

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

**A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600**

NOTE TO USERS

The original manuscript received by UMI contains pages with slanted print. Pages were microfilmed as received.

This reproduction is the best copy available

UMI



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**CRÉATION THÉÂTRALE, INHUMAIN
ET POSTMODERNITÉ**

par

© ISABELLE PROULX

Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa en vue de l'obtention
de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.

Ottawa - 1998



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-28455-7

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier monsieur
Daniel Castillo Durante pour son
aide au cours de ce travail.

INTRODUCTION

La modernité et la postmodernité ont donné lieu à nombre de réflexions et de théories. Philosophes et théoriciens continuent de produire des ouvrages d'un intérêt certain sur la question. De Jean Baudrillard à David Harvey en passant par Charles Jencks et Jean-François Lyotard, nombreux sont les intellectuels qui ont élaboré des concepts se rapportant à la postmodernité. L'un de ces concepts s'avéra important dans le contexte du travail de création théâtrale qui suit. Il s'agit du concept d'inhumain, élaboré par le philosophe français contemporain Jean-François Lyotard.

Lyotard aborde l'inhumain sous deux angles différents : celui qui entend l'inhumain au sens habituel de manque d'humanité et celui qui le comprend comme force créatrice de l'enfance. Dans cette dernière perspective, l'inhumain doit se dégager du stéréotype qui pèse sur lui afin de révéler ses liens profonds avec la création. Dans le cadre de ce travail, il s'agira de découvrir comment ces

ISABELLE PROULX
CRÉATION THÉÂTRALE, INHUMAIN
ET POSTMODERNITÉ
«M. A. LETTRES FRANÇAISES»

RÉSUMÉ

La création d'une pièce de théâtre sur l'amitié entre quatre étudiantes est le centre d'une réflexion sur l'inhumain dans l'art. Dans la pièce, l'absence d'une des amies devient, pour les autres, l'occasion d'exprimer les reproches qu'elles entretiennent envers l'absente. Du babil, on passe rapidement à des paroles blessantes. Il s'ensuit une crucifixion verbale de l'absente. C'est le drame d'un discours banal qui s'avère porteur de mort.

Cette création est insérée dans la conception de l'inhumain élaborée par Jean-François Lyotard dans sa réflexion sur la postmodernité. Les écrits de Theodor W. Adorno sont aussi examinés pour établir la valeur de l'art dans le contexte explicité ci-haut. Finalement, c'est au niveau du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud que la problématique est reliée au théâtre. Cette cruauté est l'une des manifestations de l'inhumain dans l'art.

INTRODUCTION

La modernité et la postmodernité ont donné lieu à nombre de réflexions et de théories. Philosophes et théoriciens continuent de produire des ouvrages d'un intérêt certain sur la question. De Jean Baudrillard à David Harvey en passant par Charles Jencks et Jean-François Lyotard, nombreux sont les intellectuels qui ont élaboré des concepts se rapportant à la postmodernité. L'un de ces concepts s'avéra important dans le contexte du travail de création théâtrale qui suit. Il s'agit du concept d'inhumain, élaboré par le philosophe français contemporain Jean-François Lyotard.

Lyotard aborde l'inhumain sous deux angles différents: celui qui entend l'inhumain au sens habituel de manque d'humanité et celui qui le comprend comme force créatrice de l'enfance. Dans cette dernière perspective, l'inhumain doit se dégager du stéréotype qui pèse sur lui afin de révéler ses liens profonds avec la création. Dans le cadre de ce travail, il s'agira de découvrir comment ces

concepts se manifestent au niveau du théâtre et de la création théâtrale. Il faudra également expliciter la notion de stéréotype. Celui-ci doit être compris comme une logique modélisatrice des discours en général.

La création d'une pièce de théâtre qui porte sur l'amitié entre quatre étudiantes sera le centre d'une réflexion sur l'inhumain dans l'art, ou plus précisément, dans le théâtre. Dans la pièce, l'absence d'une des quatre amies devient, pour les trois autres, l'occasion d'exprimer la jalousie, les frustrations et les reproches qu'elles entretiennent envers l'absente. En effet, la belle amitié des étudiantes n'est qu'un mirage. Il suffit d'un élément ressenti comme provocateur (l'absence) pour qu'une violence verbale déferle. Ce discours fictif sera rapproché du genre théâtral. Au niveau de l'action, le théâtre révèle un mouvement constant. Il mobilise, il réactive et il déplace des énergies. Dans cette création, c'est au niveau du discours que ce mouvement se manifeste. Du babil léger et insignifiant, on passe rapidement à des paroles cruelles, ironiques et avilissantes. Il s'ensuit une crucifixion verbale de l'absente. C'est donc le drame d'un discours banal qui se révèle porteur de mort.

* * *

La première partie de cette thèse en création

littéraire se compose d'une pièce de théâtre intitulée *En attendant le «on dit»*.

La deuxième partie comporte une réflexion sur l'inhumain et le théâtre dans le cadre de la postmodernité. Elle s'appuie sur les écrits sur l'inhumain de Jean-François Lyotard, les théories de l'authenticité dans l'art de Theodor W. Adorno et finalement les essais sur la cruauté d'Antonin Artaud en tant qu'exemple concret de la mise en pratique de l'inhumain - sous la forme de la cruauté - dans l'art. Les ouvrages de Jean Baudrillard, David Harvey, Fredric Jameson et plusieurs autres viendront également enrichir la réflexion. Celle-ci sera divisée en cinq chapitres.

Tout d'abord, un premier chapitre s'intéressera à la postmodernité en tant que mouvement culturel. Par la suite, un deuxième chapitre fera état de la question de l'inhumain telle qu'élaborée par Jean-François Lyotard. Un troisième chapitre verra comment cet inhumain peut se manifester au niveau de l'authenticité dans l'art telle que l'entend Theodor W. Adorno. Le quatrième chapitre traitera pour sa part d'Antonin Artaud et de son concept de cruauté dans le théâtre. Enfin, le cinquième chapitre reviendra sur la création théâtrale de la première partie en ayant recours aux pièces de théâtre *Victor ou les enfants au pouvoir* de

Roger Vitrac et *Les Belles-soeurs* de Michel Tremblay pour
découvrir leur part d'inhumain.

I

TEXTE DE CRÉATION

EN ATTENDANT LE «ON DIT»

EN ATTENDANT LE «ON DIT»

(Pièce en deux actes)

PERSONNAGES

ANNE, ÉLIZABETH et CHLOÉ: étudiantes, début vingtaine

La pièce se déroule dans le salon d'un petit appartement. Les déplacements des personnages se limitent au salon et à la cuisine qui n'est pas visible. Un téléphone est sur un meuble dans un coin de la pièce. Trois fauteuils et un téléviseur sont au centre.

ACTE I

Elizabeth et Chloé sont assises devant le téléviseur allumé.

ANNE, entrant dans le salon avec un plateau de verres de limonade: Qu'est-ce qu'elle fait? Ça commence dans trois minutes! Tu es certaine que tu lui as dit la bonne heure? (Elle dépose le plateau et se laisse tomber dans un fauteuil.)

ÉLIZABETH, sans grand intérêt: Aussi certaine qu'il y a dix minutes quand tu m'as posé la même question.

CHLOÉ: Vous ne m'avez toujours pas dit pourquoi cet épisode est diffusé un samedi soir. Les téléromans sont présentés en après-midi, non?

ÉLIZABETH: C'est un épisode spécial.

CHLOÉ: En quel honneur?

ANNE, préoccupée: Je devrais peut-être essayer de lui téléphoner une dernière fois.

ÉLIZABETH, à Chloé: Je ne sais pas. C'est probablement pour augmenter les cotes d'écoute. (Elle se tourne vers

Anne.) Fais ce que tu veux Anne, mais je ne vois pas l'intérêt d'ajouter un énième message sur le répondeur de Sandra.

ANNE: Je n'ai pas laissé un message à chaque fois!

ÉLIZABETH, *haussant les épaules*: Si tu le dis.

CHLOÉ: Alors l'émission n'a pas été diffusée vendredi?

ÉLIZABETH, *exaspérée*: Mais si! C'est un épisode supplémentaire!

CHLOÉ, *ne s'apercevant nullement de l'exaspération d'Élizabeth*: Ah! C'est la suite!

ÉLIZABETH, *condescendante*: Oui, Chloé, c'est la suite.

Anne, *qui pendant cet échange était songeuse, se lève et se dirige vers le téléphone*.

CHLOÉ: Je commence tout juste à suivre l'émission. Je ne peux pas tout savoir.

ÉLIZABETH: Ça n'a rien à voir. L'émission joue du lundi au vendredi, en après-midi. Cette semaine, exceptionnellement, il y a aussi un épisode diffusé le samedi soir. Ce n'est pourtant pas très compliqué.

CHLOÉ, *un peu offusquée*: Merci de l'explication.

ÉLIZABETH: De rien.

ANNE, *revenant s'asseoir*: J'ai encore eu son répondeur.

ÉLIZABETH, *sarcastique*: Vraiment?

ANNE: Épargne-moi tes pointes de sarcasme Elizabeth.
Sandra aurait très bien pu être de retour.

ÉLIZABETH, ignorant complètement Anne: Chut! Ça commence. (*Elle se tourne vers le téléviseur.*)

CHLOÉ: De toute façon, Sandra est toujours en retard.

ANNE: C'est vrai qu'elle n'est pas très ponctuelle. La semaine dernière, je l'ai attendue une demi-heure au restaurant.

CHLOÉ: Ce n'est rien. J'ai manqué la moitié de mon cours de philosophie parce qu'elle n'est pas passée me prendre à temps lundi matin. (*Pause.*) Remarque que je l'aurais fort probablement manqué de toute façon. Philosophie à la première heure le lundi, c'est pénible.

ANNE: Si elle manque le début de l'émission, c'est tant pis pour elle.

ÉLIZABETH: Pour moi aussi, ça m'a tout l'air, puisque vous n'arrêtez pas de parler.

ANNE: Ce n'est même pas commencé. Ce ne sont que des extraits du dernier épisode.

ÉLIZABETH: Je sais, mais si tu n'as pas d'objections, j'aimerais bien les voir.

CHLOÉ: Tu n'as pas vu l'épisode de vendredi?

ÉLIZABETH, perdant patience: Si. Je veux simplement me rafraîchir la mémoire.

ANNE: Elle doit être quelque part avec Mathieu.

CHLOÉ: Elle ne passait pas encore la journée avec Mathieu!

ÉLIZABETH, *exaspérée*: Elle passe toutes ses journées avec Mathieu! Ce n'est pas nouveau. Maintenant, taisez-vous!

Court silence.

ANNE, *chuchotant*: Elle aurait vraiment pu téléphoner.

ÉLIZABETH, *jetant un regard mauvais sur Anne*: Est-ce que tu as l'intention de te taire?

Silence. Toutes les trois regardent le téléviseur.

CHLOÉ, *avec dédain*: Des funérailles! J'ai horreur de cela!

ÉLIZABETH, *furieuse*: Est-ce que je peux t'emprunter une vidéocassette, Anne?

ANNE: Oui. Pourquoi?

ÉLIZABETH: Pour enregistrer l'épisode. Vous ne semblez pas vouloir vous taire et je n'ai pas le temps de retourner à la maison. (*Soupir.*) Je vais devoir me contenter de l'enregistrement.

CHLOÉ, *avec un clin d'oeil à Anne*: Maintenant que tu enregistres l'épisode, est-ce qu'il nous est permis de respirer?

ÉLIZABETH, *maussade*: Non.

ANNE: La vidéocassette sur la télévision est libre.

ÉLIZABETH: Merci. (*Elle se lève et enregistre l'émission à l'aide du magnétoscope.*)

CHLOÉ, *chuchotant*: Pour qui sont les funérailles?

ANNE, *chuchotant elle aussi*: Laura. Sa mère et elle sont décédées dans une explosion la semaine dernière.

CHLOÉ, *chuchotant à nouveau*: Ah! Oui! Je crois bien que j'ai vu cet épisode.

ÉLIZABETH, *à elle-même*: Et elle s'en souvient. C'est tout un exploit.

CHLOÉ, *chuchotant toujours*: Je suppose que les funérailles de Leslie auront lieu plus tard.

ÉLIZABETH, *exaspérée*: Arrêtez de chuchoter! Vous allez me rendre folle!

ANNE, *avec un sourire amusé*: Je ne pense pas qu'il y aura d'autres funérailles. Laura et Leslie ne sont pas vraiment mortes.

ÉLIZABETH: Il serait plus juste de dire qu'Anne ne pense pas qu'elles sont vraiment mortes.

ANNE, *offusquée*: Toi non plus, Elizabeth, tu n'es pas convaincue!

ÉLIZABETH: J'admets que j'ai mes doutes, mais je ne suis pas en train de m'imaginer tout un scénario qui met en vedette mon hypothèse.

ANNE: Raconte ça à une autre que moi! Nous avons eu une discussion sur le sujet ce matin et nous en sommes venues à la conclusion que Laura et Leslie ne sont pas mortes. Premièrement, Laura est au centre de l'intrigue principale de l'émission. Deuxièmement, Leslie qu'on croyait morte depuis dix ans, vient à peine de ressusciter. Elle ne peut pas mourir tout de suite. Les téléromans affectionnent les revenants, mais il y a quand même des limites.

CHLOÉ, *interrompant la discussion*: Laura, c'est laquelle?

ÉLIZABETH, *avec un sourire narquois*: C'est le personnage qui est prétendument dans le cercueil.

ANNE, *jetant un coup d'oeil impatienté sur Elizabeth*: Tu te souviens de Laura, elle vient tout juste d'être acquittée du meurtre de Damian Smith. C'est la femme de Luke et la mère de Lucky et de Leslie-Lou.

CHLOÉ: Luke, c'est celui qui fait partie de la mafia?

ANNE: Non, ça c'est Sonny. Luke est le propriétaire du bar.

CHLOÉ: De quoi a-t-elle l'air, Laura?

ÉLIZABETH: Tu es bien certaine que tu la regardes cette émission?

CHLOÉ: Mais si! J'ai un peu de difficulté à identifier

les personnages, c'est tout.

ÉLIZABETH: Un peu! Tu n'es même pas capable de te souvenir du personnage principal!

ANNE: Elle aurait vraiment pu téléphoner, vous ne trouvez pas?

ÉLIZABETH: Tu connais Sandra. Penser aux autres, ce n'est pas son point fort.

CHLOÉ, *ironique*: Et si elle est avec le beau Mathieu, elle ne pense certainement pas à nous.

ANNE, *sarcastique*: Le beau Mathieu! Franchement! Sandra pourrait trouver mieux!

CHLOÉ, *avec un soupir*: Je sais. Sandra n'est pas mal du tout. Blonde et mince. Mais elle sort avec le gars le plus moche en ville! (*Elle se tourne vers le téléviseur.*) Il a donc l'air triste lui!

ANNE: Évidemment, sa femme vient de mourir.

CHLOÉ: Si Laura est toujours en vie, pourquoi y a-t-il des funérailles pour elle?

ANNE: Pour montrer que Laura est vraiment morte.

CHLOÉ: Mais elle ne l'est pas.

ANNE: Non.

CHLOÉ: Qui est dans le cercueil?

ANNE: Je ne sais pas. N'importe qui. Personne. Ça n'a pas d'importance.

CHLOÉ: Ne t'impatiente pas comme ça! Je ne faisais que poser quelques questions!

ÉLIZABETH, à elle-même: Des questions stupides, oui!

CHLOÉ: Je t'ai entendue Élizabeth! Juste parce que je demande des précisions sur certains détails, ça ne veut pas dire que je pose des questions stupides. On ne peut pas tous être des encyclopédies ambulantes des téléromans. Personnellement, j'ai d'autres choses à faire.

ÉLIZABETH, à elle-même: Comme quoi?

ANNE: Nous ne sommes quand même pas des encyclopédies ambulantes.

ÉLIZABETH: Tu n'as pas besoin d'être dotée de connaissances incroyables pour te rendre compte qu'il est possible de prétendre qu'une personne est morte alors qu'elle ne l'est pas vraiment.

CHLOÉ, offusquée: Pardonnez mon manque d'intelligence et mon infériorité!

ÉLIZABETH: Tu aimes ça dramatiser les choses! C'est incroyable!

Court silence.

ANNE: Je ne peux pas croire que Sandra n'a pas téléphoné!

ÉLIZABETH: Franchement Anne! Tu n'es quand même pas sa mère! Elle n'a pas téléphoné. Soit! Sandra est plutôt

irresponsable et elle est incapable de prendre les autres en considération. Comme ce n'est pas elle qui nous attend, elle se balance pas mal de ce qui peut arriver! (*Elle se tourne vers le téléviseur.*)

Court silence.

ANNE: J'imagine que Mathieu a été content de constater qu'elle nous laissait tomber encore une fois.

ÉLIZABETH: C'est évident. Ça lui donne un sentiment de supériorité, mais ce n'est pas Mathieu qui nous a laissées tomber, c'est Sandra. Si elle voulait vraiment être ici, il n'y a pas grand-chose que Mathieu pourrait faire pour l'en empêcher.

ANNE: Je veux bien, mais si Mathieu lui a rabâché les oreilles toute la journée parce qu'il ne la verrait pas ce soir...

ÉLIZABETH: Sandra est tout de même une adulte! Elle est capable de décider où et avec qui elle passe ses soirées! Elle avait dit qu'elle serait ici. Elle n'avait qu'à y être.

ANNE: Qu'est-ce que tu en penses Chloé?

CHLOÉ, *d'un air désintéressé*: Hmmm?

ÉLIZABETH: Ne me dis pas que tu boudes!

CHLOÉ: Je ne boude pas. Je regarde la télévision. Puisque vous ne voulez pas répondre à mes questions, je

vais y répondre moi-même.

ÉLIZABETH: On n'a jamais dit qu'on ne voulait pas répondre à tes questions.

CHLOÉ: C'est vrai. Vous avez plutôt dit que mes questions étaient stupides.

ANNE: Tu ne trouves pas que tu te fâches pour rien?

CHLOÉ: Non, je ne trouve pas.

ANNE: Dans ce cas-là, on s'excuse.

ÉLIZABETH: Et s'il te plaît, cesse de nous ignorer. Ça me tape sérieusement sur les nerfs.

ANNE, *regardant le téléviseur*: Regarde-le donc! Il brûle le portrait de Laura! Il est complètement fou!

CHLOÉ: Qui? Luke? Lucky? De qui est-ce que tu parles? Qui est ce personnage?

ANNE: Stephan Cassadine! Il était amoureux de Laura. Il se sent probablement coupable de sa mort puisque c'est lui qui l'a menée à la maison qui a explosé.

CHLOÉ: Je ne comprends pas.

ÉLIZABETH, *tout bas*: Faut-il s'en étonner?

ANNE: Il y a quinze ans à peu près, Laura a été kidnappée par les Cassadine, les grands ennemis de Luke. Elle a vécu captive pendant deux ans. Stephan est tombé amoureux d'elle mais elle n'a jamais cessé d'aimer Luke. Quand Laura s'est enfuie, les Cassadine ont fait assassiner

Leslie pour se venger. Cependant, on vient tout juste d'apprendre que Stephan a sauvé la vie de Leslie. Il a caché Leslie en Suisse et il l'a droguée pour la garder captive.

CHLOÉ: Et l'explosion?

ANNE: J'y arrive. La semaine dernière, Stephan a révélé à Laura que sa mère était toujours en vie. Il l'a conduite à la maison où Leslie était cachée. Quand Laura est entrée, la maison a explosé.

CHLOÉ: Vous trouvez ça simple toutes ces histoires?

ÉLIZABETH: Non, mais c'est drôlement amusant.

Silence.

ANNE: Vous savez ce qui m'énerve le plus de Mathieu? Ses remarques sexistes!

CHLOÉ: Je sais! Il est dégueulasse!

ANNE: Et Sandra trouve ça drôle.

ÉLIZABETH: Ce n'est pas surprenant. Quand elle est avec Mathieu, elle oublie qu'elle a un cerveau comme tout le monde.

CHLOÉ: Il m'écoeure! Il m'écoeure! Il m'écoeure!

ANNE: Moi aussi. Et ce qui est insupportable, c'est qu'il ne la respecte pas du tout.

ÉLIZABETH: Tu dois admettre que Sandra ne respecte guère Mathieu elle non plus.

CHLOÉ: Je ne vois pas comment tu peux dire ça.

ÉLIZABETH: Ça ne m'étonne pas.

CHLOÉ: C'est lui le macho, pas elle.

ÉLIZABETH: Ça n'a pas d'importance. Une personne ne peut être respectée si elle n'offre pas de respect en retour.

ANNE: De toute façon, elle va sûrement déchanter un jour.

ÉLIZABETH: Je n'en suis pas si certaine. Si elle n'a pas déchanté après deux ans, je ne vois pas pourquoi elle déchanterait maintenant.

CHLOÉ: Ça ne vous énerve pas de voir Sandra gaspiller sa vie avec Mathieu?

ANNE: Absolument.

ÉLIZABETH: Mais on n'y peut rien. C'est sa vie après tout. C'est son choix.

CHLOÉ: Quand même...

Silence.

ANNE: Je me demande si Sandra a terminé sa dissertation pour son cours de philosophie.

ÉLIZABETH: J'en doute.

CHLOÉ: Il ne faut pas oublier que Mathieu la tient occupée.

ANNE: Il ne laisse pas beaucoup de temps à Sandra pour

étudier.

CHLOÉ: Je me demande s'il est assez intelligent pour se rendre compte que Sandra veut terminer ses études.

ÉLIZABETH: C'est facile de blâmer Mathieu, mais pensez-vous vraiment que Sandra veut terminer ses études?

CHLOÉ, avec véhémence: Elle veut obtenir son diplôme! C'est pour cette raison qu'elle fréquente l'université. Autrement, pourquoi est-elle ici?

ÉLIZABETH: Je ne sais pas. Pour faire plaisir à ses parents. Pour faire comme tout le monde.

ANNE: Tu penses que Sandra va abandonner ses études?

ÉLIZABETH: Elle ne me donne pas l'impression d'une fille qui veut terminer ses études. Elle n'étudie pas, elle remet ses travaux en retard, elle n'aime pas son programme d'études et elle est sur le point de rater deux cours.

ANNE: Tu n'es pas sérieuse!

ÉLIZABETH: Tu ne savais pas?

ANNE: Non.

CHLOÉ: Il ne faudrait quand même pas sauter aux conclusions.

ÉLIZABETH: Je ne saute pas aux conclusions. Je dis simplement qu'une personne qui veut obtenir son diplôme s'organise pour consacrer un peu de temps à l'étude et ce, même si elle est en amour.

ANNE, *avec surprise*: Ce n'est pas vrai!

CHLOÉ, *confuse*: Quoi?

ÉLIZABETH: Tu peux croire ce que tu veux Anne...

ANNE: Non! Non! C'est Luke... Il... Je regardais...
Vous disiez?

CHLOÉ, *haussant les épaules*: Vous saviez que Mathieu
consomme toujours de la drogue?

ÉLIZABETH: Qui est-ce qui t'a dit ça?

CHLOÉ: Suzie. C'est son copain qui lui a dit. Elle se
demandait si Sandra était au courant.

ANNE: Probablement. Puisqu'ils sont toujours ensemble,
Sandra ne peut pas faire autrement que de remarquer si son
copain consomme de la drogue. Est-ce que vous pensez
qu'elle en consomme elle aussi?

ÉLIZABETH: Oui.

CHLOÉ: Il faut dire que Sandra n'a vraiment pas bonne
mine ces temps-ci. Elle a maigri. Elle a le teint jaunâtre
et les yeux cernés. Elle a l'air malade.

ANNE: Ça fait un bon bout de temps qu'elle a l'air
malade.

ÉLIZABETH: De toute façon, si elle est assez stupide
pour consommer, c'est son problème.

Silence.

CHLOÉ: J'ai faim.

ANNE: Fouille dans le frigo ou dans le garde-manger et sers-toi. Il y a aussi des fruits sur le comptoir.

Chloé se dirige vers la cuisine tandis que les deux autres continuent à regarder le téléviseur.

CHLOÉ, *de la cuisine*: McCain!

ANNE, *surprise*: Elle est drôlement énervante!

ÉLIZABETH, *haussant les épaules*: Elle est un peu folle également.

ANNE, *à Chloé*: Veux-tu bien me dire pourquoi tu cries?

CHLOÉ, *sortant la tête de la cuisine*: Tu as du gâteau McCain.

ANNE: Je sais.

CHLOÉ: Est-ce que je peux en avoir?

ANNE: Oui. (*Elle regarde Chloé retourner dans la cuisine et se tourne vers Elizabeth.*) Il ne lui faut vraiment pas grand-chose pour s'énervier.

ÉLIZABETH: C'est ce que je disais tantôt. Elle est folle.

CHLOÉ, *sortant de nouveau la tête de la cuisine*: J'entends ce que tu dis Elizabeth.

ÉLIZABETH: Je sais.

CHLOÉ, *avec une grimace à Elizabeth*: Quelqu'un d'autre veut du gâteau?

ÉLIZABETH: Moi.

CHLOÉ: Je ne sais pas si je vais t'en apporter.

ANNE: Les assiettes sont dans l'armoire de droite.

CHLOÉ, *retournant dans la cuisine*: Je les ai. *(Elle revient dans le salon avec le gâteau, les assiettes et des ustensiles.)*

ANNE: Fais attention en coupant le gâteau. J'ai passé l'aspirateur ce matin.

CHLOÉ: J'ai déjà coupé du gâteau avant aujourd'hui, Anne! *(Elle coupe un morceau de gâteau et l'offre à Elizabeth.)*

ÉLIZABETH: Merci. *(Elle bouge pour s'asseoir confortablement.)*

ANNE, *d'un ton de panique*: Qu'est-ce que tu fais?

ÉLIZABETH: Je m'installe plus confortablement.

ANNE: Veux-tu que je tienne ton assiette pendant que tu fais cela?

ÉLIZABETH: Non, ça va comme ça. Merci.

ANNE: Es-tu certaine? L'assiette n'a pas l'air très solide.

ÉLIZABETH: Ne t'inquiète pas. Je ne la laisserai pas tomber, mais je peux aller manger mon morceau de gâteau sur le balcon si tu veux. De cette façon, il n'y aura pas de miettes nulle part.

ANNE: Tu es comique Elizabeth. Ça paraît que ce n'est

pas toi qui as passé toute la journée à nettoyer l'appartement.

ÉLIZABETH: Je ne gaspillerais pas toute une journée à faire le ménage.

ANNE: Qu'est-ce que tu veux? Ce n'est pas tout le monde qui apprécie le désordre.

ÉLIZABETH: Je sais. Il y a aussi des gens malades de la propreté.

ANNE: Franchement, tu exagères. Je ne suis pas malade de la propreté.

CHLOÉ, *regardant le téléviseur avec intérêt*: Il est bien beau lui!

ÉLIZABETH: Bien jeune aussi.

CHLOÉ: Vraiment?

ANNE: Lucky a environ quinze ans.

CHLOÉ: Quinze!

ÉLIZABETH: Jeune. C'est ce que je disais.

CHLOÉ: Lucky, c'est le fils de Luke et de Laura?

ÉLIZABETH: Enfin! Un personnage qu'elle a réussi à identifier toute seule.

CHLOÉ, *sarcastique*: Apparemment, je ne suis pas aussi stupide que tu le croyais.

Silence.

ANNE: Comment se fait-il que j'apprends tout juste que

Sandra a de la difficulté à l'université? Élizabeth, es-tu certaine que ça va si mal que ça pour elle?

ÉLIZABETH: Anne, elle est sur le point de rater deux cours. Je ne vois vraiment pas comment sa situation pourrait empirer.

ANNE: Ça ne peut pas être aussi dramatique. Elle peut probablement se rattraper.

CHLOÉ: Pour ça, il faudrait qu'elle change d'attitude. Elle se décourage trop facilement. Avec Sandra, si ça va mal, ça va mal. Elle ne fait jamais rien pour changer la situation. Elle l'accepte tout simplement.

ÉLIZABETH: Si elle veut se rattraper, il faudra qu'elle cesse de remettre ses travaux en retard et qu'elle se présente aux examens. Sinon, c'est foutu.

ANNE: Comment fait-elle pour toujours remettre ses travaux en retard?

CHLOÉ: Elle n'est pas organisée et elle passe tout son temps avec Mathieu.

ANNE: La belle affaire!

ÉLIZABETH: C'est ça qui me frustre avec Sandra. Elle est complètement découragée parce qu'elle est sur le point de louper deux cours mais elle ne fait strictement rien pour changer la situation. Elle n'étudie pas et elle ne complète pas ses travaux.

CHLOÉ, à Anne: Tu sais le travail qu'elle devait faire pour son cours d'anglais? Elle a commencé à le faire la veille parce qu'elle a passé toute la fin de semaine avec Mathieu.

ANNE: Elle s'organise pour tout faire échouer!

ÉLIZABETH: Tu n'as jamais dit si vrai Anne.

ANNE: Je parlais sans vraiment penser.

CHLOÉ: Ça ne fait rien. Tu as quand même raison. Une personne qui ne travaille pas du tout ne peut absolument pas réussir.

ÉLIZABETH: Je pense que Sandra est consciente de tout cela mais qu'elle refuse d'y penser. Elle ne sait pas ce qu'elle veut faire de sa vie et il n'y a rien qui l'intéresse. Alors elle se dit qu'elle s'en fout.

ANNE: Quel dégât!

CHLOÉ: Tu peux le dire! Et le pire dans tout ça, c'est que nous sommes prises à le nettoyer. Sandra, elle, s'en lave les mains.

ÉLIZABETH: Ce n'est pas nouveau. Elle se met dans le pétrin et elle s'attend à ce qu'on la sorte de là. Pourquoi pas? On la sort toujours du pétrin. On termine ses dissertations. On explique ses retards.

CHLOÉ: Elle est incapable de prendre ses responsabilités.

ÉLIZABETH: Il serait peut-être plus juste de dire qu'elle refuse de prendre ses responsabilités.

CHLOÉ: Qu'est-ce que tu veux dire?

ÉLIZABETH: Sandra est une adulte. Elle sait ce qu'elle doit faire. Elle sait qu'elle doit étudier. Elle sait qu'elle doit faire ses travaux. Pour quelque raison que ce soit, manque d'organisation, paresse... Mathieu, elle ne fait pas ce qu'elle doit faire. Elle préfère laisser ses parents et ses amies réparer les pots cassés. Selon moi, ce n'est pas parce qu'elle est incapable de prendre ses responsabilités. C'est plutôt parce qu'elle refuse de les prendre.

ANNE: Je n'y avais jamais pensé comme ça.

ÉLIZABETH: De toute façon, puisque ce n'est pas mon problème, je préfère ne pas trop y penser.

Silence.

ANNE: Je me demande pourquoi elle n'a pas téléphoné.

CHLOÉ: Parce qu'elle est avec Mathieu.

ANNE: Tu penses qu'il l'empêche de nous voir?

CHLOÉ: Ça ne m'étonnerait pas du tout. Il est très possessif tu sais.

ANNE: Et jaloux.

ÉLIZABETH: Comme Sandra.

ANNE: Quoi?

ÉLIZABETH: Comme Sandra. Elle est aussi possessive et jalouse que lui. A vous écouter parler, on croirait que Sandra est une victime. Elle ne l'est pas.

CHLOÉ: Tu ne le sais pas Élizabeth.

ANNE: On ne sait pas ce qui se passe entre Sandra et Mathieu.

ÉLIZABETH: Vous êtes aveugles ou quoi? C'est elle qui a le dernier mot dans cette relation. Mathieu pense qu'il prend toutes les décisions mais il n'en est rien. Oui, il est irrespectueux, sexiste et mal élevé mais ça ne veut pas dire qu'il domine Sandra. Oui, il est jaloux et possessif et après? Sandra l'est tout autant, mais vous n'en faites pas de cas.

CHLOÉ: On trouve simplement qu'il est malsain pour elle d'être amoureuse d'un gars jaloux et possessif. On ne sait jamais. Il pourrait...

ÉLIZABETH: Quoi? Il pourrait quoi? La battre? Est-ce que tu penses vraiment qu'il la maltraite?

CHLOÉ: Pourquoi pas?

ÉLIZABETH, *s'impatiantant*: Parce que Mathieu n'est pas un gars violent. Il est possessif mais il n'est pas violent.

CHLOÉ: Tu ne le sais pas.

ÉLIZABETH: Si, je le sais.

CHLOÉ: Tu ne peux pas savoir. Tu n'es pas Sandra.

ÉLIZABETH: Je le sais quand même.

CHLOÉ: Comment peux-tu savoir que Mathieu n'a jamais frappé Sandra.

ÉLIZABETH, *furieuse*: Parce qu'il ne m'a jamais frappée!

Silence. Chloé et Anne sont stupéfaites.

ANNE: Quoi?

ÉLIZABETH: Parce que pendant les deux ans qu'a duré ma relation avec Mathieu, il ne m'a pas maltraitée une seule fois.

ACTE II

Un silence inconfortable s'est installé entre les trois personnages.

ANNE, *se levant*: Je prendrais bien un café. Est-ce que vous en voulez?

CHLOÉ: Non merci.

Silence.

ANNE: Élizabeth?

ÉLIZABETH: Non. Ça va.

Anne s'éclipse sous le regard furieux de Chloé.
Silence.

CHLOÉ, *se levant*: Je crois que je vais aller voir si Anne a besoin d'aide.

ÉLIZABETH: Elle est en train de se faire un café, pas de servir un repas pour cent personnes. Je doute qu'elle ait besoin d'aide.

CHLOÉ, *se rasseyant*: Tu as probablement raison.

Silence. Anne revient dans le salon avec sa tasse de café.

ANNE: Ça va me réveiller un peu.

Silence.

CHLOÉ, avec un ton de reproche: Comment as-tu pu fréquenter Mathieu?

ÉLIZABETH: J'avais seize ans et j'étais stupide.

ANNE: Est-ce que Sandra est au courant?

ÉLIZABETH: Oui. Elle connaissait tout de Mathieu avant de le rencontrer. Elle était avertie. Alors, vous comprendrez mon manque de sympathie à son égard.

CHLOÉ: Non, justement. Étant donné que tu as fréquenté Mathieu, il me semble que tu devrais être la personne la plus compréhensive face à ce que vit Sandra.

ÉLIZABETH: Qu'est-ce qu'elle vit au juste?

CHLOÉ: Une relation d'enfer!

ÉLIZABETH: Je doute qu'elle soit de ton avis.

CHLOÉ: C'est certain. Mathieu l'a complètement embarquée dans son bateau.

ÉLIZABETH: Elle ne fait rien contre son gré.

CHLOÉ: C'est toi qui le dis!

ÉLIZABETH: Je ne le dis pas. Je le sais.

CHLOÉ: Permets-moi de douter.

ÉLIZABETH: Fais ce que tu veux.

Silence inconfortable.

ANNE: Luke joue vraiment bien son rôle de veuf éploré.

Il a l'air vraiment bouleversé.

ÉLIZABETH: Il est payé pour avoir l'air bouleversé.
C'est un acteur.

CHLOÉ: C'est tout de même romantique. Ce serait bien si mon copain pouvait faire pour moi la moitié de ce que Luke fait pour Laura.

ÉLIZABETH, *avec un soupir exaspéré*: Laisse-nous savoir quand tu reviendras à la réalité.

CHLOÉ: Quoi?

ÉLIZABETH: Tu m'as entendue.

CHLOÉ: Ton problème, Élizabeth, c'est que tu n'es pas assez romantique. Une fille a le droit de rêver.

ÉLIZABETH: Ton problème, Chloé, c'est que tu oublies souvent que tu rêves. Tu t'imagines plein de scénarios et tu es déçue lorsqu'ils ne se matérialisent pas

CHLOÉ: C'est faux. Je trouve simplement leur histoire romantique.

ÉLIZABETH: Tu ne fais pas que trouver leur histoire romantique. Tu t'imagines que c'est ton histoire.

ANNE: Il ne faut pas que tu oublies que c'est un téléroman.

ÉLIZABETH: Télé. Roman. Téléroman. Tout ce qu'il y a de plus fictif.

CHLOÉ, *s'impatientant*: Je sais. Je sais.

ÉLIZABETH: Tu dis ça, mais je me demande si tu le sais vraiment.

CHLOÉ: Qu'est-ce que tu essaies de dire? Que je suis cinglée peut-être?

ÉLIZABETH: Ça c'est toi qui le dis. Moi, je dis simplement que tu as la tête dans les nuages quand il est question d'amour.

CHLOÉ: Peut-être, mais j'ai quand même assez de présence d'esprit pour ne pas m'amouracher de Mathieu.

ÉLIZABETH, avec un regard chargé de reproches: Maxime n'était guère mieux. Combien de temps as-tu perdu à t'imaginer toutes sortes de belles histoires avant de te rendre compte que c'était un salaud?

ANNE: Est-ce qu'on peut parler de quelque chose d'autre.

ÉLIZABETH et CHLOÉ: Non!

CHLOÉ: Je ne me suis pas inventée des histoires au sujet de Maxime!

ÉLIZABETH: Tu as perdu deux ans de ta vie à attendre qu'il t'appelle!

CHLOÉ: Un an et demi, pas deux ans!

ÉLIZABETH: Peu importe! Tu savais que le gars avait une petite amie et qu'il la trompait, mais tu pensais tout de même que c'était l'homme de ta vie.

CHLOÉ: Je ne pensais pas que c'était l'homme de ma vie!

ÉLIZABETH: Sois franche Chloé!

ANNE: Il faut que tu admettes que tu t'imagines souvent des histoires d'amour qui ne tiennent pas debout.

CHLOÉ: Vous autres aussi vous faites cela!

ANNE, *offusquée*: Ce n'est pas vrai.

ÉLIZABETH: De toute façon, ce n'est pas de nous dont il s'agit.

CHLOÉ: Évidemment. Vous n'avez pas de défauts dont on peut parler. Elizabeth est jalouse de Sandra, mais c'est un sujet tabou.

Silence.

ÉLIZABETH, *furieuse*: Je ne suis pas jalouse de Sandra et je ne veux plus jamais que tu insinues une chose pareille.

CHLOÉ, *à elle-même*: Mais tu ne m'empêcheras pas de le penser.

ANNE, *à Chloé sur un ton de reproche*: Tu ne trouves pas que tu exagères?

Silence.

ÉLIZABETH, *ignorant Chloé*: Tu impliques Sonny dans le complot de Luke et Laura, Anne?

ANNE: Bien sûr. Il est toujours au courant de tout ce

qui se passe.

ÉLIZABETH: Je te donne raison sur ce point!

CHLOÉ: Évidemment! Vous êtes toujours d'accord toutes les deux!

ÉLIZABETH: Bon. La voilà repartie!

ANNE: Franchement Chloé. Tu exagères.

CHLOÉ: Je ne trouve pas. Quand vous vous y prenez à deux pour taper sur quelqu'un, ce n'est pas drôle. Vous ne montrez pas de merci.

ÉLIZABETH: Je n'ai aucune idée de ce dont tu parles.

ANNE: Moi non plus.

CHLOÉ: Je vais me faire un plaisir de vous rafraîchir la mémoire. La semaine dernière, vous vous y êtes prises à deux pour réprimander Sandra parce qu'elle n'avait pas remis son rapport pour son cours d'anglais. La pauvre Sandra n'a pas pu placer un seul mot pour se défendre.

ÉLIZABETH: Si ta mémoire était bonne Chloé, tu te souviendrais que parce que Sandra était ma partenaire et parce qu'elle n'a pas fait sa part du travail, j'ai été pénalisée. Selon moi, elle méritait bien qu'on la réprimande.

ANNE: Si Sandra veut foutre ses études à la poubelle, c'est son affaire mais elle n'a pas le droit de poser des gestes qui ont des conséquences négatives pour les

autres. Tu sais très bien que Sandra n'a pas fait ce travail parce qu'elle a préféré aller au cinéma avec Mathieu. Je m'excuse si j'ai trouvé ça égoïste et si je lui ai dit ma façon de penser.

CHLOÉ: Je n'approuve pas ce qu'a fait Sandra. Je crois simplement que ce n'était pas nécessaire de vous y prendre à deux pour lui taper dessus.

ANNE: Il faut que Sandra se rende compte que ses actions ont des conséquences. Elle ne peut pas passer sa vie à penser exclusivement à elle-même. Si elle veut qu'on la respecte, il faut qu'elle nous prenne en considération.

ÉLIZABETH: A ce que je sache, tu n'avais pas de problèmes avec notre façon de procéder quand c'est toi qu'on a défendue.

CHLOÉ: Quand au juste?

ÉLIZABETH: Quand Mathieu t'a humiliée publiquement et que Sandra n'a pas dit un mot pour l'en empêcher.

ANNE: N'essaie pas de prétendre que tu ne t'en souviens pas. Nous étions toutes là quand Mathieu t'a traitée de tous les noms inimaginables au souper d'anniversaire de Sandra.

CHLOÉ: Ce n'est pas la même chose.

ANNE: Vraiment? Je ne vois pas la différence.

ÉLIZABETH: C'est tout à fait la même chose et tu le

sais. En fait, tu étais bien contente qu'on t'appuie et qu'on envoie promener Mathieu. Tu ne t'es d'ailleurs pas gênée toi non plus pour dire à Sandra que tu trouvais son attitude inacceptable.

ANNE: Tu ne peux pas t'attendre à ce que seules les injustices dont tu souffres soient dignes de réprimandes. Tu ne peux pas être si égocentrique!

CHLOÉ: Je me passerais des insultes, si ça ne te fait rien.

ÉLIZABETH: Ton problème, Chloé, c'est que tu es incapable d'avouer tes torts.

CHLOÉ: Et ton problème, Elizabeth, c'est que tu es incapable de concevoir que tu puisses avoir tort.

ÉLIZABETH: Peut-être, mais cette fois-ci, je n'ai pas tort.

CHLOÉ, à elle-même: Comme toujours.

ANNE: Que c'est sinistre! Ça prend bien un téléroman pour montrer quelqu'un dans un cimetière la nuit! Et avant que tu ne me poses la question Chloé, ce personnage s'appelle Nikolas et c'est le fils de Laura.

CHLOÉ, agacée: Je sais. Je sais. C'est le fils de Laura et de Luke.

ÉLIZABETH: Ce n'est pas le fils de Luke! Nikolas est l'enfant que Laura a eu pendant qu'elle vivait captive des

Cassadine.

CHLOÉ: Nikolas est un Cassadine! Laura est la mère du fils du plus grand ennemi de Luke! Comment est-ce possible?

ANNE, avec un soupir: Il me semblait t'avoir expliqué tout ça tantôt. Il y a à peu près quinze ans, les Cassadine ont kidnappé Laura. Elle s'est mariée contre son gré et a eu un bébé, Nikolas.

CHLOÉ: Comment se fait-il que c'est la première fois que je le vois?

ÉLIZABETH, à elle-même: C'est peut-être parce que c'est la première fois que tu regardes l'émission.

CHLOÉ: Qu'est-ce que tu dis?

ÉLIZABETH, d'un air innocent: Rien.

ANNE: Nikolas est un nouveau personnage. Quand Laura s'est échappée, elle a dû abandonner son enfant. C'est quand elle a voulu le récupérer que les Cassadine ont assassiné sa mère. Heureusement, Stephan s'en est mêlé et Leslie a survécu.

CHLOÉ: Et il y a deux jours, elle est morte avec Laura dans l'explosion de la maison?

ANNE: Je sais ce que tu penses. Ça n'a aucun sens, mais c'est un téléroman. A cause de Stephan, Leslie n'est pas vraiment morte dans l'accident d'auto manigancé par les Cassadine. Personne, de Laura aux Cassadine, ne savait

qu'il avait épargné Leslie.

CHLOÉ: Pourquoi?

ANNE: Parce qu'il était amoureux de Laura et qu'il voulait se servir de Leslie pour l'inciter à quitter Luke.

CHLOÉ: Alors il a drogué Leslie et l'a gardée captive pendant dix ans. C'est difficile à croire.

ANNE: C'est un téléroman. Qu'est-ce que tu veux? Ce n'est pas supposé être logique.

CHLOÉ: Apparemment non. Et Nikolas dans tout ça? Qu'est-ce qu'il fait sur la tombe de Laura?

ÉLIZABETH: Il pleure sa mère.

CHLOÉ: Il ne la connaît même pas!

ÉLIZABETH: Justement. C'est triste qu'il n'ait pas eu le temps de la connaître. *(Elle se coupe un autre morceau de gâteau.)*

ANNE: Attention Elizabeth!

ÉLIZABETH: Je sais. Je sais. Tu viens de passer l'aspirateur.

CHLOÉ: Franchement Anne. On n'est pas des bébés. On est capable de manger du gâteau sans faire un dégât.

ANNE, *s'impatientant*: J'ai passé la journée à faire le ménage de l'appartement. J'aimerais bien que ça paraisse un peu. C'est pourtant simple.

ÉLIZABETH: Si j'avais su que je n'aurais pas le droit

de bouger, j'aurais proposé qu'on regarde la télé chez moi. Les miettes ne m'énervent pas du tout.

ANNE: Chez toi! Pour ça il aurait fallu que tu trouves la télévision dans le fouillis que tu appelles un appartement!

ÉLIZABETH: C'est vrai que ça traîne un peu chez moi...

ANNE: Un peu! On ne peut même plus voir le tapis! C'est pas mal plus qu'un peu ça!

ÉLIZABETH, *ignorant Anne*: Mais au moins je ne fais pas une maladie de la propreté.

ANNE: Je n'en fais pas une maladie! J'aime l'ordre un point c'est tout.

CHLOÉ: Tu aimes l'ordre à en être malade!

ANNE: Et ça d'une autre qui ne sait pas qu'un plancher n'est pas une garde-robe!

CHLOÉ: Ou plutôt d'une personne qui sait que ça ne vaut pas la peine de perdre son temps pour des niaiseries.

ANNE: Ça dépend de ce que tu considères une niaiserie. Personnellement, je trouve qu'un appartement propre est essentiel à mon bien-être.

ÉLIZABETH: Ton bien-être mental, oui!

ANNE, *offusquée*: Qu'est-ce que tu essaies de dire?

ÉLIZABETH: Je dis simplement que tu as tendance à faire des crises d'angoisse pour des choses futiles comme

ton appartement.

CHLOÉ: En parlant d'appartement, avez-vous vu celui de Mathieu?

ANNE, *encore fâchée*: Non.

ÉLIZABETH: Moi non plus.

CHLOÉ: Vous manquez quelque chose! En fait, je crois que c'est peut-être mieux si tu ne vois pas cet appartement Anne. C'est un fouillis total. C'est sale. Il y a de la vaisselle partout, les vêtements sont éparpillés de la cuisine à la chambre à coucher et ça pue.

ANNE: Pas étonnant avec tout ce que tu viens de décrire.

CHLOÉ: Ce n'est pas ce que je veux dire. Ça sent la cigarette, la boisson et autre chose...

ÉLIZABETH: Je me demande s'il en fait toujours le trafic.

CHLOÉ: Ça ne m'étonnerait pas.

ANNE: Comment peut-elle être aussi stupide?

ÉLIZABETH: C'est ça être en amour. Ça évacue la logique.

CHLOÉ: L'aime-t-elle vraiment?

ÉLIZABETH: La question du jour!

ANNE: Il le faut! Autrement, comment pourrait-elle endurer pareille ordure. Mathieu est un crétin. (*Elle*

s'interrompt et regarde Élizabeth, puis elle poursuit sa tirade.) Il fume, il boit, il consomme de la drogue. Il est impoli et vulgaire. Il n'a pas d'emploi. Il trempe dans des affaires illégales. Il est raciste et sexiste. Sa seule ambition dans la vie est de se joindre à un groupe de motards.

CHLOÉ: Un vrai rêve!

ANNE: La seule explication logique qui peut justifier le fait que Sandra passe chaque seconde de sa vie avec cet imbécile, est qu'elle l'aime.

ÉLIZABETH: Ou elle est convaincue qu'elle l'aime. Je pense que Sandra est plus en amour avec l'amour qu'avec Mathieu.

ANNE: C'est triste.

ÉLIZABETH: Mais c'est comme ça. On n'y peut rien. Il n'y a absolument rien à faire.

ANNE: Elle est bien à plaindre... (*Élizabeth lui jette un coup d'oeil agacé.*) Je veux dire... Ce que j'essaie de... En fin de compte...

ÉLIZABETH: Franchement! Cesse de bégayer! Tu as droit à ton opinion. Chloé et toi trouvez que c'est triste que Sandra en soit rendue là. Pour ma part, je trouve qu'elle est quand même responsable de ce qui lui arrive. Mathieu est un pauvre ignorant. C'est Sandra qui a le dernier mot

dans cette relation.

ANNE: Je n'avais pas pensé à la situation en ce sens.

ÉLIZABETH: Ce serait bien que tu le fasses. Sandra n'est pas une victime. Quand Mathieu fait des remarques sexistes ou racistes, elle n'a qu'à lui dire de se taire au lieu de rire comme une échevelée. Si elle le réprimandait quand il fait des commentaires déplaisants à notre sujet, il tiendrait sa langue.

ANNE: L'écouterait-il vraiment?

ÉLIZABETH: Il fermerait sa grande gueule si elle lui disait de le faire. Sandra le sait mais elle tente de le cacher.

CHLOÉ: C'est vrai que Sandra est une experte du mensonge et de la manipulation.

ÉLIZABETH: Et quand ça concerne Mathieu, elle ment très, très souvent.

ANNE: Il ne faudrait tout de même pas exagérer.

CHLOÉ: Anne, tu ne peux pas être assez naïve pour ne pas t'apercevoir que Sandra ment souvent!

ANNE, hésitante: Non. Non.

ÉLIZABETH: Tu ne peux pas toujours la laisser t'embarquer dans son bateau. Je ne dis pas que Sandra ne se sert pas de moi, mais j'ai conscience qu'elle le fait.

CHLOÉ: Combien de fois est-ce que tu as fait les

dissertations de Sandra ce semestre?

ANNE: Je ne sais pas mais je lui avais offert mon aide.

CHLOÉ: Parce que tu trouvais qu'elle faisait pitié, je suppose.

ANNE: Peut-être un peu.

CHLOÉ: C'est comme ça qu'elle manipule les gens. Elle se fait prendre en pitié.

ANNE: N'essaie pas de me faire croire que tu ne te fais jamais prendre Chloé. Tu lui prêtes constamment de l'argent qu'elle prend des mois à te remettre. Elle te plaque toute seule au cinéma pour aller rejoindre d'autres amis. Elle est incapable de te défendre quand Mathieu t'insulte en public. Mais malgré tout ça, tu es toujours son amie fidèle.

