un juge "La République n'a pas besoin de savants !"

Pour revenir au séjour de Lavoisier à Orléans, j'aimerais savoir s'il eut alors l'occasion d'éclaircir les questions touchant la réforme de la fiscalité royale qui était déjà à l'ordre du jour à ce moment-là.

Claude Hartmann : L'Assemblée s'est naturellement penchée sur les problèmes de fiscalité. Je ne peux évidemment pas vous donner ici le détail de ses travaux. Disons que la table des Matières contenues dans le *Procès-Verbal des séances* est éloquente : Capitation, Capitation des non-Taillables, Capitation des Taillables ; Corvée ; Impositions locales, Tableau général des Impositions de la majorité ; Taille ... montant... cet impôt est nuisible à l'agriculture.... Moyens de parvenir à l'égalité de la répartition de cet impôt... ; Vingtièmes. En bref, beaucoup de travail qui, comme d'autres, restera lettre morte et n'aura pas d'application, du moins dans un futur proche.