ÉLIZABETH: Vous prouvez mon argument. Sandra n'est pas à plaindre pour une seule seconde. (*Soupir.*) Il y a des moments où je me dis que ma vie serait drôlement plus simple si je ne la connaissais pas.

Silence.

CHLOÉ: Saviez-vous que Mathieu a trompé Sandra?

ÉLIZABETH: Sandra le sait elle aussi.

ANNE: Ça n'a pas l'air de la déranger.

CHLOÉ: Ça la dérange, mais elle ne le laissera pas

pour ça.

ÉLIZABETH: Elle ne le laissera pas. Point. Il faut se faire à l'idée.

CHLOÉ: C'est quand même insultant. Comment peut-il justifier sa possessivité s'il n'est même pas fidèle?

ANNE: C'est simple. C'est un homme des cavernes.

ÉLIZABETH: Sandra n'est pas un ange elle non plus.

CHLOÉ: Pour ça non. Quand on sort, elle garde l'oeil ouvert.

ANNE: Je ne crois pas qu'elle ait été infidèle pour autant.

ÉLIZABETH: Je n'en suis pas si certaine.

CHLOÉ: Au fond, elle n'a peut-être que ce qu'elle mérite.

ANNE: Quel dégât que cette relation.

ÉLIZABETH: Réjouis-toi. Ce n'est pas le tien.

ANNE: Heureusement. (*Silence.*) C'est quand même à se demander pourquoi je perds autant de temps à y penser.

CHLOÉ: Parce que Sandra nous mêle à ses histoires. On ne peut pas faire autrement que de penser à elle, à son ami de coeur et à leur foutue relation!

ANNE: Pendant tout ce temps, elle ne pense pas à nous.

ÉLIZABETH: Du tout. Elle pense à nous seulement quand cela fait son affaire.

CHLOÉ: J'ai beau penser et penser, je n'arrive pas à me souvenir de la dernière chose qu'elle a fait pour nous.

ÉLIZABETH: A-t-elle jamais fait quelque chose pour nous?

ANNE: Tu exagères un peu.

ÉLIZABETH: A peine. Je n'ai jamais connu quelqu'un d'aussi égocentrique et égoïste que Sandra.

ANNE: A part Mathieu.

CHLOÉ: C'est pour ça qu'ils s'entendent si bien. Il s'agit de deux enfants gâtés qui ont tout ce qu'ils veulent.

ANNE: Les parents de Sandra lui ont tout donné: voiture, vêtements, voyages, sorties. Elle n'a jamais eu à travailler pour quoi que ce soit. C'est pour ça qu'elle n'est pas capable d'apprécier ce qu'elle a. Elle croit que tout lui revient. *(Elle se tourne vers le téléviseur.)* Mais qu'est-ce que Luke fait chez Stephan Cassadine avec un fusil?

ÉLIZABETH: Ça me semble pas mal évident. Il veut le tuer parce qu'il le tient responsable de la mort de Laura.

ANNE: Est-elle vraiment morte? Je ne suis pas certaine que ce soit le cas.

ÉLIZABETH: Moi non plus.

CHLOÉ: Je trouve toutes ces manigances sinistres.

ÉLIZABETH: Tu dis ça parce que tu ne comprends pas toute l'histoire qu'il y a entre les Cassadine et les Spencer.

ANNE: De toute façon, c'est un téléroman. Tout est permis. C'est ce qui fait son attrait.

CHLOÉ, *sceptique*: Hmmm!

ÉLIZABETH: Tu ne peux pas me faire croire que ce n'est pas l'invraisemblable qui fait l'attrait des téléromans.

CHLOÉ: De là à se prétendre mort, il y a quand même des limites!

ANNE: Tiens, Lucky s'en mêle.

ÉLIZABETH: Il va empêcher son père de tirer sur Stephan.

CHLOÉ: Pourquoi? Il s'entend bien avec les Cassadine?

ANNE: Absolument pas. La haine entre les Cassadine et les Spencer est transmise de génération en génération.

CHLOÉ: Alors pourquoi empêche-t-il son père d'en finir une fois pour toute avec Stephan Cassadine?

ANNE: Parce que si Luke tue Stephan, leur histoire de haine se termine là. Ce n'est pas très bon pour le téléroman.

ÉLIZABETH: Il n'y pas que cela. C'est un téléroman, mais les règles de la société s'appliquent quand même. Tuer, c'est un crime.

CHLOÉ: Vraiment? A vous écouter parler, j'avais cru comprendre que dans un téléroman, tout est permis.

ÉLIZABETH: Sers-toi de ta tête, s'il te plaît, Chloé. Lucky n'a pas envie de se retrouver avec un père en prison maintenant que sa mère est enterrée!

CHLOÉ: Enterrée? Depuis tantôt que vous me dites qu'elle n'est pas morte!

ÉLIZABETH: On dit qu'on ne pense pas qu'elle est morte. Il y a une différence.

CHLOÉ: Pardon! Encore une fois, mon manque d'intelligence est flagrant devant la vastitude de tes connaissances Elizabeth!

ANNE: Franchement! Pourrais-tu essayer de passer au moins cinq minutes sans t'apitoyer sur ton propre sort, Chloé? On a déjà assez de Sandra qui trouve qu'elle est la personne la plus malheureuse au monde.

ÉLIZABETH, *moqueuse*: Parce que ses parents refusent de payer les dettes de son copain, elle est la personne la plus malheureuse de l'univers. Elle fait vraiment pitié.

ANNE: Elle oublie sûrement qu'ils ne sont nullement responsables de Mathieu.

CHLOÉ: C'est la même chose pour ses travaux. Elle n'est jamais assez intelligente pour les faire.

ÉLIZABETH: Il ne faut pas oublier qu'elle est

extrêmement malheureuse parce qu'elle n'aime pas son programme d'études.

CHLOÉ, avec une pointe d'ironie: Pauvre Sandra! Elle fait donc pitié!

ÉLIZABETH: Moi, honnêtement, ça me brûle. Si elle arrêtaît de penser à elle pour deux secondes, elle se rendrait compte que sa vie n'est pas un enfer.

ANNE: En admettant que sa vie est affreuse, il n'appartient qu'à elle de faire des démarches pour la changer. Qu'elle arrête de se plaindre et qu'elle fasse quelque chose. C'est pourtant simple.

CHLOÉ: Il n'y a rien de simple avec Sandra. Tout est affreusement compliqué.

ÉLIZABETH: Par sa faute. C'est certain que tu as un petit problème si tu t'y prends la veille pour faire un travail de vingt pages.

ANNE: Le problème de Sandra c'est qu'elle est trop préoccupée par elle-même pour se rendre compte qu'il y a des millions de gens qui sont plus malheureux qu'elle.

ÉLIZABETH: Difficile de voir plus loin que le bout de ton nez quand tu es convaincue que la planète tourne uniquement pour toi.

CHLOÉ: Pas étonnant qu'elle soit déprimée. Moi aussi je serais déprimée si je pensais qu'il n'y avait que moi

sur cette planète.

ANNE: Dans le cas de Sandra toutefois, il n'y a pas qu'elle dans l'univers. Il y a aussi Mathieu.

CHLOÉ: Si je pensais qu'il n'y avait que moi et Mathieu sur la planète, je me jetterais en bas d'un pont.

ÉLIZABETH, *regardant le téléviseur*: Oh! Oh! Lucky n'aurait pas dû faire ça!

CHLOÉ: Quoi? Faire quoi?

ÉLIZABETH: Il vient de jeter le revolver de Luke dans le ravin.

CHLOÉ: Et après?

ANNE: Ce n'était pas très sage.

CHLOÉ: Je ne vois pas ce que vous voulez dire.

ÉLIZABETH, *sarcastique*: Quelle surprise!

ANNE: Est-ce qu'il faut tout t'expliquer?

CHLOÉ: Oui. Je veux savoir.

ÉLIZABETH, *mimique*: Je veux savoir. (*Soupir exaspéré.*)
Lucky vient de jeter un revolver qui porte les empreintes digitales de son père dans un ravin sur la propriété de Stephan Cassadine, son ennemi de toujours.

CHLOÉ: Justement, dans un ravin. Il va rouiller là son revolver.

ANNE: Tu oublies qu'il s'agit...

CHLOÉ, *montrant son impatience*: D'un téléroman! Je

sais. Je sais. Tout de même, monsieur Cassadine devra se donner beaucoup de mal pour récupérer cette arme à feu.

ÉLIZABETH: Je vais essayer de t'expliquer la situation dans des termes que tu peux comprendre. Stephan Cassadine c'est le méchant dans ce téléroman. Il déteste Luke Spencer. Il ferait n'importe quoi pour lui nuire, même descendre dans un ravin pour récupérer un revolver. Tu peux t'attendre à tout avec Cassadine. C'est un homme diabolique.

CHLOÉ, *moqueuse*: Un homme diabolique! Ça fait mélodramatique.

ÉLIZABETH: Si tu trouves ça stupide, tu peux t'en aller. Personne ne te retient.

CHLOÉ: Tu es donc susceptible!

ÉLIZABETH: Je ne peux pas tolérer qu'on se moque de moi.

CHLOÉ: Il n'y a pas grand-chose que tu tolères si tu veux mon avis.

ÉLIZABETH: A vrai dire, je m'en passerais. Je me trouve très tolérante. Je t'endure, n'est-ce pas?

CHLOÉ, *sarcastique*: La grande comique!

ÉLIZABETH, *regardant le téléviseur*: Mais qu'est-ce que je vois? C'est Stephan Cassadine dans un ravin, si je ne m'abuse. Et qu'est-ce qu'il ramasse? Mais oui! C'est un

revolver qui ressemble drôlement à celui de Luke! Vous ne trouvez pas?

CHLOÉ, *sarcastique*: Encore une fois, Elizabeth a raison mesdames et messieurs! Ça doit être ennuyant de ne jamais avoir tort.

ÉLIZABETH: Ne t'inquiète pas Chloé. Tu ne connaîtras jamais cet ennui.

ANNE: Avez-vous fini? Nous nous sommes données rendez-vous pour regarder l'émission, pas pour nous échanger des insultes.

ÉLIZABETH: Tu as raison. (*Court silence.*)

ANNE: Je commence à me dire que l'attitude de Sandra est inacceptable.

ÉLIZABETH: Tu commences! Moi, ça fait longtemps que je pense cela.

CHLOÉ: Moi aussi. Je suis fatiguée de servir de tapis à Sandra.

ÉLIZABETH: Elle abuse de notre amitié!

CHLOÉ: Elle manque complètement d'égard pour nous.

ÉLIZABETH: Elle n'est même pas capable d'avoir la courtoisie de nous dire qu'elle ne viendra pas!

CHLOÉ: Cela aurait nécessité qu'elle cesse de penser à elle et à Mathieu pour deux minutes. C'est beaucoup trop lui demander!

ÉLIZABETH: De toute façon, si elle est assez stupide pour avoir Mathieu comme priorité, elle peut aller se faire foutre.

ANNE: Elle a quand même passé au travers de beaucoup de problèmes avec Mathieu.

ÉLIZABETH: Des problèmes dont ils étaient à la source.

CHLOÉ: Si tu veux continuer à te faire abuser, Anne, c'est ton choix. Moi, par, contre, je n'en suis plus capable.

ÉLIZABETH: Moi non plus. Mieux que cela, je refuse de la laisser me marcher sur le dos.

ANNE, *regardant le téléviseur*: Je le savais! Je le savais! Laura n'est pas morte! Ils ont tout orchestré. Je le savais!

CHLOÉ: Qui est la femme à côté de Laura?

ÉLIZABETH: C'est Leslie, sa mère.

CHLOÉ: Elle a un air bizarre.

ANNE: C'est parce qu'elle est sous l'influence de médicaments. Je te répète depuis tout à l'heure que ça fait dix ans que Stephan Cassadine la drogue.

ÉLIZABETH: Je me demande qui participait à ce complot. Tout le monde avait l'air de croire à la mort de Laura.

ANNE: J'ai l'impression qu'il n'y avait que les Spencer et Sonny. Tu vois, ils sont sur leur départ.

Penses-tu que les acteurs quittent l'émission?

ÉLIZABETH: Tout de suite après le retour de Leslie?
J'en doute.

ANNE: Ils prennent peut-être congé.

ÉLIZABETH: J'espère qu'ils ne quittent pas l'émission.
Ce sont mes personnages préférés.

CHLOÉ: Moi aussi.

ÉLIZABETH, *moqueuse*: Toi aussi! Tu as de la difficulté
à les reconnaître!

ANNE, *songeuse*: Vous êtes toujours déterminées à
laisser Sandra tomber?

CHLOÉ: Oui.

ÉLIZABETH: Moi aussi, mais tu n'es pas obligée de
suivre notre exemple.

ANNE: Je suis fatiguée de toujours m'inquiéter pour
elle. Je rage de voir qu'elle gaspille sa vie avec un paria
de la société. Je suis stressée parce que je ne sais jamais
quelle sera la prochaine gaffe qu'elle voudra que je
répare. Je commence sérieusement à penser qu'il n'y a plus
rien que je puisse faire pour elle. Il va falloir qu'elle
se rende compte par elle-même qu'elle ne peut pas continuer
sa vie ainsi.

ÉLIZABETH: J'ai l'impression que tu es exactement du
même avis que nous.

ANNE, *haussant les épaules et regardant le téléviseur*:
Mais qu'est-ce que Stephan fait?

ÉLIZABETH: Je ne sais pas mais si je ne me trompe pas,
il a le revolver de Luke dans les mains.

CHLOÉ: Et comme tu ne te trompes jamais... *(Elle regarde le téléviseur.)* Une dernière question: qui est cette femme blonde et que fait-elle là?

ANNE: C'est Katherine Bell et je n'ai aucune idée de ce qu'elle fabrique là. Je ne pense pas que ce soit une bonne idée de se promener dans la noirceur sur la propriété des Cassadine, surtout quand Stephan se promène comme un détraqué mental avec un revolver dans les mains.

ÉLIZABETH: Ça y est. Il vient de lui tirer dessus. Je parie que le paranoïaque pensait que c'était Luke. *(A Chloé.)* Je t'avais dit que laisser le revolver sur la propriété des Cassadine n'était pas une bonne idée. Stephan, qui porte des gants soit dit en passant, vient de tirer sur Katherine avec le revolver qui porte les empreintes digitales de Luke. C'est du joli!

CHLOÉ: Peut-être, mais dans la réalité, une chose pareille ne se serait jamais produite. Prétendre qu'on est mort, simuler une explosion, des funérailles et je ne sais quoi d'autre, ça ne se peut pas.

ÉLIZABETH: Veux-tu bien m'expliquer ce que tu ne

comprends pas du concept de téléroman, toi? Ce n'est pas vrai. C'est de la fiction.

ANNE: Vous n'allez pas vous chamailler toute la soirée pour un téléroman. Fermez la télévision s'il vous plaît. C'est fini. On n'en parle plus.

CHLOÉ: D'accord. D'accord. Est-ce qu'il y a encore du gâteau?

ANNE: Je ne sais pas. Je crois que je n'en ai acheté qu'un seul.

ELIZABETH: Tu te rends compte que Luke et Laura sont obligés de revenir maintenant.

CHLOÉ: Quoi?

ELIZABETH: Je parle à Anne. (*Elle se tourne vers cette dernière.*) La police va vouloir parler à Luke au sujet du revolver. Il devra revenir pour l'enquête.

CHLOÉ: Il me semblait qu'on n'en parlait plus.

Court silence.

ANNE: J'étais supposée aller au cinéma avec Sandra demain. Je crois bien que je vais annuler.

CHLOÉ: Ne te donne pas la peine d'annuler. Elle ne l'a pas fait ce soir.

ELIZABETH: Chloé a raison. On va voir si elle va apprécier le traitement qu'elle donne aux autres.

ANNE: De toute façon, elle m'aurait probablement

laissée tomber pour Mathieu. (*Le téléphone sonne.*) Je vais répondre.

Conversation d'Anne en arrière-plan.

CHLOÉ: S'il y a encore du gâteau, est-ce que tu en veux Elizabeth?

ÉLIZABETH: Oui et un verre de lait aussi.

CHLOÉ: Je ne pourrai pas apporter tout ça. Viens m'aider.

ÉLIZABETH: Tu n'es pas obligée de tout apporter d'un seul coup.

CHLOÉ, *mécontente*: Franchement! Si tu ne m'aides pas, je ne t'apporte rien.

Anne raccroche le téléphone et demeure debout.

ÉLIZABETH: Tu es donc pâle! Qui était-ce?

ANNE: La mère de Sandra. Elle a eu un accident de voiture. Elle est à l'hôpital.

CHLOÉ: Est-ce grave?

ANNE: Elle est dans un état critique. «Entre la vie et la mort» a ajouté sa mère.

Silence. Elles se dévisagent.

ÉLIZABETH, *d'une voix dure et impersonnelle*: «Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse» comme dit le proverbe.

Silence. Les trois personnages se dévisagent de

nouveau. Soudainement, un rire de plus en plus fort les secoue. Le noir se fait doucement sur elles alors que l'intensité du rire augmente proportionnellement.

II

PARCOURS RÉFLÉXIF

LA POSTMODERNITÉ: MOUVEMENT CULTUREL

Des écrits nombreux et diversifiés sur la postmodernité, il est possible de distinguer certaines notions qui reviennent périodiquement. Les postmodernistes ne sont peut-être pas toujours d'accord quant aux directions et philosophies du mouvement. On constate, en effet, plusieurs tendances qui débouchent sur différents concepts. Il n'en demeure pas moins que ces concepts sont d'un grand intérêt pour nous dans la mesure où ils nous aident à saisir ce qui est en jeu en cette fin de siècle.

Comme le titre de ce chapitre l'indique, c'est au niveau de la culture que la postmodernité se manifeste avec le plus de véhémence. Architecture, peinture, cinéma, musique et littérature sont autant de secteurs culturels qui sont touchés par l'avènement de cette nouvelle ère. Selon Jean-François Lyotard, le terme «postmoderne» désigne «l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la

littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle¹». L'aspect culturel auquel Lyotard accorde beaucoup d'importance devient l'une des clefs de la postmodernité. Il permet à cette dernière de s'affirmer en quelque sorte et de démontrer sa présence. C'est grâce à des peintures, des écrits et plusieurs autres éléments culturels que la postmodernité peut montrer toute sa diversité. Fredric Jameson insiste même pour concevoir la postmodernité comme une dominante culturelle:

it seems to me essential to grasp postmodernism not as a style but rather as a cultural dominant: a conception which allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate, features².

Certains intellectuels vont même jusqu'à faire de l'aspect culturel l'un des éléments qui différencie les modernistes des postmodernistes. Charles Jencks dans son livre *What is Post-Modernism?* écrit:

Modernists and Late-Modernists tend to emphasise technical and economic solutions to problems, whereas Post-Modernists tend to emphasise contextual and

-
1. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1979, p. 7.
 2. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 4.

cultural additions to their inventions³.

Le côté culturel devient donc une force structurante dans le cadre de la postmodernité. Il est, dans cette ère, aussi fondamental que la technologie et l'économie ne l'étaient dans la modernité. Ce n'est pas dire pour autant que la technologie et l'économie n'ont pas leur part à jouer dans le cadre de la postmodernité. Cette part laisse simplement une place de taille à la culture. En fait, la technologie est omniprésente dans la postmodernité. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur les réalisations architecturales de ce temps ou encore d'observer la vague d'informatisation qui s'abat sur la civilisation. Selon Jameson, encore une fois, la technologie donne même lieu à une certaine euphorie dans la postmodernité:

Much of the euphoria of postmodernism derives from this celebration of the very process of high-tech informatization (the prevalence of current theories of communication, language, or signs being and ideological spinoff of this more general "worldview")⁴.

Certains éléments qui caractérisent la postmodernité contribuent également à compliquer singulièrement le concept. La diversité inhérente à cette ère rend la notion

3. Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, New York, St. Martin's Press, 1989, p. 22.

4. Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 276.

de postmodernité quelque peu difficile à saisir. Elle fait en sorte, par exemple, qu'une seule et même oeuvre d'art comporte des éléments sans liens véritables entre eux. Comme le fait remarquer Charles Jencks, «[p]ost-modernism as a cultural phenomenon is often hard to grasp because it is so various in style and discontinuous, even within a single building or work of art⁵.» C'est toute une logique qui s'est constituée avec l'avènement de la postmodernité, une logique qui fait montre d'un goût indubitable pour tout ce qui est fondamentalement différent. «The fundamental shift in mood that the Post-Modern world has brought is a new taste for variety, even incongruity and paradox⁶.» La diversité qui caractérise l'ère postmoderne ne facilite donc en rien la tâche des théoriciens.

Il en est de même pour la dualité inhérente au postmodernisme. Elle fait dire à Charles Jencks: «I term Post-Modernism that paradoxical dualism, or double coding, which its hybrid name entails: the continuation of Modernism and its transcendence⁷.» Ainsi, c'est le paradoxe et la pensée hybride qu'offre le postmodernisme. De plus,

5. Charles Jencks, *op. cit.*, p. 43.

6. *Ibid.*, p. 55.

7. *Ibid.*, p. 10.

l'aspect disparate de cette ère laisse libre cours à toute pensée, idée ou théorie. Il s'agit d'une époque où tout est possible et où tout est valide. Il ne reste plus à l'individu qu'à faire son choix.

The Post-Modern Age is a time of incessant choosing. It's an era when no orthodoxy can be adopted without self-consciousness and irony, because all traditions seem to have some validity⁸.

Outre la diversité et la dualité, la situation dans le temps de la postmodernité place des contraintes sur toute réflexion. En effet, il est impossible de faire état du sujet au passé ou même au futur. La postmodernité est un concept dont il ne peut être question qu'au présent. Or, il est très difficile de jeter un regard critique et objectif sur tout ce qui est présent, sur tout ce qui fait partie de notre réalité, en somme. La subjectivité s'immisce inévitablement dans les réflexions des individus. De plus, la situation dans le temps de la postmodernité empêche qu'on en fasse état en tant que période historique comme le Moyen Âge ou la Renaissance. Encore une fois, cette situation complique la réflexion postmoderne. Les périodes historiques permettent un recul avantageux qui donne lieu à des études critiques très objectives. Pour l'instant, la postmodernité ne nous donne pas accès à ce recul. C'est ce

8. *Ibid.*, p. 7.

que fait remarquer David Harvey dans *The Condition of Postmodernity*:

One of the prime conditions of postmodernity is that no one can or should discuss it as a historical - geographical condition. It is never easy, of course, to construct a critical assessment of a condition that is overwhelmingly present. The terms of debate, description, and representation are often so circumscribed that there seems to be no escape from evaluations that are anything other than self-referential⁹.

La postmodernité est également l'ère des simulacres. Le vrai et le faux se confondent¹⁰. Les reproductions abondent. Les copies d'oeuvres fusent de partout. Si bien que l'individu n'a plus tellement conscience de ce que constitue l'original.

La simulation est maîtresse, et nous n'avons plus droit qu'au rétro, à la réhabilitation fantomatique, parodique de tous les référentiels perdus. Tous se déroulent encore autour de nous, dans la lumière froide de la dissuasion [...]¹¹

C'est ainsi qu'à l'ère postmoderne, la civilisation reproduit les grottes de Lascaux dans tous leurs détails.

-
- 9. David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990, p. 336.
 - 10. Ceci est vu, par exemple, dans la fin ambiguë de la pièce de création théâtrale qui précède le présent parcours réflexif.
 - 11. Jean Baudrillard, «La Précession des simulacres» dans *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, coll. «Débats», 1981, p. 66.

Les touristes visitent cette reproduction plutôt que les grottes véritables afin que ces dernières soient conservées. Ou encore, on construit partout des parcs d'attractions comme Disneyland qui mettent en scène tout un monde imaginaire. L'époque postmoderne est donc envahie par les simulacres. Il ne reste plus qu'à se tourner vers le passé pour apercevoir un fragment concret de réalité. «Il nous faut un passé visible, un continuum visible, un mythe visible de l'origine, qui nous rassure sur nos fins. Car nous n'y avons au fond jamais cru¹².»

La postmodernité est un concept diversifié et complexe. Elle touche à plusieurs facettes de la société mais c'est l'aspect culturel qu'elle affectionne particulièrement. En effet, l'architecture et l'art postmodernes jouissent d'un essor remarquable qui ne peut être ignoré. Ainsi, c'est par le biais d'un concept élaboré par le philosophe postmoderne Jean-François Lyotard - l'inhumain - que ce travail tentera d'étudier l'une des formes d'art reconnue par la société dans le cadre de la postmodernité: le théâtre.

12. *Ibid.*, p. 22.

LA FORCE DE L'INHUMAIN

Dans son avant-propos de *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Jean-François Lyotard, l'un des théoriciens les plus importants sur la condition postmoderne, distingue deux sortes d'inhumain. La première est celle «du système en cours de consolidation¹³», c'est-à-dire, la société du développement ou le monde adulte. Ce type d'inhumain réduit au néant tout ce qui ne lui apparaît pas comme concret, tout ce qui lui échappe. La deuxième sorte d'inhumain s'éloigne radicalement de la première. Il s'agit de l'inhumain secret que l'on retrouve dans l'âme. Cet inhumain a la capacité de faire penser. Il peut être source d'angoisse, mais il est également d'une richesse inusitée pour l'individu.

De ces deux sortes d'inhumain, la deuxième est celle

13. Jean-François Lyotard, «Avant-propos: de l'humain» dans *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, coll. «Débats», 1988, p. 10.

qui a le plus d'intérêt pour ce travail. Pour en bien saisir la portée, il faut tout d'abord définir l'inhumain tel que le perçoit Lyotard. Ce dernier, au début de son avant-propos, pose l'hypothèse suivante:

et si les humains, au sens de l'humanisme, étaient en train, contraints, de devenir inhumains, d'une part? Et si, de l'autre, le «propre» de l'homme était qu'il est habité par de l'inhumain¹⁴?

Le sens lexical du terme inhumain peut en laisser plusieurs perplexes face à l'hypothèse de Lyotard. Selon ce sens, l'hypothèse de Lyotard prétend que l'homme est condamné à devenir cruel, barbare, dur, impitoyable et ainsi de suite. Toutefois, ce n'est pas ce sens que donne Lyotard à l'inhumain. Le philosophe s'éloigne de la définition acceptée et stéréotypée du terme. Il donne à l'inhumain une nouvelle dimension, c'est-à-dire celle de l'enfance. En effet, l'inhumain est ce qui est inhérent à l'enfance. Il constitue la force de l'enfance. Non déformé par le monde des adultes, l'inhumain est ce qui permet à la force de création de demeurer intacte. L'hypothèse de Lyotard est donc très positive.

La question se pose, néanmoins, quant à la pertinence de cette nouvelle définition de l'inhumain. Outre les écrits de Theodor W. Adorno dont il sera question dans les

14. *Loc. cit.*

pages subséquentes, Lyotard appuie sa définition de l'inhumain sur des notions concrètes. Il illustre son principe grâce au concept de l'éducation. Selon Lyotard, si à la naissance, l'humain était déjà humain, il ne serait pas possible de l'éduquer:

Qu'on doive éduquer les enfants, c'est une circonstance qui ne procède que de ce qu'ils ne sont pas tout conduits par nature, pas programmés. Les institutions, qui constituent la culture suppléent à ce manque natif¹⁵.

Puisque l'enfant ne naît pas humain, il est nécessaire à la civilisation de l'humaniser. Ceci s'opère grâce à l'éducation. Au fil des ans, l'enfant laisse peu à peu l'inhumain sur les bancs de l'école pour s'intégrer à la société en tant qu'humain. Cependant, l'inhumain inhérent à l'enfance est très fort et il ne disparaît jamais complètement.

Lyotard n'a pas tort d'appuyer son argument sur le concept de l'éducation puisque ce concept est fondamental à notre société. Depuis le début des temps, la civilisation s'affaire à modeler l'enfant à son image. Elle tâche de l'intégrer au système préétabli de contraintes indéniables. Ce procédé s'effectue par le biais de l'éducation. L'autorité scolaire prend en charge l'avenir de l'enfant

15. *Ibid.*, p. 11.

pour bien former les générations futures. Mais bien avant que l'autorité scolaire ne s'approprie l'enfant, l'autorité parentale l'accapare. En effet, dès la naissance, les parents, par des faits et gestes anodins, font en sorte que l'enfant se développe à leur image. Par conséquent, l'enfant n'échappe pas à l'éducation. Celle-ci, même si elle n'était pas promulguée par la société, l'est inévitablement par les parents. Dans ce contexte de réflexion, Friedrich Nietzsche remarquait déjà bien avant Lyotard que :

Les parents, sans le vouloir, font de leur enfant un être qui leur ressemble - ils appellent cela «éducation» -, aucune mère ne doute, au fond de son cœur, que l'enfant qu'elle a mis au monde ne soit sa propriété, aucun père ne se conteste le droit de le soumettre à ses idées et à ses principes¹⁶.

Toutefois, comme mentionné ci-haut, l'inhumain inhérent à l'enfance ne disparaît jamais complètement. Ceci est dû en grande partie à l'enfance en tant que telle. C'est à tort que l'on sous-estime la force de l'enfance. Il est vrai que l'éducation prend en charge l'enfant pour faire de lui un adulte qui s'intégrera à la société. Mais le processus ne s'effectue pas sans embûches, c'est-à-dire sans objections de la part de l'enfant. Ce dernier ne se

16. Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1971, p. 107.

soumet pas toujours facilement à l'autorité imposée par le monde adulte. Les enfants font souvent front commun devant les adultes qui désirent les former. Est-ce la conscience de ne pas vouloir perdre quelque chose de précieux qui les pousse à agir ainsi? Elle y est sûrement pour quelque chose, car c'est avec beaucoup de véhémence que les enfants résistent au monde adulte. Jean Baudrillard explique que les enfants

sont simultanément sommés de se constituer comme sujets autonomes, responsables, libres et conscients, et de se constituer comme objets soumis, inertes, obéissants, conformes. L'enfant résiste sur tous les plans, et à une exigence contradictoire, il répond aussi par une stratégie double. A l'exigence d'être objet, il oppose toutes les pratiques de désobéissance, de révolte, d'émancipation, bref toute une revendication de sujet. A l'exigence d'être sujet, il oppose tout aussi obstinément et efficacement une résistance d'objet, c'est-à-dire exactement à l'inverse: infantilisme, hyperconformisme, dépendance totale, passivité, idiotie¹⁷.

En raison de cette résistance de la part de l'enfance, la ligne qui sépare le monde infantile et le monde adulte est plutôt brouillée. Il n'y a pas toujours une distinction évidente entre l'humain et l'inhumain ou l'adulte et l'enfant. L'adulte ne se défait jamais totalement de l'emprise de l'inhumain. Par conséquent, dans certaines de

17. Jean Baudrillard, «L'Implosion du sens dans les media» dans *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, coll. «Débats», 1981, p. 127-128.

ses activités, il éprouve de la difficulté à supporter les institutions de la société. Il ressent même parfois le besoin de leur échapper. Selon Lyotard, «[i]l s'agit, là aussi, de traces d'une indétermination, d'une enfance, qui persiste jusque dans l'âge adulte¹⁸.»

Jean Baudrillard dans ses écrits sur le simulacre va même jusqu'à dire que dans le monde d'illusions qui est le nôtre, l'enfance est partout. Les adultes prétendent faire partie du monde dit «réel» mais ils ne laissent jamais en arrière le monde «non réel» de l'enfance. Pour illustrer son propos, Baudrillard évoque l'image du parc d'attractions américain, Disneyland.

Ce monde se veut enfantin pour faire croire que les adultes sont ailleurs, dans le monde «réel», et pour cacher que la véritable infantilité est partout, et c'est celle des adultes eux-mêmes qui viennent jouer ici à l'enfant pour faire illusion sur leur infantilité réelle¹⁹.

Si l'on en croit les propos de Baudrillard, l'adulte ne se défait jamais de son enfance et il ne lui faut que très peu - une simple visite à Disneyland - pour la raviver. L'humain, l'être conforme aux contraintes de la

18. Jean-François Lyotard, «Avant-propos: de l'humain» dans *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, coll. «Débats», 1988, p. 11.

19. Jean Baudrillard, «La Précession des simulacres» dans *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, coll. «Débats», 1981, p. 26.

société, ne demande pas mieux que de redevenir inhumain.

* * *

Il est tout de même possible de considérer l'inhumain à l'opposé de ce dont nous avons jusqu'alors parlé. Dans ce cas, les termes se trouvent inversés. L'enfant devient l'humain et l'adulte l'inhumain. Toutefois, la même logique s'applique, à savoir que le monde adulte cherche toujours à civiliser l'enfant, à faire de lui un membre à part entière de la société. De plus, puisqu'il diffère du reste de la société, l'enfant est en mesure de démontrer le manque d'humanité qui caractérise la civilisation. Qu'il soit humain ou inhumain, cependant, l'enfant demeure à la merci du monde adulte tout en étant son dénonciateur:

Son regard initial sur l'humanité, qui en fait l'otage de la communauté adulte, est aussi ce qui manifeste à cette dernière le manque d'humanité dont elle souffre, et ce qui l'appelle à devenir plus humaine²⁰.

Quoi qu'il en soit, un fait demeure: la force créatrice de tout individu réside dans l'enfance. Ceci s'explique par le fait que l'enfance constitue l'état pur et non contaminé que le monde adulte ne peut être. L'enfant est libre des contraintes tandis que l'adulte a toujours la civilisation comme fardeau. L'adulte est profondément ancré

20. Jean-François Lyotard, «Avant-propos: de l'humain» dans *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris. Éditions Galilée, coll. «Débats», 1988, p. 11-12.

dans les contraintes du monde civilisé. Malgré ce fait, l'inhumain s'insurge parfois dans le quotidien de l'adulte. Celui-ci doit se battre pour se défaire de l'inhumain. Il s'agit là de la réalité de l'adulte:

Mais doté des moyens de savoir et de faire savoir, d'agir et de faire agir, ayant intériorisé les intérêts et les valeurs de la civilisation, l'adulte peut à son tour prétendre à la pleine humanité, à la réalisation effective de l'esprit comme conscience, connaissance et volonté. Qu'il lui reste toujours à s'affranchir de l'obscur sauvagerie de son enfance en en effectuant la promesse, c'est précisément la condition de l'homme²¹.

La civilisation, enfin, se doit de puiser dans l'inhumain, dans l'enfance. C'est là où résident la créativité et l'authenticité. Assez paradoxalement, le monde adulte doit chercher son humanité dans l'inhumain. Fort heureusement, une partie de la société a compris l'ampleur de la force de l'inhumain. En effet, les artistes ont pleinement conscience de la nécessité de l'inhumain dans la vie. C'est donc dans les arts que l'on retrouve l'enfance, l'inhumain. Et c'est grâce aux arts que la société peut enfin atteindre l'authenticité. La civilisation est donc redevable à l'enfance. C'est ce que fait remarquer Lyotard dans la conclusion de sa préface:

De cette dette envers l'enfance, on ne s'acquitte pas. Mais il suffit de ne pas l'oublier pour résister et,

21. *Ibid.*, p. 12.

peut-être, pour n'être pas injuste. C'est la tâche de l'écriture, pensée, littérature, arts de s'aventurer à en porter témoignage²².

Que l'homme ne soit pas capable - paradoxalement - de se défaire complètement de l'inhumain devient donc une circonstance avantageuse pour la société. En effet, c'est l'inhumain qui - en refusant de disparaître - donne le jour aux oeuvres d'art dont la société bénéficie grandement.

22. *Ibid.*, p. 15.

L'AUTHENTICITÉ DANS L'ART

En abordant la théorie de Lyotard sur l'inhumain, il faut également considérer les écrits de Theodor W. Adorno. A certains égards, ce dernier abonde dans le même sens que Lyotard, surtout sur la question de l'authenticité. La force de l'inhumain réside dans sa capacité révélatrice. Ainsi, l'homme peut puiser dans l'enfance afin de créer. Une logique similaire s'applique lorsqu'il est question de l'authenticité. Celle-ci a la capacité de révéler. Elle confronte l'individu à ses désirs. C'est pourquoi elle est rapprochée du concept de vérité:

Dans l'oeuvre authentique, la maîtrise d'un élément naturel ou matériel est le contrepoint de ce qui est maîtrisé et qui accède au langage au travers du principe dominateur. Ce rapport dialectique a pour résultat le contenu de vérité des oeuvres²³.

Adorno considère également que l'individu n'est fondamentalement pas libre. Les membres de la société sont

23. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. «Esthétique», 1989, p. 361.

enchaînés au regroupement qu'ils forment. L'individu fait partie de la société et il lui appartient. Il doit obéir à ses contraintes. Par conséquent, il n'est pas libre. De plus, comme dans la préface de Lyotard, la *Dialectique négative* d'Adorno affirme que l'homme n'est intelligible qu'aux moments où il s'éloigne de sa condition d'homme. C'est ce qui se produit lors de la création d'oeuvres d'art:

Les hommes ne sont humains que lorsqu'ils n'agissent pas ni, à plus forte raison, ne se posent en tant que personnes; cette partie diffuse de la nature où les hommes ne sont pas des personnes ressemble aux linéaments d'un être intelligible, à une ipséité qui serait délivré [*sic*], du moi; l'art contemporain en suggère quelque chose²⁴.

Il est possible de voir comment la pensée d'Adorno se rapproche de celle de Lyotard. L'enfance ou l'inhumain pour Lyotard et l'authenticité pour Adorno peuvent produire des oeuvres véritables. Lyotard et Adorno distinguent l'art de la société. Dans *Théorie esthétique*, Adorno écrit:

L'expérience esthétique est celle de quelque chose que l'esprit ne tiendrait ni du monde, ni de soi-même, la possibilité promise par son impossibilité. L'art est

24. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, coll. «Critique de la politique», 1978, p. 216.

promesse de bonheur, mais promesse trahie²⁵.

Toutefois, ni Lyotard ni Adorno ne peuvent déclarer l'art complètement indépendant de la société. L'art n'est pas autonome. Il est créé dans un contexte social. Par contre, l'art, grâce à l'inhumain et à l'authenticité, demeure l'instrument ultime pour confronter la société à elle-même, à sa vérité, en somme.

L'art vise la vérité; il n'est pas immédiatement la vérité; en ce sens, la vérité est son contenu essentiel. L'art est connaissance par son rapport à la vérité que l'art lui-même reconnaît en la faisant émerger²⁶.

L'art a donc la capacité de démasquer, de révéler, de découvrir. C'est ce qui constitue sa force. «L'esprit des oeuvres d'art n'est pas ce qu'elles signifient, ni ce qu'elles veulent, mais leur contenu de vérité. On pourrait le comprendre comme la vérité qu'elles révèlent²⁷.»

Pour Adorno, l'art est beaucoup plus qu'un simple objet. Une peinture n'est jamais une simple peinture. Un poème n'est jamais un simple poème. L'art devient une vision de la vie avec son idéologie et ses préceptes distincts de ceux de la société:

25. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. «Esthétique», 1989, p. 178.

26. *Ibid.*, p. 357.

27. *Ibid.*, p. 360.

L'aspect asocial de l'art est la négation déterminée de la société déterminée. Il est vrai que l'art autonome, par son refus de la société qui équivaut à la sublimation par la loi de la forme, s'offre aussi comme le véhicule de l'idéologie: dans sa distance, il laisse également intacte la société dont il a horreur²⁸.

Comme Jean-François Lyotard, Theodor W. Adorno reconnaît la force de l'enfance pour l'art. Il constate que l'enfance a des affinités avec l'art. C'est la période dans la vie de l'individu où rien n'obstrue le contact avec l'art. La société et ses contraintes n'ont pas eu la chance d'influencer la perception de l'art chez l'individu lorsqu'il est enfant. L'enfant est libre des idées et des notions préconçues. Il bénéficie donc d'une conscience aiguë qui lui permet d'établir un lien solide avec l'art, son expression et son questionnement. Ce lien dépasse toutes les contraintes.

Mais on voit difficilement comment la réflexion redoublée questionnerait de façon aussi immédiate que l'enfant. Son comportement présente la philosophie, avec pour ainsi dire l'anthropomorphisme de l'adulte, comme s'il s'agissait de celle de l'enfance de tout le genre humain, de quelque chose de pré- et supra-temporel²⁹.

28. *Ibid.*, p. 287.

29. Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, coll. «Critique de la politique», 1978, p. 93.

Heureusement que cette capacité qu'a l'art de réactiver l'inhumain ne disparaît pas complètement dès l'arrivée de l'âge adulte. Une part de l'inhumain se transmet à l'adulte. Cette infime part, cachée derrière les contraintes que la société impose à l'individu, constitue véritablement l'individu. C'est cette part qui permet à l'adulte de redevenir enfant pour créer des oeuvres d'art, de la littérature à l'architecture. Et c'est ce qui fait dire à Adorno que «le soi est l'inhumain³⁰».

C'est donc grâce au concept de l'inhumain que l'individu peut établir un contact véritable avec l'art. L'inhumain est libre des contraintes sociales. Cette circonstance lui donne la possibilité de créer. L'enfance en tant qu'inhumain possède la force créatrice nécessaire à l'homme. Elle forme le lien unique entre l'adulte et l'art. Les adultes sont donc redevables à cette image de l'enfance pour le contact avec l'art qu'elle leur permet. L'art «reste fidèle à eux uniquement par son inhumanité à leur égard³¹».

* * *

Par ailleurs, il faut considérer que dans le cadre de

30. *Ibid.*, p. 232.

31. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. «Esthétique», 1989, p. 252.

la postmodernité, le concept même de l'authenticité est remis en question. En effet, il existe un paradoxe au niveau de la recherche de l'authenticité de l'art puisque celui-ci travaille inévitablement avec ce qui relève de l'inauthenticité. L'art n'a d'autres choix que de réactiver des éléments qui existent déjà. C'est par le stéréotype, «l'élément majeur de confrontation et d'indécidabilité de l'écriture contemporaine³²» que s'effectue la remise en question de l'authenticité. Le stéréotype met en place un réseau que Daniel Castillo Durante dans son ouvrage *Du stéréotype à la littérature* nomme «unités d'emprunt». Ces dernières dont le proverbe est un exemple ne doivent pas être confondues avec le stéréotype:

La démarcation à établir entre le stéréotype et les unités d'emprunt se constitue à la manière d'un seuil; c'est la limite à partir de laquelle l'on peut saisir l'entre-deux où le gel est à l'oeuvre. Tout ce qui est récupéré de la périphérie vient se recycler à l'intérieur des perspectives mises en place par le stéréotype³³.

Toutefois, le stéréotype et les unités d'emprunt sont alliés. Ils plongent l'art dans un univers où tout est masqué. Les individus se cachent derrière les clichés qui

32. Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1994, p. 22

33. *Ibid.*, p. 68.

sont constamment réactivés dans le langage en tant que décharge, c'est-à-dire en tant que lieu de recyclage de la doxa.

D'autre part, l'art fait état des sujets qui ne sont pas libres d'être eux-mêmes. L'homme est condamné à ne pas pouvoir être soi. Le stéréotype l'enfonce dans la méconnaissance. Il ne vit donc pas son rapport au langage de façon authentique. Le langage lui apparaît comme pétrifié:

En un sens précis - celui de la dynamique interagonique inhérente à la logique du stéréotype - qui n'écartera pas un ton quelque peu provocateur, le sujet n'émet d'«opinion» que sous la bannière du stéréotype. Ce qui revient à dire que ce qui opine en lui, c'est le stéréotype³⁴.

Par conséquent, le concept d'authenticité dans l'art peut être remis en question:

Le social en apposant l'authenticité (tant recherchée par Adorno) du *co-signator* de l'*artis factum*, y fixe les conditions de possibilité d'une certaine forme de modélisation. Et même si cette modélisation s'inscrit dans un rapport problématique au social, l'art n'en demeure pas moins assujéti à une interaction qui n'échappe pas à l'usage doxologique du langage³⁵.

Même si, à certains égards, l'art ne peut être entièrement authentique, il requiert une autonomie de la part de l'artiste. Ce dernier ne peut échapper totalement

34. *Ibid.*, p. 77.

35. *Ibid.*, p. 117.

à la doxa. Il tombe par conséquent dans le stéréotype. Il n'en demeure pas moins que l'artiste est l'individu qui remet le plus la société en question. En admettant que le stéréotype se manifeste dans l'art, la théorie d'Adorno concernant l'authenticité n'est pas invalide. L'inhumain a la capacité de révéler l'humain. De plus, il ne se laisse jamais complètement anéantir par ce dernier. Il s'agit de voir comment les artistes s'y prennent pour remettre la société en question et comment l'art sous la forme du théâtre peut se manifester.

LA CRUAUTÉ ET LE THÉÂTRE D'ANTONIN ARTAUD

Lyotard et Adorno s'accordent tous les deux pour dire que c'est dans l'art que l'être humain est à son meilleur. Ils voient dans l'art la possibilité de remettre la société en question. C'est également par le biais de l'art qu'Antonin Artaud veut élaborer un concept qui remet le théâtre en question. C'est au niveau de la cruauté que les démarches d'Artaud anticipent les propos de Lyotard sur l'inhumain et d'Adorno sur l'authenticité.

Dans la préface de *L'Inhumain*, Jean-François Lyotard démontre que l'art a besoin de faire appel à une force qui provient de l'enfance. A la base de cette force au niveau du théâtre, il y a le jeu, ou le ludique, qui nous ramène à l'enfance et éclaire sa dimension dramatique. Le drame, pour sa part, positionne l'enfance dans l'action du jeu. A ce niveau, l'inhumain est toujours de l'ordre du dynamique. Par conséquent, l'art remet en question le regard

stéréotypé des adultes. Cette remise en question apporte une nouvelle dimension à toute forme d'art, le théâtre en particulier.

Antonin Artaud comprend ce principe fondamental pour l'art. L'acteur et dramaturge originaire de Marseille le relie au concept de la cruauté. Celui-ci s'apparente à l'inhumain de Lyotard. La cruauté a une connotation particulière dans les écrits d'Artaud surtout lorsque l'on considère le vécu de l'auteur qui, on le sait, est mort aliéné. Pour Artaud, les visées du théâtre doivent être la création du mythe et la représentation de la vie à l'état spontané et dans son universalité. «Il s'agit donc, pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain³⁶.» Le théâtre permet de révéler l'intensité de la vie:

Si le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d'atroce poésie s'exprime par des actes bizarres où les altérations du fait de vivre démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de la mieux diriger³⁷.

36. Antonin Artaud, «Le Théâtre de la cruauté (Premier manifeste)» dans *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, p. 138.

37. Antonin Artaud, «Préface. Le Théâtre et la culture» dans *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, p. 14.

Il a fallu à Artaud deux manifestes et nombre de lettres de correspondance avec des amis et collaborateurs pour lui permettre de bien expliquer sa définition de la cruauté et de ses retombées sur le théâtre. Henri Gouhier met en valeur cet aspect de la réflexion d'Artaud sur le théâtre en posant que :

Artaud doit prévenir les contresens. Nombreux sont les textes où il explique ce qu'il entend par cruauté. Il ne s'agit pas de morale mais de métaphysique; il ne s'agit pas d'une perversité mais de l'être³⁸.

A partir de ces explications, Artaud réussit à élaborer un théâtre qui s'appuie entièrement sur le concept de la cruauté.

Dans sa perception du théâtre, Antonin Artaud va contre le stéréotype. Artaud se refuse aux pratiques traditionnelles du théâtre. C'est la cruauté qui l'intéresse. Il y a quelque chose de l'inhumain dans la cruauté telle qu'il l'entend. Il s'agit d'un univers non adulte où les sensations sont à l'état pur. On y retrouve un désir d'authenticité qui se rapproche de l'enfance dépourvue de contraintes. De ce point de vue, Artaud rejoint les théories d'Adorno sur la cruauté dans l'art :

Mais la laideur et la cruauté en art ne sont pas

38. Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. «Essais d'art et de philosophie», 1974. p. 92.

seulement un *représenté*. Le *gestus* même de l'art a - comme le savait Nietzsche, quelque chose de cruel. Dans les formes, la cruauté devient imagination: découper quelque chose dans le vivant, dans le corps du langage, dans les sons, dans l'expérience visible. Plus la forme est pure, plus l'autonomie des oeuvres est grande, plus elles sont cruelles³⁹.

Bien que la cruauté telle que l'entend Artaud ne comporte pas nécessairement des éléments de torture et de souffrance, elle ne les interdit pas pour autant. Si de telles pratiques ont leur place dans le cadre d'une expérience théâtrale, Artaud les encourage. Ce dernier veut simplement éviter que le concept de cruauté soit interprété comme étant synonyme d'effusions de sang, de douleur intense, de meurtres et ainsi de suite. Cependant, à certains moments, Antonin Artaud accepte que les effusions de sang aient leur place au théâtre. Dans *La Généalogie de la morale*, Friedrich Nietzsche écrit:

Voir souffrir fait du bien, faire souffrir plus de bien encore - c'est une dure vérité, mais une vieille, puissante, capitale vérité humaine - trop humaine, à laquelle d'ailleurs les singes souscriraient peut-être aussi: n'a-t-on pas dit que par l'invention de cruautés bizarres ils annoncent l'homme et lui sont en quelque sorte un «prélude»? Sans cruauté, pas de fête: voilà ce qu'enseigne la plus vieille et la plus longue histoire de l'homme - et dans le châtement aussi, il y a tant de fête⁴⁰!

39. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. «Esthétique», 1989, p. 74.

40. Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1971, p. 71.

Pour mettre en valeur la force de la cruauté, Artaud conçoit les techniques théâtrales de façon particulière. Ainsi, la mise en scène se retrouve au premier plan de toute production théâtrale. Le langage perd de son importance - Artaud se méfie de la parole - au profit des gestes et de la musique. Cette dernière est utilisée pour produire des sons très dissonants. La lumière se doit de refléter les sentiments du personnage ou les circonstances que la scène veut mettre en évidence que ce soit le chaud, le froid, la colère et ainsi de suite. Les concepts de la scène et de la salle sont supprimés pour faire place à un lieu unique. Puisque le décor est absent, les objets et les accessoires servent à accentuer la force des images. Enfin l'acteur, tout en ayant un jeu puissant, doit s'effacer et éliminer toute initiative personnelle. Comme Franco Tonelli le fait remarquer dans *L'Esthétique de la cruauté*:

L'homme, et par là le personnage de théâtre, devient un moyen d'expression prêtant son entité physique à l'extériorisation de forces inconnues qui sont l'essence de son être et dont il ressent l'impulsion⁴¹.

Les démarches techniques d'Artaud n'ont qu'un seul but: mettre en évidence la cruauté dans le théâtre. C'est

41. Franco Tonelli, *L'Esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du «Théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1972, p. 29.

par la cruauté que l'individu peut échapper à l'encadrement restrictif de la société. Tout comme l'inhumain de Lyotard, la cruauté d'Artaud n'a pas la définition qu'on lui donne d'habitude. «Il ne s'agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive⁴².» En fait, la cruauté du théâtre d'Artaud vise en quelque sorte une libération. C'est pour échapper à la société et à ses contraintes que la cruauté devient nécessaire. C'est pour vivre pleinement et pour atteindre la force créatrice qu'elle est indispensable au monde du théâtre.

Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est, beaucoup plus loin que cela, pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'êtres constitués, [...]⁴³

Mais au-delà des théories d'Artaud, la cruauté n'est pas difficile à trouver. Elle est au coeur de la société. Celle-ci n'a plus qu'à l'exploiter pour en tirer profit. Le théâtre constitue le médium parfait pour que cela se produise. C'est là où la cruauté peut le mieux s'épanouir.

42. Antonin Artaud, «Lettres sur la cruauté» dans *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, p. 157.

43. Antonin Artaud, «Le Théâtre de la cruauté (Premier manifeste)» dans *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, p. 142-143.

Tout ce processus est à la portée de la main de la civilisation si l'on en croit les écrits de Friedrich Nietzsche:

Presque tout ce que nous nommons «civilisation supérieure» repose sur la spiritualisation et l'approfondissement de la cruauté: telle est ma thèse. Cette «bête féroce» n'a pas du tout été abattue, elle vit, elle prospère, elle s'est seulement...divinisée. Ce qui fait la volupté douloureuse de la tragédie est cruauté; ce qui agit agréablement dans ce qu'on nomme pitié tragique, et même dans tout ce qui est sublime, s'agit-il du plus haut, du plus subtil frisson de la métaphysique, ne tire sa douceur que de l'ingrédient de cruauté qui s'y mêle⁴⁴.

C'est vraiment à l'écart des idées préconçues et stéréotypées de la société qu'Artaud construit sa théorie théâtrale. Il n'a que faire de l'homme défini en tant qu'être social. Celui-ci ne ferait que corrompre le théâtre. C'est l'authenticité de l'enfance qui est l'élément susceptible de produire un théâtre à l'état pur, un théâtre dont rêve Artaud:

Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera⁴⁵.

44. Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1971, p. 147.

45. Antonin Artaud, «Le Théâtre de la cruauté (Second manifeste)» dans *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, p. 190.

En rebâtissant le théâtre, Artaud entreprend également une autre tâche d'envergure. Ses démarches au niveau théâtral visent la création d'un homme nouveau. Dans *Antonin Artaud et le théâtre*, Alain Virmaux écrit: «Mais au-delà de cette guerre d'extermination, c'est aussi l'avidité de rebâtir un homme nouveau, un corps enfin pur⁴⁶.» J.-L. Armand-Laroche est du même avis dans *Antonin Artaud et son double*. Au sujet du dramaturge, il écrit: «Sa grande espérance dans le théâtre, c'est la transformation de son corps, c'est la naissance d'un homme nouveau, authentique et enfin réuni⁴⁷.» Enfin, Artaud lui-même ne cache pas que la révolution théâtrale qu'il entreprend par la cruauté exige absolument tout:

Cette cruauté, qui sera, quand il le faut, sanglante, mais qui ne le sera pas systématiquement, se confond donc avec la notion d'une sorte d'aride pureté morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il faut la payer⁴⁸.

Dans son «Second manifeste», Artaud écrit: «Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion

46. Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Éditions Seghers, coll. «10/18», 1970, p. 74.

47. J.-L. Armand-Laroche, *Antonin Artaud et son double*, Paris, Pierre Fanlac, 1964, p. 138.

48. Antonin Artaud, «Le Théâtre de la cruauté (Second manifeste)» dans *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, p. 189.

d'une vie passionnée et convulsive; [...]»⁴⁹. Il semble évident que c'est dans une source pure et authentique, c'est-à-dire la cruauté, qui se rapproche de plusieurs façons de l'enfance, que le théâtre peut se recréer.

Cependant, la force de la cruauté doit servir à l'individu en dehors du théâtre. Échapper au cadre social restrictif via l'art est essentiel à l'homme. La cruauté ou l'inhumain est un outil indispensable. Dans sa recherche de savoir, l'homme commence à comprendre un peu la portée de ces concepts. Dans *Par-delà bien et mal*, Nietzsche remarque: «dans toute volonté de connaître il entre déjà une goutte de cruauté»⁵⁰.

49. *Loc. cit.*

50. Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1971, p. 148.

**MISE EN PERSPECTIVE DE *EN ATTENDANT LE «ON DIT»*
DANS LE CADRE DE LA DIALECTIQUE INHUMAIN/POSTMODERNITÉ**

Il apparaît donc que la notion d'inhumain élaborée dans les pages précédentes se manifeste sous différentes formes dans l'art. En effet, l'authenticité dans l'art si chère à Adorno et la cruauté théâtrale élaborée par Artaud rejoignent l'inhumain de Lyotard. Il s'agit maintenant de découvrir comment ces concepts peuvent se manifester dans la création théâtrale.

Peut-être plus dans le théâtre que dans toute autre forme littéraire, du roman à la poésie, la création est un processus continu. Elle ne se termine pas avec le mot «fin» apposé au bas de la dernière page du texte. En fait, elle ne fait que commencer. A l'achèvement de la création du dramaturge commence celle du réalisateur, des acteurs, des techniciens et ainsi de suite. Le monde de l'écrit fait place au monde de la scène et la création se poursuit. La pièce théâtrale est faite pour être jouée devant un public.

C'est pour cette raison que le travail de création, au théâtre, se perpétue. La fin du travail de l'un devient le début du travail de l'autre. Toute pièce de théâtre dépend constamment de la création sous une forme ou une autre.

La transformation de l'action en oeuvre théâtrale est véritablement création, avec la discontinuité que l'acte de création introduit, même lorsqu'on doit parler de création continue. Du schéma à la pièce, de l'histoire esquissée dans le schéma à l'histoire vécue dans la pièce représentée, le travail créateur avance par complications successives qui, parfois n'épargnent pas le dispositif originel; les témoignages d'auteurs, on le verra, nous rappelleraient, si c'était nécessaire, que l'oeuvre ne sort pas du schéma comme le poulet de l'oeuf ou l'épi du grain de blé; elle est sous la dépendance de l'esprit créateur, dépendance plus ou moins résistante⁵¹, depuis sa conception jusqu'à son achèvement.

Or, de plus en plus, la cruauté se fait évidente dans les oeuvres d'art. Elle ne se dissimule plus derrière des atours de toutes sortes. C'est que l'inhumain veut se faire sentir, se faire voir et se faire écouter. Et il importe de le laisser s'exprimer. Lyotard, Adorno et Artaud s'accordent pour le dire. L'art contemporain, pour survivre, doit faire montre d'inhumain, d'authenticité et de cruauté.

Si, dans les oeuvres d'art nouvelles, la cruauté se montre sans fard, elle rend compte de cette vérité

51. Henri Gouhier, *L'Oeuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, coll. «Bibliothèque d'esthétique», 1958, p. 76-77.

selon laquelle, devant la force écrasante de la réalité, l'art ne peut plus *a priori* se sentir capable d'effectuer la transformation du terrible dans la forme. La cruauté est un élément de sa réflexion critique sur soi-même. Il désespère de la prétention à la puissance qu'il réalise comme réconcilié. Dès lors que le charme des oeuvres d'art est rompu, leur cruauté apparaît dans sa nudité⁵².

Dans le cadre d'un travail en création littéraire, l'écriture joue un rôle fondamental. La cruauté, l'inhumain et l'authenticité peuvent se manifester au travers de celle-ci. Comme les mots sont les outils fondamentaux de l'écriture, ils sont touchés par ces manifestations. En fait, c'est par eux que toute manifestation s'opère. Cette circonstance donne lieu à de la diversité dans l'écriture. C'est ainsi qu'au niveau des créations littéraires, cruauté, inhumain et authenticité se mêlent et se rejoignent en raison des mots. Au sujet de ceux-ci, Jean-François Lyotard remarque que

comme les timbres ou les nuances, ils sont aussi toujours en train de naître. La pensée essaie de les ranger, de les arranger, de les contrôler et de les manipuler. Mais comme ce sont des vieillards et des enfants, les mots ne sont pas obéissants. Écrire, comme le pensait Gertrude Stein, c'est respecter leur candeur et leur ancienneté, comme Cézanne ou Karel Appel respectent les couleurs⁵³.

52. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. «Esthétique», 1989, p. 75.

53. Jean-François Lyotard, «Après le sublime, état de l'esthétique» dans *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, coll. «Débats», 1988, p. 155.

* * *

Avant d'étudier la création théâtrale qui précède ce travail, il serait bon de jeter un coup d'oeil sur d'autres pièces de théâtre pour voir comment l'inhumain et la cruauté s'y manifestent. L'une des pièces les plus cruelles qui soient est peut-être *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac qui a été présentée pour la première fois à Paris le 24 décembre 1928 sur une mise en scène d'Antonin Artaud.

Grâce à une structure métaphorique, Vitrac arrive, dans sa pièce, à donner corps dramatique à ce passage complexe d'un état à un autre de l'existence humaine (de l'enfance à l'état adulte dans le cas de Victor), et ce passage n'est pas vécu dramatiquement dans son évolution temporelle mais dans son impact immédiat de déchirement et d'anéantissement, à l'instant même où il se réalise⁵⁴.

En effet, Victor, par ses paroles et ses actions, détruit un à un les personnages qui l'entourent. La destruction qui s'opère par Victor est totale. Personne n'est épargné, pas même le principal intéressé, Victor. A la fin de la pièce, il s'éteint dans la douleur à l'âge de neuf ans. Toutefois, sa mort n'arrive pas avant qu'il ait eu la chance de dénoncer tous ceux qui l'entourent: «L'Enfant Terrible, le Père Indigne, la Bonne Mère, la

54. Franco Tonelli, *op. cit.*, p. 69.

Femme Adultère, le Cocu, le vieux Bazaine⁵⁵.» Ainsi se déroule la pièce durant laquelle Victor se plaît à faire tomber les masques des adultes. Leurs secrets et leurs duperies sont étalés au grand jour par un enfant:

l'aspect destructeur de l'activité de Victor, qui par une cruauté qui se traduit en un mouvement irréversible, anéantit le monde de l'enfance en même temps que le monde des adultes⁵⁶.

D'une façon similaire, destruction et anéantissement envahissent l'univers imaginaire de la pièce *Les Belles-soeurs* de Michel Tremblay. C'est en dépouillant Germaine Lauzon de ses précieux timbres que ses soeurs et ses voisines l'anéantissent. Chacune d'entre elles, par jalousie et par convoitise, contribue à détruire Germaine. C'est un cri de détresse strident que lance le personnage à la fin de la pièce: «Mon dieu [*sic*]! Mon dieu [*sic*]! Mes timbres! Y me reste pus rien! Rien! Rien⁵⁷!» En effet, il ne reste rien à Germaine Lauzon à la fin de la pièce. Son rêve de réaménager sa maison s'envole avec les timbres. Elle est cruellement seule puisque ses fameux timbres

55. Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir*, Paris, Gallimard, coll. «Le Manteau d'Arlequin», 1946, p. 20.

56. Franco Tonelli, *op. cit.*, p. 71.

57. Michel Tremblay, *Les Belles-soeurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, coll. «Théâtre vivant 6», 1968, p. 71.

ont été volés par son entourage. Tout comme Victor, c'est son arrêt de mort qui est sonné lorsque le rideau tombe.

Il est à noter que Germaine n'est pas le seul personnage à être misérable dans la pièce de Michel Tremblay. Chacune des femmes assises dans la cuisine de Germaine Lauzon vit son petit malheur personnel. De Rose Ouimet qui est toujours enceinte à Pierrette Guérin que son ami de coeur vient de laisser, chacune a sa part de misère, chacune est aux prises avec sa «maudite vie plate⁵⁸». Les femmes de la pièce de Tremblay sont prisonnières de leur ghetto social.

A la lumière de ces pièces de Vitrac et de Tremblay, il peut être constaté que la cruauté prônée par Artaud se manifeste en effet au théâtre. Sous le visage de l'enfance dans un cas et de la pauvreté dans l'autre, la cruauté fait des siennes. Elle dérange par les révélations qu'elle fait. Elle place les personnages en face de leur vérité personnelle. Elle les démasque.

* * *

Après avoir brièvement observé comment la cruauté se manifeste dans des pièces d'écrivains connus, il importe maintenant de voir comment elle se présente dans la

58. *Ibid.*, p. 13.

création théâtrale qui précède cette réflexion.

C'est au niveau du discours que se présente la cruauté dans la pièce *En attendant le «on dit»*. Le langage est perçu comme étant de l'ordre de la décharge. C'est par elle que s'effectue une première mort dans la pièce. La décharge, c'est-à-dire le langage en tant que lieu de recyclage de la doxa, réactive des reproches et des clichés qui mènent à la crucifixion verbale de Sandra. En effet, l'absence de Sandra porte les trois autres personnages à se laisser aller à une violence verbale dirigée vers l'absente. En effet, provoquées par l'absence non prévue de leur amie, Elizabeth, Anne et Chloé se mettent à critiquer Sandra et Mathieu, son ami de coeur. Un commentaire méchant déclenche le suivant. Le commérage s'en donne à coeur joie. Alimentée par la jalousie et le dédain pour Mathieu, la critique se fait virulente. Très vite, elle dépasse les personnages absents et elle s'attaque aux personnages présents. Elizabeth, Anne et Chloé ne se limitent plus à critiquer Sandra. Elles s'en prennent à elles-mêmes. Avec des paroles blessantes, elles se font des reproches. Les personnages oublient très vite que certaines choses ne devraient pas être dites. Elles oublient, en somme, l'une des procédures d'exclusion de Michel Foucault :

Dans une société comme la nôtre, on connaît, bien sûr,

les procédures d'*exclusion*. La plus évidente, la plus familière aussi, c'est l'*interdit*. On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi⁵⁹.

Alors, les trois personnages passent rapidement du babil léger et insignifiant aux paroles virulentes, ironiques et blessantes. La crucifixion verbale dont Sandra est la principale victime donne même lieu au reniement. C'est avec un oui clair et dur qu'Élizabeth et Chloé répondent à la question: «Vous êtes toujours déterminées à laisser Sandra tomber?» (56)⁶⁰ La pièce met sur scène un long processus de destruction qui vise Sandra. Elle semble se terminer avec l'abandon de cette dernière, sa mort, en somme. Jusqu'à l'appel téléphonique qui révèle que Sandra repose dans un état critique à l'hôpital, tout porte à croire qu'Anne va suivre l'initiative d'Élizabeth et de Chloé et qu'elles vont toutes abandonner Sandra. Elles semblent déterminées à la proclamer morte dans leur vie. Elles la condamnent à une existence minable avec Mathieu qu'Anne et Chloé, surtout, jugent comme un paria de la

59. Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1971, p. 11.

60. Les numéros entre parenthèses renvoient à la page de la partie «création» à laquelle correspond l'extrait cité.

société. Suite à l'appel téléphonique, on a droit à la seconde mort de la pièce que l'on verra plus tard et qui s'effectue par le «on dit».

Par ailleurs, les reproches, comme il a été mentionné plus haut, ne sont pas réservés exclusivement à Sandra et Mathieu. A un moment donné, ils fusent de toutes parts et sont destinés à quiconque les attrape. Anne et son besoin compulsif de propreté, Chloé et son complexe d'infériorité sont autant de sujets qui se méritent des critiques de la part des personnages. L'atmosphère devient tendue et on a droit à des répliques aigres comme: «Qu'est-ce que tu essaies de dire? Que je suis cinglée peut-être?» (35) et «Tu ne peux pas être si égocentrique!» (39) A tour de rôle, les personnages s'attaquent.

Élizabeth, Anne et Chloé deviennent, de plus, très agressives lorsqu'elles s'attaquent entre elles. Elles ne démordent pas facilement. Cela devient très destructif. Ainsi, le manque d'intelligence que Chloé croit qu'Élizabeth et Anne lui attribuent est un sujet qui revient tout au long de la pièce. Chloé est tellement convaincue que les deux autres la considèrent stupide qu'elle en vient à se dénigrer elle-même: «Encore une fois, mon manque d'intelligence est flagrant devant la vastitude de tes connaissances Élizabeth!» (50)

Cette façon que les personnages ont de ne pas lâcher prise n'est nulle part aussi flagrante, toutefois, qu'au moment où Élisabeth révèle qu'elle a été la petite amie de Mathieu. Tout au long du premier acte, les trois personnages exposent leur dégoût pour le copain de Sandra. Anne et Chloé, en particulier, sont portées à lui attribuer tous les défauts de la planète. Élisabeth, pour sa part, reconnaît qu'il a des torts, mais elle est plus réservée dans les reproches qu'elle fait à Mathieu. En fait, elle est plus portée à accorder à Sandra une part du blâme tandis que les deux autres l'attribuent entièrement à Mathieu. A partir de ce moment, il y a désaccord. Élisabeth refuse de croire que Mathieu puisse être violent tandis qu'Anne et Chloé en sont convaincues. Malgré ses convictions personnelles, Élisabeth ne réussit pas à faire entendre raison aux deux autres personnages. Chloé, en particulier, refuse de croire la simple parole d'Élisabeth. Elle veut des preuves. L'attitude de Chloé pousse éventuellement Élisabeth à faire un aveu qu'elle ne voulait pas nécessairement faire. L'hostilité entre les personnages est très évidente à ce moment.

De même, les nombreux silences qui ponctuent la pièce sont très souvent teintés d'hostilité. Élisabeth, Anne et Chloé ont des paroles tellement insupportables que celles-

ci appellent le silence. Les autres personnages ne peuvent ou ne veulent offrir de répliques à ce qui vient de se dire. Très souvent, le sujet de conversation change après le silence. Par exemple, les phrases «[c]omme ce n'est pas elle qui nous attend, elle se balance pas mal de ce qui peut arriver» (18) et «[d]e toute façon, si elle est assez stupide pour consommer, c'est son problème» (23) demeurent sans suite.

Enfin, les répliques sarcastiques, ironiques et celles qui sont dites tout bas ajoutent au climat tendu de la soirée. Elles alourdissent la tension entre les trois personnages. C'est le cas des deux répliques suivantes de Chloé, la première dite tout bas et la seconde sur un ton sarcastique: «Mais tu ne m'empêcheras pas de le penser» (36) et «Encore une fois, Élisabeth a raison mesdames et messieurs» (54). L'ironie, le sarcasme de même que les répliques dites tout bas indiquent qu'à la source, les reproches sont nombreux. Le combat verbal est féroce. La cruauté est donc présente au niveau de la première mort de la pièce.

La cruauté est également présente au niveau de la deuxième mort de la pièce. Cette mort est beaucoup plus ambiguë. C'est par le «on dit» qu'elle s'effectue. Les trois personnages se placent derrière le «on» pour la mise

à mort finale. L'ambiguïté réside dans le fait qu'il est impossible d'identifier véritablement le «on» du proverbe. Par lui, une deuxième mort a lieu. Cette fois-ci, elle est impersonnelle et universelle. Le concept du «on» est expliqué en ces termes dans *Du stéréotype à la littérature*:

Le «On» matérialise la grégarité du langage; il fait partie d'un mécanisme qui masque l'effort de réélaboration nécessaire à une inscription métatopique du sujet dans son rapport au langage; je veux dire une parole capable de briser la logique du stéréotype. Voilà pourquoi l'emploi du «On» matérialise le rapport à la mort dans une ligne de fuite⁶¹.

L'inhumain, au sens traditionnel, se fait donc bien sentir tout au long de la pièce. La crucifixion verbale qui s'opère est un manque flagrant d'humanité. Sandra et Mathieu sont réduits à néant dans l'esprit des trois autres personnages qui subissent pour leur part une attaque verbale tout aussi forte. Mais c'est l'inhumain tel qu'élaboré par Lyotard qui prend le dessus. Il révèle le rapport entre les êtres. Il permet de dévoiler la véritable nature de la relation entre Sandra, Anne, Élisabeth et Chloé. La cruauté agit similairement. Elle devient l'élément déclencheur de la révélation. Par le langage, une décharge s'opère qui élimine tous les masques. Le tout s'opère par l'inhumain, la force révélatrice de l'art.

61. Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 115-116.

C'e t la crucifixion verbale. Par le «on dit», les personnages se dissimulent derrière un proverbe pour effectuer une seconde mise à mort. C'est la crucifixion finale.

Cette dernière mise à mort est ambiguë. Le rire qui envahit la scène finale peut être interprété de différentes façons. Il peut être vu comme la confirmation de la mise à mort de Sandra par les trois autres personnages qui se réjouissent de son malheur. Il peut également être vu comme une décharge nerveuse de la part d'Anne, Élizabeth et Chloé pour se déculpabiliser. De plus, cette dernière scène peut être comprise au niveau de la doxa, c'est-à-dire que les trois personnages s'en remettent au «on dit» et se distancient complètement du sujet. Il y a donc un flottement de sens évident.

Enfin, il est possible de mieux envisager la dialectique inhumain/postmodernité à la lumière de cette réflexion. Dialectique est ici entendue au sens d'interaction. L'inhumain, soit la force créatrice s'appuie sur la postmodernité. Celle-ci, caractérisée par ce que Charles Jencks appelle le «double coding», laisse place à l'ambiguïté et au flottement du sens. Elle permet donc de comprendre l'inhumain au-delà de son sens accepté.

CONCLUSION

A en juger par l'inhumain, c'est toute une panoplie de concepts que nous laissent les penseurs postmodernes. Ces concepts méritent d'être étudiés et exploités. De cette façon, ils pourront offrir des points de vue différents et innovateurs dans plusieurs domaines, celui de l'art en particulier.

En effet, simplement au niveau du théâtre, l'inhumain de Jean-François Lyotard et la cruauté d'Antonin Artaud peuvent s'allier pour montrer sous un angle nouveau les facettes de l'art dramatique et ce, dans une perspective authentique. La création théâtrale, à la lumière des notions d'inhumain, d'authenticité et de cruauté confronte le sujet à ses propres désirs. C'est dans ce contexte que la pulsion de mort fait son apparition dans la pièce. Le discours, dans la pièce, teinté d'une violence verbale, a révélé un mouvement constant dans le théâtre. Il a mobilisé, réactivé et déplacé des énergies. Du babil léger, on est passé aux paroles mesquines et blessantes. Ce fut

donc le drame d'un discours banal à la fois porteur de mort et de dévoilement. Par ailleurs, le «on dit» a donné un aspect ambigu à la mise à mort dans la pièce.

En somme, dans leurs théories, Jean-François Lyotard, Theodor W. Adorno et Antonin Artaud se rejoignent. Par son concept de l'inhumain, Lyotard dévoile la force de l'enfance que l'on retrouve dans l'art. Préoccupé par l'authenticité, Adorno voit dans l'art la créativité véritable de l'homme. Finalement, Artaud, avec son théâtre de la cruauté, vise un renouvellement de cette forme d'art. Ensemble, ils offrent la possibilité d'un théâtre nouveau.

Évidemment, nul ne peut échapper complètement au stéréotype. La doxa est toujours présente à un moment ou à un autre, spécifiquement au niveau du langage, dans les clichés ou les proverbes, par exemple. Cependant, les théories de Lyotard, Adorno et Artaud nous laissent avec l'espoir d'atteindre l'art véritable dans la mesure où cela est possible. Il s'agit de subvertir le stéréotype.

BIBLIOGRAPHIE

A- Oeuvres sur le théâtre

I- OUVRAGE D'ANTONIN ARTAUD

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1964, 251 p.

II- PIECES DE THÉÂTRE

TREMBLAY, Michel, *Les Belles-soeurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, coll. «Théâtre vivant 6», 1968, 71 p.

VITRAC, Roger, *Victor ou les enfants au pouvoir*, Paris, Gallimard, coll. «Le Manteau d'Arlequin», 1946, 90 p.

III- OUVRAGES CRITIQUES

ARMAND-LAROCHE, J.-L., *Antonin Artaud et son double*, Paris, Pierre Fanlac, 1964, 157 p.

GOUHIER, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. «Essais d'art et de philosophie», 1974, 252 p.

GOUHIER, Henri, *L'Oeuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, coll. «Bibliothèque d'esthétique», 1958, 218 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris,

Éditions sociales, 1980, 482 p.

TONELLI, Franco, *L'Esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du «Théâtre de la cruauté» d'Antonin Artaud*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1972, 156 p.

VIRMAUX, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Éditions Seghers, coll. «10/18», 1970, 331 p.

B- Ouvrages théoriques

I- OUVRAGES

ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, Paris, Payot, coll. «Critique de la politique», 1978, 340 p.

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. «Esthétique», 1989, 464 p.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, coll. «Débats», 1981, 234 p.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1994, 160 p.

DEJEAN, Jean-Luc, *Le Théâtre français depuis 1945*, Paris, Éditions Fernand Nathan, coll. «Nathan-Université», 1987, 223 p.

DESHOULIERES, Christophe, *Le Théâtre au XX^e siècle*, Paris, Bordas, coll. «En toutes lettres», 1989, 223 p.

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1971, 82 p.

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990, 378 p.

JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, 438 p.

JENCKS, Charles, *What is Post-Modernism?*, New York, St. Martin's Press, 1989, 67 p.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1979, 109 p.

LYOTARD, Jean-François, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, coll. «Débats», 1988, 217 p.

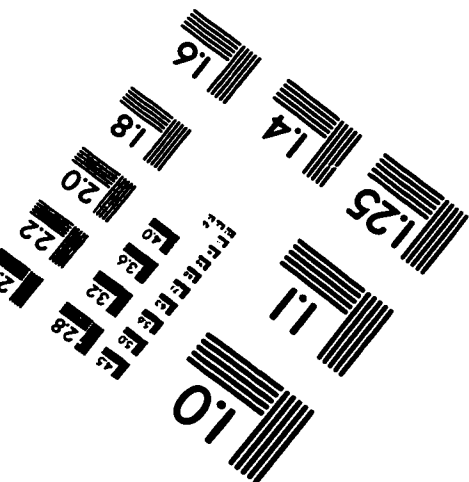
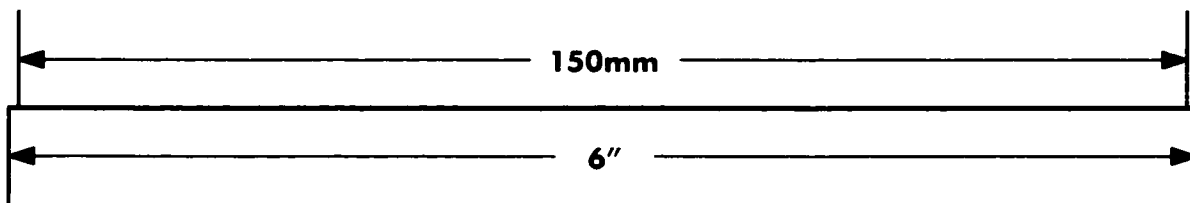
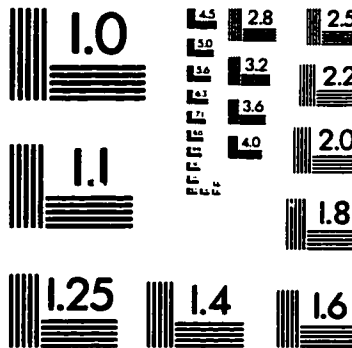
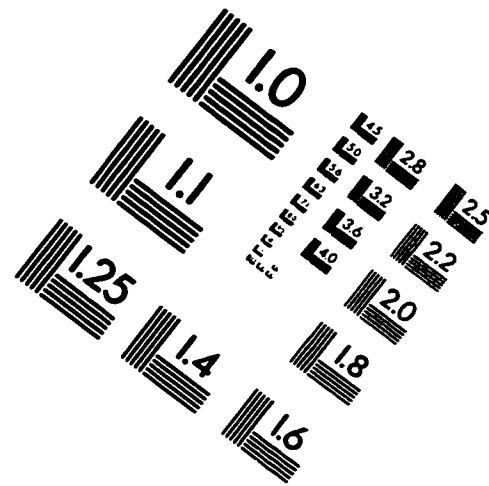
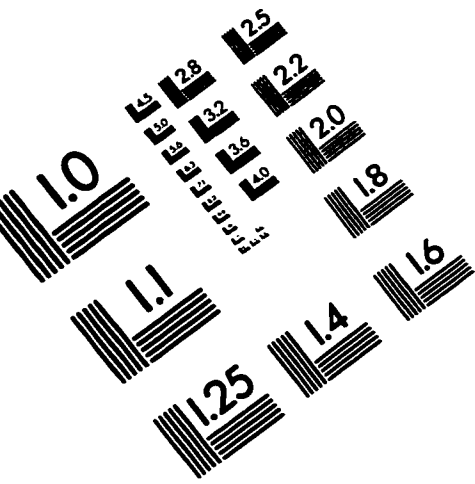
NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La Généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1971, 212 p.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1971, 248 p.

TABLE DES MATIERES

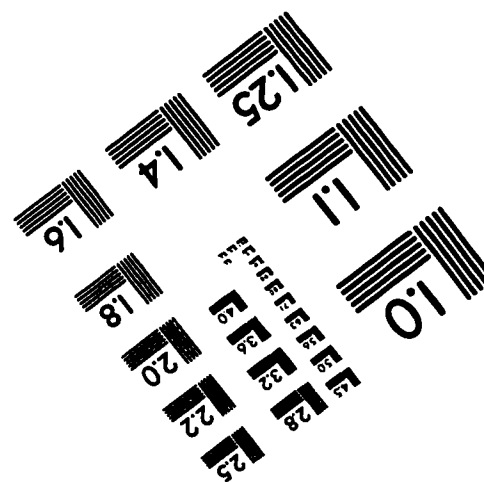
INTRODUCTION	3
I. TEXTE DE CRÉATION	7
EN ATTENDANT LE «ON DIT»	8
II. PARCOURS RÉFLÉXIF	61
1. LA POSTMODERNITÉ: MOUVEMENT CULTUREL	62
2. LA FORCE DE L'INHUMAIN	69
3. L'AUTHENTICITÉ DANS L'ART	78
4. LA CRUAUTÉ ET LE THÉÂTRE D'ANTONIN ARTAUD	86
5. MISE EN PERSPECTIVE DE <i>EN ATTENDANT LE «ON DIT»</i> DANS LE CADRE DE LA DIALECTIQUE INHUMAIN/POSTMODERNITÉ	95
CONCLUSION	107
BIBLIOGRAPHIE	109
TABLE DES MATIERES	112

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved



MQ

29526

U M I
MICROFILMED 1998

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

The religious significance of ornaments and armaments in the myths and rituals of Kannaki and Draupadi.

Anjoli Bandyopadhyay

Department of Religious Studies McGill University, Montreal.

August, 1996.

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfilment of the the requirements of the degree of M.A.



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-29526-5

Abstract

The objective of this thesis is to isolate the symbolism of ornaments and armaments in the epics and in the rituals of Kāṇṇaki and Draupadī. A detailed comparison of ornaments and armaments in the *Cilappatikāram* and in the *Mahābhārata* will be provided, as well as an analysis of the function and meaning of these objects in the ritual traditions of Kāṇṇaki and Draupadī. A study of the epic and ritual significance of ornaments and armaments will not only contribute to the understanding of the nature and the role of these symbols, but should also shed light on the interaction between the Tāmilian and Sanskrit goddess traditions.

It would appear that ornaments and armaments have religious significance, signaling, by their presence or absence, transitions from auspiciousness to inauspiciousness on individual, social, and cosmic levels. In this respect, they are the vehicles of divine powers and energies.

Résumé

Ce projet de recherche propose d'isoler le symbolisme des parures et des armes dans les épopées et dans les rituels de Kāṇṇaki et de Draupadī. Nous présenterons une comparaison détaillée desdits objets dans le *Cilappatikāram* et le *Mahābhārata* et nous analyserons leurs fonctions et leurs sens dans les traditions rituelles de Kāṇṇaki et de Draupadī. Une étude de la signification épique et rituelle de parures et d'armes, non seulement contribuera à la compréhension de la nature et du rôle religieux de ces symboles, mais encore, mettra en lumière l'interaction entre les traditions liées aux déesses tamoules et sanskrites.

Il apparaît que les parures et les armes ont une signification religieuse et signalent, par leur présence ou leur absence, des transitions d'heureux à de mauvais auspices sur les plans individuel, social et cosmique. En ce sens, les parures et les armes véhiculent la puissance et l'énergie divine.

Candidates have the option of including, as part of the thesis, the text of one or more papers submitted or to be submitted for publication, or the clearly-duplicated text of one or more published papers. These texts must be bound as an integral part of the thesis.

If this option is chosen, connecting texts that provide logical bridges between the different pages are mandatory. The thesis must be written in such a way that it is more than a mere collection of manuscripts; in other words, results of a series of papers must be integrated.

The thesis must still conform to all other requirements of the "Guidelines for Thesis Preparation". The thesis must include: A Table of Contents, an abstract in English and French, an introduction which clearly states the rationale and objectives of the study, a review of the literature, a final conclusion and summary, and a thorough bibliography or reference list.

Additional material must be provided where appropriate (e.g. in appendices) and in sufficient detail to allow a clear and precise judgement to be made of the importance and originality of the research reported in the thesis.

In the case of manuscripts co-authored by the candidates and others, the candidate is required to make an explicit statement in the thesis as to who contributed to such work and to what extent. Supervisors must attest to the accuracy of such statements at the doctoral oral defense. Since the task of examiners is made more difficult in these cases, it is in the candidate's interest to make perfectly clear the responsibilities of all the authors of the co-authored papers.

Acknowledgements

I would like to thank my supervisor, Professor Katherine Young, for directing my research, for reading and editing my work at all stages of its development, and for her general support of my initiatives and interests. I would also like to thank Pradeep Bandyopadhyay for editing a final stage of the work.

Table of Contents

Introduction	4
Focus of the study	13
Research approach	14
Working Hypothesis	15
The Narrative Unity in the Kaṇṇaki and Draupadī Cults	19
The <i>Cilappatikāram</i>	19
Images of Kaṇṇaki in the <i>Cilappatikāram</i>	21
The Book of Pukār	21
Prosperous Beginnings	21
Kōvalan's Infidelity, the Gambling and the Disrobing	23
The Book of Maturai	27
Exile and Penance	27
Dreams and Prophecies	33
Kōvalan's Murder	34
Kaṇṇaki's Grief	35
Kaṇṇaki's Revenge	36
The Book of Vañci	40
War and Deification	40
The <i>Mahābhārata</i>	45
Images of Draupadī in the <i>Mahābhārata</i>	46
Prosperous Beginnings	46
Dice Game and Disrobing	52
Draupadī's Grief	53
Exile and Penance	55
The Prophecies	57
Korravai-Durgā	58
The Year in Disguise	60
Draupadī's Revenge	63
Ritual Unity in the Kaṇṇaki-Pattini and Draupadī Cults	67
The Buddhist Rituals for Kaṇṇaki-Pattini	69
The ceremonial placement of the divine ornaments	70

The dressing of the <i>kapurāla</i>	71
The frenetic dance and shaking of the anklets and the goddess' red shawl	71
The dramatized shooting of the mango	72
The death and rebirth of Kōvalaṅ-Palaṅga	73
Firetrampling	74
Conclusions	74
Hindu Kaṇṇaki-Pattini Cult Rituals	75
Draupadī Cult Rituals	77
The sowing of seeds	77
The tree post	78
Draupadī's disrobing	80
Arjuna's <i>tapas</i> pole	81
Aravāṅ's sacrifice	84
Abhimanyu's sacrifice	87
Revival Rites	88
Conclusions	91
Common themes linking ornaments and armaments in the epics and rituals of Kaṇṇaki and Draupadī	92
Appendix: Some reflections on a possible continuity of symbolism in Indian epics and other cultural traditions.	99
The Caṅkama Corpus	100
The Question of Antecedents in the Indus Valley Civilization	105
Possible Vedic Antecedents	110
Bibliography	114

Introduction

Goddesses in Hinduism have recently received much scholarly attention from authors such as David Kinsley, Thomas Coburn, Gananath Obeyesekere and Alf Hiltebeitel. Scholars have shown renewed interest in the origins of more obscure, less widespread female figures such as Kaṇṇaki (heroine of the Tamil epic, the *Cilappatikāram*, and a goddess worshipped today in parts of Sri Lanka) and Draupadī (heroine of the major Sanskrit epic, the *Mahābhārata*, and a goddess in her own right worshipped in South India). Although the image of a black, devouring and disheveled goddess Kālī is readily conjured in the mind and relatively well understood,¹ little is known of the significance and origins of very similar images of goddesses like Kaṇṇaki and Draupadī.

Hiltebeitel has, nevertheless, noted the connection between Kālī and Draupadī. Referring to the *Mahābhārata*, he writes: "For example, there can be little doubt that the epic poets know of a disheveled Goddess of destruction akin to and probably identical with Kālī. We know this, however, not because earlier texts or the epic itself tell us myths about Kālī, or even give us direct allusions to her, but because the epic alludes to such themes through its depiction of Draupadī" (1980c., 151). Kālī, as divine mother standing or dancing over Śiva's horizontal corpse may have similar resonances as a terrifying Draupadī standing on a horizontal earthen reconstruction of her dead male enemy Duryodhana as she reties her hair. There may also be connections between Kālī and Kaṇṇaki lamenting with disheveled hair over her slain husband Kōvalaṅ. Indeed, these goddesses are, in many respects, very similar and appear to be ultimately connected to a concept of *śakti*, usually translated as "power," "energy," or "action."

The goddess Durgā, in the puranic text, the *Devī Māhātmya*, which has been recently translated by Thomas Coburn, is the product of the joint luminous energies of the male deities including Viṣṇu and Śiva when they find themselves unable to defeat the buffalo demon. Durgā, a feminine personification of power and victory, is concretely represented with all of the armaments of the male deities along with various ornaments. Along with other goddesses and the various virtues or capacities they embody, she is the

¹ See David R. Kinsley. 1975. *The sword and the flute: Kālī and Kṛṣṇa, dark visions of the sublime in Hindu mythology*. Berkeley: University of California Press.

seat of dynamic change, in constant interaction with human or divine male figures. One of the most famous of these relationships is that of Śiva-Śakti, often represented as Ardhanāreśvara, or the deity as half man and half woman—a theme also common to the myths of Kānnaki and Draupadī.² In fact, Hiltebeitel concludes that the Draupadī cult "is of course a Śakta cult, with Draupadī as a form of the Goddess" and with the Arjuna's androgyne disguise revealing his "deeper dimensions as a representative of Śiva" (1980b., 153).

The relations between the goddess and her male counterpart is worthy of a thorough study and is not the main focus of this research. This thesis will focus, rather, on the material and concrete instruments of the goddesses' and epic heroines' powers in literature and ritual; the functions and meaning of ornaments and armaments, as crucial symbolic and sacred objects in the myths and rituals of many Hindu goddesses, will be explored. Due to the omnipresence of anklets, bracelets, discs, whips and other armaments in goddess cults and mythology, this study will attempt to analyze these objects as recurrent motifs in the religious understanding of goddess worship. Secondly, as previous explanations of this motif are either non-existent or inadequate, this thesis will attempt to shed light on a symbolism that is both pervasive and little understood.

Several features should be noted regarding ornaments and armaments. First, ornaments are so common in Indian sculptures that few scholars even mention them. A typical Indian image of a god or goddess, man or woman, adult or child has multiple bracelets, bangles, belts, necklaces, sacred thread, earrings and rings. Any image of Natarāja, or dancing Śiva, shows him with ears weighted down and elongated by circular ear-rings. He also invariably wears a sacred thread across his chest, a belt or girdle, anklets, necklaces and bracelets (Goetz 156). The entire image is itself enclosed in a circular ring symbolizing the cosmic fire. Śiva's powers are therefore visually represented by circular ornaments and a ring of fire.

The benevolent form of the goddess is likewise invariably portrayed in Hindu art with numerous circular ornaments such as anklets, necklaces and earrings. For instance,

² Kānnaki ascends to heaven with a single breast and Arjuna (Draupadi's husband) is disguised as an androgyne, "a clear evocation of Śiva as Ardhanarisvara" (Hiltebeitel 1980c. 153).

Lakṣmī, as a goddess of prosperity, wealth and fertility, "wears garlands of gold and silver" (Sahai 161). Durgā, in the *Devī-Mahātmya*, is said to have been given a necklace of beads by Prajāpati, a necklace of pearls by the Ocean of Milk, and a "serpent necklace adorned with large gems" by Śeṣa (Sahai 182). Sculpted images of temple dancers (*devadāsīs*) and tree divinities (*yakṣiṇīs*) that generally adorn the corners and angles in temple architecture also wear circular accouterments and the temple itself, according to the Āgamas, must be "ornamented" and enclosed by a round "girdle" for protection.

The specific ornaments assigned to both gods and humans in the Hindu tradition are outlined in iconographic treatises called the Śilpa Śāstras. There are countless examples of the various rules governing the artistic representation of ornaments. Ornaments are carefully categorized, measured and prescribed for specific deities and circumstances. Certain types of necklaces, for instance one of Viṣṇu's, must be made of precisely five gems representing the five elements. Gopinatha Rao, writing on the recorded elements of Indian iconography, notes that in these manuals, the pearl corresponds to water, the ruby to fire, the emerald to air and the diamond to ether (19). Viṣṇu's mole, a key marker distinguishing him from other deities, can be sculpted as "a flower of four petals arranged in the form of a rhombus or equilateral triangle" (Rao 19). Although ornaments may be in the form of an equilateral triangle (the case of Viṣṇu's mole), the shape of most can be reduced to the basic rhizome, lozenge or circle; geometric shapes are assigned as specific emblems to particular deities, thus ensuring a fairly systematized language for the worship of images.

Geometric shapes also appear in headgear and hairstyles. Rao writes that the way hair is adorned is "very important in sculpture for conveying the status of the deity or person being depicted" (20). He cites the examples of Sarasvati requiring a hairstyle called the *kēśabandha*, Lakṣmī bound by the *kuntala* fashion, and governors' wives wearing knots called the *dhammilla* (20). Sahai attributes to Durgā the arrangement of hair known as *jaṭāmukuta*. This hair style is "made up of twists of hair done into the form of a tall cap" (Sahai 183). These types of headgear determining how the plaits of hair are tied and bound serve to identify the exact status of the person or deity being depicted. The knots of hair and the rules laid out for them in the Śāstras are also of interest from the point of view of research into circular ornaments as each knot of hair is bound by "wreaths of flowers,

strings of leaves or by a jeweled, golden band called *ratna-patta*" (Rao 30). Rao also mentions a "flat ornament, a kind of jeweled disc," but does not know its significance (31). In spite of the obscure meanings of these objects, the Śāstras clearly prescribe the kinds of round ornaments or bands in detail, thus suggesting that these objects had precise meanings attached to them at one time. Rao believes that hair styles and the wreaths or golden bands that keep the hair in place are very specific status symbols with very definite rules laid out in the Āgamas and Śilpa Śāstras.

Finally, iconic and mythical representations of deities and humans are not only characterized by the type of ornamentation, hairstyles and headgear worn, but also by the type of weapons that they may use or carry. In the *Bhagavad-Gītā*, the "universal form" of Kṛṣṇa is described not in terms of abstractions, but in terms of diverse and concrete manifestations. Ornaments and armaments are a significantly large and integral part of the epiphany. Ultimate truth and reality are associated primarily with the sight of these sacred objects that are, in turn, connected to solar movements and luminosity. Thus, when Kṛṣṇa reveals himself to Arjuna on the battlefield he contains "many mouths and eyes, possessed of many wondrous sights, of many heavenly sights, of many heavenly ornaments, of many heavenly weapons held up" (Sastry, *Bhagavad Gītā* 11.10). Arjuna's epiphany involves the vision of Kṛṣṇa "wearing heavenly garlands and vestures, anointed with heavenly unguents, all-wonderful, resplendent, boundless with faces on all sides" (Sastry, *Bhagavad Gītā* 11.11). In the following verse, Kṛṣṇa's splendour is compared to "the splendour of a thousand suns" (Sastry, *Bhagavad Gītā* 11.12). One cannot overlook, first, the close association of ornaments with armaments and, secondly, the importance of these objects to the manifestation of Kṛṣṇa's divine essence.

In the *Devī Mahātmya*, the goddess Durgā obtains weapons as well as ornaments (such as beads, pearls and serpent necklaces) from the gods; Sahai provides a list of these weapons, ornaments and musical instruments, that includes Śiva's trident, Varuṇa's noose, Agni's spear, Maruta's bow, Indra's thunderbolt, Yama's rod, Kāla's sword and shield, and Viśvakarmā's axe and armour (Sahai 182). Other objects offered to Durgā are the conch shell and bell which can produce sound as well as an earthen pot from Brahmā and a wine goblet from Kubera. The noose, the bow, the conch shell, the *cakra* (discus) and the bell are all circular weapons made of the same basic materials as most ornaments. Diana Eck

notes that "each arm and hand of the images carry an emblem or a weapon" and that the emblems along with hand gestures "indicate the various powers that belong to the deity" (21).

Weapons, ornaments, and musical instruments make up the three main categories of objects identifying the deities in Rao's study of Hindu iconography. He introduces his work by describing, first, the intimate relation existing between deities and their images. They are manifestations of the divine rather than mere material objects; "any suitable object, small or large, may be made into an object of worship.... understood to represent the deity intended to be worshipped" (16). The religious significance of these objects extends beyond the material or aesthetic value of the sculpted or painted object.

Rao also documents the Hindu practice of worshipping simple aniconic embodiments of the deities and their various powers whereby the meditative, religious value of the concrete iconic image is transferred to abstract forms. Such objects include *śalagrāmas* which are round, polished shells with several interior spirals representing the *cakra* or discus of Viṣṇu (Rao 9). Round, spiraled shells (exactly like those used by South Indians to distend the ear-lobes and make earrings) can therefore substitute for Viṣṇu's bright, metal discus. Moreover, Viṣṇu's circular weapon is a substitute image of the god which can be used to invoke a real presence of the deity and his powers. Egg-shaped pebbles of quartz called *bāṇalingas* are also used as aniconic images of the god Śiva. And *yantras*, or drawings combining geometric shapes to incite a convergence of fundamental energies, are substitutes for the deities as well.

Philip Rawson (author of *The Art of Tantra*) establishes the connection between worship of the goddess as Śakti and the visualization of her energies as various reductive shapes including the *Śrī Yantra* and plane discs or beads suspended as a necklace. The *yantra* is of particular significance in Tantric Hinduism, Vajrayāna Buddhism, and goddess worship. Like fully sculpted and more realistic images of the deities, it can be made of substances such as wood, crystal, metals, earth, pigment or stone. The basic shapes used to draw a *yantra* are also very similar to those used for ornaments. For example, the *Śrī Yantra* consists of interlocking equilateral triangles converging over a central point inside lotus petals which are themselves enclosed in a circle. The circle is surrounded by a

square-like figure, which in some ways resembles a cross.³ Rawson explains that the *yantra* is a visual and even tactile aid for invoking the goddess's energies in the realm of the visible. He notes that the energies are visualized or, "given spatial configurations which progressively concentrate energies from grosser forms to subtler forms" (64). The circle might be interpreted then as a relatively subtle form of the goddess's energies.⁴

Rawson interprets circles or plane discs as "circuits of time and space which constitute the human world of experience" (156). These plane discs are strung on an axial thread just as pearls are suspended on a necklace. Rawson associates Tantric philosophies of time and space with clothing and ornamentation: "like the Hellenistic and Renaissance Neo-Platonists of Europe it [Tantrism] saw the time-scales and rhythmic systems of the cosmos as an important aspect of the 'clothing' or 'narrowing down' by Śakti of the *Puruṣa*" (155-156). Rawson, like Rao, therefore establishes the connection between ornaments and armaments as reductive or abstract representations of the deities and their cyclical manifestations, as well as introducing the thematic importance of disrobing in Tantric art.⁵

Ornaments, robing, disrobing, and hair binding and untying are recurring motifs in goddess mythology. For example, in the puranic myth of Śiva's castration,⁶ Śiva wanders through the Deodar forest, attracting the wives of seven sages. The wives, succumbing to their desire, follow Śiva and gradually begin to throw off every item of their dress. The

³ This shape actually has four entrance gates leading from outer grosser forms to more subtle forms (Rawson 70).

⁴ Rawson writes: Tantra knows and has long used reductive methods and optical effects. But it has used them synthetically to concentrate an emotive and psychic content, not analytically to refine abstractions whose only meaning is in their relation to other abstractions. (64)

⁵ Rawson also discusses the 'necklace of letters' which is itself "shaped like the female vulva" (Rawson 63). His analysis and interpretation clearly reveals the significance of shape and ornamentation in Indian arts as manifestations of specific deities and their specialties such as increase of fertility.

⁶ Stella Kramrisch cites this myth from Śiva Purāṇa in *The Presence of Śiva*, pp.241-242. Parpola also cites the myth on page 265 of his 1990 article, "Bangles, sacred trees and fertility: Interpretations of the Indus script relating to Skanda-Kumāra."

sages, in anger, decide to sever the god's *liṅga*. "When it fell, it burned everything before it like fire," (1981, 241) writes Stella Kramrisch. The women's disrobings and the subsequent dismemberment of the god, lead to dire, abysmal consequences for the manifest world--possibly a kind of generalized infertility. In this myth, the sages then beseech the great goddess Devī to "take the form of the yoni, the womb" (Kramrisch 1981, 241) and to provide a resting place for Śiva's severed *liṅga*, thereby restoring fertility to the world. This myth is remarkably like that of Kappaki, wherein the theft of Kannaki's anklet leads to the dismemberment both of Kappaki (who loses her breast) and her husband Kōvalan who is beheaded. Kappaki's breast, like Śiva's *liṅga*, is imbued with fire and burns everything it touches, leaving the earth barren. Disrobing is also central to the myth of Draupadī when her cousins by marriage, blinded by greed and desire, attempt to undress her. As Hildebeitel remarks, in an article entitled "Draupadī's Garments," Vikarṇa's speech relates Draupadī's saree to her chastity (1980b., 98). Like Rawson, who interprets the unbinding of hair in Tantric art as symbolic of destruction (53), Hildebeitel suggests that the stripping of Draupadī is "an image of the *pralaya*, the 'dissolution of the worlds' " (1980b. 99).

Various iconographic elements and aniconic representations of the deities, therefore, appear to have complex and related meanings; the interpretations may thus inform a study of ornaments and armaments as "parts" of images and as reductive substitutes for the whole, through a process of what Brian K. Smith has called reductive synecdoche, whereby a part stands for a whole without being fully equivalent.⁷ Rao observes the material and visual similarities between Viṣṇu's *cakra* as weapon and the disc as an ornament both in the form of shell-earrings and metallic headgear. Specifically mentioning the *śiraścakra*, he suggests that the circular disc placed above the deities' heads on sculptures is to be interpreted as a 'halo of light' (33). Moreover, this disc corresponds to Viṣṇu's *prabhāvali*, an "ornamental, circular or oval ring, with a number of *jvalas* or protruding tongues of flame" (33); much like the circle of flames enclosing the image of Natarāja. Viṣṇu's weapons, the *śankha* and *cakra* are associated with the ornamental ring

⁷ For a discussion of the importance of Vedic rites as analogous to, though not identical with, Hindu concepts of creation, see Brian K. Smith. 1989. *Reflections on resemblance, ritual and religion*. New York: Oxford University Press.

of flames called the *prabhāvali*. All of these objects, says Rao, are morphologically and materially connected to the *śālagrāma* (round, polished shell), which can then be worshiped as a sacred object corresponding to Viṣṇu. One might thus conclude that ornaments and armaments are major images in the Indian cultural tradition that have yet received little scholarly attention. Such prevalence of these objects may suggest that ornaments and armaments are central to a major symbolic field of meaning and deserve more careful interpretation.

Anthropologists and Indologists have noticed that this symbolism operates in India even today. Indeed, the ubiquity of ornamentation is not reserved only for deities. Rao notes that the people living on the Malabar coast in India today have elongated ear lobes on account of wearing "large, golden discs" (Rao 24). Doranne Jacobson has observed the following:

For all Indian women, clothing and decoration of the body are very important. The soft draping of fabric--sari or long head scarf--about the face and shoulders and the frequent manipulation of the cloth are the essence of femininity. To feel pretty, the woman must also have long, braided hair and glittering jewellery, and eyes outlined with lamp-black....Tattoos ornament the limbs of many village women. Much of the artistry of India is devoted to personal adornment of the feminine figure....

For the Indian woman, sumptuous personal decoration symbolizes material and social well-being. Jewellery is an important form of wealth and is usually a woman's most important asset. In most parts of India, it is only the destitute woman who displays no jewellery and the unfortunate widow who breaks her bangles, shaves her head and wears only white. (Jacobson 25)

There are, of course, numerous regional differences in the kind and amount of precious metal worn, the headdress and garments, but the overriding significance of dress and ornamentation in the lives of women points to a deeply rooted symbological field of

meaning. Jacobson points to its general aesthetic value and symbolism of prosperity, well-being and status. But, as we shall see, the meaning is far more complex.

The Indologist, Asko Parpola notes the modern Bengali custom of providing brides with shell bangles that "symbolize purity and protect the bride and, through her purity, the husband as well" (Parpola 1990, 263)⁸. Bangles may be related to pregnancy. Parpola posits that "the pictogram of the two intersecting circles could be understood to denote the Dravidian word *muruku*, not only in the sense of 'bangle' but also in the sense of 'boy child' wished for by the donor of the votive bangle" (Parpola 1990, 273)⁹. Green glass bangles are frequently worn by pregnant women in many parts of India. "The bangles symbolize an enclosed circle of protection pertaining to the creative power within her" (Parpola 1990, 274)¹⁰. Bangles are not only symbols of fecundity, but also therapeutic devices enlisting the aid of the divinities in times of health crises. In the case of pregnant women, "the first bangle given is a loop of nim fibre, well known for its therapeutic and healing properties" (Parpola 1990, 274). Parpola therefore clearly explores some of the mechanisms linking

⁸ Parpola cites Mark Kenoyer at a 1987 conference where he reported on excavations of Harappan objects in 1982 and 1983. For published records of Kenoyer's work, see Kenoyer's 1985 article "Shell Industries at Moenjodaro, Pakistan" in Jansen, M. & Urban, G., eds. 1984. *Interim Reports, vol. 1. Reports on Field Work Carried out at Mohenjo-Daro, Pakistan 1982-1983 by the IsMEO—Aachen-University Mission*. Aachen and Rome.

⁹ The connection between an ornament and male offspring is tentatively explained by Parpola on pages 272-277 by means of Harappan signs and contemporary use of bangles in different regions of India.

¹⁰ The significance of these findings to the study of goddesses becomes apparent when one draws a further connection between Skanda-Murukan and the seven virgin mother goddesses commonly referred to as the *sapta mātṛkas*. Skanda is known to attack both mothers and babies during pregnancy and childbirth. Similarly, the *mātṛkas* are often widely feared as demonic devourers of infants. Ranjani Obeyesekere has recorded the Sinhalese Buddhist versions of Kālī as jealous and dangerous mother goddess who kills the offspring of healthy women. Thus, when children are threatened by smallpox or cholera, women visit a designated fig tree with neem leaves (generally assigned to fertility deities throughout India) and tie red ribbons around the branches as though these 'bangles' might ensure the survival of their children.

ornaments to deities and fertility rites. His anthropological evidence is more or less limited to shell and fibre bangles, substances obtained from the ocean and from trees but, his linguistic observations tend to broaden the material scope of these sacred and therapeutic ornaments to include silver.

Focus of the study

The above examples of scholarship observing the existence of ornaments and armaments in iconography and everyday life have generally ignored their function and significance. Clues to the latter, I suggest, may be obtained by analyzing related literary and ritualistic expressions of ornaments and armaments. Descriptions of various goddesses in their cults and their epics provide evidence, hitherto unexamined, for deciphering the meaning of ornaments and armaments. I have chosen to focus my research on Kaṇṇaki and Draupadī for several reasons. First, although there are many other Indian goddesses who are abundantly ornamented and whose religious rites include the use of ornaments and armaments as sacred objects-- Mīnākṣī, Ankāḷammaṇ, Ellamma and Pōteramma to name just a few of the primarily South Indian goddesses-- only Kaṇṇaki-Pattini and Draupadī are significant figures in major literary epics. These figures are also found in Dravidian and Sanskrit texts respectively, though Draupadī's cult and the South Indian versions of the *Mahābhārata* give her a pan-Indian significance which may provide important clues for understanding the symbolism.

To decipher the meaning of ornaments and armaments it is particularly instructive to focus on epic figures, for ritual meanings are often cryptic and need much decoding whereas epics provide narrative descriptions of events and their significance. Epic figures bridge, moreover, the human and the divine. The fact that their character unfolds in a narrative context gives us the concept of human life and its culturally pivotal events worthy of special symbolic treatment. And the fact that epic figures are also divine represents other meanings of sacred significance. These perspectives may therefore

provide more clues to help decipher the particularly elusive meaning of ornaments and armaments despite the omnipresence of the objects.

An initial comparison of the myths, epics and rituals connected to these two figures reveals that in both traditions ornaments are not only highly symbolic of various processes but also that ornaments are closely related to destructive weapons. In both epics, the heroines' husbands gamble and lose all their possessions. Both Kaṇṇaki and Draupadī are "disrobed" and both lament their husbands' deaths until they are violently avenged. Ornaments and armaments are significant symbols throughout the narratives. I will therefore compare the cultic mythologies and rituals of Kaṇṇaki and Draupadī to gain modest insight into the overall symbological framework that may be common to both goddesses in an effort to isolate the use and role of ornaments and armaments from a larger, more complicated context.

Research approach

A phenomenological approach will be used to provide detailed descriptions of the various images used to portray Kaṇṇaki and Draupadī in narrative and in ritual. I will use Gananath Obeyesekere's 1984 anthropological study of Kaṇṇaki's cultic mythology and rituals entitled *The Cult of the Goddess Pattini*, published in Chicago by the University of Chicago Press, as well as Alf Hiltebeitel's 1988 and 1991 studies of the Draupadī cult (its origins, myths and rituals), entitled *The Cult of Draupadī* and published by the University of Chicago Press in two volumes. All descriptive information regarding Kaṇṇaki and Draupadī worship, image production, and ritual drama has therefore been drawn from these sources.

For comparison of the classical epics, I have chosen to use R. Parthasarathy's English translation of Ilaṅkō Aṭikaḷ's *Cilappatikāram*, published by Columbia University Press, ⁽¹⁹⁹²⁾ and Jean-Michel Péturfalvi's French translation of selected passages in the *Mahābhārata*, published with Madeleine Biardeau's commentary by Flammarion in 1985 and 1986. A direct comparison of ornaments and armaments in the classical epics featuring

Kaṇṇaki and Draupadī will be enriched by anthropological and historical observations provided by Obeyesekere and Hildebeitel.

In view of the fact that material surrounding ornaments and armaments in the Hindu tradition is highly dispersed, this thesis is limited in scope. The data regarding contemporary myths and rituals will be obtained from Obeyesekere and Hildebeitel. Other secondary sources such as Kramrisch and Parpola will occasionally be used to supply extra documentation. If sufficient connections are found between the narrative framework of the *Cilappatikāram* and the *Mahābhārata*, and if substantial similarities in the ritual importance of ornaments and armaments in the Kaṇṇaki and Draupadī cults are found, then this method may shed light on a particularly elusive, though widespread symbolic complex surrounding these objects. Some insight may also be gained regarding the origins of Kaṇṇaki and Draupadī. Comparison of these two figures may lead the way for further research on this topic.

Working Hypothesis

The term "religion" is derived from the Latin verb "*religare*" which means "to bind." Religion is therefore that network of symbols and beliefs which ties individuals to a social and cosmic order. As Mary Douglas has noted in her study of natural symbols, one should "expect to find symbols of the human body actively expressing the solidarity of the social body" (Douglas, 190). One might add that symbols of the body and the objects that adorn it or extend it are reflective of a specific religious understanding not only of society but also of the cosmos and the links that bind ^{personal to the} the social to the cosmic. In Hindu culture these "symbols" relating individuals to the social and the cosmic are often visual and polymorphous; one cannot avoid the tremendously rich and varied iconographic dimensions that adorn not only the bodies of humans but also those of deities.

This thesis will explore aspects of visual thinking manifested
through ornaments and armaments both in epic texts and ritual contexts. It should be noted that several philosophical concepts of power in the Hindu tradition inform the symbolism

invoked by ornaments and armaments. One such concept is that of "seeing." Diana Eck introduces this concept very well in her book entitled *Darśan, seeing the divine image in India*. Eck has said: "The day to day life and ritual of Hindus is not based upon abstract interior truths, but upon the charged, concrete and particular appearances of the divine in the substance of the material world"(9). She has argued that from a Hindu perspective "seeing" is "knowing"(9). She also remarks on the correspondence between sight and touch by citing Kramrisch who writes that, "seeing, according to Indian notions, is a going forth of the sight towards the object. Sight touches it and acquires its form" (Eck 9, citing Kramrisch 1976, 136). One senses the importance of visual impact in Indian culture as a localized, tactile and temporal activity. The concrete image in personalized or abstract form is therefore crucial to Hindu worship and to the manifestation of divine powers.

I have attempted to show that ornaments and armaments are abstract reductions of the iconic image of a deity. These aniconic objects represent the powers inherent in the deities, as they govern dynamic changes in the manifest world. It should be added that these powers are invariably related to heat. Eck has written that "the fire has continued to be utilized as an aniconic image of the divine and it has a central place in many Hindu rites"(33). Indeed, ornaments and armaments, especially when made of gold or fibre, are clearly related not only to the destructive powers of burning but also to the creative potentials accumulated by means of various virtues such as chastity and the practise of austerities, called *tapas* (literally translated as "heat").

The substances of ornaments and weapons are homological with the stars and with the creative powers of fire and heat. As ornaments and weapons are made by artisans and sold by merchants, various metals and stone are the basic substances used to create these objects. However, the wealthier the owners, or the more auspicious the occasions, the more precious and symbolic the metals and the stones. Thus, certain criteria apply to the fabrication of these ornaments and the substances used. Gold is symbolically connected to the sun and to fire due to its colour and metallurgical qualities. It is therefore fundamentally associated with the sun (usually the male deity) and the creative and transformative powers of fire. Because gold is so intimately connected with fire, it is also associated with the wealth accumulated due to successful sacrifice and is associated with regenerative powers. One could expect to find the warrior classes in ancient India to be the

most often tied to gold. In later times, when power and wealth shifted to the merchants they had dominion over gold (of course, along with the royalty). Stones of all sorts, precious because of their hardness or colours were also symbolically tied to planets and stars, which were considered to be 'jewels' in the sky. Hence, a jewel in the crown, was equated with a third eye, sign of the potency of the gods and of omniscience.

Due to the symbolic connection between gold and fire, other substances related to the generative and heating powers of fire were also considered auspicious. Trees and wood, as sources of fire, like the stars and planets, were also considered sacred and inhabited by deities. Other secondary ornaments could consist of flowers, leaves, fibres and wood. Fragrances, as substances emanating from perfumes (made from petals, fruit or resins) as well as incense or pastes made from unguents such as turmeric and kumkum were, by extension, part of the symbolic complex. All of these substances, associated as they were with astral and tree divinities as well as with creative powers, were therefore qualitatively different from other substances, and the objects into which they were fashioned could be considered sacred in substance.

Morphologically, ornaments and weapons are related first as variants of the circle. Thus, one finds plane discs, circular objects with or without holes and tubular objects in the shape of a circle or ellipse. The primary circular objects include rings, bangles, belts, necklaces, crowns, disc earrings, anklets, discs placed in the hair, wreaths, *ratna-pattas* (golden bands that surround a circular cone of hair), goblets and bells. Corresponding weapons are the discus and bowstrings (arcs). By extension, garlands, garments, the *prabhāvali* (discus of fire), stars and fish are similar symbols with overlapping meanings and origins. As Rawson has noted, the shape of a necklace or garland when worn by a woman more closely resembles a vulva than a circle. This may account for the elliptical, or lozenge shape of the fish sign and the *yoni*, both of which are widespread fertility symbols. Corresponding weapons on this level are the whip and noose, two very important implements in the death and resurrection rituals of the cults of Karpāki and Draupadī.

The functional significance of each ornament appears to be related to cycles of change and transition whereby the presence or absence of the symbol represents a particular temporal stage with positive and/or negative values. These values have been described by Rudolph Otto as attractions and repulsions whereby one is either fascinated

by the sacred or repelled from it by fear. These emotions affect worshipers in their relation to sacred objects in that they are ultimately inspired with awe, this being an appropriate response to objects and phenomena that are both powerful and attractive but also dangerous. In the myths and cults of Kāṇṇaki and Draupadī, death and the subsequent rebirth, or recovery of the dead, is signaled by the presence or absence of ornaments and weapons. Thus, images of the prosperous, creative and erotic goddess are invariably characterized by an abundance of precious, colourful and fragrant ornaments. Corresponding images of the separated and grieving wife-mother show her stripped of these ornaments or using them destructively. In the rituals, these same sacred objects are imbued with revival and medicinal powers. In the myths and rituals of these deities ornaments and weapons have, or are symbols of, almost identical creative and destructive powers. The deities manifest themselves in multiple shapes and forms, with or without ornaments, depending on the various stages of life, changes in social status, changing seasons and even changing aeons.

Therefore, the hypothesis of this research is that deities are adorned with gold and other precious metals and jewels when they are auspicious. When surrounding circumstances or states of being are inauspicious they are gradually stripped of their ornaments, headgear, weapons or garments. These transitions from the positive to the negative or from the protective to the destructive are manifested on individual, social and cosmic levels. A reintegration of disparate "parts," or an auspicious re-ordering of the world, kingdom or household is signaled by the reappearance or reacquisition of vital ornaments, garments, headgear or armaments. Ornaments and armaments are thus an integral part of a vast symbological field of meaning. They are related objects, as they are the repositories of great powers earned by virtuous character and the practise of austerities (*tapas*). Even when external factors cause the disrobing of a heroine, her virtue, chastity and practise of austerities lead to the recovery of these symbols of the stars, fire, and human and divine power. The symbols are related in three important ways; that is, in substance, in morphology and in function. The relations existing between these objects and implements reveal their primary status as sacred objects defining spatial and temporal connections among the deities, the planets and humans.

The Narrative Unity in the Kaṇṇaki and Draupadī Cults

The *Cilappatikāram*

The *Cilappatikāram*, or "Anklet Story," is a fairly straightforward and beautifully written Tamil epic relating the story of Kaṇṇaki and her husband Kōvalan. Written by a Jain prince called Ilankō Aṭikaḷ, the epic is of unknown date. Scholarly opinion regarding the date of the epic can be divided into three categories. One group of scholars suggests that the epic was written in the second century C.E. and attributes this belief to what has been called the "Gajabāhu synchronism"¹¹. A second group of scholars assigns the epic to the fifth and sixth centuries C.E.¹² and a third set of scholars suggests that the epic in its final version was written as late as the eighth, ninth or tenth centuries C.E.¹³

The epic is divided into three books, each dealing with the events in a particular kingdom. The Book of Pukār is about Kaṇṇaki and Kōvalan's beginnings in the Cōḷa kingdom. They are flamboyantly married until Kōvalan has an adulterous relationship with the beautiful dancer called Mātavi. Playing dice games, Kōvalan loses all of his wealth. In

¹¹ The belief that the epic was composed late in the second century is largely fueled by a historical consideration called the "Gajabāhu synchronism" (Obeyesekere 360-381). As Alain Danielou explains in his preface to the *Shilappadikāram*, "We know, furthermore, that Gajabāhu, king of Ceylon, who is mentioned in the *Shilappadikāram*, began his reign in 171 A.D. This would set the date of the story near the end of the second century and its composition at the end of the second or beginning of the third century (ix).

¹² Kamil Zvelebil, in *The Smile of Murukan*, has assigned the epic to the fifth or sixth centuries CE (1973, 174).

¹³ This latter group of scholars includes Gananath Obeyesekere who notes that the reference to Gajabāhu in the *Cilappatikāram* is certainly part of a mythical complex rather than historical fact. He assigns the epic to a time between the fifth and thirteenth centuries (371). Hardy writes that the epic "probably has its roots in the third century AD and developed until the sixteenth century or even later, taking in many additions, revisions and alterations" (170). He ultimately cites the eighth century as the earliest date for some of the verses in praise of Kṛṣṇa-Tirumāl (Appendix X).

order to recover his wealth and honour, he returns to Kappaki, and they both go on a journey to Maturai, the capital of the Pāṇṭiyan kingdom. The events taking place in the Pāṇṭiyan kingdom are related in The Book of Maturai. In Maturai, another flourishing and wealthy city, Kōvalaṇ tries to sell one of Kappaki's golden anklets in order to recover his wealth. A cheating goldsmith steals the queen's anklet and attempts to frame Kovalan for the theft by claiming that Kappaki's anklet is in fact the queen's. Kōvalaṇ is then unjustly killed by a soldier of the Pāṇṭiyan king. Here, the king also loses his credibility and status when he unjustly orders Kōvalaṇ's death. Kappaki, now a grieving and vengeful widow, actively confronts the Pāṇṭiyan king and establishes her status as a dutiful and virtuous wife and as a social symbol of justice and truth. She is essentially transformed from a quiet, selfless wife into a raging figure of potency and destruction. Using her remaining anklet, Kappaki confronts the Pāṇṭiyan king and undertakes the massive destruction of the unrighteous in Maturai. Tearing away one of her breasts, she hurls it towards the ailing city. Kappaki's breast is powerful enough to burn the city of Maturai and so to avenge the death of Kōvalaṇ. The Book of Vañci describes the social and individual restructuring of the South Indian kingdoms, the return of righteous rule and the deification of Kappaki into the goddess Pattini.

Several elements in this narrative are of central importance to the present study of ornaments and armaments. The degree and type of ornamentation embellishing the epic figures is recorded in astounding detail and serves to signal individual, social and cosmic transitions from one state to another. Armaments also serve very similar symbolic functions as the ornaments. These objects appear to be morphologically and semantically related to each other. The use of Kappaki's breast as a weapon of destruction is also indicative of some of the symbolic undercurrents running throughout the epic. These functions and meanings are invariably related to a specific understanding of gold as a substance possessing creative, destructive and transformative powers. Danielou interprets the epic as "a tale of wonders and misfortunes, of hapless mortals and capricious deities, of magic and heroism in a bright but also cruel world in which the law of karma rules....Kōvalaṇ will leave his loyal wife Kappaki for the courtesan Mādhavi, and though he returns to her, still meet his death because of her ill-omened anklet" (Introduction). This raises questions of just how "ill-omened" Kappaki's anklet is, and what the relationships

between the laws of karma and cosmic destiny are. The following analysis may provide some answers to these questions.

Images of Kaṇṇaki in the *Cilappatikāram*

The Book of Pukār

Prosperous Beginnings

Initially compared to Lakṣmī, the goddess of wealth, beauty, fertility and abundance, Kaṇṇaki revels in the pleasures of financial and emotional stability. She is "Lakṣmī herself goddess of peerless beauty that rose from the lotus" (1. 60). She is born to a noble merchant's family in Pukār, the capital of the Cōḷa kingdom and is referred to as a "perfect branch" and a "shining creeper of gold" in her father Māṇḍyaṇ's family tree (1. 22-24). Born of a wealthy father and described in terms of "gold" and "perfection," Kaṇṇaki is the epitome of royalty and divinity. She is also "chaste as the immaculate Arundhatī" (1. 60) and thus benefits from the added virtues of chastity, purity and truth, as Arundhatī is one of the seven astral mother goddesses famed for these virtues. Kaṇṇaki's husband Kōvalaṇ is also tied to material wealth and nobility. His father Mācattuvāṇ is "a man of great wealth" who is "Kubera himself" (1. 30-35). Kubera, it should be noted, is one of the minor Hindu deities specifically associated with wealth. He is said to be of a golden colour and Lakṣmī is often depicted as his consort¹⁴. Kaṇṇaki and Kōvalaṇ are both considered very "fortunate" and "highborn."

¹⁴ For more details regarding Kubera's role and iconographic representation see Bhagwant Sahai, *Iconography of Minor Hindu Deities and Buddhist Deities* Abhinav Publications, New Delhi, 1975 pp.59-72.

They are happily wed and enjoy their prosperity materially, aesthetically and sexually. Their new environments are lavishly decorated with pearls, garlands, and the "jewel-legged couch" that "Maya himself designed" (2. 13-15). Maya is the Vedic god Indra's divine architect, responsible for the creation of diversity and appearances.¹⁵ Kaṇṇaki and Kōvalaṇ "abandoned themselves to love" in Mācāttuvāṇ's "spacious mansion" in an atmosphere impregnated with lush fragrances. Images of nuptial bliss include those of the couple strolling "on the open terrace of the mansion where under a full moon, Kāma, the god of love, sat in splendour with his arrow of sweet flowers" and "bees gorged themselves on the fresh blossoms that strewed their bed"(2. 29-34). The final verse of this canto describes Kaṇṇaki and Kōvalaṇ as "snakes coupled in the heat of passion" (2.112) and it is stated that Kaṇṇaki's "fame spread far and near" (2.109).

These periods of wealth and marriage steeped in carnal and sensual pleasures are marked by the presence of various ornaments. Kaṇṇaki and Kōvalaṇ's wreaths are conspicuously "entangled" and the author specifies that Kōvalaṇ's wreath is woven with white jasmine while Kaṇṇaki's wreath is made of red and purple flowers. Kaṇṇaki has her hair adorned with fragrant flowers and she is wearing her "flawless bridal pendant"(2.74) that had been taken around Pukār when her marriage was announced. Kaṇṇaki is also "tattooed" by Kōvalaṇ who draws a "sugarcane and the fabled creeper of gold" on her shoulders (2.35-36). The tree and creeper image can be interpreted as an image of love, as the creeper "clings" to the tree or post for life. Towards the end of the second canto, Kaṇṇaki is explicitly compared to the ornaments surrounding her and their substances themselves. In very clear terms Kaṇṇaki, like Lakṣmī, is "pure gold, a pearl from the right-spiraled shell, fragrance beyond praise" (2. 89-90). Not only is Kaṇṇaki initially compared to Lakṣmī and Arundhaṭī but she is also metaphorically designated as "pure gold," "a pearl," and "fragrance," the very substances of the objects that adorn Mācāttuvāṇ's mansion and her body. By extension, therefore, Kaṇṇaki herself actually possesses the qualities of pure gold, pearls and fragrances.

¹⁵ For more information regarding the definition of Maya and its role in myth see Heinrich Zimmer's *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, [Edited by Joseph Campbell] Princeton: Princeton University Press, 1974 pp. 23-26

Kōvalaṇ's Infidelity, the Gambling and the Disrobing

In spite of her virtues and fortune, Kaṇṇaki's stability is threatened and destroyed by the seductions of the beautiful dancer Mātavi. Mātavi is extremely gifted in the arts and is also a highly ornamented "golden vine" (3. 157). Having mastered folk and classical styles of dance, music and "the art of enhancing her beauty" (3.11), Matavi obtained from the Cōḷa king a garland of leaves and flowers which she eventually put up for sale. This garland, which she prices at a thousand and eight pieces of gold (3. 168), functions as the transitional link propelling Mātavi to material and erotic fulfillment and announcing Kaṇṇaki's corresponding loss of status. Whoever buys the garland is not only the owner of a new garland but also, according to Matavi herself, "becomes the husband of our vinelike girl" (3. 170-171). The garland is an explicit symbol of Mātavi's virtue and of her physical and spiritual union with a man.

Thus, when Kōvalaṇ buys Mātavi's garland and simultaneously becomes her lover, Mātavi is appropriately "gold bangled" (3. 177). Indeed, Mātavi's jubilation in love is symbolically expressed as the deployment of a "red coral girdle that blazed over her mound of love" (4. 36-38). She and Kōvalaṇ are wearing "fresh garlands of leaves and flowers" made of red and blue lotuses, water lilies and pearls. Mātavi in union with Kōvalaṇ wears "crescent earrings" as she is "not separated from her lover" (7. 234-235). She is "splendid in a closely braided garland" (5. 235-240) and surrounded by the odours of the māṭavi flower (after which she is named-- a type of creeper), mullai flowers, jasmine, blue lotuses and water lilies. The author even takes considerable time to describe Mātavi's preparations for Kōvalaṇ, requiring elaborate ornamentation (6. 80-127). Beginning with Mātavi's smells, oils, pastes and perfumes, Ilarkō Aṭikaḷ concretizes an image of Mātavi covered in ornaments from her feet to her head and hair. Thus, she wears ankle-rings, plain anklets, tinkling anklets, hollow anklets, thigh ornaments, a girdle, fine blue silk cloth, flower garlands, various types of bangles, bracelets and rings, including a ring "bent in the shape of an open-mouthed scabbard fish," (6. 109-110) earrings and shells in her hair.

In contrast to Mātavi's abundance of ornamentation, the author very concisely communicates Kaṇṇaki's unadorned state at home, abandoned by Kōvalaṇ. "No anklets sounded on her graceful feet" and contrary to Mātavi, "no girdle blazed over her mound of

love" (4. 61-64). Wearing only her bridal pendant Kaṇṇaki wears no other jewels nor are her eyes outlined with kohl. All signs of marital status and auspiciousness disappear from Kaṇṇaki. Her breasts are no longer painted with vermilion red, no intricate designs adorn her hands and she no longer wears the *tilaka* (4. 65-70). Kaṇṇaki's emotions are mirrored by other women who are also "parted from their lovers," weeping and only wishing that they might lay down on beds of red and blue lotuses. Their separation from their husbands and emotional neglect is reflected by a dramatic reduction of ornaments and sensual pleasures. Kaṇṇaki nevertheless retains her bridal pendant and remains, in this way, faithful to her husband.

Kōvalaṇ is paradoxically both blamed and excused for his insensitive behaviour, not only with Kaṇṇaki and Mātavi, but also with respect to his gambling excesses. Kōvalaṇ's first encounter with Mātavi is described as a sort of bewitching enticement in which Kōvalaṇ is not entirely in control of himself or his senses. Thus, he "came under her spell" and "forgot himself" (3. 174-175). His infatuation with the beautiful and very talented dancer leads him into a world of pleasures and destruction and he soon loses all of his possessions. "I have lost the mountainous hoard of wealth left to me by my family" and "the poverty has brought shame to me" says Kōvalaṇ to his wife (9.105-107). Hence, he, as well as Kaṇṇaki, is humiliated and suffers a considerable loss of status. Kōvalaṇ is not the sole agent responsible for his gambling losses, and he admits to Kaṇṇaki that he has been duped by a "liar" of "deceitful conduct" (9.104).

Indeed, one senses the inevitability of Kōvalaṇ's fall, not only because of the general association of fatalism with gambling, but also in the explanations regarding Kōvalaṇ's karma. Towards the end of the epic, the guardian goddess of Maturai appears before Kaṇṇaki to explain Kōvalaṇ's death. For it appears that in a previous life Kōvalaṇ was known as Bharata (Shakuntala's and king Duśyanta's son in the *Mahābhārata*). In that life Kōvalaṇ-Bharata had erroneously beheaded Caṅkaman, mistaking him for a spy. Caṅkaman was married to Nīlī who on discovering her slain husband "roamed" the streets in rage and "raved fourteen days until she walked off a cliff."¹⁶ Kōvalaṇ was subsequently

¹⁶ In *Tamil Temple Myths*, published by Princeton University Press, David Shulman documents the mythology surrounding the "demoness" Nīlī in the Purāṇas and Tamil texts including the *Cilappatikāram* and *Maṇimēkalai*. Nīlī, like Kālī-Durgā, represents the dark aspect of Devī, or the Goddess. The name

cursed. Because of this curse, Kaṇṇaki finds herself in the same position as Nīlī. Like Nīlī, she will roam and rave for precisely fourteen days after burning the city of Maturai (23. 191-202). Clearly, the fates of Kaṇṇaki and Kōvalaṇ have their roots in individual actions of past lives and cannot be rationalized merely as the results of their present actions. Hildebeitel also suggests that ritual gambling in the Indian tradition is frequently "rigged to assure the desired outcome" (1987, 471), thus hinting at the cosmogonic and fatalistic dimensions of Kōvalaṇ's enticement into dicing with dubious partners and his subsequent loss of status.

Whatever the delicate relations governing individual responsibility and karmic destiny in the epic, as Kōvalaṇ transfers his affections from Kaṇṇaki to Mātavi, Kaṇṇaki gradually begins to lose her status as Lakṣmī. Her body no longer bears the signs of auspiciousness such as red vermillion and the *tilaka*. Instead, only Kōvalaṇ wears a garland of precious jewels (6. 135-136). In a horse-drawn chariot with Mātavi, Kōvalaṇ passes through a "market street" on which were stored "ten million bales of costly merchandise" (6. 139-140). This is also a street on which erotic pleasures are sold. Courtesans, "resplendent in their ornaments, scattered flowers, hariali grass, and paddy," and "truly, Lakṣmī dwelt in this street" (6. 142-145). Frequent references are made to wealth and a flourishing trade with foreigners (6. 148, 152, 155-190). The author describes a very high degree of aesthetic organization surrounding not Kaṇṇaki, but Mātavi and other dancers. The environment is so well laid out and manipulated for the enjoyment of the courtesans that the beautiful white-legged couch on which Kōvalaṇ reclines with Mātavi was "fenced in by the flowering screw pine that wiped off the odour of fish from the sea" (6. 204-205). The descriptions of beauty and pleasure in cantos four to six, in effect, serve to emphasize the shift in the dominion of erotic and aesthetic pleasures from one female figure to another. The images of each one is either likened or contrasted to that of Lakṣmī, the goddess of prosperity whose main emblem is the flowering lotus emerging from the waters.

"Nīlī" is derived from a root word meaning "dark blue" (Shulman 195). Draupadī, one might add, is identified as "Kṛṣṇā" meaning "the black one" (Biardeau 176) and may therefore have some characteristics in common with Nīlī and, by extension, Kaṇṇaki also. Kaṇṇaki, initially golden and pure, also reaches a stage in which she is dark and destructive when she is compared to Nīlī.

Mātavi, like Kāṇṇaki, eventually loses her prosperous status and a similarly inauspicious imagery begins to unfold around the courtesans of Pukār. Mātavi attempts to keep Kōvalaṇ's affections and favours by sending him yet another garland with her maid Vacantamālai, but her efforts are not rewarded. Kōvalaṇ's refusal of the second garland is a sign of the end of their relationship and the end of the book of Pukār. Mātavi, it should be remembered, is initially compared to a flowering plant at the height of its growth and development. Kōvalaṇ sadly reminds Vacantamālai that Mātavi was performing a dance with a "string of pearls and large breasts hurting her lightening waist" (8. 120-121). Her breasts were like blooming flowers or ripe fruit on her "vine-like" waist. But in spite of her youth and beauty, Kōvalaṇ adds that "all of the dances added luster to her of the fine bracelets, for she is only a dancing girl" (8. 137-138). Clearly, from Kōvalaṇ's point of view, Mātavi's profession and role in society limit her possibilities of attaining heights of virtue. And, in spite of her external adornments and her many skills, Mātavi seems fated to be only an enchantress and an instrument therefore of Kōvalaṇ's downfall. Thus, "like the petals of a flower coming apart, her skills were choked by a solitary passion" (8. 80-81). She is clearly compared to a blossoming plant whose petals fall to the ground. She loses her ornaments in the same withering fashion. "O Mātavi! Unable to stand the heat you have withered away and shed all your flowers like Mātavi with wide, flower-dark eyes who is drowned in grief following her parting from Kōvalaṇ" (13. 62-67), laments a passing brahmin called Kaucikaṇ. Mātavi achieves her heroic peak later in the epic when she gives birth to Maṇimēkalai, a girl whom she eventually entrusts to a Buddhist saint (15. 108-110). This is the last mention of Mātavi in the epic, as she does not have any salvific powers and is more or less forgotten. In a later epic belonging to the same series as the *Cilappatikāram*, Maṇimēkalai is described as a saint and saviour but her mother remains in the realms of artistry and worldliness.

The Book of Maturai

Exile and Penance

Kōvalaṇ repents for his behaviour towards his wife and leaves with Kaṇṇaki but she is not automatically re-adorned. One finds few references to Śrī Lakṣmī in these passages, no mention of Arundhaṭī, little overt mention of Kaṇṇaki wearing any ornament in particular and few references to Kaṇṇaki and Kōvalaṇ enjoying erotic pleasures on their journey towards Maturai. Indeed, the "fall" caused by dicing and infidelity is irreversible and is followed by a period of chastity and austerity as though before a sacrifice. Later in the epic, Kaṇṇaki is compared to Aṇaṇku, Koṇṇavai, Durgā and Kālī. Moreover, Aṇaṇku is in fact identified with Koṇṇavai-Durgā in later passages. Songs praise the goddess who "once stood on a stag with black, twisted horns to kill the great Buffalo Demon holding a sword" and "piled with striped bangles" (12 verse 9). Other mythological sources claim that Durgā rides a tiger when she kills the Buffalo Demon. Here, she rides a stag but is robed in tiger skins. Like Śiva, she has swallowed blue poison as "dark with poison was her throat" (12. 78). The presence of these goddesses in the second book indicates some type of transformation occurring in Kaṇṇaki's life and characteristics. The journey to Maturai reflects these transitions when Kaṇṇaki and Kōvalaṇ travel with the Jain nun Kavunti. The environment is described as "an expanse of wasteland" that "confused them in their paths" (11. 249-250). However, in spite of the confusion, the meeting with Kavunti catalyses the couple's spiritual rebirth. Kaṇṇaki's original embodiment of Śrī never entirely disappears as even when Kōvalaṇ dies Śrī is "ensconced in his chest," but the language changes significantly enough to impart an idea of disorder, confusion and disintegration, all of which is related to the passing of time, negative karma and natural life-cycles.

There are many tribulations to overcome in the journey from Pukār to Maturai and the Jain nun Kavunti does not advocate indulgence in pleasures but, rather, the virtues of renunciation and ascetic self-control. Kaṇṇaki and Kōvalaṇ are confronted with a choice of physical and spiritual paths. A long and complicated description of difficult terrain --not unlike a maze-- that they would have to cover is followed by a question and answer period. Kavunti influences Kōvalaṇ to choose a middle path from amongst three roads that

are called Śiva's trident. The path on the left has a cavern in Mount Viṣṇu, three ponds and a nymph with five black plaits of hair who asks questions such as "what makes this life a joy" and "what is everlasting" (11. 65-116). In speaking of the various paths the couple could take to get to Maturai, Kavunti emphasizes the clarity and directness of the middle path as opposed to complicated landscapes where knowledge of orthodox scriptures is a necessity for access to the city. During this journey a wood nymph attempts to seduce Kōvalaṅ when he is alone in the grove but he is resolute and does not succumb to the temptation. Kōvalaṅ follows a brahmin's advice and utters a sacred mantra and exercises self-restraint.

The actual landscape on the journey towards Maturai is also very revealing. As Kaṇṇaki and Kōvalaṅ leave the city they are confronted with numerous signs of upheaval, change, war and death. Kavunti first voices her misgivings regarding the pain suffered by plants and small organisms on their path. "Unmindful of the beautiful spotted crabs and snails, if we walk along the bank of a canal, treading the beaten path, we might step on them and cause them pain" (10. 121-125), says the Jain nun. Images of vegetal and ecological destruction foreshadow the coming changes in Maturai. The plants themselves threaten to retaliate if injustice is done to them. "If we avoid these withered flowers fallen down and walk on, ripe sweet jackfruit might, like inveterate enemies, knock us down" and "If we step into the garden where the turmeric and ginger, entangled in confusion, grow, the stones from the reddish pulp of jackfruits might hurt the feet as if in enmity" (10. 97-104), warns Kavunti.

These words are followed by images of entangled, thriving plants being severed from the ground and broken. The countryside is alive with signs of battle and death; "In the thicket of fresh lotuses rising from ponds caressed by splendid paddy fields are heard, as on a battlefield where two kings fight for victory, various kinds of clamorous sounds made by waterfowls, screaming cranes, red-footed swans, green-footed herons, wild fowls, cormorants, snipes, the ural water birds, large herons and other birds" (10. 149-159). Birds of prey clearly announce a coming battle for dominion as well as seasonal and cosmic changes. Labourers plowing the land are compared to water buffaloes emerging from the muddy waters and breaking the wreaths of vegetation and grain adorning the earth personified. Buffaloes and humans have red eyes like the weeping women of Pukār when

separated from their husbands. Buffaloes move about and "rub their itching backs against the unspoilt straw bins thus loosening the twisted strands that hold them"(10. 162-165) and allowing the grain to spill and cover the ground. Humans also have their "eyes wide like red minnows" and, immersed in the mud like the buffaloes, they "appeared to break open the earth radiant with wreaths bound with shining ears of rice plaited with blue lotuses and the thick vinelike hariali grass" (10. 181-184). They, like the women of Pukār, have their bodies "clasped by armlets" (10. 177). The earth's ornaments are significantly altered, thus announcing new relations and environments.

These images in the countryside are soon followed by a description of the hunters living in the hills. A terrifying image of Durgā in the forest seems to foreshadow or imply the chaste and destructive nature of Kaṇṇaki. In the forest, Kaṇṇaki and Kōvalaṇ are acquainted with the Eyiṇaṇs. Their presence in the epic serves to signal the transitions and changes affecting all the South Indian kingdoms. The author explains that because of a shortage of food hunters were once raiders and thieves. They now perform numerous sacrifices to the goddess and have become "timid like righteous men" (12. 25). Their village is "enclosed with a thorny fence," and their main deity is a warrior goddess. This new landscape is the home of Korṇavai-Durgā who wears unusual ornaments and carries numerous weapons. The worshipping forest dwellers dress a young virgin girl as Korṇavai. She wears snakes, "curved tusk pulled out of a wild boar" as a crescent, a "row of white teeth pulled out from forcing open the mouth of a sinewy tiger" as a bridal pendant, and a "girdle of tigerskin" (12. 12-35). In addition to these rather predatory ornaments the young girl, led to the temple of Aṇaṅku, carries a "strong bow" in her hand. Here, the deity also benefits from beautifying parrots, wild fowl, feathers, peacocks, paints, powders, cool and fragrant pastes, incense and perfumes (12. 45-55). This terrifying goddess of the forest is explicitly said to accept "sacrificial offerings as the price of victory" (12. 55-56). Blood and perfumes cohabit this deity's image as well as ornaments that are easily transformed into potent implements of war and destruction both morphologically and substantially; a curious blend of stability and instability pervades the region.

During this time, Kaṇṇaki is also praised and compared to a "peerless gem." An oracle predicts that she "will light up the entire world as its brightest jewel" (12. 68-70). Even before the temple of Aṇaṅku the jewel is a metaphorical representation of Kaṇṇaki

and symbol of her divinity and virtue. Indeed, the jewel is much more than adornment even in the religion of *Aṇaṇku*. The jewel is also compared to an eye and a planet (for instance, the moon). "The goddess wore the silver petal of the moon on her forehead" and "from her split forehead blazed an unwinking eye" (12. 73-74), writes the author. Clearly, like the *Cōḷa* king's "wreathed white parasol" which "is as a moon" (7 verse 2), the goddess's facial adornments and head gear are abstract representations and materially reduced substitutes for the moon. Moreover, these symbols are symbolic of omniscience (unwinking eye) and omnipotence (lunar reign). The implicit ambivalence underlying the goddess's appearance both as a seductive woman with "coral lips" (12. 75) and as a warrior with numerous potent instruments of war foreshadows the transformations that *Kaṇṇaki* continually undergoes as she, like the goddess, is, according to the oracle, blessed with the qualities of vision and power inherent in a "jewel."

Kaṇṇaki's transformations are preceded by a description of *Maturai*'s opulence and excesses; there is an explicit warning, however, of inevitable destruction due both to seasonal changes and to unrestrained indulgence in worldly pleasures. In this way, the social responsibilities of the king to his people is pitted against *Kaṇṇaki*'s steadfast virtue as the only possibility of redemption and revival. *Ḥaṇkō Aṭikaḷ* reminds his audience that it is the hot season and that nature is brimming with vegetation at the peak of the life cycle and preparing to die as it always does at this time. Thus, "in gardens flooded with water, in fields ripe with crops, was the clamor of birds that had risen from sleep" (14. 1-4). Fruit and crops are "ripe" and ready to fall the ground. Courtesans live freely and in abundance receiving as gifts from the king "carriages, palanquins, beds with jeweled legs, the joy of lovemaking in pleasure gardens, white yaktail fans, gold betel cases and sharp swords" (14. 156-160). Although the courtesans are acknowledged to have "trapped" men in the "nets of their goddesslike eyes" causing "wise men" to lose their "senses" (14. 198-200), the "streets of *Maturai* where the courtesans resided gave pleasure to the ruler of the earth" (14. 179-179). As *Kōvalaṇ* walks through these streets, the undue privileges bestowed upon the courtesans become clear as the courtesans, unlike any other residents in the city, were "exempt from having to carry on their heads red bricks as a punishment for misconduct" (14. 184-186). The ripeness of the fruit along with indulgences of the king and the women of *Maturai* suggest a passing of time, maturity, excesses and vice.

The onslaught of summer and drought is also associated with specific changes not only in the welfare of Kaṇṇaki but also that of the women of Maturai. As "the sun burnt the hills of the fertile mountain regions" and the "fierce heat spread everywhere as if the forest itself was on fire" (14.151-153), women, and specifically courtesans, drank "sweet wine" and in their drunkenness "tried to drive away the spotted bees hovering over them, but struck places where the bees were not" (14.163-165). Their awkwardness and disarray is emphasized by fishlike eyes "red like the open buds of the radiant water lily" denoting their anger (14.171-175). Their anger and the frustrations of excessive heat coincide with the presence of an unwise ruler in Maturai.

Ultimately, Kōvalaṇ's earlier infidelities and gambling (resembling the vices of the Pāṇṭiyaṇ king) result only in hardship and Kaṇṇaki's slow transformation from a beautiful wife to a chaste, ascetic wife wearing only the minimal signs of her virtue. The process is not immediate as in canto 15, Kaṇṇaki is still compared to Lakṣmī (15. 99). She is clearly wearing few ornaments but is not completely stripped of the ultimate symbols of her integrity, these being her anklets. Mātari, the herdsman near the outskirts of Maturai in canto 16, under whose care Kaṇṇaki has been left by Kōvalaṇ, remarks that Kaṇṇaki has arrived "with unadorned beauty as if to shame the women of Maturai decked in rare and costly ornaments of gold" (16.10-12). She immediately offers to put kohl around her reddened eyes, to bathe her, clothe her and to adorn her hair (15. 141-145). Kaṇṇaki is nevertheless wearing her "fine ornaments" as "befits the highborn" (15. 145-146). In these circumstances, Kaṇṇaki's unadorned state is interpreted as a virtue since she herself embodies the qualities of gold with or without the ornaments. Mātari thus says to Kaṇṇaki, "I will care for you as if you were gold" (16. 14-15).

Before Kōvalaṇ leaves for the city, Kaṇṇaki articulates the suffering she has endured and reinforces her image as a pure, virtuous "blameless" wife. She discusses the dilemma that followed a visit from Kōvalaṇ's parents who suffer as much as she does as a result of Kōvalaṇ's karma and behaviour. Even in this situation, Kaṇṇaki demonstrates that she thinks of others before thinking of herself. Kaṇṇaki says, "I hid from them the pain of our separation and the agony that followed" (16. 84-85). There is a lengthy description of the silent suffering befitting a householder in the sixteenth canto. No wealth and variety of ornaments are described but, significantly, Kaṇṇaki still has her golden anklets for soon

after her words of pain and loyalty, Kōvalaṇ announces that he will trade her shining anklet for money (16. 99-101). Later, in the city of Maturai, we find that these anklets are made of gold and have various gems inside them, much like a queen's anklet. Clearly, Kaṇṇaki is not fully "unclothed" until after her husband is slain and her symbolic anklet is stolen. However, it should be added that once Kōvalaṇ has been with Mātavi, Kaṇṇaki and Kōvalaṇ are never again described in sexual union. There are no further images of "entangled" wreaths and Kaṇṇaki wears only her most precious ornaments, having abandoned such adornments as kohl, flower garlands, etc.

Kaṇṇaki's stay with the herdsman Mātari can hardly be coincidental; her new environment is devoid of lush fragrances, beautiful architecture, furniture and erotic imagery but is replete with the signs of hunting and war. Unlike with the Eyiṇaṇs in the forest, the ambivalence between beautifying objects and weaponry is not obvious. Instead one finds an astonishing list, not of ornaments doubling as weapons, but of explicit implements for the destruction of enemies. Although the environment is described in its peaceful aspect with images of contentment and serenity, there is no attempt to convey any kind of aesthetic quality other than that of a community prepared for war. Herdsmen had lambs on one shoulder, axes with poles and hoops on the other" and herdsman walked with them "with shining bracelets" as "the evening sun was fading" and "cows in search of their calves mooed aloud" (15. 218-222). In contrast to this fairly calm return from the pastures, Mātari's home is amply fortified with a rampart gate, is "enclosed by a forest" and surrounded by a moat. The entire village is equipped with such armaments as "arbalests for shooting arrows," "catapults for hurling stones," "cauldrons for boiling oil on enemies," "traps shaped like the fabulous antalai bird," "baskets heaped with stones," "sharp poles," hooks, chains, spears, iron rods, "quivers of arrows," clubs, "needles for torturing the fingers," instruments for "plucking out the eyes" and numerous other implements of war (15. 222-240). The list of armaments is long and seems to foreshadow the coming battle that Kaṇṇaki will engage in against the Pāṇṇiyaṇ king.

Dreams and Prophecies

During his time of penance, Kōvalaṅ reveals a dream in which he sees Kaṇṇaki "tremble" in pain because of his own "contemptible" destiny. He then foresees himself being disrobed. "Stripped of my clothes by a stranger, I got on a horned buffalo" (15. 103-104). This momentous and highly symbolic vision is of great importance in the context of this study for nowhere else in the epic is it mentioned that Kōvalaṅ is actually disrobed. The fact that Kōvalaṅ visualizes himself unclothed shows that he not only gambles and loses everything but he is also, at least symbolically, disrobed like the Pāṇḍavas after their pivotal dice game in the palace. Kōvalaṅ also notes that he then got on the "horned buffalo." The horned buffalo is, of course, the vehicle of Yama, god of death and the underworld who traditionally carries a noose to ensnare his victims. Thus, Kōvalaṅ foresees his death and descent to the underworld in conjunction with the symbolic loss of his garments. He also predicts his liberation "with the girl of choice ornaments" (15. 105-107). Thus, Kaṇṇaki's association with "choice ornaments" is key to Kōvalaṅ's possibility of salvation and liberation from the cycles of rebirth.

Kaṇṇaki predicts the demise of an offending ruler when she meets Tevanti in the ninth canto. Addressing Tevanti, Kaṇṇaki says, "even if he (Kōvalaṅ) returns to me, my heart will still ache because of a dream in which he held my hand and we traveled to a great city" (9. 69-70). Kaṇṇaki mentions an ill omen and visualizes the destruction of the city and its king, vowing that "a misfortune will befall upon the city together with the king" (9. 76-77). Thus, Kaṇṇaki predicts a "destruction" and restructuring of the social order as well as her personal revenge for the murder of her husband. Kaṇṇaki and Kōvalaṅ's prophecies are very significant in that they emphasize the themes of death and disrobing. Images of transition from the world of the living to the dead and from death to rebirth or release invariably involve the loss or the possession of ornaments or garments.

Kōvalaṇ's Murder

Once Kōvalaṇ has lost all of his inherited wealth he decides on a final gamble using his wife's property and symbol of her chastity, as wealth. Having squandered his "mountainous hoard of wealth," Kōvalaṇ accepts Kapṇaki's offer of her anklet. He hopes that with the anklet as "capital," he "will recover all the jewels and the wealth" he has lost (9. 109). However, in the marketplace, Kōvalaṇ meets a goldsmith "in court dress, marching at a distance, pincers in hand, followed by a hundred goldsmiths renowned for their skill in melting gold and making fine jewels" (16. 112-115). This goldsmith is in fact a "hardened thief" (16. 133) who takes advantage of the situation and goes to the king claiming that the anklet belongs to the queen and that Kōvalaṇ is the real thief. "Before anyone finds out that it was I who stole the queen's anklet, I will accuse this stranger from a foreign land of the theft and expose him before the king" thinks the goldsmith (16. 134-137). Perfectly confident, the thief believes that any decent robber can "make the garland on Indra's chest vanish" (16. 187). At one point, the goldsmith even provides a fictive account of a necklace being stolen from the crown prince and the pandemonium that followed (16. 197-202). All destabilizing activity is therefore reflected in terms of the theft or disappearance of ornaments such as the queen's anklet, Indra's garland and the crown prince's necklace.

Although initially respected and revered, the Pāṇṭiyaṇ king is held responsible for the ensuing disequilibrium when he chooses to trust the renowned goldsmith and to judge Kōvalaṇ. Like the Cōḷa king whose "wreathed white parasol" was a morphologically related emblem of the moon and its status (7. Verse 2), the Pāṇṭiyaṇ king is of the Lunar Dynasty. "May he live forever who wore on his radiant chest the potent wreath of Indra of the thousand red eyes to the glory of the excellent line of the Moon!," (11. 30-33) reads one heraldic verse. Apparently, the Pāṇṭiyaṇ king had smashed the bracelet set on our Lord Indra's crown" (11. 34-36) and thus obtained his formidable powers of controlling the rain clouds, abundance and fertility. As though predestined the author writes, "It was the hour the Pāṇṭiyaṇ's karma became ripe" (16. 154). In spite of these earlier laudations, the king is

the author of his own undoing when "he who wore a wreath of margosa flowers" ordered his guards to kill Kōvalaṇ "without an inquiry" and thus recover the stolen anklet of his queen (16. 155-160).

The slaying of Kōvalaṇ has social and cosmic dimensions as well as psychological repercussions for the epic figures. Cosmically, a wound to the planet Earth is analogous to the human *mater dolorosa* theme whereby a mother laments the death of a dying or dead son. Like a grieving mother, the earth "rolled in great agony" as "the blood that spurted from his wound rushed in a tide" (16. 225-227). The king's downfall is also emphatically ascertained as the fatal and "inexorable karma" following the king's actions that "warped the Pāṇṭiyaṇ's scepter that was never once bent in this world" (16. 230-233). Kōvalaṇ is unjustly beheaded and the bent sceptre is an obvious symbol of unjust and unrighteous rule. The social and therefore cosmic destruction caused by Kaṇṇaki's subsequent anger is proportional to the degree of harm and fragmentation that has already occurred in the city of Maturai during this hot season. Maturai is thus burned and few people actually escape the flames of Kaṇṇaki's anger.

Kaṇṇaki's Grief

The pathos of Kaṇṇaki's grief and rage is once again expressed in terms of the presence or absence of ornaments. When the *kuravai* dance of the herdswomen (involving seven girls representing seven planets) ends, Kaṇṇaki "faints" in a rage (18.35-60) and vows to avenge Kōvalaṇ's unjust death. Kaṇṇaki is then taken to see Kōvalaṇ's body and she "the golden vine saw him but he saw her not" (19. 36-37). The world is then plunged into darkness and Kaṇṇaki "wailed aloud and the entire city echoed with her cry" (19. 41-43). Her loss is stressed by the irony that "only that morning she had with joy received from her husband a "wreath which he himself had worn and she had adorned her hair with it" (19. 44-46). Again, the wreath which is very much like a crown worn by kings is exchanged this time from Kōvalaṇ to Kaṇṇaki; it is a signal of sorrow, but also of the breakdown of their marital unit and the king's sovereign power. The "wreath of sorrow" is therefore a symbol of transfer of powers and the restructuring of existing norms. The poet

thus attributes many ominous, almost magical qualities to ornaments. The Pāṇṭiyaṇ queen, for instance, has a terrible dream in which she senses the coming destruction of the city. When she wakes she is surrounded by hunchbacks, dwarfs, mutes and maidservants (20. 24) holding mirrors, ornaments, new clothes, paints, pastes, perfumes, incense, wreaths, etc. as though to accentuate the contrast between plenitude and the approaching devastation. It may also be a warning that as the ornaments are in the hands of the unrighteous and deformed, only disaster and redistribution of the goods will follow.

The "anklet scene" in canto 20 is a pivotal event in the epic which both confirms the association of the round, golden ornament with the sun and fire as well as revealing the basic function of the ornament as an indicator of truth and identity. At the end of the fifteenth canto, a supernatural voice asserts Kōvalaṇ's innocence and predicts the fire that will destroy the city by saying, "He is not a thief....a raging fire will burn this city" (18. 61-62). In canto 19, this voice reveals itself to be ^{the} Sun. Kaṇṇaki's immediate response is to appeal to the women around her "taking the other anklet in her hand" (19. 3). She attempts to persuade them that her husband was unjustly killed by the king. The citizens of Maturai collectively acknowledge that the glory of the Pāṇṭiyaṇ king has been "eclipsed," that is, subverted by the Sun, and that "the victorious king's parasol that kept the land cool under its shade now throws off heat!" (19. 20-26). Clearly, Kaṇṇaki's rage, the heat and the remaining anklet are in some way associated with the sun and changing astral configurations in addition to the king's irresponsibility and vice.

Kaṇṇaki's Revenge

The "wrath that burns her," the way a sun or star burns, must be appeased, and Kaṇṇaki decides to actively "confront the evil king and demand an answer" (19. 91-95). Hence, she appears before the king's gate waving an anklet in the air and is compared to but not identified with Korṇavai, Aṇaṇku, Kālī and Durgā. Kaṇṇaki's remaining anklet is both a symbol of Kannaki's integrity and an instrument of revelation. It functions not only as an ornament signaling the owner's virtuous character, but functions also as an instrument of liberation. Inside the palace, a gem "leaps" from Kaṇṇaki's broken anklet into

the king's face. "You should know that my golden anklet screams with gems," cries Kaṇṇaki. Meanwhile, the king and his retinue are faced with the undeniable fact that the queen's stolen anklet would have been filled with pearls. The king finally recognizes his error and his sceptre is mysteriously "bent" out of shape. "Through my error I have failed to protect the people of the Southern kingdom," says the king (20. 90-93). This revelation of injustice and the king's voluntary abdication from the throne, is symbolically expressed by the appearance and location of particular gems and ornaments. Moreover, the symbolic transfer of power signaled by Kaṇṇaki's gem takes place while her body is covered in dust and her hair is unbound. "When the lord of Vaiyai saw the dust on her body, her dark hair undone, the single anklet blazing in her hand, he lost heart," (20. 107-109) writes the poet. References to Kaṇṇaki's hair also imply the presence of Śaiva-like capacities of cyclical creation and destruction by means of fire. While Kaṇṇaki stays with the Eyinans, the poet remarks that she hasn't "suffered" her hair to be "laced with the pollen of the purple water lily braided with fresh flowers into a garland" (13. 25-30). She thus avoids the "fascination" and sensual dimension of fragrance and of garlanding.¹⁷ Just as in Śiva's dance, "the forces gathered and projected in his frantic, ever-enduring gyration are the powers of evolution, maintenance, and dissolution of the world" (Zimmer 152), so the binding, adornment and unbinding of hair is indicative of social and cosmic transformations. Of Śiva's hair Zimmer writes that his, "tresses are long and matted, partly streaming, partly stacked in a kind of pyramid," this being "the hair of the model yogi of the gods. Supra-normal life energy, amounting to the power of magic resides in such a wilderness of hair untouched by the scissors" (157). Kaṇṇaki's hair in these cantos is explicitly unadorned with the fragrances and "sensual appeal" that Zimmer attributes to the creative forces traditionally implicit in the realm of the feminine. However, the changes taking place in Kaṇṇaki's appearance are gradual and while her hair is not covered with colourful blossoms evocative of fertility and creation, her hair is not in wild disarray until the critical confrontation with the king and her subsequent ascension to heaven with

¹⁷ Zimmer writes: "The Latin *fascinosum* refers originally and literally to the realm of smell, the bewitching odor primarily of sex—for instance, to the fragrance of blossoms opening their chalices and asking to be fertilized" (158).

Kōvalan.¹⁸ Arguably, Kaṇṇaki's status as a warrior wife and her powers of destruction are evoked specifically by the wildness of her hair which she does not shave or cut as would a traditional widow.¹⁹

Kaṇṇaki's changed appearance and disheveled rather than shaved head tend to point to her role as a reviving goddess of the dying and rising god syndrome common in ancient Near Eastern cultures that are discussed in the final chapter of this thesis. As Kōvalan's body lay prostrate on the ground, Kaṇṇaki had noted that his body was "fair as gold" (19. 52). This may simply have been a reference to the colour of his skin or it may have implied that the body "sprawled in the dust" possessed the transformative powers of fire and gold. Soon afterwards Kōvalan does apparently rise before Kaṇṇaki in a vision, telling her to "live here in peace" (19. 87). Like Kaṇṇaki whose body is covered in dust but who carries the "blazing" golden anklet, Kōvalan may be saved by the vivifying action of gold and fire on organic matter which leaves dust and ashes. Eventually, Kōvalan does rise to heaven after Kaṇṇaki's confrontation and punishment of the king with her remaining golden anklet and her burning breast. There is no reason not to interpret their ascent literally as a rebirth. However, the image may serve to metaphorically imply a spiritual transformation or liberation.

Indeed, the enraged Kaṇṇaki takes on the characteristics of an avenger goddess; she is transformed into a raging, dangerous woman whose beautiful breast, originally evocative of her youth and beauty, becomes the instrument of her violent revenge. In the epic version of Kaṇṇaki's myth, her breast literally becomes a fatal weapon of destruction, like Śiva's ring of fire and Viṣṇu's discus. It should be noted that in this classical version of the epic, the great fire is not caused directly by Kaṇṇaki's anklet but by the wrenching of

¹⁸ According to Kane, the binding of hair is an indication of union and bondage of the husband to his wife (2: 585). Wild hair is therefore a symbol of marital as well as social and cosmic disintegration.

¹⁹ The social and ritual markers of widowhood are described at length by Kane in the *History of the Dharmaśāstras*. He notes that although most widows are systematically enjoined to shave their heads continually until death (2: 587), "In the *Mahābhārata*, whenever the widows of fallen warriors are described they are always referred to as 'having disheveled hair' and there is not a single reference to tonsure of widows" (2: 589). This detail provides some evidence that Kaṇṇaki may have been a warrior figure originally. The hair symbolism also draws the Kaṇṇaki mythology thematically and historically closer to the explicitly *kṣatriya* (warrior) Draupadī and Pāṇḍava mythology.

her breast. In this final scene, social and cosmic dimensions converge with the individual drama of Kaṇṇaki's grief and retaliation. Once the Paṇṭiyaṇ king is dead, Kaṇṇaki proceeds to perform a systematic human sacrifice, sparing only gods and animals. Successive images of a classical fire sacrifice characterize the burning of Maturai as Kaṇṇaki tears off her left breast and, ravaged by grief, circumambulates the city three times, "hurling her fair breast on its pleasant street" (21. 61-62). Agni (blue with a red "tuft" of hair and white teeth) appears before her. His mouth is described opening so that king Celiyaṇ's throne simply sinks into the ground "to reassure Mother Earth that his rule was just" (22. 6-7).

The sacrifice clearly takes place on a cosmic level, with Kaṇṇaki suddenly raised to heroic dimensions. All the demi-gods light sacrificial fires wearing some specific form of jewelry. The brahmin demi-gods wear and shine with white pearl necklaces, the god of the warriors shines with red coral, the lords of merchants wear all golden ornaments with the exception of the king's crown, and the lord of the farmers' demigods wears bright cloth and blue sapphire. The understanding of cosmic sacrifice thus includes a visual code or protocol tying specific types of ornamentation to specific castes and therefore to specific parts of the social and religious "body." If all these ritual officiants are appropriately "bound" and "tied" to their respective roles, one can only hypothesize what the radical dishevelment of the epic heroine's hair can mean. Kaṇṇaki, described "as a forest her dark hair spread about her" represents a disorder, an impurity as she is unbound by conventional social status. Her hair and sudden "nakedness" reveals her actions as transitional states. While her "face is shriveled with pain," Kaṇṇaki enters Korṇavai's temple and purposely breaks her gold bracelets before roaming the countryside for fourteen days. The breaking of bracelets is usually done by widows²⁰. Here Kaṇṇaki does not shave her head but eventually ascends to heaven with her husband. With the king dead and her mourning completed, Kaṇṇaki (who now has only one breast) is both physically and spiritually reunited with her husband. Physically, she resembles Ardhanāreśvara, the hermaphroditic

²⁰ In "The Women of North and Central India: Goddesses and Wives" published in *Women in India*, Jacobson writes: "For the Indian woman, sumptuous personal decoration symbolizes material and social well-being. Jewellery is an important form of wealth and is usually a woman's most important material asset. In most parts of India, it is only the destitute woman who displays no jewellery and the unfortunate widow who breaks her bangles, shaves her head and wears only white." (25)

form of the deity found throughout India. Spiritually, she ascends to heaven in a chariot, her hair "thick as a forest," with Kōvalaṅ at her side.

The Book of Vañci

War and Deification

The third book concerns the deification of Kaṇṇaki and a consideration of her moral and material effects on the Southern kingdoms. Again, these relations are expressed in terms of ornamentation and provide further insight into the relevant symbolism. Victory and defeat are signaled by wreaths of various kinds, anklets, crowns and the presence of certain weapons such as the spear and the straight sceptre. In this final book, the relation existing between ornaments and armaments is more firmly established than in preceding books. For instance, just as Kaṇṇaki's breast becomes a powerful weapon of destruction when the Pāṇṭiyan king fails her, so the Cēral king residing in Vañci warns that if he fails to win the war with the northern kings his sceptre might be transformed into an "instrument of torture" that might "harass the people of our rich and fertile land" (26: 17-21). The king's sceptre apparently has the creative and destructive capacities inherent in Kaṇṇaki's breast. Her breast and the qualities it represents are indeed the nemesis of a king's conduct and possibly equivalent to a creative critique of human sovereignty.

Worshiped as a goddess of chastity, Kaṇṇaki's control of her own sexuality, as embodied by her breast and possibly also her anklet, is therefore considered imperative to the success of a ruler. If her trust and virtue is violated, a chaste wife has accumulated the powers to judge and destroy an erring king. Since Kaṇṇaki's act of rage and defiance, the king's sceptre is upright (24. 100) and prosperity is eventually restored to the Pāṇṭiyan kingdom. The concrete symbols of Kaṇṇaki's chastity, that is, the anklets, are now transferred from Śrī to the Cēral king for victory in battle and the general prosperity of the kingdom. Thus, not surprisingly, Kaṇṇaki's virtues are understood to be mirrored by the Cēral king who is now repeatedly referred to as "the lord of the radiant anklet" (26. 27). For example, the Cēral king, like Kaṇṇaki, is described as a man who is faithful to his spouse. There are no descriptions of courtesans, only some dancers and musicians who

accompany the soldiers to battle. When the king returns from war he finds his queen wearing "tight bangles" that she soon removes (27. 215). Bards sing praises to the queen's beautiful, luxurious environment and the legitimacy of ornaments and fragrance in the palace where "the goddess of prosperity resides forever" (27. 215). Thus, "a flowering canopy topped the golden harem," "strings of pearls and flowers" and "diamonds and gems fastened by gold thread" adorn the walls and furniture of the queen's surroundings (27. 217-221). The queen's attendants feel justified in advising her to "Let beauty reappear" and to adorn her "fragrant hair with everyday ornaments" (27. 231-233). The sensuality and the ornateness of the king and queen's relations and home stand as markers of their virtue and unity resembling that of Kaṇṇaki and Kōvalaṅga at the beginning of their marriage.

The anklets are symbolic of the king's victory on the battlefield as well as his marital fidelity. "May the army live forever, dear as his own face to the king of the victorious anklets" (25. 201-202), reads one couplet. A woman's virtues and actions are so central to the maintenance of social harmony, that the Cēral king is prepared to declare war on the northern kings if they refuse access to the stone befitting an image of the now deified Kaṇṇaki. The king declares that Kaṇṇaki's image should be fashioned only from the sacred stone of "the Potiyil hills or from the great Himālaya where the bow emblem is engraved" (25. 119-124). Kaṇṇaki's stone image must stand as an example of righteousness for the Southern kings. In view of this, only the best stone and expert sculptors are summoned to construct an image of Pattini "adorned with precious ornaments" (26. 230-235) and sitting under the "the golden shade of the branches of the kino tree" (28. 224) in accordance with the rules of the Śāstras. A terrifying war follows the king's declaration when the northern kings prove to be dismissive of Southern imperatives. Death and violent dismemberment is described as the "the canopy of banners eclipsed the sun's rays" and "the earth trembled with the clamor of war drums" (26. 199-202). Images of banded goblins drinking the blood spurting from severed corpses littering the battlefield are coupled with descriptions of the king's valour and exceptional strength. Bodies are thus "piled high by the Cēral with the resounding anklets," (26. 229-231). Anklets again seem to be the most outstanding sign of royal victory.

In fact, the Cēral king and his armies bask in very ornamented glory while their opponents suffer drastic losses not only of their lives but also of their weapons. The king is

compared to Yama as he "appeared on the battlefield to the Arya kings like the god of death himself, riding a buffalo and devouring all the lives in the span of a day" (26. 233-235). In the meantime, enemy soldiers were "casting aside swords and lances" as "they fled in every direction" (26. 244-245). The carnage ends with the enemies ultimately dead or disrobed while, in contrast, the southern kings and their soldiers are uncannily wreathed with what might loosely be considered circular, organic ornaments. The specifications regarding the wreaths adorning the southern armies at the various stages of the battle are very precise. One might recall that, in her destructive capacity, Kaṇṇaki is apprehended by the Pāṇṭiyaṅ king as the "woman with fair wreaths" (25. 82-85). The gold bangles of her marriage and the golden anklets of her virtue and victory are eclipsed by an image of Kōvalaṅ's last wreath, indicative of death. The war between the northern and the southern kingdoms is also characterised by the appearance of particular types of wreaths identifying clan, status and the stage of war. For instance, when the battle begins the Cōḷas are wearing wreaths of fig leaves, the Pāṇṭiyas are wearing wreaths of margosa leaves and the Cēraḷs are adorned with garlands of willow and "wreaths of unbroken palm leaves" (26. 154). When the Cēraḷ king actually engages in battle he is wearing a "garland of portia" (26. 197) and when the battle is won the king offers a sirissa flower to each of his men. At the end of the war, the Cēraḷ king "now wore a wreath of white dead nettle, braided with palm leaves" (26. 229-231).

However, certain epiphanic images of the wreathed king suggest that these garlands and wreaths (which are organic ornaments) have a direct symbolic value as the stages of life and death. Royalty is continuously imagined in terms of planetary phenomena such as seasonal changes in geological and vegetal "ornamentation" of the earth itself. The southern kings thus declare that they will "rob the Himālaya of his crown, radiant like the moon, and glowing with a wreath of mantaram flowers strung together with kino blossoms" (25. 141-145), when in fact they are referring to the northern monarch. When the trees' blossoms perfume the hills, the blossoms are sending signals of stability, prosperity and fertility. Pattini's icon stands in "the cool shade of the kino whose buds scatter perfume" (24. 21-22) and worshipers "offer strong incense, and rain flowers" to ensure their communities "with plenty" (24. 27-29). In contrast, Maturai's drought conjured images of desiccated vegetation, broken wreaths and a complete absence of

pleasant odours. War and death are signaled by the use of dried and barren plant life in the fabrication of human ornamentation. Usually, these materials are also odourless and colourless unless offered in the sacrificial pyre. The life cycle and the heat or fire that catalyses all change is microcosmically replicated in the king's wreaths. Thus, initially, "the king of the fierce sword adorned his crown with willow flowers from unfading Vañci" (26. 56-58). It is almost considered a matter of course that the king places Siva's sandals "on his wreathed head." Śiva is said to "manifest in himself the whole universe" and "wears a crescent in his matted hair" (26. 56-58, 61-64). Śiva's circular, cyclical activity is thus closely associated with the king's wreath. Indeed, his "wreath lost its splendour from the fire smoke that rose from the sacrificial fire lighted by the brahmans" (26. 66-68). The wreath, like the natural flora adorning the earth, withers with time and from exposure to heat or fire. The king, who is "radiant as the sun" and who "graced Mother Earth" (26.29), ultimately wears a wreath of dead, white nettle symbolic of plant and human death.

The king's victory over death and the prosperity of his kingdom is also expressed in terms of the relations between circular objects. "To the people of ancient Vañci, the moon recalled the face of Ceṅkuṭṭuvan....as subject kings touched his anklets with their crowns," (28. 42-45) writes Iḷaṅkō Aṭikaḷ. The king's triumph is also represented by a "golden parasol like the full moon." His face is round and radiant like the moon, like the anklets adorning his feet and like the fallen crowns of "subject kings." Clearly symbolic of power and high status, the anklets confer divine qualities to the human sovereign. The anklets, as circular, shining ornaments connect the king to corresponding astral bodies evocative of invisible deities such as the sun and the moon. Śiva's cyclical manifestation in the world through the ring of fire is also evoked and mirrored by the withering of the landscape imagery and the images of wreaths.

Beyond these associations, one can only remark on the powers of life and death attributed to ornaments throughout the epic. A short recapitulation of the events in the *Cilappatikāram* reveals that a female's degree of erotic activity, fertility and stability (both emotionally and materially) is symbolically represented by an astonishing abundance of ornaments, garlands, fragrances, etc. The loss of these attributes signals the loss of prosperity and fertility. A limited repertoire of ornaments is indicative of reduced sexual activity and more introspection. This appears to be accompanied by a loss of wealth and

status. Various virtues embodied by the golden anklets and the bridal pendant are cultivated during a time of penance. Ornaments are literally stolen and the heroes are reduced to "nakedness" and faced with choices of a spiritual nature. The retrieval of the ornaments occurs only after truth and justice has been served. In addition to these basic symbolic associations, the male dies along with seasonal vegetation. Lunar symbols are replaced by solar symbols such as drought and fire, and there is an elaborate "ascent" to heaven at the end of the epic. As a single-breasted deity, Kappaki represents fullness, a complete harmony between the sexes, unity between women (*Śrī*) and the king and between solar and lunar symbolism.

The *Mahābhārata*

The *Mahābhārata*, one of the most significant epic texts in Hinduism today, is a very long epic poem (100,000 stanzas). According to Van Buitenen, the epic may have originated around the eighth or ninth century BCE. Attempts to isolate an original "Ur-*Mahābhārata*," that is, an original myth, to which would then have been added sub-stories and revisions, have so far failed. What can be said, however, is that the basic story line involves a fratricidal war between the Kaurava princes and their Pāṇḍava cousins. Unlike Kāṇḍaki, Draupadī, the heroine of this epic, is not the main figure in her epic. Married to the five Pāṇḍava brothers who eventually undertake the eighteen day war against their unrighteous cousins, the Kauravas, she is a secondary figure.

As the primary concern of this study is ornamentation in relation to images of Draupadī, the focus of the narrative study will be the relations Draupadī has with her husbands, the Pāṇḍavas, as well as her confrontations with the Kauravas. Several basic events resemble those of the *Cilappatikāram*. For instance, Draupadī's marriage to the Pāṇḍavas and the initial stability of the kingdom, which takes place in a harmonious, luxurious environment, is shattered^{by} her husbands' loss of a gambling match and with that all their possessions, including themselves and Draupadī. The reduction of the Pāṇḍavas to complete poverty and exile is symbolic of their deaths. Draupadī is maliciously undressed by the Kauravas whose actions and ethics prove to be highly unrighteous. However, as the Kauravas unwind Draupadī's sari, it reveals itself to be infinitely long. Protected by the powers of her garment, Draupadī is spared the complete degradation of nakedness before the assembly. Only Draupadī's virtues win the Pāṇḍavas any hope of recovery when they are reduced through their gambling to slavery. A final dice game results in the Pāṇḍavas and Draupadī leaving on a twelve year exile in the forest and a thirteenth year in disguise.

The exile in the forest is also like a journey to a wasteland, ideal for the performance of austerities and the cultivation of ascetic resolve. Draupadī, however, is ravaged by grief and humiliations, desiring only to avenge herself and her husbands. Unlike Kāṇḍaki, Draupadī does not confront her enemies directly but instead urges her husbands

to destroy the Kauravas in war. The victory of the war is synonymous with the recovery of the lost jewels and a return of stability and virtue to the kingdom. The Pāṇḍavas do not return to the throne as they hand their kingdom over to Arjuna's grandson Parikṣit. The five brothers decide to travel to Indra's heaven. Four of them die on the way, and only Yudhiṣṭhira survives the journey.

Several aspects of the epic are of particular interest to the study of ornamentation. References to ornamentation, though not as obviously pervasive as in the *Cilappatikāram*, are nonetheless recorded in necessary detail. Various passages in the narrative also point to the interrelatedness of ornaments and armaments. The binding and unbinding of Draupadī's hair occurs at pivotal moments in the narrative and supports a theory that dress and ornamentation whether for aesthetic purposes or for war have cosmic as well as social resonances.

Images of Draupadī in the *Mahābhārata*

Prosperous Beginnings

Draupadī, like Kaṇṇaki, is born to a prosperous family and in unusual circumstances. Here, she is a *kṣatriya* rather than a merchant. She is not described as a "golden vine" nor as a "golden branch of her father's tree," but as the elements of earth and fire. Her name "Draupadī" is derived from the same root as that of her father "Drupada" which means "post" (Biardeau 1985, 156). She is said to have arisen from the flames of sacrificial fire with her brother Dhṛṣṭadyumna, who, according to Van Buitenen, "was born wearing armor, sword, bow and arrows, from the blazing fire and is resplendent like the fire" (1:348). Draupadī, on the other hand, as her other names suggest, is of dark, earthy colours. She is also called Kṛṣṇā, which in Sanskrit means "the Black One," as well as Yājñasenī and Pāñcalī. Biardeau writes: "Kṛṣṇā est appelée Yājñasenī et Pāñcalī. Le premier nom, on l'a vu, la lie au sacrifice d'une manière qui reste à préciser. Le second, on le verra plus tard, l'identifie à la terre elle-même livrée au jeu divin" (1985, 176). These

associations, though not identical with the images of Kāṇṇaki as "pure gold" and a "tree branch," may nevertheless be symbolically connected. Similar transformative qualities are attributed to both gold and fire, and wood as the primary substance of trees, soon becomes earth or ashes. The similarities, though not obvious, are supported by later textual evidence. Biardeau, for instance, comments on the colour contrast between Draupadī and her brother Dhṛṣṭadyumna as an indication of burned organic matter and difficult times to come. She writes: "Son frère est brillant, mais sa beauté à elle évoque la trace noire laissée par le feu plus que l'éclat d'un monde habité par Śrī. A n'en pas douter, une telle naissance laisse présager de grands bouleversements sur terre" (1985, 156).

Draupadī, coming from a noble warrior family, is surrounded with luxuries and beautiful objects in her father Drupada's palace. She is the king's beautiful daughter who is much coveted by neighbouring princes. Her beginnings, like Kāṇṇaki's, the wealthy merchant daughter, are prosperous and auspicious. Though born of fire, Draupadī was born smelling like blue lotuses (Biardeau 1985, 156).

La princesse Pāṇḍavī surgit aussi au milieu de l'autel sacrificiel. La chère femme avait un corps admirable, de grands yeux noirs et le teint sombre. Ses yeux étaient pareils à des pétales de lotus et ses cheveux noirs et bouclés.... Elle avait des ongles cuivres et longs, de beaux sourcils et de beaux seins ronds, telle une déesse qui aurait pris une forme humaine. Elle dégageait un parfum de lotus bleu à une lieue à la ronde (Biardeau and Péterfalvi 152).

For her *svayamvara*, an event at which she chooses a bridegroom, Draupadī is freshly bathed and wears "new clothes." The architectural features of the site of her *svayamvara* are elaborately described. A "belt" encloses the space and the environment is highly ornamented. Van Buitenen's translation reads:

The arena was girt by a belt of well enclosed, expertly built, high rising pavilions that seemed to scratch the sky like the peaks of Kailāsa wrapped in gilded trellises and sparkling with mosaics of

precious stones, with steps that rose gently and fine seats that were shaded by canopies (1:348).

The atmosphere was permeated with "costly aloe scents, sandal water, flowers" and "beautiful seats and couches were placed about, and their elements were wrought with many metals as are the peaks of Mount Himālaya" (Van Buitenen 1:348). Apparently, cultural conventions clearly associate certain natural elements or phenomena on mountain peaks with precious metals. This, of course, lends support to the theory that gold may, in fact, be related to the sun or fire as a symbol of the essence or centre of a spatial understanding of the world order where the mountain is a central axis. Another subtheme may be tied to creation mythology whereby the ocean around Mount Mandara is churned using the serpent Vāsuki as a belt or rope.²¹ Draupadī's environment is literally full of precious stones, perfumes, scents and other signs of wealth and divine protection.

Draupadi "is Śrī, 'Prosperity,' whose marriage to every king, not to mention the 'five Indras among men', is the sign of a virtuous reign" (Hiltebeitel 1976, 89). Arjuna's triumph at the contest during which he is able to shoot the golden target is signalled by his garland. Draupadī is described as dressed in white, bathed and appropriately perfumed for the ceremony. Like her mother-in-law Kuntī, it is she who designates her husband. Wearing a "golden garland" Draupadī descends to garland Arjuna, with a wreath of fragrant flowers. She also descends with a golden goblet filled with ghee (clarified butter) as an offering into the sacrificial fire. Not only are Draupadī's goblet and garland auspiciously "golden" in colour but the target that the winner of the contest must shoot through the eye is a golden circular object behind a moving slit. Van Buitenen notes that it

²¹ All of this is recorded in the *Mahābhārata* (1 16 33-36). Kramrisch notes that this early creation myth tells the of the creation of Śrī and the Kaustubha gem of Viṣṇu as well as creating the sun and the moon. Kramrisch also adds that the churning of the ocean (*samudra manthana*) was "based on diurnal annual cyclical movement of the sun. Its rising and setting was seen as due to a churning of heaven and earth. In the Rg Veda, the churning was the work of the Aśvins (RV 10.24.4). These celestials, who, like Rudra, were healers, agitated the cosmic tree in opposite directions in order to liberate *saptavadhri* a personification of the celestial fire (RV 5.78.6)" (Kramrisch 150).

is a "wheel" that has a hole in the centre and is "golden" in colour. Péterfalvi and Biardeau make no comment about it, except to mention the dynamic aspect of the target.

In South Indian rituals, which are discussed in the next chapter, the target is actually a fish. Hiltebeitel interprets the target as a sign of renewal (as the fish is born in waters) and eroticism (1988, 202). He clearly shows that there is no mention of a "fish" target in either the Sanskrit or Tamil epics (1988, 201); however, he documents the "fish" theme at some length. He remarks that "fish-linked women make several appearances all at crucial junctures to attract the scions of the Lunar Dynasty.....the entire six-generation crisis of the *Mahābhārata*, from its beginnings with Śāntanu (Satyavati-Kālī's husband) to its resolution with Parikṣit, is marked by the sign of the fish" (Hiltebeitel 1988, 202). In fact, Hiltebeitel builds up quite a case for the study of the fish sign as related to the circle or *yonī*, adding that the fish occurs frequently in place of the *yonī*, supporting the *liṅgam*. Moreover, the circular *tilaka* representing the third eye pasted on the foreheads of newly married couples can actually be replaced with fish scales. This, it is believed, "ensures fertility" (Hiltebeitel 1988, 203).

Biardeau associates smell with the earth. She suggests that strong odours such as the smell of fish and the fragrance of flowers and garlands are symbolic of fertility. "L'odeur vient aussi au premier plan, car l'acquisition du parfum pénétrant de Satyavati semble s'opposer à l'odeur repoussante de Vyāsa quand il apparaît plus rouge que noir pendant sa nuit nuptiale" (1985, 74), she adds. Hence, the origins of Bharata lie in a king's attraction to a fisherman's daughter who smelled like fish. Satyavati, as she was called, refused to marry king Śāntanu unless her son could be heir to the throne. Śāntanu's first son Bhīṣma thus made a vow of chastity and gave up the kingdom. Consequently, Vyāsa was born to tell the story of the *Mahābhārata*. Odour is in fact a central element tied to fertility. Vyāsa eventually has three sons, Dhṛtarāṣṭra (blind), Pāṇḍu (pale, like the moon) and Vidura (the sage born of a śūdra woman). The sons of Dhṛtarāṣṭra are the Kauravas and the sons of Pāṇḍu are the Pāṇḍavas. The fish sign is ultimately related to the womb, the population of Bharata and, as Indra Sinha says, "Woman carries the primeval sea within her body and the smell of fish is the clean smell of her *yonī*" (Sinha 22). Thus, one cannot overlook the significance of the target at Draupadi's *svayamvara* as a "golden wheel" or as a "golden fish," being somehow related to fertility or prosperity.

In any case, the bow that must be strung to shoot the target can only be pulled by Arjuna. All the other princes, with the exception of Karṇa, try but fail.

Ornés de diadèmes, de colliers et de bracelets, de disques et de panaches, les princes aux bras puissants, courageux et fermes proclamaient leur force et leur vaillance. Ils essayèrent tour à tour d'encorder l'arc à l'extrême solidité mais ils ne purent même espérer y parvenir.... Leurs diadèmes et leurs colliers tombés à terre, ils renonçaient en poussant des soupirs. Cet arc si solide leur faisait émettre des cris de désespoir. Colliers et bracelets, disques et panaches avaient glissé de leur corps. (Biardeau and Péterfalvi 161)

Arjuna, however, succeeds in cording the bow and hitting the mark after circumambulation. Ornamented with a golden garland, Arjuna, now stands in stark contrast to the other princes who have lost the contest. The necklaces, bracelets, crowns, discus and panaches of the other princes fall from their bodies to the ground much as the bracelets of girls and women fall from their arms and wrists when they are separated from their lovers in early Tamil poetry. Draupadī becomes the wife of all the Pāṇḍava brothers due to Kuntī's belief that whatever is obtained as an offering by one brother must be shared by all. This victory for the Pāṇḍavas, symbolized by the garlands, is simultaneous with the loss of the Kauravas when their ornaments and their weapons fall to the ground. Both Karṇaki and Draupadī are emphatically described in highly ornamented environments and attires. Such ornamentation represents the auspiciousness of marriage and sexual pleasure.

Several additional elements add to the dramatic importance of ornaments in this scene. Kuntī's son Karṇa, fathered by the sun and born with shining, golden, circular earrings and many precious arms, is categorically repelled and humiliated by Draupadī at the *svayaṃvara*. Karṇa, it should be emphasized, is born with his jewelry and armaments directly on his body. "Il vint au monde vêtu d'une cuirasse et le visage illuminé de boucles d'oreilles....Lorsqu'il eut grandi, le vigoureux jeune homme s'adonna à la pratique des armes et ce héros priait tous les matins le soleil" (Biardeau and Péterfalvi 80). Karṇa only

separates himself from his weapons and shields to offer them to the god Śakra disguised as a brahman. In return for his generosity and piousness, he receives a lethal lance. What is significant here is that Karṇa is born of the sun, prays to the sun, and has ornaments and armaments as the most obvious markers of his identity. In spite of Karṇa's royal and divine birth, he was abandoned by his mother Kuntī and raised by śūdras. The effect of this violent severance from his birthright is that Draupadī refuses Karṇa at the contest on the grounds that he is a śūdra. Karṇa bitterly accepts his fate only to join ranks with the Kauravas in a war against the Pāṇḍavas. Hiltebeitel, like Biarreau, interprets Karṇa as an embodiment of solar forces in complete opposition to the earth (Draupadī) and her Lunar husbands.

As regards Karṇa, it is my contention that his complications with women evoke an image of the Pralaya: the portentuous possibility of a union between the sun and the earth. As I have argued elsewhere, it is fitting that it should be Kṛṣṇa's role as avatara to keep this potentially destructive son of the Sun and the heroines who represent the Earth apart. (Hiltebeitel 1988, 316)

In fact, Kuntī and Draupadī, according to the folkloric myths recorded by Hiltebeitel, are also attributed with solar powers in the form of a garment or a breast. There are versions of the myth that describe Karṇa possessing a "combustible saree" (1988, 314) which only his true birth mother might wear without being burned up. "Undaunted, Kuntī dons the combustible saree, becomes radiant as gold, and Karṇa believes her" (1988, 314), writes Hiltebeitel. In any case, the sun's powers of combustion and heat are manifested by means of a saree. Other versions of the myth replace the saree test with a breast test. It is said that if Karṇa were dying on the battlefield, his real mother would breast feed him with milk: "Immediately the milk comes forth and Kuntī puts it in a gold cup before Karṇa" (Hiltebeitel 1988, 315). Interestingly, in these "tests" a "fiery saree" and a "golden cup" holding breast milk play similar roles in defining the relations between Kuntī and Karṇa.

Furthermore, when Hiltebeitel researched the question of Karṇa's relations with his mother he discovered that a "cult of Jvālaṁī" ("Flame Garland") was promulgated at

Ponṇūr....Ponṇūr is presently the site of a thriving Draupadī temple" (Hiltebeitel 1988, 315). Again, an ornament is attributed with the potentials of fire and connected to solar symbolism. Here, the symbolic overtones are fairly evident, but in later chapters, as we shall see, Draupadī's saree, like Kaṇṇaki's golden anklet, will be symbolic of heat-related virtues and destructive powers. Her wedding is only an indicator of the war to come. The auspiciousness and beautiful environment is described with "all variegated weapon gear," "all manner of food that was worthy of kings in dishes and bowls of silver and gold," "fruit and artfully woven garlands," "horses ornamented with golden lotuses," and "bows of the choicest and shafts of the best, and lances and spears that were inlaid with gold" (Van Buitenen 1:13). The wedding, like the *svayaṃvara*, is characterised by an abundance of circular golden receptacles, garlands, lotuses and fruit as well as numerous weapons combining the substances: wood, silver and gold. Draupadī clearly embodies Śrī (or Prosperity), a theme that has been extensively discussed by Hiltebeitel who has shown that the Śrī legend is inherently related to the dangers awaiting any male sovereign who associates with her while being in any way unfit or unsuited for the responsibilities the alliance implies (1976, 166-191). Her dark colour, probably associated with fire and carbonated wood, foreshadows burning and war.

Dice Game and Disrobing

Draupadī's fall follows the drastic gambling losses of Yudhiṣṭhira. Gambling is one of the fourfold addictions which include women, drinking and theft, all of which are repudiated by Kṛṣṇa in the *Mahābhārata* (Hiltebeitel 1976, 90). One might recall that in the *Cilappatikāram*, Kōvalaṅ actually succumbs to two of these "folies" when he takes Mātavi as a mistress and also gambles away his possessions. Very similar circumstances affect Yudhiṣṭhira in the *sabhā* with Duryodhana and Śakuni. Although Vidura (the wisest of the sons of Vyāsa and the queen Kosala) repeatedly warns Yudhiṣṭhira not to continue playing the game because the Kauravas are deceitful, Yudhiṣṭhira cannot control his gambling impulse. Vidura, in fact, predicts the great war as soon as the gambling endeavour begins. "Les dés sont la racine de la discorde" and "les descendants de Pratiṣṭa

et de Śantanu aux armées redoutables de même que les Bāhīka subiront toutes sortes de désastres par la faute de Duryodhana" (Biardeau and Péterfalvi 198), says Vidura. He also remarks that Yudhiṣṭhira is in some way responsible for his demise adding that, "Yudhiṣṭhira s'est laisse emporter par l'ivresse du jeu divin" (Biardeau and Péterfalvi 209). Ignoring all warnings, there is a sense that Yudhiṣṭhira is overpowered and "drunk".

Consequently, the Pāṇḍava brothers lose their royal identities and identifying markers when Yudhiṣṭhira loses the dice game with Śakuni. Yudhiṣṭhira loses everything -- all possessions--beginning with the Pāṇḍava wealth in jewels. When their pearl necklaces and other precious stones and metals have all been lost, they gamble away their kingdoms, their clothes, themselves and then finally Draupadī. Interestingly, when Yudhiṣṭhira has lost everything, including himself, he gambles Draupadī as a last resort, hoping to win back his wealth and status. Draupadī, unaware of the risks taken by Yudhiṣṭhira, is dragged by the hair into the *sabhā*, or inner court of the palace. There her saree is pulled by Duṣśāsana while Karna taunts her for having many husbands. This event is particularly humiliating for Draupadī as she is menstruating and is clothed by only one garment in an area of the palace traditionally reserved for men. Draupadī appeals to Gāndhārī, Dhṛtarāṣṭra's wife and mother of the one hundred Kaurava brothers, for compassion, but she is cruelly rebuked. Her saree reveals itself to be infinitely long and she is never actually exposed to the people in the *sabhā*, as the saree is endlessly unraveled, exposing new layers of cloth.

Draupadī's Grief

Draupadī begins to lament the losses of her husbands and their degradation just as Kaṇṇaki laments the theft of her anklet and Kōvalaṅ's unjust death. "Secouée par (Duṣśāsana), affligée par ce grand malheur, elle tomba à terre et celle qui ne méritait pas un tel sort se lamenta..." (Biardeau and Péterfalvi 214), writes the poet. She confronts the kings and princes with evidence of their unrighteousness in much the same terms as Kaṇṇaki does in the Pāṇḍiyaṅ king's palace with her single remaining anklet. Draupadī thus cries out, "Voici qu'aujourd'hui, les Pāṇḍava tolèrent que je sois touchée par ce misérable,"

"Quoi de plus pitoyable que de voir une femme vertueuse et bonne pénétrer aujourd'hui dans la *sabhā*?" and "Où est donc le dharma des rois?" (Biardeau and Péterfalvi 214). Her virtue is pitted against the blatantly adharmic actions of Duryodhana, Śakuni, Gāndhārī and others in the *sabhā* who allow Draupadī to be dragged into a space when in an obviously impure state. In fact, it is Draupadī's virtue that saves the Pāṇḍavas from slavery as Dhṛtarāṣṭra and Vidura intercede on her account and her saree multiplies. Biardeau comments:

Cette Draupadī assez puissante pour sauver ses maris est cependant ensanglantée et échevelée et dès le premier coup d'oeil en état d'impureté menstruelle. La princesse qui saigne est ici en même temps la terre qui souffre, celle qui bientôt connaîtra les austérités de la vie forestière, mais aussi de la terre imbibée du sang des soldats morts pendant la guerre. Le lien entre le jeu de dèss infâme et la guerre et la guerre se fait ainsi par l'impureté du sang. Les deux grands moments de l'épopée renvoient sans cesse métaphoriquement l'un à l'autre. La figure de Draupadī domine tout le jeu de dèss comme la Déesse buveuse de sang dominera la bataille. (Biardeau 1985, 222)

Draupadī's image as Śrī Lakṣmī is rapidly replaced by that of a vengeful, bloodthirsty, troubling goddess on the battlefield whose various virtues are proved by the infinity of her garment. This salvific characteristic associated with Draupadī's saree is comparable to Kaṇṇaki's illuminating anklet in the Pāṇḍyan king's palace from which gems "leap" into the king's face as proof of her virtue. Moreover, Draupadī is fixed in a state of dishevelment and impurity by the events in the palace. No longer described as a white robed, garlanded and blue lotus perfumed beauty, she leaves the dice games "bloodied" and with her hair in disarray. Similarly, in spite of Draupadī's efforts and the remarkable powers of the saree, the Pāṇḍavas must leave the *sabhā* unclothed, that is, practically naked. While the Kauravas revel in their new empire and in the clothes and jewels of their cousins, the Pāṇḍavas wear frugal attires during their period in exile. Draupadī wears no ornaments

either and strictly bides by her vow in the *sabhā* not to bind her hair before she has been avenged and Duryodhana killed.

Exile and Penance

Indeed, Hiltebeitel describes Draupadī's time with the Pāṇḍavas as an age in which "*Śrī* vanishes" (Hiltebeitel 1976, 97). Draupadī must convince Yudhiṣṭhira and Bhīma to avenge her humiliation in the palace with the Kauravas, and she is very conspicuously unornamented and even undressed, bearing little or no signs of prosperity or fertility. While the Pāṇḍavas are in the forest, Karṇa says to Duryodhana :

Les Pāṇḍava n'ont jamais respecté tes orders, ni accepté ton autorité. Allons les voir maintenant qu'ils sont exilés dans la forêt, privés de leur éclat royal. J'ai appris que les Pāṇḍava résident près du lac Dvaitavana en compagnie de brahmanes retirés dans les bois. Va donc là bas, brillant de ton lustre suprême pour en bruler les fils de Pāṇḍu comme le soleil de son éclat. (Biardeau and Péterfalvi 243).

Several elements are immediately striking when one analyses Karṇa's language and metaphors as he speaks of the altered status of the Pāṇḍava brothers. They are now deprived of their "royal lustre" and Karṇa advises Duryodhana to go to the forest, find the Pāṇḍavas and "burn" them with the "fiery rays" of his own brilliance and supremacy. The decision to burn the forest and the Pāṇḍavas is in some ways comparable to the burning of Maturai. In each case the possession of wealth (in the form of gold) is conducive to "heating" faculties related to the sun. Thus, Draupadī's personal loss of sovereignty and status is symbolically expressed as a loss of gold, of wealth, and of dress. Karṇa continues his invidious suggestions by adding:

Quel ne sera pas le bonheur de l'homme qui, ayant atteint son but, verra Dhananjaya dans son hermitage, vêtu d'écorce et de peau d'antilope! Il faut que tes femmes, parées de leurs plus beaux vêtements, voient la malheureuse Kṛṣṇā couverte d'écorce et de peau d'antilope: le désespoir de cette dernière n'en sera que plus grand. De cette façon elle se dépréciera elle-même ainsi que sa vie dénuée de fortune. Sa souffrance de voir tes épouses ornées de leurs plus belles parures sera encore plus vive que celle qu'elle avait éprouvée dans la sabha. (Biardeau and Péterfalvi 244)

Thus, Draupadī lives in the forest covered only in minimal attire in a similar fashion to the ascetic Śiva. She wears only bark and antelope skins. Considered poor and unkempt, Draupadī has now swiveled one hundred and eighty degrees from her initial position as Śrī, the prize at king Drupada's ornate and luxurious shooting contest. Moreover, while the Pāṇḍavas are erotically enticed and sexually active with nymphs such as Ūlūpī and Hīḍimbā, Draupadī is ultimately chaste in the forest.

Draupadī's chastity and the austerities performed by the Pāṇḍavas lead to the accumulation of *tapas*, or heat, necessary for a reversal of status and the return of prosperity. In fact, Dhṛtarāṣṭra warns the Kaurava contingent that any tampering with the Pāṇḍavas will necessarily backfire, as the Pāṇḍavas have the powers of *tejas*, true virtue obtained by brahmanic observances of rituals and austere meditative practices. "Vaincus par la ruse, (les Pāṇḍava) vivent pauvrement dans la grande forêt en se livrant à de continuelles austérités, fils de Radha, mais ils n'en ont pas moins gardé leurs capacités de grands guerriers" (Biardeau and Péterfalvi 245), warns Dhṛtarāṣṭra. Indeed, without her ornaments and clothes, Draupadī is literally reduced to *tejas*, or "n'est plus que *tejas*," according to the blind patriarch. In a seething denunciation of the deceitful and malicious Kauravas, Duryodhana's father adds:

Présomptueux et inconscients comme vous l'êtes, vous seriez capables de les offenser. Alors vous seriez brûlés par (le feu de) leur ascétisme. Ou bien, ces héros, submergés de colère, munis de

leurs épées, vous bruleraient à eux tous par le *tejas* de leurs armes
(magiques). (Biardeau and Péterfalvi 245)

Virtue, obtained by faithful observance of dharma and by rituals or chastity, is conducive in the *Mahābhārata*, as in the *Cilappatikāram*, to powers of "burning" one's enemies, or simply the unrighteous. Although stripped of her ornaments due to her vow following the actions of the Kauravas, Draupadī's virtue is symbolically represented by the retention and the almost magical multiplying of her saree, or single garment. Indeed, Draupadī, and not her husbands, is directly responsible for the acquisition of *tejas*. This was made clear earlier in the *sabhā* when Draupadī refused a third boon on the grounds that kṣatriya women need only two. As a result of Draupadī's earned boons, the Pāṇḍavas, she says, will be saved and "recouvreront la prospérité grâce à leurs actes méritoires" (Biardeau and Péterfalvi 220). In this sense, Draupadī's experience in the *sabhā* is comparable to the theft of Kaṇṇaki's anklet. Draupadī, in spite of her "nakedness" and poverty is "*tejas*" itself just as Kaṇṇaki is "pure gold." Both have the power to "burn" unjust kings and to "save" their husbands.

The Prophecies

In the forest, Draupadī repeatedly informs Kṛṣṇa of her profound desire for revenge (Hiltebeitel 1976, 97 citing MBh. 5.80, 33-39). With her hair unbound and her husbands "stripped of their royal identities" (Hiltebeitel 1976, 97), her appearance is symbolic of an outward death. In an incident during the forest exile, Draupadī, with Kṛṣṇa's advice, decides to temporarily rebind her hair and disguise herself as a gypsy (the lowest castes) to enter the Kaurava palace and beg for fresh grains (as there are no edible plants in the forest). With Sahadeva as a young child poised on her hip, Draupadī promises to tell the fortunes of Gāndhārī and of Peruntiruval (Subhadra's sister married to Duryodhana) who are about to play dice. After having fashioned a clay Gaṇeśa and invoked various deities, Draupadī prophecies that at the end of the eighteen day war she will tie her hair having beheaded "all the heads of her [Gāndhārī's] relatives" (Hiltebeitel

1988, 306). The period of exile in the forest is also a time of drought and excessive heat during which no grains can be found and the angry Draupadī is obliged to disguise herself as a gypsy to beg for grains from Gāndhārī. However Gāndhārī, obeying Duryodhana's command, can only give her burnt, roasted seeds. The Pāṇḍavas at this point have lost their royal identities and are reduced to mendicancy and austerities in a desert environment much like that traveled by Kaṇṇaki and Kōvalaṇ in the *Cilappatikāram*.

Koṇṇavai-Dūrga

In both epics Dūrga-Koṇṇavai and/or Aṇaṇiku play a significant role in the imagery surrounding the heroines during their transitional periods, or before the actual acts of revenge. Biardeau summarizes the significance of the goddess's appearance in the *Mahābhārata* as follows:

D'abord sous la forme de l'arbre *śamī*, cet arbre (de la famille des acacias) dont l'identification botanique varie d'une région à l'autre de l'Inde, qui est porteur dans le rituel védique d'un symbolisme complexe et d'autant plus riche de remplois possibles. L'allume-feu du feu sacrificiel est fait de deux pièces de bois d'aśvattha (un figuier à sève laiteuse, appelé aussi pippala), prélevées sur un arbre qui a lui-même poussé à partir d'une *śamī* comme d'une matrice. L'allume-feu va faire jaillir le feu par friction, mais il tient cette propriété de la *śamī* qui, par son nom, évoque aussi bien le feu latent et paisible, éteint, que le pouvoir de tuer, d'apaiser, comme on aime dire pour la victime animale du sacrifice. Les armes déposées au plus épais de la *śamī* sont les allume-feu d'ou sortira en temps voulu le feu du sacrifice de la guerre. L'arbre reçoit ainsi dans l'épopée une signification guerrière dans la mesure même où le combat devient un sacrifice. (Biardeau 1985, 277-278)

The presence of Korravai-Durgā as a war deity or as a dangerous form of divinity is further emphasized by the Pāṇḍavas voluntarily parting with their weapons on the *śamt* tree guarded by the goddess in the forest. Essentially, they begin their time of disguise by hiding all their weapons in the *śamt* tree and by taking a vow of chastity. Leaving the strings and arcs of their bows in the branches, as though they might be circular ornaments for the tree itself, the Pāṇḍavas prepare for a period of asceticism and possibly a war or sacrifice. The tree, as Biardeau points out, is a charged symbol of latent fire as the weapons stored in it "symbolize the flames of the sacrificial fire" (1981, 218). In a sense, the Pāṇḍava's are symbolically disrobed when they are literally disarmed; the Goddess in the tree, now dressed in the Pāṇḍava's armaments, signals a transition from prosperity to austerity.

Durgā then appears before the Pāṇḍavas and Draupadī with both ornaments and weapons. She wears her divine garlands, garments, sword and arms, and bracelets coloured like a peacock's tail (Biardeau 1985, 274). As a dark, virgin mother deity she is described as virtuous, carrying a bowl, a lotus, a bell, a lasso, a bow, a discus and other weapons. Her ears are decorated with massive earrings, and her dress is made of snakes (Biardeau 1985, 274). Here, Durgā certainly has the attributes of Śiva the Destroyer, (peacock blue, dark, carrying a bowl, wearing a dress made of snakes). In addition to this, she wears a shining belt around her hips which is compared to the "serpent ring that encircles and causes to shine Mount Mandara" (Biardeau 1985, 274). She is comparable to Śiva and there is an implicit reference to the churning of the ocean with Mount Mandara as the axis and the serpent Vāsuki as the rope. Durgā now wears "peacock blue" bracelets the colour of the poison that marked Śiva's throat with the same colour as poisons were churned from the oceans. She also wears a belt that is metaphorically, at the very least, compared to the serpent Vāsuki. Hence, we can suggest that certain elements in this passage associate weapons and ornaments to the mythical churning of the ocean, an act associated with Rudra-Śiva.

The Year in Disguise

Draupadī, at king Virāṭa's court is disguised as a maidservant and artisan responsible for weaving flowers into garlands for queen Sudeṣṇā's hair, while Arjuna is disguised as an androgyne.

La belle au doux sourire et aux yeux noirs releva ses cheveux aux extrémités bouclées, irréprochables, noirs, fins, doux et longs et les noua pour les cacher (sous son vêtement) du côté droit. Kṛṣṇā était revêtue d'un seul vêtement très sale. Deguisée en *sairindhri*, elle se mit à errer d'un air misérable...." (Biardeau and Péterfalvi 282).

In spite of her sudra dress, Draupadī is compared to Śrī: "Par tes yeux de pétales de lotus d'automne, par ton parfum de lotus d'automne, par ta beauté, tu es pareille a Śrī qui se tient sur un lotus d'automne" (Biardeau and Péterfalvi 283). Queen Sudeṣṇā aptly appraises Draupadī's unusual beauty (which is virtually all natural) as that of a highborn woman rather than a *sairindhri*, or maidservant. Indeed, she correctly surmises that in spite of the fact that Draupadī wears no ornaments and no make-up besides vermilion red in five appropriate places, she comes from a noble family with many servants. Like Kaṇṇaki, Draupadī is admired for a radiance that extends beyond ornamentation of which she has much less than the queen. During this period Draupadī is also compared to Rohini (Biardeau 1985, 283) and Aparīku (Biardeau 1985, 284). Although literally only a wandering servant making garlands of flowers, Draupadī's disguise also foreshadows her latent desire for sacrificial blood in which to wash her hair before retying it. Her position of making garlands for the queen of Matsya also underlines her desire for sacrificial garlands of human heads. As Hildebeitel suggests, Draupadī's disguise "involves references to śūdra and outcaste roles, associations with extreme impurity, and evocations of the goddess in her destructive forms" (Hildebeitel 1980c., 153). Draupadī's disguise following the appearance of Durgā, slayer of the buffalo demon in the forest, is not without bloody and sacrificial resonances.

The end of the period in disguise and, therefore, the approaching return to the throne, is again characterized by a change of dress for Draupadī whose clothes and status are passed on to Uttarā, king Virāṭa's daughter and therefore descendant of the fish dynasty (as Virāṭa's kingdom is called Matsya). Uttarā marries Arjuna's son Abhimanyu and bears Parikṣit--the only son who will ensure the continuity of the Pāṇḍava line. As Biardeau notes, Draupadī might feel insulted by the alliance between Arjuna's son from Subhadra Abhimanyu and Uttarā, in place of her eldest son from Yudhiṣṭhira:

D'autre part, cette "omission" prépare la disparition de toute descendance des Pāṇḍava par Draupadī Parikṣit: celle-ci appartient à un monde ancien, à l'ordre sacrificiel malade et sacrilège qui doit disparaître (Biardeau 1985, 323).

Draupadī herself has no surviving children in the classical epic even though five of her sons are revived in cultic versions of the myth. Uttarā ultimately receives Draupadī's royal clothes, and Draupadī is permanently relegated to being a disheveled and rapacious figure lamenting the deaths of her husbands, brother and sons.

The Pāṇḍavas ultimately disrobe and disarm their Kaurava rivals. Shedding their exile disguises (marked by celibacy and austerities), they restore themselves to their initial prosperous attires. This exchange of clothes, ornaments and weapons is very explicitly demonstrated when Arjuna risks being discovered by helping the young prince Uttara to combat the Kaurava cattle raid in his father's kingdom. Uttara, the prince (Uttarā's brother and Virāṭa's son) with the "boucles d'oreilles dorées" (Biardeau 1985, 303) is unable to face the war alone, and Arjuna is therefore invited to accompany him as charioteer (still disguised as a eunuch). Arjuna takes the scared prince of Matsya to the *śamī* tree to get the Pāṇḍava weapons. He then removes his bracelets (Biardeau 1985, 303), which may be the signal of transition from symbolic death to recovery of lost status. Arjuna is victorious in the battle and reveals his true identity to Uttara at the foot of the *śamī* tree. He also undresses Droṇa, Kṛpa, Karṇa, Aśvatthāman and Duryodhana, taking their clothes with him. Thus, Arjuna's self-revelation to Uttara as Arjuna is accompanied by several significant factors; Arjuna gets his weapons back, removes the bracelets identifying him as

a eunuch and unclothes his enemies. One might suggest that, once again, Arjuna's victory and retrieval of arms, like that at Draupadī's *svayamvara*, is synonymous with a rival's loss of ornaments and weapons.

Meanwhile, back at Virāṭa's court, Uttara must announce Arjuna's victory. In doing so, he describes the ideal sovereign who is dharma incarnate, who surpasses all in wisdom and who has practised asceticism. "Il connaît toutes sortes d'armes....Clairvoyant et plein de *tejas*, il est aimé des habitants de la capitale et de tout le royaume. C'est le meilleur guerrier parmi les Pāṇḍava. Voué au sacrifice et au dharma, il a dominé ses passions" (Biardeau and Péterfalvi 319), adds Uttara. The mastery of major weapons and *tejas* are undeniably interconnected in the philosophy of proper rule. Virtually inseparable from a version of divinity, kingship is attributed with "la clarté du soleil qui se lève," "trente mille chars décorés de guirlandes d'or," "huit cent bardes suta portant aux oreilles des anneaux de pierres précieuses," and "quatre-vingt-huit mille brahmanes a l'âme élevée qui avaient accompli leurs études" (Biardeau and Péterfalvi 319).

Virāṭa, however, is angered when his son Uttara returns from battle with Arjuna. He challenges Yudhiṣṭhira to a game of dice to see who was the real hero, his son or Arjuna. Yudhiṣṭhira wins and Virāṭa throws a gambling piece at him. The violence of the act causes a bleeding wound. Draupadī then saves the kingdom by preventing the blood from touching the ground with a golden bowl (Hiltebeitel 1988, 300), thus resembling Rudra-Śiva in his exploits with the golden bowl (Kramrisch 1981, 101). Apparently, the premature, or rather, untimely loss of blood on the ground is feared as a dangerous and destructive disruption of a natural course of events. In this incident, Draupadī saves the kings from irreversible destruction. In the street dramas of South Indian worshipers of Draupadī, however, Draupadī does not use a golden bowl but uses her saree to stop the blood from dripping to the ground. In some versions of the myth, Yudhiṣṭhira's nose is wounded. In other versions his forehead bleeds where there would be a third eye. Whatever the case, the end of the year in disguise, with its change of ornaments and armaments and the spilling of blood, marks the beginning of war.

Draupadī's Revenge

Draupadī is not personally responsible for the eighteen day war that tragically destroys the Kuru line (the Kauravas and their descendants) and virtually wipes out the Pāṇḍava line also. She is, however, the main suppliant and catalyst for the war as it is she who insistently prods Yudhiṣṭhira to act and retaliate against the Kauravas. Her attitude towards the war and its consequences is interestingly paradoxical because although she accepts the extremely violent murders of Duḥśāsana and Duryodhana by rebinding her hair, she does not overcome the grief of her sons' deaths in this same battle. "Après avoir poussé ses époux à la guerre elle ne pouvait pardonner la mort de ses fils qu'elle avait ainsi contribué à entraîner dans la guerre" (1985, 320), comments Biarreau. Thus Draupadī grieves and laments her fate twice; once when her husbands are reduced to poverty and lose their royal insignia, and once when her five sons are irrevocably slain. Both events are worthy of revenge. In the end, she demands the deaths not only of her defilers in the *sabhā* but also of Aśvatthāman, the murderer of her five sons.

Duḥśāsana and Duryodhana are both violently killed in war, essentially by Bhīma. Using a mace, Bhīma repeatedly bashes Duḥśāsana's bloodied head and crushes it on the ground. Duḥśāsana loses all of his armour and jewelry in the process:

Frappé par cette massue impétueuse, il tomba, tremblant, avec son armure, ses ornements, ses vêtements et sa guirlande en morceaux, se tordant de douleur dans des souffrances atroces. (Biarreau and Péterfalvi 195)

Bhīma repeatedly invokes the humiliation of Draupadī at the dice game:

En regardant Duḥśāsana, Bhīma au bras puissant et aux exploits inconcevables se rappela comment la reine avait été saisie par les cheveux, comment elle avait été déshabillée en état d'impureté

menstruelle. Songeant aussi aux sévices infligées à cette innocente devant ses époux qui se détournaient, Bhīmasena flambait de colère comme le feu arrosé d'une libation de beurre fondu. (Biardeau and Péterfalvi 1986, 195).

Bhīma ultimately cuts through Duṣśāsana's chest and drinks the warm blood comparing it to milk, honey and ambrosia. Duryodhana is slain by the lake in which he tried to hide and retire from the war. This "last combat" is longer and even more bloody than the others. Bhīma finally throws a lance towards Duryodhana's notoriously weak thighs and Duryodhana keels over "en faisant résonner la terre, les cuisses brisées par Bhīmasena" (Biardeau and Péterfalvi 1986, 243-244). In a final act of revenge, Bhīma continues to grind Duryodhana's head in the dust with his heel. Draupadī washes her hair in Duryodhana's blood and rebinds her hair with flowers thus reinforcing her double image both as Śrī and Kālī.

Her troubles are not over, however, and in fact one might conclude that Draupadī is not destined to be restored to a prosperous and fertile environment. Duryodhana's ally Aśvatthāman succeeds in slaying Draupadī's five sons Prativindhya, Sutasoma, Śatanika, Śrutakarman, and Śrutakīrti (Biardeau and Péterfalvi 1986, 277) to Draupadī's great distress.

Elle [Draupadī] s'approcha du roi en tremblant comme un bananier secoué par le vent et tomba par terre, écrasée de chagrin. Sa face aux yeux de lotus épanouis, ravagée de douleur, était obscurcie comme le soleil par une éclipse. (Biardeau and Péterfalvi 1986, 285)

Comparing her grief-stricken state to a house in flames, Draupadī is driven by a desire to obtain the jewel that Aśvatthāman was born with on his head.

J'ai entendu dire, répondit Draupadī que le fils de Droṇa est né avec un joyau sur la tête. Quand vous aurez tué ce misérable au combat, vous devrez apporter ce joyau et me le montrer. Ô, roi, je

ne vivrai que si tu mets ce joyau sur ta propre tête. (Biardeau and Péterfalvi 1986, 285)

When this is done, the gem symbolizes the return of Dharma-Yudhiṣṭhira as *samrāj* (earthly sovereign). In a sense, Draupadī's husbands are reborn and she with them, when the Kauravas are dead and the jewel that Aśvatthāman was born with on his head is transferred to Yudhiṣṭhira's forehead (an object similar to Śiva's third eye and the *tilaka*). This is a final disrobing at which the Pāṇḍavas recover their kingdoms, titles and a form of undaunted regeneration of human life. Draupadī never does recover her initial status as queen of a thriving society. However, her status, it might be said, is transferred to the offspring of Arjuna's younger wife Subhadrā. Subhadrā's son Abhimanyu is ultimately slain leaving his wife Uttarā pregnant with Parikṣit. The embryonic Parikṣit is the heir to ^{the} Matsya kingdom who is threatened by one of Aśvatthāman's deadly, preactivated weapons. Along with a precious and "divine" counter-weapon that deactivates the lethal spear (Biardeau and Péterfalvi 1986, 288), Aśvatthāman's jewel can save, and now, literally, resuscitate the aborted male foetus.

Mon joyau vaut plus que toutes les pierres précieuses et que tous les autres trésors que les Pāṇḍava et les Kaurava ont jamais acquis. Celui qui le porte n'a plus rien à craindre des armes, ni de la maladie ni de la faim, non plus que des dieux, des démons ni des naga....Toutefois, la tige de roseau va tomber sur les embryons des descendants de Pāṇḍu puisque cette arme ne peut être évoquée en vain et que d'autre part je suis incapable de la rétracter maintenant qu'elle est en activité. (Biardeau and Péterfalvi 1986, 291)

The threats to Parikṣit are not heeded as Kṛṣṇa himself attests that, "...cet embryon mort naîtra quand même et il aura une longue vie" (Biardeau and Péterfalvi 1986, 292). Thus, the latest embryonic descendant of Pāṇḍu is resurrected from the dead even before he is actually born. These powers of rebirth and regeneration are ultimately attributed to the jewel on Aśvatthāman's forehead that Draupadī insists on acquiring and placing on

Yudhiṣṭhira's crown. Assuming that the jewel is circular in shape and bright in colour, this time it is compared not to the sun but to the moon; "Avec ce magnifique joyau divin sur la tête, le puissant roi resplendissait comme une montagne surmontée par la lune" (Biardeau and Péterfalvi 1986, 293-294).

Ritual Unity in the Kaṇṇaki-Pattini and Draupadī Cults

The *Cilappatikāram* and the *Mahābhārata* describe the socio-political changes and upheaval following gambling losses, exile, and the disrobings of the main epic figures. Both epics also tell of the recovery of jewels and armaments representing sovereignty and the chastity of the epic heroines. Richard Frasca suggests that the theme of "violated chastity" has its origins in Tamilian myth rather than in Sanskritic traditions (101). Indeed, further insight into the significance of the symbols in the epics may be gained from primarily South Indian goddess cults in Tamilnadu and Sri Lanka. Frasca has studied the Draupadī cult rituals and especially *terukkūttu* (ritual drama) in much detail. His emphasis has been the political significance of traditional song and dance in Tamilnadu. However, in this research, the data concerning Draupadī cult rituals has been obtained from Hildebeitel's more historical and anthropological study of the Draupadī cult. Obeyesekere has studied and documented the ritual dramas, or village theatre, of the Pattini cult devotees in Sri Lanka.

The rituals of each cult appear cryptic at first glance, but begin to make sense once the gestures and events dramatized in the villages are considered along with the epic traditions. For instance, one finds that ornaments and armaments are clearly significant in the ritual dramas as sacred objects. In the Draupadī cult, a garland is transformed into a fatal noose, sarees have the power to burn destructively, and Kaṇṇaki's anklet (which is more of an emblem than an actual weapon in the classical *Cilappatikāram*), is the instrument that destroys Maturai in village reenactments of Kaṇṇaki's exploits. Spears, garlands, and turmeric whips (that double as necklaces), revive the Pāṇḍava sons in the Draupadī cult rituals. Kaṇṇaki sprinkles water on her dead son-husband in the Pattini dramas after the death and rebirth symbolized by the dramatic disembowelment of Kōvalan with a bloodied spear.

Both cults have elaborate death rituals in reaction to violent deaths. The heroines lament profusely the deaths of their son-consorts before reviving them, and the rituals confer to the grieving goddesses a purity by means of deification and hero worship

(*vīrāga*). There is no evidence of ancestor worship but, rather, the religious expression of marital and birthing relationships in times of drought and war. Indeed, the kinship titles of the goddesses appear to be interchangeable; they are simultaneously virgin wives and virgin mothers. Initially one notices a discrepancy between Kappaki's relationship to Kōvalaṇ as wife and Draupadī's relationship to the slain young Pāṇḍavas as their mother. However, the relationships of both the goddesses are multi-dimensional. Although Kappaki is clearly a young wife married to Kōvalaṇ, songs chanted during the Sinhala Pattini rituals refer to Kappaki in a mother-child relationship with Kōvalaṇ. During the drama of death and rebirth, the village priest, impersonating Kappaki and lamenting over the dead Kōvalaṇ, cries out, "where is that youthful body I created," and "o, warrior mine whom I fed with milk like the ocean" (Obeyesekere 266). These maternal relations are oddly paradoxical considering the devotees' firm belief that Kappaki is praiseworthy for her virginity and her own miraculous births from trees, a mango, etc., as opposed to birth from a mortal's womb.

The mother-wife relationship may nevertheless be accounted for by principles resembling the belief recorded in the *Mahābhārata* that "a man entering his wife is again born therefrom" (Kramrisch 1981, 25). Thus, Draupadī is also symbolically a virgin mother, sister and wife. Hiltebeitel notes that "Draupadī is in fact not only a mother and sister but also a widow (her husbands are symbolically dead to her until they accomplish the destruction of Duryodhana, her defiler)" (Hiltebeitel 1991, 362). Also, in the *Mahābhārata*, Kṛṣṇa tricks Aśvatthāman into killing Draupadī's five sons instead of killing their five fathers who are the real targets of Duryodhana and his allies. Clearly, Draupadī's sons are legitimate substitutes for their fathers in myth and ritual. The five sons serve as stand-in sacrificial victims for their five fathers as the senior Pāṇḍavas must fulfill their vows before dying. In the dramas, these five sons are revived-- a narrative element that is absent from the classical epic.

In the dramas, the death and revival of the male always occurs under a tree, or at least in proximity to specific trees, these being the *śamī* (*vanṇi*), aśvattha, neem, pipal, or margosa trees, a fact which is not underlined in the classical *Mahābhārata*. The Kappaki cult rituals include chanting of the myths and songs relating to a prototypic tree. The tree is ceremoniously cut by the village priest and carried towards the festival grounds by all of

the villagers together. This tree may be related both to the cosmic tree of life, common to many ancient cultures, as well as to the sacrificial post, *yupa* or *liṅgam*. Draupadī cult rituals also emphasize the ornamentation of Arjuna's *tapas* tree, the ornamentation of a mythic guardian post, and Arjuna's shooting of the *śamī* tree. The posts are also planted and decorated in similar fashions by the Kaṇṇaki-Pattini and Draupadī cult followers.

Another motif common to the Kaṇṇaki and Draupadī cults is the castration and/or transvestitism of male priests in the cults as well as hermaphroditic and/or androgynous ancestry of the deities. Both Kaṇṇaki-Pattini and Draupadī may be intimately connected to the Ardhānārēśwari motif that decorates many South Indian temples. Kaṇṇaki is famous as the single-breasted goddess whose husband is beheaded. The Sinhala village priest, known as the *kapurāla* dresses to look like the goddess during the main ceremony. Draupadī is not described as having only one breast but her sons are explicitly beheaded. In the ritual reenactments of the Draupadī cult, the actors representing the five young Pāṇḍavas are systematically whipped around the wrists. Arjuna's disguise as a eunuch is also conspicuously reminiscent of the latter themes of androgyny and dismemberment.

Both Kōvalaṅ-Pālaṅga and the young Pāṇḍavas are revived by firewalking, with margosa twigs and the sprinkling of turmeric. Indeed, the firewalking ritual is not mentioned nor is it alluded to in the classical epics. The tying and/or ornamentation of wrists, ankles and hair of ritual participants are also remarkably similar and symbolically connected to sacrifice and revival in both the cults. Further insight into the origins and meanings of the Kaṇṇaki and Pattini cults are best grasped by a careful description and comparative analysis of the rituals of each cult. In view of the variety of data and interpretation found in Obeyesekere's and Hildebeitel's publications, this study is by no means exhaustive and proposes to focus on the use and iconographic significance of anklets, garlands, bracelets and rings in these traditions.

The Buddhist Rituals for Kaṇṇaki-Pattini

The Sinhala Buddhist cult of Pattini focuses on seven main events related to Kaṇṇaki and Kōvalaṅ; these are the planting of a post, the ceremonial bringing forth of the

anklets, the exorcism of demons, a spectacle for the gods, the dramatic reenactment of the death and revival of Kōvalan-Palaṅga (Palaṅga is the name attributed to Kōvalan in Sri Lanka), the firewalk, and the horn game. The first of these activities is extremely significant in that it represents the planting of a central tree under which Kōvalan-Palaṅga is subsequently beheaded and dramatically disemboweled. The placement of the tree in a specific configuration is crucial to the success of the worshipers in their various endeavours to transfer merit to the gods and to ward off demons. In Thailand, for instance, there are two posts on each side of a throne. One of these posts is said to be auspicious and the other is inauspicious. The Sinhala rites only involve the planting of one post, whereas the Hindus of Sri Lanka arrange six posts around a seventh one in the form of a six-pointed star. In Sinhala Buddhist rites, the post itself is placed on a chair with a white cloth, and a hole is carved into it for betel leaves and coins. The post is usually made of sandalwood or the trunk of an areca tree and is crowned with gok (coconut) leaves and areca flowers in such a manner that it resembles a leafy tree. Ritual officiants will dance with the bough and recall the origin myth of the *kapa* (post).

The ceremonial placement of the divine ornaments

The opening rites serve to identify the sacred space and to invite the gods to inhabit the altars surrounding a circular open-air arena. The only large construction is the *torana*, or archway, which probably gives a material dimension to the communication between humans, gods and demons so that each type of being can break the cycle of *samsāra* by attaining Buddhahood. Priests and assistants chant songs asking the various manifestations of the goddess to be present in the arena. The *torana* arch is also the chosen site for the divine ornaments. "Ultimately, the *kapurāla* (priest) arrives at the *torana*, deposits the ornaments in the altar, kneels and worships the ornaments in a highly stylized manner" (Obeyesekere 124). Indeed, the ornaments clearly have a special role in that they are ritually placed in the most visible physical construct, a symbolic archway from the physical space of the village to the sacred space of the gods.

The dressing of the *kapurāla*

The goddess' bangles are only removed from their privileged station during the main ceremony in which the *kapurāla*, now dressed as Kāṇṇaki, dances and performs the ritual dramas. The *kapurāla* no longer wears a white robe but instead is decked with the goddess' ornaments, a complex headdress and a red shawl. The headdress, or *moṭṭākili*, is made of several layers of cloth. In contemporary dramas there are five cloths: one blue, one yellow, one red, one white and one crimson. These colours correspond to the colours of the Buddha. However, Obeyesekere notes that one informant remembers a time when the number of coloured cloths was seven, a fact which gains significance when one considers the astral symbolism in the cult and its ties to the seven sages and the seven *mātṛkas* (mothers). A tiara-like silk band holds the cloths in place and a central jewel decorates the priest's forehead. Thus, Kāṇṇaki is depicted with a jewel on her "crown" or a third "eye" --a fact that underlines Kāṇṇaki's equal if not greater standing with kings and gods.

The frenetic dance and shaking of the anklets and the goddess' red shawl

The anklets are used to bless the audience, to eliminate demons that cause various sorts of illnesses, and to ensure crop fertility. The anklets are either carried around the arena in a casket covered with a red cloth or are sown onto the edges and corners of Kāṇṇaki-Pattini's shawl. In the casket, the anklets are carried by the priest as he walks over the feet of the assembled people "imitating Pattini trampling the mud to produce rice" (Obeyesekere 130). The shawl-fanning ceremony involves waving the shawl with the anklets over the participants. The shawl-fanning is expected to send away the demons which cause major illnesses such as fever, pains in the joints, dysentery, plague and smallpox. Obeyesekere describes a frenetic dance after which the priest removes his complex headdress and falls to his knees to sing various songs. The chanting consistently

refers to the "golden anklets," the "pearl anklets," and "gems" that banish disease when waved around. Many chants are addressed to the earth goddess *Pr̥thivī* and King Ya (possibly Yama, god of death and the underworld). Thus, the anklets, along with the various precious stones and pearls, are undeniably linked to the Sinhala Buddhist medical as well as early Indian mythological systems. In these rituals, anklets possess the protective powers of amulets. They are used to purify the body (or, in this case, the five *skandhas*) and are crucial to the integrity of the human body as well as one's general well-being. The anklets do not signal degeneration but rather, regeneration.

During the main ceremony of the Pattini-Kaṇṇaki cult, the *kapurāla*, will offer himself instead of the householder patient known as the *ātura*. The desire is "to make the demon take the body of the priest instead of the patient, but the priest cannot be taken by the demon, since he is protected by powerful charms" (Obeyesekere 138). Again, one is struck by the association of the substitutive sacrifice of the human body with the protective nature of charms. Obeyesekere does not specify what sort of "charms" are used in the ritual; these are possibly the anklets that are ceremoniously brought forth during the festival along with Kaṇṇaki's shawl.

The dramatized shooting of the mango

The ritual dramas are numerous and addressed to several of the Buddhist gods. Three of these dramas, including the firewalking, are specific to Kaṇṇaki and Kōvalaṇ. In one instance, the *kapurāla* lies flat on his back and an actor representing the god Sakra shoots an arrow into the priest's abdomen, which is symbolically referred to as a golden mango. The drama is centred on the seven births of Pattini that are recounted while the *kapa* is planted. When the actor shoots an arrow into the "golden mango," all of Pattini's births are recalled and her purity and virginity are emphatically asserted, for as previously mentioned, in the cultic rites, Kaṇṇaki is not born of another human being, nor does she lose her chastity. In the accompanying songs to these dramas, the goddess is mythically placed amongst several other deities including Skanda-Kārttikeya, the huntress Valli, the king of the Nāgas and the seven Kiri Amma (seven *māṭṭikas*). Thus, not only is it clear that

Kaṇṇaki is recognized as part of this Hindu South Indian context and pantheon, but also part of a complex symbology in which bangles and other circular ornaments play a very significant role.

The death and rebirth of Kōvalaṇ-Pālaṅga

During the death and rebirth of Kōvalaṇ-Pālaṅga, the *marā ippādīma* (demon of death), wearing a garment resembling a bearskin, thrusts a sword under Pālaṅga's sarong and dramatically removes his bowels. Kōvalaṇ, initially draped in white, is now sprayed with red kumkum water representing blood. The drama itself reenacts the period from Kaṇṇaki and Kōvalaṇ's departure from the Kāvīr region to their arrival at Maturai. First, a small hut of coconut leaves and banana bark is built on the right side of the arena. On the left side of the arena, margosa branches are attached to an elevated structure. This margosa "tree" is the site of Kōvalaṇ's unjust death at the hands of the Pāṇṭiyaṇ king. When the priest dressed up as Kaṇṇaki arrives at the site with her servant Kālī, Kōvalaṇ is already lying on the ground shrouded in white. Kaṇṇaki then weeps profusely and laments their various misfortunes with the sale and theft of the bangle.

One of the more important aspects of this rite is that the songs accompanying the rituals tend to identify Kaṇṇaki as one of the *mātṛkas*, that is, one of the seven mother deities often referred to as Sapt Kaṇṇikais or the Kiri Amma. When Kōvalaṇ is caught and accused of the theft of the Pāṇṭiyaṇ queen's anklet, the queen "took the jeweled anklet in her hand" and "as she held the fiery anklet her hands were sorely burned" (Obeyesekere 253). The queen, unlike the king, immediately realizes that the anklet has divine characteristics and is not one of her belongings. She sings, "this anklet is not mine....it belongs to a Pattini with *tejas*." Obeyesekere aptly notes that the term "a Pattini" denotes a separate class of female deities and that the term *tejas* should be interpreted as "fiery energy from the observance of *tapas*" (Obeyesekere 254). The separate class of deities is most likely that of the seven *mātṛkas*, or seven *śaktis* (seven planetary mother goddesses).

The dead Kōvalaṇ is not revived until after Kaṇṇaki has resolved to avenge the injustice of his death. She is implored not to destroy Maturai, but she does burn down the

city with her anger and the power of her chastity. According to one account, Kappaki burns Maturai by throwing her remaining anklet towards the city. Other versions of the myth have Kappaki tearing off one of her breasts and with it destroying the corrupt city by sparing only the good queen and a commander-in-chief. In the Pattini cult, the revival of Kōvalaṅ-Pālaṅga is achieved through water being poured on fire. Kappaki creates an ambrosia pond and resurrects Pālaṅga; "she created an ambrosia pond, wetted the shawl with its water, placed her hand on Pālaṅga's head and told him to get up" (Obeyesekere 271). Heat and *tapas* destroy the enemies (a corrupt king and his followers) and cooling (*kulirti*) rituals follow, where Kannaki's tears and ambrosia pond regenerate the dead Kovalan, the kingdom and the village. Obeyesekere cites other rites in which Kappaki touches Kōvalaṅ with a spear and he is revived (541). These rites bear significant resemblance to the revival rites in the Draupadī cult.

Firetrampling

Similarly, the object of the firetrampling ritual is to "cool" the goddess' anger, to extinguish the fire and thus to ensure the regeneration of crops and community. In one set of rituals, a barrier is set up with a white sheet to separate Pattini from the other gods behind the barrier. The *kapurāla* then circumambulates the fire with a turban and a pot on his head sprinkling water and incense around the flames. When he begins to trample the flames, the fire is almost dead and he has only a few moments to twirl around in the fire before it is dead. The Ratnapura tradition differs only in that one dancer represents the seven gods as one standing behind the *torana* which acts as a barrier instead of a white cloth. The *kapurāla* wears Kappaki's red shawl over his head to identify him as possessed by the goddess and therefore in a trance throughout the ceremony.

Conclusions

Several ideas persist in the dramas, the first of these being that a tree post is the visual axis for all the dramatic action that follows. Obeyesekere goes to considerable

lengths to identify the type of tree (*margosa*) and possible substitutes and configurations. Secondly, it is clear that the bangles and anklets have "heating" potential whereas the *kapurāla*'s red shawl tends to have "cooling" and, therefore, healing qualities. There is an explicit recognition of the ornaments' active powers, and possibly the goddess's powers are transmitted or contained in the "fiery anklet." A repertoire of gems and jewels accompany the anklets in songs and chants, each having specific medicinal, regenerative capacities.

In some myths, Kappaki-Pattini's "fiery" anklet (heated due to Kappaki's *tapas*) is responsible for the burning of Maturai. Other myths, like the classical epic, assign this power to Kappaki's breast. Some type of relationship therefore exists between anklets (ornaments) and breasts in the Sinhala symbological framework. Is *apaṅku* (a power residing in women's breasts) also transmitted through ornaments? And how are Kappaki's breast and anklet each indicative of her identity and her status in society?

Another factor of significance revealed by these rites is the curious equation of impregnation (shooting an arrow into the priest's abdomen, which is euphemistically referred to as a golden mango) with death and castration imagery (the sword thrust under Kōvalan-Palaṅga's sarong and symbolic removal of his bowels and intestines) and revival rites (the spear touching Kōvalan's head). In each of these performances, implements of war (arrow, sword and spear) are clearly pivotal instruments not only of "heating" and healing but also, paradoxically, of impregnation, revival and death or castration. Notably, Hildebeitel mentions Draupadī's disrobing as peeling of a fruit—successive layers revealing a seed or essence. Recall that Kunī had mistaken Draupadī for a piece of fruit (an offering) after the *svayaṃvara* (Hildebeitel 1988, 269). An arrow pierces the fruit for original conception of the goddess to take place. Virtually identical symbolism occurs in the Draupadī cult when lemons are impaled on spears or arrows at Aravan's sacrifice.

Hindu Kappaki-Pattini Cult Rituals

Obeyesekere notes that in India today the worship of Kappaki appears to be inseparable from the worship of Durgā and Kālī. In fact, Kappaki is simply perceived as an

incarnation of these goddesses. As in the Buddhist rituals, the planting of posts appears to be a key ritual in the Hindu communities. However, several of these Hindu rituals provide some further insight into the significance of these acts and preparations. One is that the planting of the tree posts is clearly done with some concern for astrological configurations as the trees must form a six-pointed star like a yantra. Moreover, these trees are not simply planted on the ritual stage but are planted in the rice paddies. There is a possible connection between this ritual and the modern meaning of the word "kaṇṇaki" as "rice paddy" (Daniel 203). The goddess is therefore related to agricultural practices. Here, she is not just a war goddess with numerous weapons and tribal concerns for the increase or control of human populations. The cultivation of rice, that is, the "trampling" of rice is a key concern of the death and rebirth rituals. Nevertheless, the central tree post is dressed as the goddess with her silk sarees and ornaments, thus suggesting some continuity between agricultural concerns and the warrior goddesses found near fig trees. Pots are fired and garlands are wound round their necks again suggesting a connection between animal sacrifice (where garlands are woven around the necks of victims) and the fertility of cereal crops.

Draupadī Cult Rituals

The sowing of seeds

The Draupadī festival lasts for approximately eighteen days and tends to replicate in various ways the war between the Pāṇḍavas and the Kauravas at Kurukṣetra. Like in the Kappaki-Pattini cult, youths are prematurely offered in battle as sacrifices to the gods. The temple officiants are known as the *pūcāri* (priest), and the *nimantam* (who is responsible for the temple icons). Draupadī and Pōttu Rāja, her guardian post, are stationed in the temple while several main sacrifices are enacted, one of the which is the sacrifice of nine grains or saplings. The nine sprouts are ritually sacrificed through excessive heating rituals during the *navadhānya* rites of spring. The sprouts (representing the nine planets) are placed in the *garbhagṛha*, (literally womb-house) and subjected to a simulated drought. Like the growth of a foetus in the womb (human microcosm), the growth of grain on the earth mother needs heat and water. Seeds in the *garbhagṛha* (womb of the temple) are substitutes for human sacrifices. Their aborted growth in the presence of the angry goddess is the quintessential symbol of sacrifice and infanticide.

It should be stated clearly that the earth placed in the nine pots (*pālikai*) for the grains is taken from the base of the temple's *vanni* or *samī* tree (always at the northwest corner of the temple compound), which happens to be the spatial orientation of the goddess and tiger on Indus Valley seals (Hiltebeitel 1978). Moreover, the *pūcāri* then ties threads said to be deities' veins around the additional nine pots (Hiltebeitel 1991, 59). Thus, like animal or human victims, they are wreathed or garlanded before sacrifice. Again, like a growing foetus in the womb, their crucial relationship with the earth as mother is symbolized by garlands or "threads" representing the deity's veins and possibly an umbilical cord. Almost identical rites are performed during Hindu rites for Kappaki-Pattini when pots filled with various grains (especially rice) are garlanded. Hiltebeitel notes that, "Draupadī, it seems, takes a maternal interest, as they are seeded at the time of her wedding" (Hiltebeitel 1991, 65). The rituals culminate in the throwing of the sprouts into a river or other body of water, in which they are thereby revived. Hiltebeitel also suggests

that the sprouts may be a "violent offering of the goddess herself" (1991, 75) and that during the Navarātri-*Dasarā* (a festival for the goddess *Durgā*), the nine grains are in fact represented by nine human youths. In both the *Draupadī* and *Pattini* cults, the threat of excessive "heating" or drought is counteracted with the sacrifice of youths (in the form of grain or a young male) to a mother deity invested with "cooling" and revival powers.

These rites lend themselves to the theory that *Kaṇṇaki* and *Draupadī* are earth mothers whose son-consorts are sacrificed to coincide with the seasonal growth of grain. In these rites, garlands, or the deity's veins, are offered to young males about to be sacrificed and around grains in *pālikai* or pots representing the earth's womb. Recall that these rites occur in the womb of the temple. There is some reason to consider the possible connections between garlands and the umbilical cord tying the foetus to the womb. The garland, or circular ornament, is violently severed when the foetus dies, when the baby is weaned and when the youth dies in battle.

The tree post

At the *Draupadī* festival, a tall post is also erected at the beginning of the ceremonies in concordance with the ritual tying of *kāppu*, or wristlets, on temple officiants. The post is made from a bathed trunk of the *śamī* or *bilva* tree and is sprayed with spots of kumkum powder. Mango leaves are also tied in a circle around the crossbar and at two other points on the post. At the same time, a Brahmin prepares the wristlets with turmeric roots, turmeric powder and raw paddy. The *kāppu* are placed in a fire pit and chants are recited over them before they can be worn by the officiants. *Kāppu* are tied around the right wrists of each of four temple mother goddesses as well as other deities within the sanctuary and external stone icons. Officiants do not wear the wristlets until *Draupadī*'s wedding. During these ceremonies the brahmin wears a *dharba* grass ring. The *dharba* grass ring and the *kāppu* wristlets have precisely the same ritual protective functions even though the *dharbha* grass ring is more frequently restricted to brahmins. As

Hiltebeitel also suggests, the post is also protected by the strings of mango leaves woven around the bars.

This raises the question of whether or not there is a significant relationship between the post and rings, garlands, etc. Certainly Hiltebeitel's analysis of the cult suggests that this combination of post and rope or garland is in fact a fundamental structure originating in Vedic sacrificial culture whereby "what is offered is bound and tied" (Hiltebeitel 1991, 87). "Outside the goddess temple, on the margins of the village, the post, masculine, recalls the Vedic *yupa*, or sacrificial post," writes Hiltebeitel in reference to the Pōttu Rāja who is either represented on a stone slab or as a post. Indeed, mythical accounts suggest that the stone post known as the Pōttu Rāja is none other than the Agnikambha, or firepost, "a wooden implement that was born with Draupadī, who held it in her hand when she emerged from the sacrificial fire of her birth" (Hiltebeitel 1991, 107). The Pōttu Rāja, or what Beck has identified as a stake representing a "male buffalo," is ritually married to the goddess before village sacrifices to Māriyamman. The Pōttu Rāja's death and revival as well as firewalking rituals work to placate the seasonal heat inflicted by the goddess which is understood as her "anger."

Hiltebeitel goes into great detail to account for the presence of the Pōttu Rāja, as does Madeleine Biarreau. Their arguments more or less establish the following pattern; the Pōttu Rāja is identified with a tree post and animal sacrifice. The post is made either of stone or wood and originates from the *śamī* tree (Tamil: *vaṇṇi*) of the *Mahābhārata* in which the Pāṇḍavas hide their weapons. The tree is intimately tied to royal boundary rituals and the honouring of weapons (Hiltebeitel 1991, 90-95); it is symbolic of gold and fire (Biarreau 1981). It can be identified with the Goddess of Victory or conversely as the demon. One might recall the emergence of Draupadī from the fire with the wooden implement, the Agnikhambha.

In Tamilnadu, the *śamī* tree is still associated with boundaries and has come to represent the king's adversary himself, that is, the demon. This is why, according to Hiltebeitel, during the ritual festival, a *pūcāri* dressed as Arjuna will shoot into the *śamī* tree. Various other cults also have a male deity mounted on a horse, shooting and splitting a tree, demon or giant. For instance, Skanda (also known as Subrahmaṇya) who is not mounted on a horse, gained his *vāhana* by splitting the giant Taraka into a peacock and a

cock. Taraka had turned himself into a tree and when Skanda's spear split the tree, the pieces were transformed into Skanda's mount and a cock which now ornaments his standards. The tree and the splitting of a tree with an arrow or spear are common motifs in the South Indian tradition tied to war and sacrifice. Indeed, animal sacrifices are often offered to the Pōttu Rājas; these include buffalo in Andhra Pradesh and goats or cocks elsewhere. The post can then be identified as the sacrificial victim or as the sacrificer. The tree is split with an arrow and severed just as Kōvalaṅ-Pālaṅga is sacrificed and castrated with a sword in ritual dramas. Similarly, posts and pots (symbol of the womb) are offered and garlanded. An arrow also pierces the golden mango (type of womb) in the Kaṇṇaki rites. All of these images suggest that the use of war implements is connected to birth and dismemberment and is one of the basic premises of death and rebirth mythology.

Draupadī's disrobing

The disrobing scene in the *terukkūttu* differs from the classical epic in a few details which have some bearing on interpretation of the symbols. First, a strip of cloth physically separates the Draupadī actor from the Duṣṣāsana actor. They then encircle each other abusively before Draupadī's hair is made to fall to the ground and she is dragged towards the assembly. Secondly, the scene where Draupadī's saree is pulled occurs near a pipal tree, another species of fig tree like the margosa (Hiltebeitel 1988, 236) and all the sarees are yellow to denote chastity or "heat." In the drama, Duryodhana, rather than Karṇa, orders Duṣṣāsana to disrobe Draupadī. In the classical epic, emphasis is laid on the physical distance separating Draupadī from Karṇa who orders her defilement. This distance has been noted by Biardeau and Hiltebeitel in their discussions of cosmic opposition between Karṇa (son of Sūrya, the sun) and Draupadī, alias Kṛṣṇā (the earth or the black one). Karṇa's realm is celestial while Draupadī's is earthly. There is no physical barrier separating Duṣṣāsana from Draupadī in the classical epic. However, in the *terukkūttu*, the actors are careful not to anger the goddess by being too close or by "wounding" her (Hiltebeitel 1988, 235). In both cases, a distance symbolic of seasonal and cosmic oppositions is therefore maintained even though there are minimal differences regarding which characters actually impose those barriers.

As for Draupadī's saree, in the classical epic it is said to be of many colours (Hiltebeitel 1980b.). In the dramas, it is invariably yellow, the colour of reviving turmeric, and the colour of many South Indian smallpox goddesses associated with seasonal heat. Hence the emphasis of the dramas is on virginity, heat, disease and rebirth, rather than on the many colours of Earth's dress and ornamentation. This factor is further supported by the iconographic importance of the parrot in cult icons of Draupadī. Cult icons show Draupadi with a green parrot which is said to have been born with her from fire along with other implements, including the anklet, whip, drum, turmeric and arrow (Hiltebeitel 1988, 387). The parrot accompanying many village goddesses is linked to fevers (Hiltebeitel 1988, 264), once again suggesting an identification of Draupadī with the forest and the *māṭṛkas*. These traditions also associate implements of war (such as the whip, arrow and Agnikhamba) with the anklet and the parrot—a recurring link in these cults and their mythology.

Arjuna's *tapas* pole

Arjuna's iconic and ritual presence in the dramas is almost as significant and imposing as that of Draupadī; Arjuna plants a tall wooden post called the *tapas maram*. As in the Kaṇṇaki-Pattini cult, the post is ritually planted with a hole at the bottom for silver and gold coins and other auspicious elements such as coconut milk and lemon juice. A tray of turmeric powder and camphor flames is also placed at the foot of the pole. Basically, Arjuna performs *tapas* to Śiva and measures his *tapas* with the pole that is also representative of Mount Kailāsa. Arjuna must not only demonstrate his capacities as a warrior but also as a yogin. The alternate red and white stripes on the pole symbolize his combined and contained potentials. According to Beck, red is symbolic of heat, fire, blood, life and fertility, while white suggests "coolness." *Tapas* can be defined as "heat built up as a result of sexual abstinence" which is "directed inward, focused and finally directed at will by the practice of special yogic exercises (Beck 122); it is the combination of heat and

restraint, or "coolness." Again, the themes of violent destruction and "cooling" or healing resuscitation emerge as the overriding aims of the goddess rituals.

Arjuna demonstrates his self-mastery, ascetic resolve and sexual potency during the various ritual dramas on the *paṭukaḷam* (battlefield). Like in the Hindu rituals of the Kāṇṇaki-Pattini cult, the *tapas* tree is eventually dressed with sarees and various jewels and ornaments which serve to promote the fertility and physical recovery of the participants (mostly the women). The first drama establishes Arjuna's determination to withstand temptations and to redirect his sexual energies when four seduction attempts involving seven women fail. Village women now surround the *tapas* pole and smear it with turmeric powder and kumkum. They circumambulate the pole, offer foods and sarees which are folded and tied around the pole in much the same way that dharba grass and mango leaf garlands are tied around the initial post for the opening ceremonies. A young male attaches a baby in a cloth cradle to the pole initiating the "death and rebirth" symbolism through which "the sacrificed hero is reborn" (Hiltebeitel 1991, 221). Again, one finds emphasis on the violent deaths of youths, in this case infants, on a stake or wooden implement.

Arjuna's actions reveal the tendency that the symbolism has of pointing towards violent self-sacrifice as a means of obtaining favours and powers from the gods. Although Arjuna does not actually offer himself up as a victim at the stake or on the battlefield, he mounts the pole or "stake" and proceeds to drop items down to the circumambulating women at the bottom of the *tapas* pole. As in the Kāṇṇaki-Pattini cult, women ask for relief from various illnesses including infertility, epilepsy and depression. The sarees and pieces of cloth that they hang from the rungs of the *tapas* pole are very similar to the pieces of fibre hung in trees across India to ensure fertility and to ward off diseases. These fibre wristlets, or *kāppu*, are wound around the *tapas* post like dharba grass is tied around the initial tree post. In fact, Arjuna's encounter with Śiva at the pole is preceded by the strewing of dried grasses around the pole as if to start a fire and burn Mount Kailāsa. The reason given is that Duryodhana wishes to destroy Arjuna and his penance by fire. However, Duryodhana's plan fails and after the ordeal Arjuna's self-restraint and yogic powers are only deepened. Arjuna masters and assimilates Śiva's weapon, the *tapas* pole,

and obtains the powers of granting health and fertility (a sort of "revival") to the assembled villagers.

Hiltebeitel draws a parallel between the ritual use of the tree and *tapas* posts and the Vedic sacrificial *yupa*. The *yupa* is round or cylindrical with a slightly sharpened or rounded tip, suggestive of impalement. In numerous South Indian rituals a tree post is the actual site of a blood sacrifice. In the Māriyamman cultic rites, for example, blood flows from the severed tree post. This may in fact explain the symbolic function of the red kumkum powder and water adorning the *kapa* and flagstaff in both the Kāṇṇaki and Draupadī cults. At Māriyamman and Kāmākṣī temples a person is suspended from the pole with hooks (representing the goddess's teeth) and left to die (Hiltebeitel 1991, 100). It may also be significant to note that the tree post in the Hindu Kāṇṇaki-Pattini rituals is dressed with silk sarees, a blouse on the crossbar, a mirror and jewelry (Obeyesekere 561). All of these rites are suggestive of human impalement and the use of a tree as the sacrificial post.

The *tapas* pole as Śiva's weapon is an example which clearly reveals the relationship existing between spears, arrows, maces, etc., and ascetic self-restraint occurring when Śiva's *liṅga* is turned upwards in a yogic position. The sign or symbol of Arjuna's chastity or virtue is the *liṅga*, doubling as a post or weapon. Similar symbolic patterns may exist linking the goddess's *yoni* with circular or lozenge shaped objects such as the fish, mango, lemon and various types of ornaments. As elliptical and lozenge shaped fruit are impaled on erect and pointed weapons (symbolically related to Śiva's *tapas*) in these South Indian rituals, it is plausible that the *yoni*, or "fruit" (recall that Draupadī is mistaken for a fruit in the *Mahābhārata*), also has corresponding weapons symbolically embodying the powers of a woman's sacrifice in marriage, in chastity and with *tapas*. Possibly, the link between the tree post or post-like weapon and Śiva's austerities is in the symbology surrounding the *yoni* which, like the *liṅga*, was scattered throughout the Indic world in some myths like that of Śiva in the Deodar forest. It is also possible that as austerities are known to precede sacrifice, and that *tapas* as well as marriage are considered to be a type of sacrifice, that the ornaments symbolic of these vows and attachments are in fact related to the serpent rope of primal creation and to the rope binding a sacrificial victim to the post.

Aravan's sacrifice

The sacrifice of Ulūpī and Arjuna's son Aravāṇ is also very suggestive of the prominence of symbolic, if not actual, human sacrifice on a wooden stake in these traditions. Aravan, like Kōvalaṇ-Pālaṅga, is killed beneath a margosa tree (Hiltebeitel 1991, 295). As the rituals all take place on the *paṭukaḷam*, a "square ground" for the "laying down" of lives, one might also appreciate a connection between the sacrifices of individual "heroes" and the mass sacrifice of warriors on the battlefield. When Aravāṇ is dramatically mutilated (recall Kōvalaṇ's death by beheading) the field known as Kurukṣetra becomes the site of violent and frenetic dancing (again, like the dancing of the *kapurāla* in the Kappaki-Pattini cult). Aravāṇ's clay icon of "roughly modeled fresh mud and straw around a thick bamboo trunk " (Hiltebeitel 1991, 289) is brought forward without a head in a "heroic" pose. A clay head is then shaped by a potter and fixed onto the extended bamboo pole which provides the main support for Aravāṇ's clay body.

Then offerings of coconut, betel and areca leaves, money and a banana leaf are made at the feet of the sculptured Aravāṇ. The *pūcāri* and sword bearer now circumambulate the effigy of Duryodhana before impaling lemons on various weapons including the three-pronged *vīrakuntam* (the heroic whip), the sword and the lance. Recall that in the Kappaki-Pattini cult an arrow is symbolically shot into the priest's abdomen which is said to be a golden mango. In another Kappaki-Pattini drama, the priest is literally disemboweled and his red entrails are graphically brought forward on the tip of the sword. The weapons of the Draupadī cult participants are all systematically garlanded by multicoloured flowers (Hiltebeitel 1991, 290). However, Aravāṇ's head is dramatically severed and the pole between his head and his body is garlanded with the entrails of various animal sacrifices including rooster and goat. The blood of the animals replaces the red kumkum water on the pole.

Aravāṇ's sacrifice is not unrelated to the rite wherein young males hang a cradle to Arjuna's *tapas* pole. The focus of this sacrifice is once again the death and rebirth motif accompanying violent slayings of young males in battle and what might be considered a premature spilling of blood. Several factors contribute to this conclusion. One is the pointed interest in the age and marital status of warriors in the myths. When Aravāṇ learns

that he will die he asks for three boons, one of which is that he be married before the sacrifice. This stipulation derives from the fact that bachelor youths are not cremated with proper funerals but are buried instead (Hiltebeitel 1988, 324). In addition to this, both Aravāṇ and Abhimanyu are precisely sixteen years old when they are killed, a fact which may have its roots in the dismemberment of the Vedic Puruṣa into sixteen parts (Hiltebeitel 1988, 328). Thus, both Aravāṇ and Abhimanyu are the perfect male sacrifices, killed at an acceptable age for marriage and ancestral funereal rites. They are both adequate substitutes for Arjuna and Kṛṣṇa who still have many vows to fulfill in order to defeat the Kauravas.

Aravāṇ's age and the violence of his death are not the only elements linking him to the overall death and rebirth tradition. Ulūpī grieves over Aravāṇ just as Kaṇṇaki weeps over Kōvalaṇ-Pālaṅga. The principle of sacrificial continuity is key to these rituals wherein a mother goddess mourns a "son." Heads are the ultimate symbol of the sacrificial remainder and although it was custom to garland an animal victim before a sacrifice, the heads of soldiers are said to form a garland of their own accord when they are strewn around the battlefield. If actual head offerings were discontinued in the Brahmanical *śrauta* sacrifice, they have retained much significance in the mythological context of goddess cults. In the *Cilappatikāram* head offerings of the forest people are described in astonishing detail along with the fortifications of the city. In the *Mahābhārata*, Draupadī clearly prophecies and demands her relatives' heads as offerings. If Hiltebeitel's thesis regarding Draupadī's status as earth goddess is correct, then heads are logical components of the earth's battle dress. Heads are the skeletal components of the garlands adorning the earth mother. These are the remainders of the sacrifice and, far from signaling an end to a world order, they indicate renewal and regeneration.

Aravāṇ's body is eventually "reconstituted" (Hiltebeitel 1988, 329) using a very interesting method of reconstruction as it involves the use of a "rope" or binding implement. The rope in this case is the serpent Ādiśeṣa (Ulūpī's father). The great serpent comes from Nāgaloka and coils his body around Aravāṇ's "remains" (Hiltebeitel 1988, 329). There are several versions of this myth recorded by Hiltebeitel. The most striking factor however, is the evident primacy of the snake or serpent in creation mythology and the links between the primal serpent and the primal sacrifice. For, if Aravāṇ must be

severed in thirty-two pieces and reconstituted by means of a rope-like serpent, it is worth considering this symbolism and that of "tight-fitting" ornaments in the epics.

The centrality of the head offering as remainder of the sacrifice is further attested to by the evidence of bird and serpent/fish polarities not only in the classical *Mahābhārata* but also in the basic ritual imagery. We have noted the creative "tightening" function of the primal serpent in the sacrificial rebirth of Aravāṇ. Hildebeitel also emphasizes the concordance of bird imagery on the cremation ground and the fish or serpent imagery for the womb or creation. In the ritual dramas, Aravāṇ "calls upon Ādiśeṣa to restore his body" and on Garuḍa to "bring about his demise" (Hildebeitel 1988, 331).

Iconically Viṣṇu rests on Ādiśeṣa (a serpent) and his *vāhana* is a bird of prey. Aravāṇ thus finds himself in the very middle of the symbolic alternation in the myths of complementarity and conflict between Viṣṇu's two "eternal" iconographic companions: his celestial bird mount Garuḍa, whom he rides through the skies of the diurnal universe, the manifest world of the day of Brahmā, and his serpent couch Ādiśeṣa, the primal remainder (*śeṣa*) upon whom he sleeps during the night of Brahmā once the manifest world has dissolved. (Hildebeitel 1988, 331)

Although, in this case, a bird can be a sign of celestial grace, the bird is usually of a predatory or scavenging nature feeding off the dead on deserted war grounds. Indeed, the heron in Caṅkam poetry is clearly a harbinger of death, picking at fish in the deserted *pālai* landscapes of separation. Loose fitting bangles are also elements of separation in the Caṅkam corpus. "Close-fitting" bangles, on the other hand are symbols of healthy, productive unions in the *kuziñci* or *mullai* landscapes of love and patient waiting. Thus the connections between ornamentation, serpent or fish imagery and regenerative sacrifice are supported by ritual enactments of Aravāṇ's sacrifice.

The opening of eyes is tied to shifts from eroticism to asceticism; the eye may therefore be related in many ways to the same symbolic field as ornaments. Arjuna is gifted with special powers due to eye control during his time of penance and *tapas* in the forest.

For instance, "like Śiva when Parvatī seeks his affections, Arjuna won't even open his 'eye' to look at the beautiful Apsarases" (Hiltebeitel 1988, 283). The theme of "eye opening" appears to be common in myth and iconography. Moreover, it may also have connections with war and rebirth. Aravāṇ asks for three boons before accepting his sacrifice. One of these wishes is that he be permitted to watch the entire battle. Eyes are painted on Aravāṇ's severed iconic head and it is placed upon a post so that he may observe the battle. The need for "eye opening" or "closing" in the example of Śiva with Parvatī and Aravāṇ on the battlefield clearly suggests a connection between "seeing" a beautiful woman and then desiring her, and "seeing" a battle; conception and death are viewed as inextricably similar events.

Like many virgin goddesses in South India and the goddess Śitala of Bengal, the officiants of the festival all wear yellow turmeric-dyed clothes representing their chastity, and in some cases, their virginity. Turmeric is also closely associated with garlanding and revival. In some rituals, the *pūcāri* dressed as Draupadī in yellow, laments the death of Aravāṇ and lurches onto the *paṭukaḷam* with a pot of blood or fire. The temple officiants of the Draupadī cult are dressed like the goddess, in exactly the same manner as the *kapurāla* of the Kaṇṇaki-Pattini cult. The pupils of Aravāṇ's eyes are painted onto the clay head so that Aravāṇ can see the battlefield and the sacrifices. The *pūcāri* then drinks a red liquid from the shell of a pumpkin at Aravāṇ's feet and becomes possessed. A terrible twirling, leaping dance ensues. The pumpkin at Aravāṇ's feet is cut into thirty-two pieces where the hero is said to have cut himself. The "blood" is then mixed with rice and offered to the demons or Bhūtas of the battlefield.

Abhimanyu's sacrifice

The dramatic enactment of Abhimanyu's death (son of Arjuna and Subhadrā) which, according to Hiltebeitel, must occur or else Abhimanyu would "prevent the Pāṇḍavas from fulfilling their vows" (Hiltebeitel 1991, 400), differs significantly from the description in the classical epic. As in the epic, Abhimanyu is only sixteen years old and therefore dies at a "sacrificial age." In the epic, he is killed with a mace in the same way

that Duryodhana and Duṣśāsana's heads are crushed by Bhīma later in the war. However, in the *terukkattu* he is killed by a "slaying garland" (Hiltebeitel 1988, 402). More specifically, "Jayadratha throws the garland 'over' Abhimanyu" and "encircles his feet like an anklet and immobilizes him" (Hiltebeitel 1988, 402). He is slowly disarmed and disrobed as his epaulettes, chest piece and crown are slowly lifted from him.

Then, like Aravāṇ, Abhimanyu's body is severed into many pieces with a sword. Limbless, Abhimanyu nevertheless attempts to kill his enemies. He then manages to crush three divisions of Duryodhana's army by acting as a mace himself. He says that "the earth is only an *ammi*, a horizontal grinding stone" and that he himself is a "*kuḷavi*, the grinding pestle or roller" (Hiltebeitel 1988, 402). Hiltebeitel notes the "new use for the garland and the theme of grinding stone," suggesting that the garland feature is "an evocation of the garland that is offered to animal victims prior to their sacrifice" (Hiltebeitel 403).

These themes are extremely important when considering the relationship between ornaments and weapons. The garland, initially offered symbolically as an ornament to the sacrificial victim acts not simply as a beautifying object connotative of the victim's status, but also as a noose or rope which immobilizes and therefore tethers the victim to the ground. Secondly, the victim is then simultaneously disrobed and disarmed before being transformed into a post-like instrument of death called the *kuḷavi*. However, this sacrificial action occurs only in conjunction with the presence of a killing field or threshing ground which in this context is called an *ammi*. According to Hiltebeitel, "*kuḷavi*" can mean "child" and "*ammi*" can mean "mother" (Hiltebeitel 1991, 403 ff.12). This symbolism takes into its spectrum, not only war, death and the threshing of grain, but also the relationship between a mother and child. Thus, the "*paṭukaḷam*" meaning both "battlefield" and "threshing floor" (Hiltebeitel 1991, 404) may have some ancient relationship to the goddess as earth or Pṛthivī and the sacrifice of a male god as grain.

Revival Rites

The goddess presents herself at these dramas in her benevolent form as Draupadī and in her bloodthirsty, disheveled form as Kālī. It is Kālī who drinks the blood from

Aravāṇ's pumpkin shell remains. Her icon is only two feet tall and has no legs, emerging straight from the ground with "heavy white arms, pendant blue breasts (actually the color of her *choli*, or bodice), and lolling red tongue over her earthen lap" (Hiltebeitel 1991, 294). Aravāṇ's effigy is a very large earthen mound on the ground painted white with small splashes of red and blue. While Aravāṇ and Kālī are poised to watch the bloodshed on the battlefield, the Draupadi actor arrives before Aravāṇ's effigy dressed in yellow and "laments like a mother who has lost her son" while "rocking back and forth on her knees while twirling jasmine garlands above her head" (Hiltebeitel 1991, 295). An actor also dresses as Kālī wearing a green or red saree, red face make-up and protruding white canines. Live sacrifices of pumpkin, rooster, and goat are made to Kālī during the drama and more blood-rice is distributed to the participants. Hiltebeitel notes that in the earlier Caṅkam corpus of poems, it is Koravai or Korri who "receives post-victory sacrifice....involving the cooking of blood and fat from the 'minced corpses' in a 'huge pot' as 'libation to the gods' (Hiltebeitel 1991, 313).

The dynamic relationship between Draupadī and Kālī is dramatically and iconically represented by the tying and braiding of the goddess' hair. In some Draupadī cult rituals, Draupadī's grieving ends when Duryodhana dies, which is at the same time as the revival of the five Pāṇḍava sons. Essentially, the *pūcāri* and his attendants slash Duryodhana's right thigh with a sword or the Bhīma actor clubs Duryodhana's thigh with a mace. "Blood" (a mixture of mud and lime juice) flows from the wound and Draupadī's wooden icon is brought forward to drip her hair in the blood before ceremoniously tying it with a garland of flowers. Then Draupadī's icon is "lifted onto its bearer's head, and joins Bhīma's icon in a triumphant procession over the prostrate form of her victim" (Hiltebeitel 1991, 323). The villagers participate in the drama by adding mud to Draupadī's knot of hair which is progressively tied and garlanded with red and orange flowers by the many people watching and participating. Other Draupadī cult rituals have Draupadī's icon and chariot drive over Duryodhana's groin after the death and revival ceremonies (Hiltebeitel 1991, 326). The Draupadī actor may braid and garland his ritual hair knot alone and also be possessed at this point. Other ritual items include a mirror, veins as ribbon and a comb made of bone. In one case, the Draupadī actor stepped on the effigy's chest in a blue saree and both the "icon and the actor represented the victorious goddess" (Hiltebeitel 1991,

331). It should be noted that similar rites occur at the death and revival of Kōvalaṇ-Pālaṅga in Kerala. Here, the goddess is Bhadrakālī and the shelter that protects her knot of hair is closed at Kōvalaṇ's death and reopened at his rebirth (Hiltebeitel 1991, 368).

The death and revival of the five Pāṇḍava children is also a pivotal drama in the Draupadī cult as it reveals subtle affinities with the Kaṇṇaki-Pattini rituals. The five Pāṇḍava children are not actually revived in the classical *Mahābhārata* but are revived in the rituals. Draupadī vows to keep her hair loose until her sons' deaths are avenged and the wheels set in motion for their rebirth. Kṛṣṇa tricks Āśvatthāman into killing the Pāṇḍava sons instead of their fathers by having the sons covered in white sheets and mistaken for their fathers; they are punished for antagonisms that they did not initiate. The sleeping warriors are slain with swords and their sheets are stained with spots of red blood. They are resurrected with turmeric whips and by waving margosa twigs above their heads. The actors lie down in a pit or on the sand surrounded by posts decorated with palms and margosa leaves. Draupadī's weapon is the *vīrakuntam*, that is, the heroic whip. The turmeric whip, or "golden" whip can be used as *kāppu* when the wrists are flailed or can be worn as a "golden" necklace (Hiltebeitel 1991, 360). According to Hiltebeitel, the Pañca Pāṇḍavas represent a surrender to sacrifice in which the whip is equivalent to the rope that binds an animal to the sacrificial post or *yupa*. The dead youths are lightly whipped around the wrists and thus bound, at least symbolically, to self-sacrifice at the stake or on the battlefield.

The *yupa* was used for animal sacrifice and had a specific indentation designed especially for a collar, or *caṣāla* (a kind of rope or noose) used to bind the animal to the stake. The posts of the south Indian cults have an identical curvature and indentation. Hiltebeitel cites, with some caution, Biardeau's conclusion that the *caṣāla* represents or is, in fact, a "figure of the female sex organ" and that the combination of the *yupa* and the *caṣāla* is an aniconic representation of the sacrificer and his wife, or the goddess and the buffalo. The most important recognition, however, is that of the recurring link between a tree post or *liṅgam* and the garland, "golden" whip, "golden" anklet, *caṣāla* or *yoni*. There is clearly a central post or tree in the rites of both cults as well as the garlanding of these posts, the bathing of the post and the painting of the post with red kumkum powder and, in some cases, white ashes.

Conclusions

The origins of the bangle, anklet symbology lie in the combined interaction of ancient cosmic weapons and goddess mythology. The post (shaped like a spear or sharp pole for the impalement of animals) and the *caṣāla* (shaped like a noose or *kāppu*) were both used to capture and kill animals for sacrifice. And, the *ammi* and *kuḷavi* (mortar and pestle), morphologically similar to the post and circular ornaments, were used for the offering of grain as sacrifice. The violence of these acts is reflected in the dismemberment myths of Kōvalaṇ and the Pāṇḍava warriors. The religious significance of these ornaments, I would argue, is connected to the ambivalent relationship between wives, mothers and their sons and husbands. The firewalking rituals point to the importance of concepts of "heating" and "cooling" in goddess worship as well as the significance of fire as an element crucially connected to weaponry (such as spears and arrows) and ornaments (made of gold and other substances related to combustion).

Common themes linking ornaments and armaments in the epics and rituals of Kaṇṇaki and Draupadī

There is a great deal of overlap in the images of the two key female figures, Kaṇṇaki in the *Cilappatikāram* and Draupadī in the *Mahābhārata*. An attentive examination of these goddesses and the roles they play in the epics reveals that their stories are remarkably similar. Both epic heroines are initially compared to Lakṣmī (Śrī), Viṣṇu's consort and goddess of prosperity, and each heroine undergoes various transformations following the downfall of her husband or husbands. Both epic beginnings are characterized by an abundance of ornamentation, protected environments, architectural splendour and lush vegetation. These external signs of wealth and fertility are also mirrored by the types of ornaments adorning the female figures. A general sense of plenitude and high status is eventually lost as both Kaṇṇaki and Draupadī are humiliated following the dice games in which their husbands are deviously defeated and shamed. The authors are clear to point out that Kōvalan and the Pāṇḍava princes are cheated by rival males, that is, the Pāṇḍiyan king and the Kaurava cousins. The epic heroines suffer the theft of an anklet and a garment representing their ambivalently creative and destructive capacities such as *tejas*.

Hiltebeitel discusses the religious aspect of gambling in connection with myth and ritual and has noted the "correlation of gambling and desire" wherein "actions born of desire are binding to this world" (1987, 472). Indeed, in the Hindu tradition, gambling is very ambiguously related to virtue and the divine. On the one hand, gambling is strongly discouraged and is rated as a vice along with adultery and drinking. On the other hand, gambling has a cosmogonic significance that undeniably connects humans to aspects of the sacred. Hiltebeitel stresses the "sacred" nature of gambling in most, if not all cultures. Regarding ritualized gambling, he writes that, "The forces of chance draw the contestants into deep involvement in a context that allows for both the regulated breakdown and the creative redefinition of the structured roles by which society and cosmos operate--a context that the games will reflect" (1987, 471). This regulated restructuring of society and cosmos is very evident in both the *Cilappatikāram* and the *Mahābhārata*. While

gambling is considered dangerous and has negative consequences in both epics, it is both inevitable and indispensable in the narrative unfolding. Without the almost helpless losses of the epic heroes after gambling excesses, neither of the epic heroines would be stripped to reveal their formidable powers of revenge and regeneration. Hiltebeitel also notes the association and significance of "stripping" with gambling. He suggests that a complete loss of status is figuratively reflected by the stripping. The subsequent effects can include humiliation and eroticism, two themes that are very prominent in the epics (Hiltebeitel 1987, 471).

Indeed, both heroines are symbolically or actually stripped of their ornaments and garments as they and their husbands approach new eras of exile and penance leading to the accumulation of creative powers such as *tapas* (literally translated as "heat"). During these times of asceticism and frugal existence the female figures are now compared to the goddess Aparāku, a goddess associated with anxiety and destruction rather than prosperity. The goddess Korāvai-Durgā also plays a significant role in both epics during these corresponding times of asceticism. Kaṇṇaki's husband Kōvalaṇ and the Paṇḍava brothers (Draupadī's husbands) choose spiritual paths and accumulate "heat" leading to large-scale battles at which some form of justice is meted out. Key male figures are violently and unjustly slain in both epics. The female figures, who are in many respects both wives and virgin mothers, ultimately grieve and lament the deaths of their men. The fact that they do not shave their heads but have unbraided hair indicates that they are kṣatriya wives responding to warrior husbands. They clearly bend over the corpses of their loved ones (husbands or sons) and lament their violent deaths. This may suggest that they belong to a tradition of grieving mother goddesses.

Grief propels Kaṇṇaki and Draupadī to avenge their defilements and to restore prosperity to their kingdoms. The restoration of the kingdom, prosperity and also fertility is symbolically signaled by the recovery of specific ornaments, armaments, gold and perfumes that were chaotically lost after dicing. In the *Cilappatikāram*, Kaṇṇaki roams the countryside for fourteen days with the golden anklet that is rightfully hers whereas Draupadī in the *Mahābhārata* urges her husbands to obtain the jewel that is unrightfully in the possession of the murderer of her sons. Both the anklet and the jewel are potent and

lethal weapons when used in certain circumstances by the figures representing auspiciousness and virtue.

The ornaments are concrete material objects functioning as the repositories of powers and as the vehicles of the heroines' confrontations with rival males, in both cases kings, who have unjustly removed the heroines' husbands from their rightful places. Kaṇṇaki's gem (symbol of her virtue enclosed in her anklet) physically challenges the Pāṇḍiyā king's injustice. Draupadī's virtue is visually expressed by the unwinding of a limitless saree in the sabha. When the anklet is broken, signs of Kaṇṇaki's purity and integrity are violated. Her married status is attacked. The same happens to Draupadī whose marital status with the five Pāṇḍavas is questioned. One might recall that Draupadī is accused of polyandry by Karna and is subjected to numerous taunts. Both goddesses are therefore starkly contrasted to the unjust, adharmic rulers who forcefully attempt to defile them by obtaining a crucial item of their dress. Both are ultimately exiled into regions and seasons of extreme heat but retain their sacred and protective ornaments.

Ornaments, armaments and garments have literal as well as figurative meanings in both epics, as does the "stripping" of the heroes. For instance, ornaments, armaments and garments are often associated with gold and precious stones. These substances are invariably related to creation, healing and abundance. They are also representative of various virtues such as purity. The possession of these "sacred" objects therefore has effects that stand in sharp contrast to the effects of gambling that are clearly tied to disintegration, change of status and eventually some sort of destruction. Wendy Doniger O'Flaherty, in her study of Śiva, appropriately notes the clear interrelations among purity, inner powers such as *tapas* and ornamentation. She thus comments that the Sanskrit word *samskā* meaning "to purify, to adorn and to perfect" is used to describe Parvatī's "inner adornment by *tapas* and her external adornment by jewels" (Doniger O'Flaherty 239). This ambivalent use of the word *samskā* amply illustrates instances in the *Cilappatikāram* and the *Mahābhārata* where the powers attributed to self-sacrifice, asceticism and virtue are metaphorically embodied by ornaments, weapons, garments and even ornaments that may be functionally transformed into instruments of violent potency.

Unity is achieved cyclically through transitional stages. Ornaments are regularly lost or acquired during periods of transition when there is a transfer of sovereign rule both

on cosmic and social scales. The Pāṇḍavas are systematically disrobed and disarmed when they are defeated in a game or war. These are clear, unambiguous transfers of military and social power. The relationship between ornaments and weapons is related to sacrifice, not only on a personal but also on a cosmic level. The Pāṇḍavas and Draupadī relinquish their ornaments and armaments to enter the forest and perform austerities (forms of personal sacrifice). This sacrifice is preparation for the eighteen day war that is a cosmic sacrifice, where the earth, unadorned by flowering trees and vegetation is adorned instead with blood and corpses. The jewel in the crown on Aśvatthāman's head (possibly corresponding to a third eye on a head) is a symbol of virtue and prosperity and must be recovered by the epic heroine in order to restore order.

Erotic shifts occur on several occasions. One example is the cohabitation of Draupadī in a disheveled state with Arjuna's fairer second wife Subhadrā. Subhadrā bears a son to Arjuna called Abhimanyu who eventually marries the princess Uttarā of the kingdom of Matsya. At the end of the period in disguise, Draupadī's garments are turned over to Uttarā who then bears Parikṣit, the only living male descendant of the Pāṇḍavas. Thus, one might say that Draupadī loses her garments completely and that she, like Kāṇṇaki, never ultimately returns to a prosperous status. Her hair is nevertheless garlanded at the end of the war when her "dead" husbands are, in a sense, reborn, and repossess the powers inherent in Aśvatthāman's jewel—even though her status as a young and fertile wife has been relegated to the younger Uttarā. The jewel also has significant regenerative powers as it prevents the death of the embryonic Parikṣit who is the last of the Pāṇḍavas.

Similarly, in the *Cilappatikāram*, Kāṇṇaki challenges the Pāṇṇiyaṅ king to give up his throne. Her gem and her anklets are lost, but she ultimately achieves a total unity with Kōvalaṅ. In the epic she is overtly deified and emphasis is on the dissolution of an earthly social fabric for the emergence of new alliances which are "overseen" by Kāṇṇaki as a stone icon. Erotic changes are, of course, signaled throughout the epic by an absence or presence of embellishments on the body. One might also note that Kāṇṇaki's burning of Maturai with her breast evokes sacrifice on large-scale, cosmic levels, where individual roles are defined and signified by specific ornaments. One might ask whether Kāṇṇaki achieves the destruction of Maturai and the rebirth of Kōvalaṅ because of her golden anklet, because of her virtuous character, her breast and the powers of chastity, or because

of the sun's decree regarding the burning of Maturai, or a combination of these elements. Heat (or *tapas*), that is, some kind of transformative power, resides both in the anklets and eventually in Kappaki's left breast. The anklets, the breast and the sun are all circular objects and are all associated in some respect with the generation of heat, fertility and the control of sexuality.

Ruptures or shifts in the relationships between entities, humans, animals and deities are signaled by changes in ornamentation. In the *Mahābhārata* some of these shifts are also symbolically conveyed by the appearance of golden receptacles. These receptacles are replaced by weapon-like ornaments and a garment in the cultic rituals. Furthermore, there is clearly a preoccupation with the premature loss of blood (menses, unjust deaths) as war and the death of male children is invariably connected to female fertility. On a mythical scale the goddesses are representatives of *Śakti* while the males may share the qualities of Śiva as destroyer through analogous relations such as relatively passive entropic losses and dismemberment symbolism.²²

Overall, the epics tend to relate social histories and the passing of time in terms of alternating categories. The cool season may be identified by sensuality, waters, the womb, fertility, eroticism, perfumes, flowers, ornaments (jewels, precious stones, anklets, garlands), fish, the earth and birth. The hot season, on the other hand, is associated with

²² Both epics contain elaborate and specific descriptions of the forest goddess as connected in some way to the Ṛg Vedic and possibly pre-Vedic mythology of Śiva, Mount Meru and the serpent. While the *Mahābhārata* evokes an image of the serpent as Durgā's belt, or girdle, making Mount Mandara shine with brilliance, the *Cilappatikāram* suggests that the goddess "whirls the fiery serpent as a bowstring" and "bends Mount Meru as a bow" (12. 77-79). There is a clear connection between this image and the Vedic myth of Śiva's churning of the ocean. For, just as Śiva's throat is peacock blue after swallowing the Kalakuta poison, so this goddess's throat is "dark with poison" (12. 76-77). Similarly, Durgā in the *Mahabharata* is clearly specified as wearing bracelets that are coloured "peacock blue." Like Śiva, the goddess of the *Cilappatikāram* also wears the "silver petal of the moon on her head" and on "her split forehead blazed an unwinking eye." The Durgā in the *Mahābhārata* wears the serpent as a shining belt (ornament and symbol both of chastity and fertility) while the Korravai-Aiyai-Durgā of the *Cilappatikāram* wears the serpent as a bowstring (a weapon). Again, the epics illustrate the narrow symbolic relationship that exists between ornaments and weapons in the mythology and the subsequent iconography identifying these deities.

asceticism, fire, infertility, the absence of fragrances, decapitated men, armaments, castration imagery, blood and death. Finally, at the end of both epics, a form of order or unity is restored. The grieving Kāṇṇaki and Draupadī are transformed from pure, beautiful, faithful wives during the cool months into impure, disheveled, raging mother goddesses during periods of drought. Their grief and vengeance in a sense activate the reinstatement of just rulers in their respective kingdoms.

Shifts between eroticism and asceticism govern concepts of individual self in both epics. These shifts are figuratively represented by the presence or absence of ornaments. Eros is both an ethical aim leading to liberation and a destructive force that is eventually countered by self-discipline and hardship.²³ Indeed, there is a pronounced emphasis on the impermanence of erotic union and material wealth in contrast to the depth of virtuous self-sacrifice as a means of liberation. Kāṇṇaki's ornaments and garments are related to her emotional and personal involvement with the world and its material or physical pleasures. When Kōvalaṇ loses his status by neglecting Kāṇṇaki and gambling his wealth away, most of her external ornaments significantly disappear. The final loss of one anklet and the transformation of the other into the proof of her identity and virtue reveals the deeply metaphorical sense of "stripping" as a process leading towards truth and self-knowledge. Similar imagery governs the emotional and material shifts in Draupadī's life. She is compared to a fruit and subsequently "stripped" or "peeled" (Hiltebeitel 1988, 269) until it becomes clear that she is pure *tejas* or pure energy just as Kāṇṇaki is a "peerless gem" and "pure gold."

In the cultic rituals, one finds that ornaments are not simply decorative. They are vehicles of religious significance, with the power to restore health, vitality and social order. They are symbolic of the goddess's powers and establish Kāṇṇaki and Draupadī as both destroyers and restorers of life and cosmic equilibrium. In the Kāṇṇaki-Pattini cult, it is clear that the golden anklets, ceremoniously placed under the central archway, invoke the

²³ Interestingly, Zimmer, in his discussion of the Nataraja mentions Richard Wagner's work entitled *Ring: Nur wer der Minne Macht entsagt....*, "only he who renounces the power and spell of love will acquire the Ring that bestows on its possessor the power beyond measure" (158).

presence of the goddess and her *tejas*. In Draupadī cult rituals, Draupadī's turmeric coloured sarees (the colour of gold and fire) are infinitely long and protective. Ornaments and armaments are interchangeable sacred objects; an anklet is fire, turmeric whips function as necklaces, and garlands function as nooses. All these implements are related to fire and/or gold in substance and colour. Morphologically, these items are either circular or in the shape of arcs. Functionally they kill, transform, or allow for restitution and rebirth.

Finally, I would like to suggest that the claims I have made could be placed in the context of larger speculations. Kānnaki and Draupadī may belong to a similar or an identical tradition, in spite of the fact that one belongs to a different linguistic family than the other. This larger question, though not researched in this work, sets a context for further research. Two theses are yet to be considered, one being the direct influence of the *Mahābhārata* on the *Cilappatikāram*, and the other being an independent development of beliefs, myths and symbols from a common fund of motifs and religious practise.²⁴

²⁴ For some ideas about the possible origins of these epic and goddess traditions see appendix: "Some Reflections on possible continuity of symbolism in Indian epics and other cultural traditions."

Appendix: Some reflections on a possible continuity of symbolism in Indian epics and other cultural traditions.

Preliminary studies of the Kaṇṇaki-Pattini cult and the Draupadī myths and rituals shows that ornaments such as jewels or metals may be a key part of a much larger symbolical network. Both goddesses probably belong to an ancient tradition of astral deities associated with death and rebirth symbology. Kaṇṇaki and Draupadī are both lamenting mother goddesses whose son-consorts, belonging to the upper echelons of caste society, are slain and subsequently revived. A theme of death, lamentation and rising in other cultures has been designated as the *mater dolorosa* theme, Michelangelo's *Pieta* being one of the most famous images of the grieving mother and her divine son.²⁵ The death and rebirth theme has not been studied in great detail in the Indian context and deserves more analysis. The focus of this appendix is to examine the function and meaning of ornaments, armaments, and the secondary themes of hairstyle and robing, against a background of death and rebirth mythology. Indeed, in the epics and mythologies of these goddesses, bangles, anklets, other ornaments, and certain implements of war appear to be signs or symbols of status and transition within the cycles of death and regeneration. A similar symbolism can be traced to the early Tamil poetry of what is generally designated

²⁵ In *The Cult of the Goddess Pattini*, Obeyesekere remarks: "It is reasonably clear that the cult of the Virgin Mary was a continuation of the mother goddess cult. She is like the others a virgin and a mother and, at least in ancient times, was sometimes depicted as the bride of Christ" (476). He adds: "Now we can see the parallelism between the Pattini cult, the cults of the Asian mother goddesses, and the Marian cultus. Pattini too is a kind of *mater dolorosa* weeping over the body of her dead husband slain under the margosa tree. The ritual drama of the killing and rebirth (*marā ippādīma*) represents the southernmost example of the cult of the mother goddess and the 'dead god' (477). One important difference does exist however in the manner in which these goddesses are portrayed. Obeyesekere notes that although one contemporary Sinhala artist portrays like Michelangelo a mutilated, bleeding son in a mother's arms, the goddess's left breast has been wrenched away and the goddess is clearly depicted in tremendous pain. In contrast, the *Pieta* shows a relatively serene and contented woman (Obeyesekere 479).

as the Caṅkam period, to the ciphers of the Indus Valley script, and to Vedic hymns and rituals.

The Caṅkam Corpus

It is difficult not to look towards early Tamil poetry as a source of the symbolism of ornaments and armaments. In the Caṅkam poetry, one immediately uncovers rich references to ornaments, jewels and armaments with positive and negative values depending on their physical presence or absence from the body. One of the most common images is that of women wearing tight-fitting or loose bangles depending on the presence or absence of their men. The following captures the essence of this symbolism:

Look, my bangles
slip loose as he leaves
grow tight as he returns
and they give me away (Ramanujan 34)

Another poem reads:

and your man
who was in love with battle
has remembered
and come home

your arms are beautiful again
the slipping bracelets
stay in place. (Ramanujan 80-81)

In the above example, the woman's husband or lover has returned to her; their union and stability is therefore poetically expressed in terms of once "slipping" bangles remaining on

the woman's arms and wrists. Another poem again subtly suggests or implies the unfaithfulness of the woman's husband with an image of slipping ornaments.

As I think of him
my bright bangles slip
from my wrists. (Ramanujan 94)

Zvelebil suggests that the *marutam* landscape and the theme of infidelity after marriage is a later addition to Cankam conventions,²⁶ and we know that the author of the *Cilappatikāram* knew of the *Mahābhārata*,²⁷ suggesting that *Cilappatikāram* may be of a later date than the *Mahābhārata* and the earliest Cankam literature. Although Draupadī's husbands, particularly Arjuna, have sexual relations with other women such as Subhadrā and Ulūpī, Draupadī does not overtly express any resentment. Her resentment may nevertheless be implicit in the frugal lifestyle and attire she is obliged to maintain. One might suggest that the absence of ornaments, indicating infidelity and separation in Tamil poetry and the *Cilappatikāram*, parallels Draupadī's disheveled and unadorned state in the forest where she abstains from sexual relations with her husbands. The theme of infidelity may be a later addition to the original myth or it may simply have been omitted in the *Mahābhārata*.

Yet another Tamil poem associates the loss of ornaments with the grief and lamentation that characterizes the *mater dolorosa* theme--a theme that permeates both the *Cilappatikāram* and the *Mahābhārata*.

O, he roves,
and women grieve
over his chest

²⁶ Zvelebil, 1973, says that the *marutam*, *mullai* and *neytal* categories were added as defined categories of Tamil poetry later than the *kuṟiñci* and *pālai* categories (96).

²⁷ The author of the classical *Cilappatikāram* compares the burning of Maturai in Canto 22 to "the day a fire raged in the Kāṇḍava forest" (Parthasarathy 22. 56), clearly a reference to the burning of the forest in the *Mahābhārata*.

till ornaments come loose on their limbs.
(Ramanujan 95)

The loss of ornamentation also signals or accompanies physical decay:

Why then is she growing so thin
that her ornaments come loose
her soft arms grow fallow? (Ramanujan 98)

The adornment of hair is also very significant in early Tamil poetry. Just as hair is carefully garlanded at auspicious times but is wild and unbound in times of distress, "heat," and asceticism in the *Cilappatikāram* and the *Mahābhārata*, so hair is carefully garlanded or unadorned in Caṅkam poetry. The description of one ascetic, for example, states that he "dries the twists of hair that hang down his back" (Ramanujan 179). Long, twisted or matted hair is generally associated with asceticism both in Saiva mythology and in the early Tamil corpus. Times of fertility, sexual enjoyment, reunion and pleasure, on the other hand, are communicated in terms of garlanded and bound hair. One poem set in the *mullai* landscape states:

heart melting
every time I thought of dense black hair
being braided, made up with flowers.
(Ramanujan 79)

Clearly, the anticipation of a pleasing and sensual reunion warrants the adoption of a particular hair style. Another poet writes:

Your faraway lover
is back
old companion of your arms

Your hair,

fit place for opening buds,
would like flowers now. (Ramanujan 80)

The rebinding of Draupadī's hair is also associated with her triumphant revenge. Duped and betrayed by the Kauravas, Draupadī's hair is only rebraided when her husbands successfully produce Duryodhana's dead body. In a sense, Draupadī is emotionally reunited with her husbands only once they have fulfilled their promise to kill the Kauravas. Kappaki's hair is disheveled as long as her husband is dead, and she must grieve.

There are many indications that ornaments and breasts are also connected to regenerative processes and revival mechanisms in the Caṅkam corpus. For instance, one poem entitled "A Woman and her Dying Warrior" suggests that a woman's bangles are the key to the rebirth of the dead male. Although the man is dead, his companion wife or mother petitions him to "walk" with her as she holds out her "wrist of bangles":

Death
has no codes
and has dealt you wrong,
may he
shiver as I do

Hold my wrist
of bangles,
let's get to the shade
of that hill.

Just try and walk a little. (Ramanujan 176)

Again, the woman laments the injustice of her son's death and expresses her belief that with the "wrist of bangles" she can defy the "codes" of death. A raised arm with bangles is also a common image on sati stones or "posts." Hildebeitel interprets the motif as "a symbol of marriage uninterrupted by death" (2: 131) and writes:

Like the virgin and unmarried Durgā, then, Satī must be her own sacrificer. But unlike Durgā, Satī is the sacrificer as victim. She is without a male (king or husband) to sacrifice with and for her. In her wake, suttees, likewise without living husbands (often warriors who have ideally died in battle), are also their own sacrificers or more precisely, the satī, as the sole survivor of the marital couple, enters the fire as joint sacrifice and joins the body of her husband in death as the cremation fire transforms each of them into an oblation. Fittingly, the post thus represents her as sacrificer-victim... (1988, 131)

Numerous Caṅkam poems also relate the grief of mothers for their dead warrior sons. Ramanujan cites many such poems that also reveal a predominance of breast imagery in connection with death. In one poem, a mother threatens to "slash" the breasts "that gave him suck" if she finds that her son died fleeing the battle. Milk is juxtaposed with blood as this woman searches the blood-drenched fields for her son's body (Ramanujan 182). Another poem cites a woman's happiness as she discovers her son's body "hacked to pieces":

When she saw him there
in all his greatness,
mother's milk flowed again
in the withered breasts of this mother
for her warrior son
who had no thought of retreat. (Ramanujan 183)

Again, the breast replenished with milk is, like the bangled arm, an image of revival whereby dead warriors are symbolically or literally liberated by a woman with these powers. In this case, the breast produces milk rather than fire and revives rather than

destroys. But, as we know, the breast, anklet or bangle can alternately revive or destroy in these traditions.

Early Tamil poetry is thus replete with the basic imagery that one finds in the classical epics. This, of course, raises questions regarding the origins of the symbols and the myths surrounding them. Although the poems do not mention armaments in great detail in connection to the *mater dolorosa* theme, ornaments and breasts are clearly associated with carnage and with regeneration. It is quite possible that these symbols originated in the Indus Valley civilization—a theory that finds some support in Parpola's research on Indus Valley ciphers and their connections to Dravidian languages and later Indian religion and ethos.

The Question of Antecedents in the Indus Valley Civilization

Considering the striking similarities between the Kappaki-Kōvalan myths and rituals of South India and Sri Lanka and the Cybele/Attis cults of the Phrygians, Obeyesekere has argued that the Pattini cult and its underlying death and rebirth motif has its origins in West Asian Mother Goddess cults that were widespread throughout Asia Minor and the Mediterranean by 500 AD. According to Obeyesekere, the thematic elements of the Kappaki myths first appeared in Kerala by means of West Asian traders (most likely Syrian merchants) in the first or second centuries.

Though plausible, Obeyesekere's claims are certainly not conclusive and even he acknowledges the limited historical evidence presented to support his theory. "It is impossible to derive the Pattini cult from any specific goddess cult in West Asia and the Mediterranean," he writes. He also admits that, "It is equally impossible to specify which community from the West Asian area brought the original form of the Pattini cult". In spite of the generality of his statements Obeyesekere uses the example of the Syrians "to show that it was at least possible for them to have introduced Christianity to India"

(Obeyesekere 534). The mere fact that there are many West Asian mother goddess cults makes it difficult to date the origins of the Pattini cult in India.

In view of Obeyesekere's lack of evidence to support his theory and the striking congruence of the Near Eastern and South Indian mythopoeic tendencies, one might consider earlier cultural contact in order to account for the similarities. References in the *Cilappatikāram* and South Indian folklore suggest that Kaṇṇaki can readily be traced to the seven plaited figures of the "fig deity seal" of the Indus Valley Civilization, discussed by Asko Parpola²⁸. These seven figures are said to be planetary deities representing various aspects of the goddess. In the "fig deity seal" a fish sign is carved above the seven female figures with braided hair. An animal, with what Parpola has called a "caprine" face, seems to be sacrificed at an altar before a "deity" crowned with fig leaves.

The name "Kaṇṇaki" can also be etymologically linked to the planets and the Indus Valley seals. Parpola connects the fish signs of the Indus Valley script with the stars and planets associated with each deity, based on an observed rebus effect. The fish signs represent words with identical phonetic shape but different meanings. In the Proto-Dravidian language, the word *mīṇ* means both "fish and star". Similarly, the word for "star" is related to the word and symbolism for "eye". The many stars in the sky are thus equated with the eyes of the night and the eyes of a peacock feather. In the Dravidian languages, *kaṇ* and *kaṇṇu*, the root words from which Kaṇṇaki is derived, can mean "eye," "aperture," "tear," "star in a peacock's tail" or "eye in a peacock's feather" (Burrow and Emeneau 1159). The fish symbol used to denote stars and eyes in the peacock feather, is quite similar, if not identical in its simplest form to the *yoni*, symbol of the female principle throughout India, which is especially visible in Tantric iconography (along with the *lingam*). The elliptical shape may also be likened to an eye of omniscience. Thus, Kaṇṇaki is already associated with ancient concepts of deity (as an eye or a star) and Śakti as represented by the *yoni*.

In addition to this, Parpola documents the development of the fish sign with a dot as representative of the Goddess of Victory, or Proto-Durgā, and argues that she is associated with Venus, called the Rohinī star, denoting "the red female star" in the Indian

²⁸ Parpola's "fig deity" seal has been classified by Mackay as seal #430.

tradition. According to Kālidāsa's *Rātilagnanirūpaṇa*, "the red star Rohini is also represented by the śakuia fish...a species of carp" (Parpola 1989). ^{The name} Korravai, the Tamil war goddess of victory who mothers the red god Murukan, can also be traced back, in the Dravidian languages, to a type of fish. A Telugu meaning for the root words "kuravai," "korra" and also "korra-muttu," (root of the name "Korravai") is "black murrel," another type of fish (Burrow and Emeneau, 1845). *Korram*, in Malayalam, denotes "victory, royalty" and *korraṇ* signifies a king or headman (Burrow and Emeneau, 2169). The feminine derivation meaning "queen" reads as *korraṇi* (Burrow and Emeneau, 2169). These etymological connections may indicate that the Tamil goddess's name "Korravai," suggestive of war and victory, is fundamentally connected to the fish symbol and planetary deities.

Similarly, although *muttu* means "old," "ancient," and "goddess," it also refers to "knob," "joint or knot of cane or bamboo," and "knee and elbow" in both Tamil and Malayalam. The root word *kaṇ* can also mean "joint in bamboo or cane," (Burrow and Emeneau, 1160) and *kaṇu*, *kaṇṇu*, *kaṇakkai* and *kaṇakkāl* mean "node of bamboo," "wrist" and "ankle" (Burrow and Emeneau, 1160). This connection also, although very obscure, may be very significant considering that the symbol of Kappaki's marriage and chastity is the anklet. The morphologically connected root word *kaṇṇi* means "snare," "knot," "link of a chain," "wreath," "garland," "rope" and "neckrope for a bullock" in Tamil (Burrow and Emeneau 1183, 1184). Anklets may be etymologically connected to destructive implements such as the "snare" and the "noose" (Burrow and Emeneau, 1183, 1184).

In an article entitled "Bangles, Sacred Trees and Fertility: Interpretations of the Indus Script relating to the cult of Skanda-Kumāra," Parpola notes that the Harappan sign of two intersecting circles might stand for Skanda's old Dravidian name Murukan and may be related to the modern Tamil meanings of the stems *muruku*, *muru*, *mura*, and *muruvu* as "ornament worn in the helix of the ear," "wire ring used as an ornament for the nose and ear," "ear-ring," "twisted bangle or wristlet made of silver" or simply "bracelet" or

"bangle" (Parpola 1990, 8).²⁹ The meanings and rebus effect of the root word *mur-i* "meaning 'to bend, to be bent, to twist' are in fact, like the meanings of the words *kan*, *kanni*, etc., related to specific ornaments. In this case, the signs tend to signify metallic ornaments rather than wreaths, garlands, nooses etc. Parpola writes:

There is, indeed, an exact and ancient Dravidian homophone which provides an excellent rebus in this case, namely *muruku*, meaning 'ring'... the specific meanings 'ear-ring', nose-ring' and 'bangle' are variously attested to in the South and Central Dravidian languages from which this etymon is known. (1990, 270)

Parpola then proceeds to show similar corroborative trends in later Indian literature and art. He remarks on Karpā's birth from the Sun wearing a cuirass and a pair of golden disc earrings. Further evidence of the divine and royal status ornaments carry is the fact that "Murukan had golden ear-rings" and that kings in Tamil Caṅkam texts are also identified by golden anklets. Indeed, Parpola's research points to the sign of a single or two intersecting circles as the name of a deity as well as any kind of 'ring' including bangles or necklaces (1990, 272)³⁰. Hence, ornaments are yet again intimately tied to divinity.

Parpola documents the Indian practise of hanging loops of neem fibre or various types of bangles on trees. He then notes the connection between bangles and 'leaf crowns' to suggest that Harappan deities were not only astral but were also said to inhabit trees. The bangles can be interpreted as the adornments of the goddess.³¹ A logical extension of these ideas, in light of my preceding analysis of Kappaki and Draupadi myths and rituals,

²⁹ Parpola cites the Burrows and Emeneau Dravidian Etymological Dictionary 4979 for linguistic connections between words related to the roots *mur* and *muruku*.

³⁰ Parpola acknowledges that this connection is hypothetical and based solely on the syncretistic material presented in his 1990 paper on bangles and the cult of Skanda-Kumāra. However, in this author's opinion, the arguments presented on pages 8-10 of Parpola's article are particularly convincing and worthy of attention.

³¹ Parpola acknowledges Dr. Blurton for this information on page 275 of his 1990 article on bangles and the cult of Skanda-Kumāra.

would be that trees, as a major source of fire, are ultimately equated with the stars, also luminous sources of fire and heat. Ornaments such as rings, bangles, garlands, margosa, as well as fibres from neem trees are also associated with divinity, heat and transformative powers.

Tamil works of the Caṅkam age also refer to the custom of erecting an upright post in memory of dead heroes (Settar, Sontheimer ed. 52). In the Indus Valley seal (the "fig deity seal") and in Vedic sacrifice the tree or upright post is central to the sacrifice.³² In ancient India, warriors voluntarily sacrificed themselves to the Goddess in order to petition her blessings and victory in times of upheaval and crisis. Many memorial stones have been found all across India, in Madhya Pradesh, Andhra, Eastern Maharashtra, Orissa and Bihar, with epithets referring to self sacrifice during cattle raids and other socio-political disasters. The hero stones depict the homicides and suicides of warriors, usually involving the slicing of the body parts, if not decapitation. Evidently, the heroic tradition of the Tamils during the Caṅkam age reveals explicit dismemberment symbolism like that of the dead Kōvalan. Small stone plates have been found that have the footprints of a saint or god surrounded by the heads of four rams. Rams are still sacrificed to the war god Khaṇḍobā or the goddess Banai. Memorials in front of the Khaṇḍobā and Hoysalesvar temples show footprints surrounded by two decapitated human heads and two heads of rams. Human heads are symbolically, at least, on the same level as the sacrificial animal in the Dravidian folk tradition; warriors, goats and rams are all ritually sacrificed on religious altars. In the myth of the Khaṇḍobā cult, the god tests the founder of the cult by asking for his five sons in sacrifice. The devotee and his sons agree to the challenge and the god then revives his five sons. Here, one finds an interesting echo of the death and revival rituals of Draupadī's five sons.

³² See Alf Hiltebeitel, 1991, *The cult of Draupadī*. Vol. 2, *On Hindu Ritual and the Goddess*. Chicago: University of Chicago Press. pp. 117-166.

Possible Vedic Antecedents

The concepts of liberation, rebirth or rebirth are all inherent in the symbols of gold, the fish and a circular or oval representation of protection or destruction. Hiltebeitel writes that "the thirteenth year, which the Pāṇḍavas spend 'like creatures dwelling in the womb' (4.66.10; cf 4.12.11,n.), has the character of a *dīkṣā*, the 'consecration' through which one is 'reborn' in the 'womb' of the *dīkṣā* but to the status of 'sacrificer' (*yajamāna*)" (1980c, 148). The thirteenth year in disguise is the year the Pāṇḍavas spend in the kingdom of Matsya, or the kingdom of the Fish. At the end of this year they recover their "sacred" and circular weapons such bows and arcs in the *śamt* tree guarded by Durgā as well as gold ornaments, the garments and royal insignia of their enemies on the battlefield. Armed with these assets, the Pāṇḍavas once again "rise" to wipe out the Kauravas. Similar rites and consecration ceremonies in the Vedas have been documented by Gonda. He notes:

There can be no doubt that in this process of ritual rebirth a stay in a golden vessel is essential. It reminds us of the practise of making a man who had been missing but returns after his death has been presumed undergo a birth ritual in a vessel made of gold or clay and filled with melted butter and water in which he has to be seated as if he were an embryo. (1991, 119)

Vedic ritualists clearly associated gold with rebirth, and the rebirth of a now "embryonic" sovereign. The fish sign of king Virāṭa's kingdom appears to be another, possibly related symbol of rebirth. At the end of the *Mahābhārata*, Parikṣit is a revived embryo when a jewel functions as a magical amulet permitting the transformation.

Indeed, some analyses of the symbols in the Vedas and in the *Mahābhārata* reveal basic similarities between the sun, fire, gold, the unguents made of combustible plants such as turmeric, fish and stars.

The leading ritualists and philosophers of India were deeply convinced of the fundamental unity of fire (*agni*), light and the sun,

the source of light and of life. They regarded gold as Agni's seed, as identical with fire and light and as intimately associated with divinity, considering it as a manifestation of (continuance of) life and as a means achieving deification. The belief of a divine presence in a golden cover seems to have been no less current than the ritual realization of birth or rebirth in a vessel consisting of that metal as well as the conviction that it was an indispensable requirement in performing a variety of rites and ceremonies. (Gonda 1991, 216)

Rebirth rites in the Vedic worldview clearly involved the capture of transformative powers believed to be inherent in fire and in gold. This, of course, would follow from basic observations of forest and crop depletion during the hot season and their subsequent and inevitable renewal. Gonda notes that "One can, however, also offer fuel and flowers of the arka, or also of the śamī, bilva or palaśa--'sacrificial trees', the use of which leads to prosperity if one desires to get a golden object" (108). Hence, there is a strong notion that trees are somehow divine and that their substances are ultimately capable of rebirth.

These findings, however, do not explain the unusual emphasis on circular or elliptical gold or shining objects. One might simply offer as explanation the symbolic predominance of the planets and the stars (including the sun and the moon) in ancient belief systems. In later philosophical worldviews, the sun and the moon were also associated, as we have seen in the epics, with vision and omniscience. The stars were undoubtedly the eyes in the sky and fish, the twinkling eyes of the ocean. Eyes, fish and stars have, according to Parpola, etymological overlap and are certainly derived from a common religious ethos that, if Parpola's interpretations are correct, date back to the Indus Valley Civilization. According to Gonda, there may also be Vedic antecedents:

The eye being characteristic of a living being is also stated to be or represent "motion" (*caranam*) because it is in accordance with the eye that the body moves (*carati*); the sun is the eye of creatures for when he rises everything here moves. (1969, 10)

Gonda also remarks that the eye is "explicitly stated to 'shine' and there is an intimate connection, or rather identity, between eyesight and *tejah*, ie. fiery and brilliant energy" (1969, 5). In fact, Gonda does a thorough analysis of eye symbolism and the function of the "gaze" in Vedic literature and religion. The movement or fixity of the gaze, like the presence or absence of an anklet, jewel or discus determines the auspiciousness or inauspiciousness of an event or action in relation to the deities. Gonda also documents the relations between gold, fire and *tejas*, that is, the heat produced by asceticism and penance-- two very significant and consistent themes in both the *Cilappatikāram* and the *Mahābhārata*. Unfortunately, with regards to the psychological and religious understanding of *tejas*, little can be proven from the Indus Valley ciphers alone. Thus, there is little evidence linking gold ornaments and armaments to ascetic resolve. One might, however, note that the famous seal labeled "Proto-Śiva" or "Proto-Mahīṣa" from Mohenjodaro depicting a figure in a seemingly yogic pose may indicate that the practise of asceticism was developed in Harappan times.

It seems rather unwarranted, therefore, to positively assert a Dravidian or uniquely Harappan origin for the symbols and functions they have acquired. Nevertheless, in view of the evidence, one can certainly claim that Harappan concepts of planetary movement, gold ornaments, circular vessels, garlands and other "tree" products have influenced the overall symbolic field. But it would be difficult to isolate a single origin for such pervasive imagery. A subsequent Vedic borrowing of Harappan signs may explain later epic and cultic similarities.

Although Parpola's work and the etymological links in Dravidian languages are inconclusive they reveal a possible overlap of Harappan and later Indian religious symbolism. A number of themes, which are fundamental to the South Indian religious system emerge from these linguistic connections. The fish sign, for instance, appears on Indus seals, in the *Mahābhārata* and is the royal emblem of the Pāṇḍiyāṅ king in the *Cilappatikāram*. The link between fish and planets is very important since seasonal changes, dying and rising, and sovereign rule are invariably related to solar and lunar movements as well as the relationships between deified planets such as Aṇḍiku and Arundhati. Gold ornaments, jewels and armaments are not only indispensable markers of

royalty and divinity but also appear to be major ciphers on the Harappan seals studied by Parpola. These ornaments are also profoundly connected to notions of fertility.

In the epics, these protective and destructive items are intimately tied not only to the deaths of male warriors but also to their ultimate revivals and rebirth. Bangles, anklets, jewels and breasts possess these transformative powers in Caṅkam poetry, in the *Cilappatikāram* and in the *Mahābhārata*. In the ritual traditions of Kaṇṇaki and Draupadī all golden vessels and armaments such as turmeric whips and spears or swords are interchangeable with garlands, necklaces, a woman's breast and circular ornaments such as bracelets and anklets. All of these items share two characteristics; they are in some way related to trees, fire and/or gold and they are alternately protective and destructive. All acquire virtually magical powers by means of ascetic self-control or simply as the basic substances associated with the production of heat. Etymologically the names "Murukan" and "Kaṇṇaki" are probably related to circular ornaments and even weapons such as the noose or snare. The death and rebirth mythology in India today stems from an ancient tradition wherein rebirth and liberation are symbolically expressed with a bangled arm. The theme of regenerative ornaments and armaments is intimately related to the *mater dolorosa* motif and the values of heroism that accompany the mother-son/wife-husband relation in Caṅkam and classical Indian literature.

Bibliography

- Auboyer, Jeannine. 1965. *Introduction a l'étude de l'art de l'Inde*. Rome: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente.
- Bang, B. C. 1973. Current concepts of the smallpox goddess in parts of West Bengal. *Man in India*. 53:79-104.
- Bean, Susan. 1975. Referential and indexical meanings of *amma* in Kannada: Mother, woman, goddess, pox and help! *Journal of Anthropological Research*. 31:313-329.
- Beck, Brenda. 1981. The goddess and the demon: a local South Indian festival and its wider context. In *Autour de la déesse hindoue*, ed. Madeleine Biarreau. *Purusartha* 5: 83-136.
- Biarreau, Madeleine. 1981. L'arbre samī et le buffle sacrificiel. In *Autour de la déesse hindoue*, ed. Biarreau. *Purusartha* 5: 215-244.
- Biarreau, Madeleine, and Charles Malamoud. 1976. *Le sacrifice dans l'Inde ancienne*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Biarreau, Madeleine, and Jean-Michel Péterfalvi. 1985. *Le Mahābhārata: Livres I a V*. Paris: Flammarion.
- . 1986. *Le Mahābhārata: Livres VI a XVIII*. Paris: Flammarion.
- Burrow T. and M.B. Emeneau. 1961. *A Dravidian Etymological Dictionary*. London: Oxford University Press.

- Coburn, Thomas. 1991. *Encountering the goddess: a translation of the Devī-Mahātmya and a study of its interpretation*. Albany N.Y.: State University of New York Press.
- Daniel, E. Valentine. 1987. *Fluid signs: Being a person the Tamil way*. Berkeley: University of California Press.
- Danielou, Alain. Trans. 1965. *Shilappadikāram [The Ankle Bracelet] by Prince Ilango Adigal*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Doniger O'Flaherty, Wendy. 1973. *Asceticism and Eroticism in the Mythology of Śiva*. Delhi: Oxford University Press.
- Douglas, Mary. 1973. *Natural symbols: Explorations in cosmology*. Barrie and Jenkins Ltd.: London.
- Eck, Diana. 1985. *Darśan, seeing the divine image in India*. 2nd ed. Chambersburg, Pa.: Anima Books.
- Eliade, Mircea. 1957. *The sacred and the profane, the nature of religion*. Witland R. Trans. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, Publishers.
- Frasca, Richard A. 1994. *Pāñcālī Capatam (The vow of Draupadī): Images of ritual and political liberation in Tamil literature*. *The Drama Review* 38 Summer: 89-105.
- Goetz, Hermann. 1964. *The art of India: five thousand years of Indian art*. New York: Greystone Press.
- Gonda, Jan. 1969. *Eye and gaze in the Veda*. Amsterdam and London: North Holland Publishing Company.
- . 1991. *The functions and significance of gold in the Veda*. Leiden: E.J. Brill.

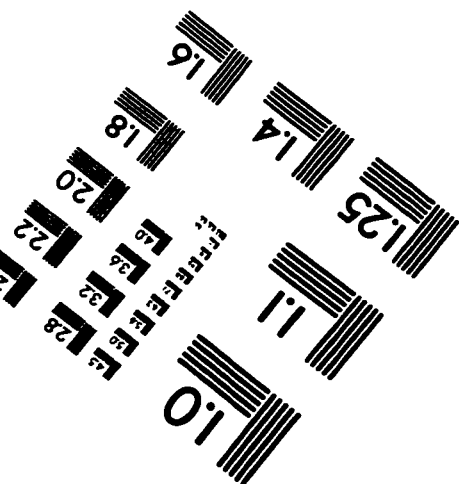
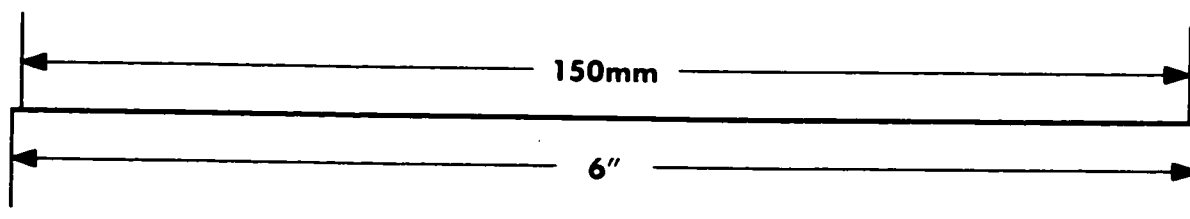
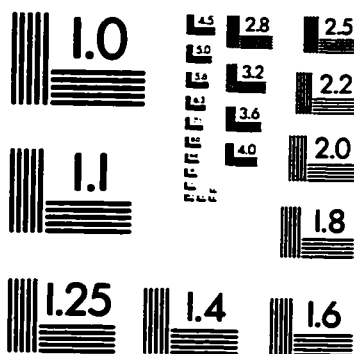
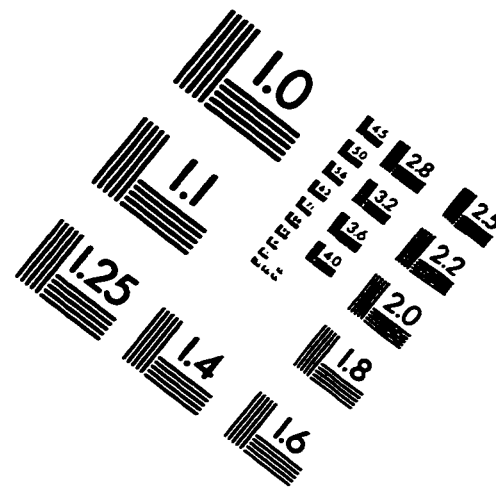
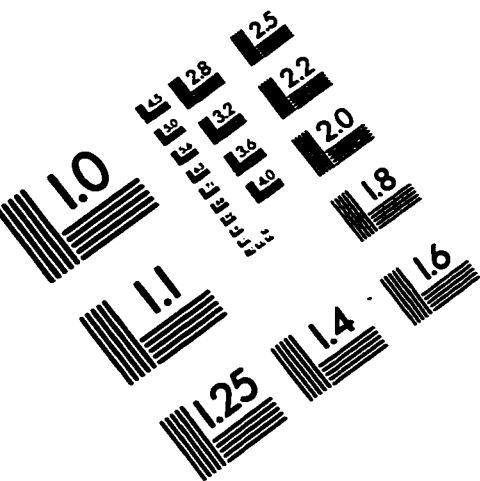
- Hardy, Friedhelm. 1983. *Virāha Bhakti: The early History of Kṛṣṇa devotion in South India*. Delhi: Oxford University Press.
- Hart, George L. 1971. *Poets of the Tamil anthologies*. Princeton: Princeton University Press.
- Hiltebeitel, Alf. 1976.[1990] *The ritual of battle: Krishna in the Mahābhārata*. Ithaca.
- . 1978. The Indus Valley 'Proto-Śiva,' reexamined through reflections on the goddess, the buffalo, and the symbolism of *vāhanas*. *Anthropos* 73:767-97.
- . 1980a. Rāma and Gilgamesh: The sacrifices of the water buffalo and the bull of heaven. *History of Religions* 19:187-223.
- . 1980b. Draupadī's Garments. *Indo-Iranian Journal* 22:97-112.
- . 1980c. Śiva, the goddess, and the disguises of the Pāṇḍavas and Draupadī. *History of Religions*. 20: 147-74
- . 1987. Gambling. In *The encyclopedia of religion*, ed. Mircea Eliade. 5: 468-74. New York: Free Press.
- . 1988. *The cult of Draupadī*. Vol. 1, *Mythologies: From Gingee to Kurukṣetra*. Chicago: University of Chicago Press
- . 1991. *The cult of Draupadī*. Vol. 2, *On Hindu ritual and the Goddess*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jacobson, Doranne. 1986. The Women of North and Central India: Goddesses and Wives. In *Women in India: Two perspectives*. Doranne Jacobson and Susan S. Wadley, Delhi: Manohar Publications.
- Kane, P.V. [1930-62] 1975. *History of Dharmasāstra*. Vol.2 Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

- Kinsley, David. 1975 [1977]. *The sword and the flute: Kālī and Kṛṣṇa, dark visions of the terrible and sublime in Hindu mythology*. Berkeley: University of California Press.
- . 1986. *Hindu Goddesses: Visions of the divine feminine in the Hindu religious tradition*. Berkeley: University of California Press.
- Knipe, David M. 1975. *In the image of fire: Vedic experiences of heat*. Delhi: Motilal Banarsidas.
- Kramrisch, Stella. 1975. The Indian great goddess. *History of Religions*. 14: 235-266.
- . 1976. *The Hindu temple*. 2 vols. Delhi: Motilal Banarsidas.
- . 1981. *The presence of Śiva*. Princeton: Princeton University Press.
- Mackay, Ernest. 1938. *Further excavations at Mohenjo-Daro I-II*. Delhi: Government of India.
- Meyer, Eveline. 1986. *Aṅkālaparamēcuvari: A goddess of Tamilnadu, her myths and cult*. Weisbaden: Franz Steiner.
- Monaghan, Patricia. 1990. *The book of goddesses and heroines*. St. Paul: Llewellyn Publications.
- Obeyesekere, Gananath. 1984. *The cult of the goddess Pattini*. Chicago: University of Chicago Press.
- Otto, Rudolph. 1957. *The idea of the holy*. John W. Harvey (Trans.). London: Oxford University Press.
- Parpola, Asko. 1985. The Sky-Garment. A study of the harappan religion and its relation to the Mesopotamian and later Indian religions. *Studia Orientalia* 57.
- . 1989. The "fig deity seal" from Mohenjo-daro: its iconography and inscription. *South Asian Archeology* 1.

- . 1990. Bangles, sacred trees and fertility: Interpretations of the Indus script relating to the cult of Skanda-Kumāra. *South Asian Archeology*. 1: 263-284.
- Parthasarathy, R. (Trans.). 1992. *The Cilappatikāram of Iḷahkō Aṭikaḷ: an epic of South India*. New York: Columbia University Press.
- Ramanujan, A.K. (Trans.). 1985. *Poems of love and war: from the eight anthologies and the ten long poems of classical Tamil*. Delhi: Oxford University Press.
- Rao, Gopinatha. 1971. *Elements of Hindu iconography*. Vol. 1. Varanasi: Indological Book House.
- Rawson, Philip. 1982. *The Art of Tantra*. London: thames and Hudson.
- Richman, Paula. 1988. *Women, branch stories, and religious rhetoric in a Tamil Buddhist text*. Foreign and Comparative Studies/ South Asian Series 12. Syracuse University: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs.
- Sahai, Bhagwant. 1975. *Iconography of minor Hindu deities and Buddhist deities*. Delhi: Abhinav Publications.
- Sastry, Alladi Mahadeva (Trans.). 1987. *The Bhagavad Gītā with the commentary of Śrī Śaṅkarācharya*. Madras: Samata Books.
- Settar, G., and Gunther D. Sontheimer, eds. 1982. *Memorial Stones: a study of their origin, significance and variety*. Dharwad: Karnatak University; Heidelberg: South Asia Institute, University of Heidelberg.
- Sfameni Gasparro, Giulia. 1985. *Soteriology and mystic aspects in the cult of Cybele and Attis*. Leiden: E.J. Brill.
- Shulman, David. 1980. *Tamil temple myths: Sacrifice and divine marriage in South Indian Śaiva tradition*. Princeton: Princeton University Press.

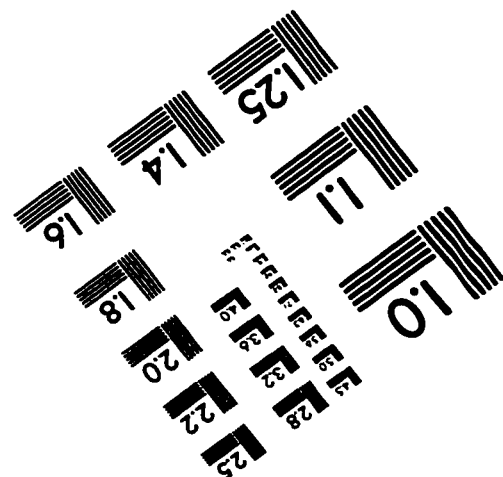
- Sinha, Indra. 1993. *The great book of Tantra: translations and images from the classic Indian texts with commentary*. Rochester:Destiny Books.
- Smith, Brian K. 1989. *Reflections on resemblance, ritual and religion*. New York: Oxford University Press.
- Van Buitenen, J.A.B. 1973 *The Mahābhārata. 1. The book of beginnings*. Chicago: Chicago University Press.
- Zimmer, Heinrich. 1974. *Myths and symbols in Indian art and civilization*. Bollingen Series VI. Princeton: Princeton University Press.
- Zvelebil, Kamil Veith. 1973. *The smile of Murugan on Tamil literature of South India*. Leiden: E.J. Brill.
- . 1975. *Tamil literature*. Leiden: E.J. Brill.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc.
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved



MQ

29527

U M I
MICROFILMED 1998

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

**A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600**

Agnès Bonnin

**L'écriture du progrès chez Jules Verne :
ambivalences de la modernité**

**Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres**

**Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec**

Août 1996

© Agnès Bonnin, 1996



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-29527-3

Résumé

Ce mémoire étudie les représentations de l'idée de progrès dans dix-neuf romans de Jules Verne, écrits entre 1864 et 1904. Il cherche à montrer que l'écriture vernienne et les sujets qu'elle privilégie sont l'écho des opinions qui dominaient en France lors de la seconde moitié du XIX^e siècle. Après avoir examiné les bouleversements qu'entraînent en France les découvertes scientifiques et leurs applications techniques, ainsi que les craintes suscitées par un progrès matériel trop rapide, il relève les images grâce auxquelles l'auteur des *Voyages extraordinaires* et inventeur du « roman de la science » traduit et transforme les manifestations du progrès de son époque. Enfin, il s'attache à nuancer ce portrait enthousiaste, et souligne que les mises en garde et les ambivalences envers le progrès technique ne sont pas absentes d'une œuvre qui accorde moins d'importance aux instruments d'accès au progrès qu'à l'esprit moral qui les guide.

Abstract

The present thesis studies the representations of the idea of progress within nineteen of Jules Verne's novels, written between 1864 and 1904. It aims at demonstrating that Verne's writing and the topics favored therein constitute an account of the opinions prevailing during the second half of the XIXth century. Following an examination of the changes brought by scientific discoveries and their technical applications in French society, as well as of the fears arising from the speedy material progress, it picks out the images that allow the author of the *Voyages extraordinaires* and the creator of the "scientific novel" to translate and transform the expressions of progress of the period. Finally, the thesis aims to nuance this enthusiastic portrait, and stresses the fact that warnings and ambivalences towards technical progress are not absent from a work that prefers to instruments giving access to progress a moral spirit guiding them.

Remerciements

Je voudrais tout d'abord exprimer ma gratitude à mon directeur, Marc Angenot, dont l'intérêt manifesté envers mon sujet de recherche fut un réel encouragement à poursuivre le travail entrepris. Ses conseils toujours pertinents m'ont évité plusieurs fausses pistes et guidé mes pas dans la bonne direction.

Également, je tiens à remercier l'ensemble du personnel du département de langue et littérature françaises, en particulier les professeurs qui m'ont dirigée depuis le début de mes études littéraires.

Enfin, je ne saurais passer sous silence le soutien matériel et affectif de mes parents, de ma famille et de mes proches, dont la confiance et les encouragements de tous les instants m'honorent.

Introduction

Les interrogations qui entourent le concept du progrès ne datent pas du XIX^e siècle. Mais si elles sont déjà ébauchées depuis trois siècles dans le monde occidental à l'époque où s'enclenche la révolution industrielle, elles n'acquièrent cependant tout leur sens qu'au lendemain de 1789 et des soulèvements qui marquent la première moitié du XIX^e siècle, lorsque la notion de progrès gagne un auditoire plus vaste. Jusqu'alors objet des réflexions de philosophes et de penseurs dont les idées ne connaissent qu'une diffusion circonscrite à une élite intellectuelle isolée du peuple, la conception du progrès se transforme ; l'explosion des découvertes scientifiques et des voyages à travers le monde, le développement de l'imprimerie et d'une presse d'information accessible à tous, l'intrusion, dans le quotidien, de moyens de transports et de communications, l'effort républicain d'une éducation obligatoire et généralisée bouleversent les habitudes ancestrales de nombreux Français. Dès lors, le progrès n'évoque plus une notion un peu éthérée exclusive aux rêveurs idéalistes, mais la réalité, neuve et tangible, d'une grande partie de la population. Cette dernière s'émerveille des retombées d'un savoir rationnel et de plus en plus exhaustif, de la maîtrise du globe, de cette "marche en avant" de l'humanité dont elle incarne indéniablement le fleuron. Les applications du progrès scientifique et technique, qui s'immiscent dans un quotidien parfois banal et similaire depuis plusieurs générations, soulèvent un enthousiasme nourri par un discours officiel qui ne tarit ni d'éloges ni de promesses sur leurs conséquences non seulement matérielles, mais civiques et morales.

Pourtant, le progrès n'est pas sans susciter questions et controverses. Si, aux yeux de certains, il assure de parvenir au bonheur des hommes, ou se fond dans la croissance fatale et conjointe des connaissances humaines et des états sociaux, impliquant par conséquent une harmonie entre progrès technique, progrès moral et progrès social, tous n'y perçoivent pas l'assurance, garantie par la science moderne, d'une évolution de la civilisation vers le plus haut degré de raffinement. Des dissensions, des nuances, des doutes, présents depuis l'origine mais souvent muselés, s'infiltrant dans l'opinion commune au fur et à mesure que le XIX^e siècle approche de sa fin : les attentes entretenues mais non comblées, l'angoisse d'un avenir inconnu, le spectre d'un progrès dont ils perdraient la maîtrise irritent ceux qui en étaient, depuis près d'un demi-siècle, les plus fidèles adeptes. Désormais assuré d'un confort matériel inégalé, l'homme de la fin-de-siècle s'interroge sur la validité d'une démarche dont ne semblent pas naître les progrès social et moral escomptés, mais l'accélération de la dégénérescence des nations, des races et des individus, qui mènera ultimement à l'impérialisme, à la destruction de l'art par l'industrie, à la dissolution des valeurs traditionnelles. Confronté à ses ambitions comme à ses limites, il se voit forcé d'entamer une réflexion dont notre époque n'a pas encore résolu les contradictions.

Dans cette perspective, alors que le progrès, au carrefour d'une civilisation industrielle qui prendra bientôt des proportions incontrôlables, atteint son apogée et entame sa chute tout à la fois dans l'esprit public français, il paraît pertinent d'en étudier les enjeux et les répercussions non pas sous l'angle de leurs manifestations officielles, mais sous celui, plus insidieux, plus hétérogène, qu'elle adopte auprès de l'opinion commune. Aussi avons-nous choisi de ne pas centrer notre étude sur les discours du progrès qui jalonnent la seconde moitié du XIX^e siècle, mais sur l'écho qu'en trouve, dans un aspect du champ littéraire, la conception la plus répandue. Au moment où la notion de progrès, gagnant une population plus nombreuse et plus éclectique, se complexifie tout en subissant des simplifications attribuables à son nouveau public, le domaine littéraire en renvoie en effet une image qui varie de celle, instantanée et dénuée de recul et d'analyse, que brosse une presse en plein essor.

Romancier prolifique dont l'œuvre, quoiqu'entreprise tardivement, s'étend sur quatre décennies, Jules Verne s'avère à cet égard un témoin privilégié des transformations de son temps. Guidé par son éditeur Jules Hetzel, il chercha à combler le besoin croissant de la jeune génération curieuse de comprendre les

nouveautés qui l'entouraient, et à dépeindre, grâce à ses romans scientifiques et géographiques, le monde dont l'homme parachevait la conquête. Son projet romanesque, élaboré dès 1867, ne laisse pas de doute à ce sujet : il s'agit de « résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous [...] forme attrayante et pittoresque [...], l'histoire de l'univers »¹. Méthodique et rigoureux, Jules Verne se rallia un public fidèle et s'acquitta de la tâche qu'il s'était imposée, pliant à son imagination et traduisant en illustrations originales les accomplissements de ses contemporains et les plus éclatantes manifestations du progrès. Car il ne désirait pas tant offrir une figure statique du monde moderne ou en extrapoler les prouesses à venir, que faire ressortir les enjeux de la modernité. Les *Voyages extraordinaires* n'inventent pas un univers, ils en dessinent un parallèle à celui qui existe déjà, ils le retranscrivent, le reformulent, le recréent, dans des images neuves mais profondément ancrées dans la réalité des lecteurs.

Miroir inévitablement partial et partiel de son époque, l'œuvre romanesque de Jules Verne offre néanmoins l'opportunité de retrouver un certain état d'esprit qui régnait, il y a cent ans, dans l'opinion française. Ne nous attendons pas à y lire, déchiffrée, analysée et retranscrite, la disparité et les caractéristiques de chacun des discours sur le progrès : Jules Verne représente avant tout un aspect particulier des idées relatives au progrès qui circulaient dans la société de la seconde moitié du XIX^e siècle. Homme à l'emploi du temps discipliné, retiré en province, prisant peu les rencontres mondaines et ne briguant pas une renommée outrancière, il ressemble à la plupart des Français qui voyagent peu et ne connaissent souvent pas d'autre pays que le leur. Les informations didactiques dont il parsème ses romans proviennent moins de sa propre expérience que de l'appropriation de celle des autres, explorateurs et savants dont les découvertes et les conquêtes envahissent les pages des journaux de vulgarisation ; Jules Verne n'a pas visité les villes ou les régions que décrivent les pages de son œuvre, il n'a pas fait le tour du monde, rencontré les Yankees qui inspirent ses personnages étrangers ni manié les instruments dont il tire ses machines hors du commun. Et c'est justement cette absence de connaissance première des faits mis en scène dans ses *Voyages*, cette certaine partialité involontaire mais inévitable qui rend son œuvre riche et significative aux yeux des chercheurs qui désirent y traquer le reflet des hommes et des

¹ J. Hetzel, *Avertissement des Voyages et aventures du capitaine Hatteras*.

réflexions de son temps. Jules Verne renvoie l'écho d'une vision du monde qui a elle-même subi la déformation des préjugés et des idées reçues colportés par la rumeur publique, mais qui porte les espoirs et les attentes d'une société bouleversée par un progrès sans précédent.

Bien sûr, cette représentation que le Français du XIX^e siècle se fait de son époque est loin de composer un ensemble homogène et structuré, savamment construit. Incohérente et versatile, elle se bâtit par saccades, amalgames de thèses parfois incompatibles et simplifications rapides. La *doxa*, l'opinion commune qui rassemble la majorité des membres d'une collectivité, est par définition une photographie à la fois exhaustive et floue des discours ambiants : ce qu'elle retient de chacun conduit rapidement à un syncrétisme idéologique qui travestit la signification de ce qui est véhiculé et le transforme en présupposés acceptés et jamais remis en question, autour desquels pourront ultérieurement se formuler des opinions divergentes.

Notre étude s'appliquera donc, dans un premier temps, à dresser un portrait de la *doxa* du progrès au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle en France, à mettre en évidence le savoir exotérique auquel avait accès le public français et ce que ce dernier était susceptible d'en retenir. Évidemment incomplet, ce chapitre ne tentera pas de rendre compte de l'ensemble des thèses relatives au progrès qui avaient cours à l'époque ; il n'abordera pas les travaux des philosophes, des penseurs politiques, des historiens, des socialistes utopiques qui se sont penchés sur la notion de progrès ; il ne confrontera pas les idéologies diverses qui s'affrontaient alors. Cette lacune découle des restrictions imposées par le cadre d'une recherche qui ne peut approfondir certains aspects d'une problématique qu'en en laissant d'autres dans l'ombre. Ainsi avons-nous choisi de conserver, parmi les différents discours sur le progrès, tout ce qui nous semblait le plus à même de représenter ce que Jules Verne avait pu connaître, ce dont il avait pu être témoin, les opinions qu'il entendait autour de lui, l'ensemble des informations dans lesquelles il puisait l'inspiration de ses romans, lui qui se consacrait vraisemblablement beaucoup plus à la lecture de revues géographiques et scientifiques qu'à celle des œuvres de Fourier, de Saint-Simon, de Comte, de Darwin, de Proudhon ou de Renan. Jules Verne ne fut disciple ou apôtre d'aucune doctrine ; en recyclant un monde en mouvement, il chercha simplement à en ouvrir et à en expliquer les perspectives à ses lecteurs.

Après avoir examiné la *doxa* du progrès ainsi que les doutes qui s'insinuent graduellement au sein de l'enthousiasme public, nous nous attarderons,

dans un second chapitre, aux manifestations du progrès que privilégie Jules Verne et qui témoignent de l'attention portée aux transformations de son temps. Ne pouvant considérer l'ensemble des *Voyages extraordinaires* dans un mémoire de maîtrise, mais néanmoins désireuse de ne pas trop appauvrir des conclusions qui exigent une appréhension globale de quarante ans d'écriture pour être probantes, nous avons circonscrit notre travail à dix-neuf romans, rédigés ou publiés entre 1864 et 1904², et qui, disséminés des premiers succès aux années moins fastes, nous ont paru dresser le portrait le plus représentatif de l'œuvre de l'écrivain³. Les romans retenus, dont les sujets autant géographiques que scientifiques répondaient au projet vernien, nous ont permis d'effectuer une lecture qui rende compte des moyens employés et des buts fixés pour parvenir au progrès, des procédés narratifs choisis par le romancier, des archétypes de personnages qui habitent ses écrits, bref, des images récurrentes de progrès qui s'y développent.

Simultanément, notre lecture a mis en évidence les mises en garde et les ambivalences que trahit l'écriture vernienne du progrès, et que notre dernier chapitre s'attachera à relever. Nous verrons que loin d'être un chantre naïf des transformations de son époque, loin d'associer d'emblée le progrès civique au progrès technique, l'écrivain insinue très tôt dans son œuvre que les outils de progrès et d'émancipation importent moins que l'usage qui en est fait et l'esprit qui les guide. Dès lors, on peut craindre une science, pourtant clef de voûte de l'ensemble des progrès auprès de la *doxa* française et dans les romans verniens, qui serait au service des ambitions personnelles plutôt qu'à celui de la communauté humaine.

² Cette nuance s'impose, puisque l'un des romans de notre corpus, *La chasse au météore*, fut publié de façon posthume en 1908, après avoir été abondamment remanié par Michel Verne, le fils du romancier. Nous avons utilisé la version originale de Jules Verne, retrouvée et éditée récemment.

³ La liste de ces romans se trouve en bibliographie, sous la rubrique *Sources primaires*, p. 96.

Chapitre I

Le progrès : espoirs et doutes

L'article *Progrès*¹ que l'on retrouve dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, publié entre 1866 et 1876, insiste avant tout sur l'étymologie latine du mot, *progressus*, qui signifie littéralement "marcher en avant". Le progrès est présenté comme un « développement, un accroissement d'une action quelconque », sans que cette dernière ne revête, *a priori*, de connotations axiologiques précises : on parlera de progrès moral, de progrès de l'espèce humaine comme de progrès du crime ou de la pauvreté. Mais le *Grand Dictionnaire*, dont les appartenances du directeur aux idées enthousiastes de son siècle sont connues², associe cependant d'emblée ce substantif à « la marche du genre humain vers sa perfection, vers son bonheur » ; « tel est [...] le progrès : le monde en marche vers le bien ». Il poursuit : « L'humanité est perfectible et elle va incessamment du moins bien au mieux, de l'ignorance à la science, de la barbarie à la civilisation ». Lorsque Larousse imprime ces lignes, cette foi en une « perfectibilité indéfinie de l'espèce humaine » rassemble la grande majorité de l'opinion en France, à l'exclusion de quelques irréductibles, partisans, contre toute évidence scientifique, de la vieille école qui persiste, comme le fit le monde occidental jusqu'au XVII^e siècle, à

¹ P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Vol. 19, p. 224-226.

² Alors même que l'on connaît le parti pris politique de ceux qui contribuèrent à une encyclopédie visant plus à orienter l'opinion de ses lecteurs qu'à les éclairer de façon objective, et à contribuer de la sorte à une perception plus nuancée et plus exhaustive du monde, l'étude de l'article du *Larousse* met en évidence les idées communément admises sur le progrès. Pours de la *doxa* française, le *Larousse* illustre bien l'amalgame confus et irraisonné qui se faisait dans les esprits entre progrès matériel et progrès moral ; nous verrons qu'au cœur de ces incohérences, de ces affirmations non fondées, réside déjà le doute qui se fera jour à la fin du siècle.

croire en une « loi de décadence », conséquence inéluctable de la chute originelle de l'homme telle que l'enseigne la religion catholique. Car la science, quoi-qu'en encore balbutiante dans certains domaines en 1870, n'étant « point encore parvenue à remonter jusqu'à l'origine des choses pour y surprendre les premiers effets de la loi de la perfectibilité », a déjà démontré de façon catégorique que le progrès de la race humaine se manifeste tant sur les plans physiologique qu'intellectuel et moral. Non seulement les génies de l'Europe moderne dépassent-ils ceux de l'Antiquité, mais le patrimoine que chaque génération lègue à la suivante, enrichi et affiné par rapport au legs reçu de la précédente, permet à l'homme de s'acheminer, graduellement mais inéluctablement, vers une justice universelle, qui trouve sa plus éclatante consécration dans la fraternité des hommes et le respect de son prochain. Aussi, alors que les faits et innovations scientifiques sont « tellement vulgarisés qu'aujourd'hui personne ne les ignore », l'idée d'une amélioration asymptotique de l'humanité trouve peu d'incrédules, sinon quelques « esprits chagrins ou aveugles » que leur mauvaise foi impénitente entraîne à nier les découvertes de la science.

Cette conception du progrès pourtant relativement récente n'en constitue pas moins, aux dires de l'auteur, « la vraie foi de notre âge, [une des] croyances universelles du genre humain ». C'est en particulier depuis que se sont élevées des voix pressantes et exaltées pour propager la doctrine du progrès, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, que la croyance en une loi de la marche en avant du genre humain a gagné un grand nombre d'adeptes. Le progrès ne doit plus être perçu comme un simple *moyen* de faire le bien et de devenir meilleur pour échapper ultimement à l'attrait de la décadence originelle, ou être réduit à l'unique domaine des sciences comme ce fut le cas au XVII^e siècle, mais bien se montrer à tous comme « l'essence, [...] la loi de la société, de l'humanité, du monde entier peut-être ».

Pour être entière, la foi au progrès ne s'est cependant pas muée pour autant en idôlatrie aveugle. Maints obstacles, chute des empires ou décadence de civilisations, barbarie ressurgissant d'où on pensait l'avoir chassée, « brusques élans vers l'avenir, suivis d'étranges retours vers le passé »³, embarrassent l'ascension du progrès :

Tous ces incidents et bien d'autres contredisent victorieusement la théorie d'un progrès continu, uniforme, inflexible, géométrique, consistant dans une

³M. Vacherot, cité dans l'article *Progrès*, in P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Vol. 19, p. 226.

série non interrompue de conquêtes de la civilisation sur la barbarie, de la science sur l'ignorance [...] du bien sur le mal, en un mot.⁴

Pour illustrer ce propos, Larousse évoque une représentation du progrès à l'image du développement organique d'un être vivant, dont des cellules et des organes vieillissent meurent, et sont aussitôt remplacés par de nouveaux, plus forts et plus aguerris, dans un mouvement de vie éternel et inépuisable.

Deux éléments sauront pourtant, tôt ou tard, triompher des écueils et intimider au progrès une avance toujours plus décidée et plus rapide : juxtaposées, la liberté et la science assureront à l'humanité un avenir meilleur d'une génération à l'autre. La première constitue « l'instrument fondamental du progrès », l'outil qui permet aux mouvements de l'intelligence de succéder aux emportements de la force dans les prises de décisions humaines, alors que la seconde, sans laquelle l'œuvre de la liberté demeurerait incomplète, car sans objet sur lequel l'homme pourrait manifester la nouvelle maîtrise de ses facultés raisonnées, donne à l'homme l'opportunité de pousser son savoir de plus en plus loin, de faire reculer les frontières de l'ignorance et d'éliminer du même coup superstitions et préjugés. Comme, en outre, chaque découverte scientifique ouvre aussitôt la porte à de nouvelles découvertes de façon exponentielle, les possibilités de l'homme dans le domaine du savoir et de l'acquisition de la vérité sont infinies, ce qui laisse à penser que ses conquêtes ne connaîtront pas de limites.

Si une telle importance est accordée au développement de la science comme élément indispensable au déclenchement du processus de progrès, c'est qu'elle est à l'origine, selon le *Larousse*, de toutes les autres manifestations du progrès. Tout comme la liberté née de la Révolution française a permis aux hommes de s'affranchir du joug du droit divin et d'imposer aux anciens Royaumes d'Europe un pouvoir avant tout populaire, enclenchant de la sorte le mécanisme de progrès politique dont le moindre écho n'est certes pas la tendance nouvelle de nations autrefois hostiles les unes envers les autres à s'allier entre elles, à mettre en commun leurs idées et leurs intérêts matériels plutôt qu'à régler leurs différends de façon belliqueuse, la science a d'abord offert le moyen, quant à elle, de tirer profit des forces brutes de la nature pour accroître le bien-être humain. Le *Larousse* cite « ces innombrables découvertes, ces applications merveilleuses » parmi lesquelles le chemin de fer, la vapeur et le télégraphe

⁴ Ibid.

électrique occupent une place de choix. Mais là ne s'arrêtent pas les bienfaits de la science, puisque « tous les progrès se tiennent ». Son développement entraîne les progrès de la raison d'abord, de la faculté de juger et de la somme des connaissances, mais aussi, par la suite, les progrès des sentiments : la science, en élevant le niveau intellectuel de l'individu, libère ce dernier de ses passions honteuses et permet la mise en place d'une société meilleure, dotée d'un système de gouvernement plus juste et plus équitable. Aussi faut-il viser avant tout l'éradication de l'ignorance, par la vulgarisation des sciences auprès des masses, et en attendre un progrès global à tous les niveaux de la société. Seule réserve cependant aux yeux de l'auteur : le progrès des lettres et des arts, qui ne semble pas avoir suivi la même pente ascendante que les autres domaines de la connaissance et de la production de l'homme. Le *Larousse* s'empresse de nuancer ce verdict, toutefois, en soulignant que l'on doit aux temps modernes de nouvelles expressions littéraires et des travaux d'historiens remarquables ; et l'emploi de formes artistiques anciennes, héritage glorieux de l'Antiquité, pour exprimer « un degré plus élevé de pensée et d'âme » ne représente-t-il pas, à lui seul, un progrès notable ?

L'article du *Larousse* établit par ailleurs un lien logique direct entre l'accroissement des connaissances et l'amélioration du sens moral, chez l'individu comme dans l'ensemble de la société, cette dernière pouvant être considérée, à tout prendre, comme un regroupement d'individus. Si chacun peut désormais améliorer son niveau intellectuel, grâce à l'éducation et à la vulgarisation du savoir, désormais à la portée de quiconque désire s'instruire, si chacun parvient à adopter les idées de liberté et de justice qui lui sont transmises jusqu'à les appliquer dans sa vie quotidienne, alors le progrès de l'intelligence aura indubitablement entraîné le progrès de la moralité, qui s'étendra successivement des individus pris isolément à des collectivités de plus en plus larges, jusqu'à atteindre, si l'on en croit le *Larousse*, l'ensemble de la communauté humaine.

Ainsi, conclut le *Larousse*,

[...] grâce à ce double levier de la liberté et de la science, s'appuyant l'une sur l'autre, une ère de progrès nouveaux et dont on ne saurait assigner la limite s'ouvre devant l'humanité. [...] Tous les progrès sont solidaires. [...] Nous valons tellement mieux que nos pères, à tous égards, que nous devons tenir pour la véritable foi cette foi au progrès qui soutient notre marche. Croyons

au progrès, sans le scinder ; au progrès un, dans lequel tous les progrès se tiennent. C'est la foi de notre âge et c'est la bonne.

Tout au long de sa démonstration, l'article *Progrès du Larousse* a étayé ses dires sur les mots de Pascal, tels qu'on peut les lire dans la préface qu'il rédigea en 1647 pour un *Traité du vide* :

Non seulement chacun des hommes s'avance de jour en jour dans les sciences, mais tous les hommes ensemble y font un continuel progrès, à mesure que l'univers vieillit, parce que la même chose arrive dans la succession des hommes que dans les âges différents d'un particulier ; de sorte que toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement. D'où l'on voit avec combien d'injustice nous respectons l'antiquité dans les philosophes ; car, comme la vieillesse est l'âge le plus distant de l'enfance, qui ne voit que la vieillesse de cet homme universel ne doit pas être cherchée dans les temps proches de son enfance, mais dans ceux qui en sont le plus éloignés ?

Cette conception de la race humaine comme une succession de générations, dont chacune ferait siens les acquis de la précédente et enrichirait ce bagage pour en livrer un plus imposant aux hommes qui la suivront, fait de Pascal, à la suite de Bacon, le premier penseur à avoir affirmé l'existence du progrès comme étant une "marche en avant" qui s'interdirait la régression, sinon lors de brèves périodes, de la même façon que l'individu peut avoir à lutter contre des maladies qui l'affaiblissent pendant un temps plus ou moins long⁵. Pascal tranche ainsi avec la longue tradition médiévale chrétienne, qui faisait découler du péché originel et de la chute de l'homme, chassé du Paradis terrestre, l'idée d'une destinée humaine tout entière entre les mains d'un Dieu capricieux, auquel il appartient, lors du jugement dernier, d'offrir ou non son pardon à l'homme repentant. Cette conception catholique de l'homme incapable d'exercer quelque contrôle que ce soit sur son destin et à la merci d'une Providence souvent sourde aux appels au secours, est incompatible avec une idée de progrès de l'humanité, ou même de ses conditions d'existence, puisqu'elle exclut d'emblée tout pouvoir de l'homme sur sa propre vie, et donc tout pouvoir de changement. Le seul espoir de perfectionnement de l'homme réside alors dans l'amour de

⁵ Au cours des pages suivantes, nos réflexions sur l'évolution de l'idée de progrès à travers l'histoire s'inspirent essentiellement des ouvrages de J.B. Bury, R. Nisbet, S. Pollard, R. Tsanoff, et C. Van Doren, dont les références complètes se trouvent dans la bibliographie à la fin de cette étude.

Dieu, dans sa contemplation et dans l'union avec lui, en une dimension spirituelle excluant tout empirisme.

Les XVI^e et XVII^e siècles constituent une période de transition et d'hésitations entre une mentalité dénuée d'une conception de progrès, caractéristique du Moyen-Âge, et l'éclosion de la foi qui y sera rattachée de façon plus continue à partir du XVIII^e siècle, en particulier dans les décennies précédant la Révolution française. La Renaissance, puis le siècle classique, renouvellent peu à peu le mode de pensée occidental, en une lente mais inéluctable remise en question des dogmes religieux. Se libérant de l'emprise de la théologie et de la passivité qu'exige la contemplation de Dieu, le penseur s'intéresse désormais davantage à ses propres ressources : l'observation, l'expérience deviennent instruments de connaissance, moyens de transformation d'éléments que l'on avait jusqu'alors considérés inaccessibles, du seul ressort de la Providence ou des lois immuables de la nature. Les premières intuitions de raisonnements scientifiques encore à l'état embryonnaire laissent entendre que l'homme peut parvenir à la maîtrise de la matière et puiser à même la nature qui lui est offerte pour changer ses conditions de vie et atteindre un certain bonheur terrestre, qui jusqu'alors ne dépendait pas de lui ; elles affaiblissent du même coup les thèses catholiques selon lesquelles l'homme serait sur terre pour expier le péché originel et ne saurait attendre de sort meilleur avant de rejoindre l'autre monde. Descartes témoigne bien de cet état d'esprit conciliant la croyance en un Dieu créateur et une foi toute nouvelle aux possibilités de sa créature, désormais peut-être maîtresse de son existence, ne serait-ce que de façon fragmentaire⁶. Il écrit, dans son *Discours de la méthode* (1637) :

[...] sitôt que j'ai eu acquis quelques notions générales touchant la physique, [...] elles m'ont fait valoir qu'il est possible de parvenir à des connaissances qui soient fort utiles à la vie ; et qu'au lieu de cette philosophie spéculative que l'on enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique, par laquelle, connaissant les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux et de tous les autres corps qui nous environnent, [...] nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature. Ce qui n'est pas seulement à désirer pour l'invention d'une infinité d'artifices qui feraient qu'on jouirait sans aucune peine des fruits de la terre et de toutes les commodités qui s'y trouvent, mais principalement aussi pour la conservation de la santé [...] ; on se pourrait exempter d'une infinité de maladies tant du corps

⁶ Il défendra l'idée, raisonnement à l'appui, que Dieu existe, en particulier dans ses *Méditations métaphysiques* (1647).

que de l'esprit, [...] si on avait assez de connaissance de leurs causes et de tous les remèdes dont la nature nous a pourvus⁷.

Il insiste sur la nécessité d'apprendre par le travail et l'expérimentation personnels, sur l'importance que revêt la recherche constante de la vérité plutôt que de la simple parure de la vraisemblance⁸. Le doute, le recours à la raison, la vérification des hypothèses, l'analyse logique, sont autant d'instruments dont il faut privilégier l'usage pour parvenir à un progrès significatif de la connaissance et de ses applications. Il ne s'agit donc pas tant de croire à la perspective d'un savoir sans frontières, tout entier offert à l'homme qui posséderait les moyens de l'aborder, que de s'assurer des outils qui mettront cette connaissance à sa portée. Dès lors, la perfectibilité apparaît infinie, chacun pouvant travailler, en un mouvement dynamique inépuisable, à l'amélioration des conditions de vie de l'homme, à son bonheur.

La notion de progrès se développe ainsi parallèlement à une grande curiosité scientifique avivée par le renouveau de découvertes qui bouleversent les idées reçues, tant dans les domaines géographique que mathématique, astronomique, physique, ou médical ; elle demeure encore exclusivement rattachée aux sciences. Il n'est pas encore question, au XVII^e siècle, de progrès social, encore moins d'un progrès de la nature humaine. Tout au plus le progrès manifeste sur le plan scientifique peut-il entraîner, grâce à ses applications, un progrès de certains aspects de la vie quotidienne.

L'affaiblissement graduel des dogmes religieux de l'expiation et de la destinée humaine soumise à la grâce divine, poursuivi au XVIII^e siècle, entretient un scepticisme vis-à-vis de tout ce qui n'aurait d'autre explication que métaphysique, et conforte les hommes des Lumières dans leur choix de la raison comme outil exclusif d'une recherche de la vérité. C'est d'ailleurs de cette époque que les historiens datent la véritable émergence d'une vague de foi optimiste en une perfectibilité illimitée des valeurs sociales. Avec les Lumières, la croyance au progrès des sciences et des techniques, qui dominait jusqu'alors, se convertit graduellement en une confiance en un progrès plus global, qui affecterait tout à la fois le bien-être matériel, les conditions de vie, l'organisation sociale, les arts et le concept de civilisation. Grâce au savoir grandissant que procurent la science et ses applications multiples, grâce à la curiosité qui

⁷ R. Descartes, « Sixième partie », *Discours de la méthode*, Paris, Nelson, 1936, p. 82-84.

⁸ Ibid, p. 91-94.

redouble envers tous les domaines accessibles à l'homme et devient un véritable moteur de progrès, grâce de surcroît à l'usage plus éclairé que chacun fait de sa raison, les hommes du XVIII^e siècle pouvaient croire qu'ils seraient de plus en plus à même de concilier les intérêts communs et les désirs particuliers afin de parvenir à une harmonie sociale sans précédent.

Évidemment, un tel optimisme ne doit pas étonner de la part d'hommes convaincus d'avoir atteint le plus haut degré de civilisation auquel l'humanité soit jamais parvenue. Comment ne pas considérer ses pairs, ainsi que leurs réalisations, comme les plus éclatantes manifestations de la race humaine, lorsque l'on juge les siècles et civilisations passés à partir de critères tirés de sa propre époque ? Peu de doute, dès lors, que l'on s'affirme plus achevé, plus raffiné que les anciens barbares et peuples superstitieux qui vécurent avant sa propre venue. Car cette assurance qui anime plusieurs penseurs du XVIII^e siècle ne se réduit pas à un progrès de la somme des connaissances, qui se répercuterait ensuite sur les plans de la richesse matérielle ou même de l'organisation sociale. Les plus farouches apologistes de l'idée de progrès défendent le concept d'une amélioration, garantie historiquement, de la nature même de l'homme. Dans des conditions favorables, sinon optimales, d'éducation et de gouvernement, jointes à un fort désir individuel d'enrichir son savoir et sa polyvalence, l'homme peut espérer gagner graduellement un niveau plus élevé de développement dans tous les domaines, mais aussi dans ce qu'il est intrinsèquement. Parmi ces chantres du progrès, citons Turgot et Condorcet, dont le dernier rédigea son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* en 1793, véritable hymne au progrès de l'humanité, de la raison et de la Révolution, qui peut sembler d'autant plus dérisoire que son auteur, alors décrété d'arrestation par la Convention, mourra quelques mois plus tard, arrêté et emprisonné par ceux qui prétendaient croire aux même idées. Seule une confiance inébranlable peut expliquer qu'un homme ait persisté à signer un acte de foi dont les principes allaient se montrer si fatals à son égard.

Alors que nous établissons aujourd'hui une distinction de sens entre les substantifs *progrès*, *évolution*, et *développement*, la lecture de *L'origine des espèces* (1859) met en évidence que l'utilisation darwinienne du terme *progrès* fait souvent référence à des phénomènes que nous désignerions maintenant comme relevant de l'*évolution*⁹. Une certaine confusion, ou plutôt un abus d'équivalents interchangeables, règne autour du concept de progrès pendant les

⁹ Voir R. Nisbet, *History of the Idea of Progress*, p. 174.

XVIII^e et XIX^e siècles, ce qui explique en partie, sans doute, les divergences d'opinions des philosophes qui se sont intéressés à cette problématique. Marche en avant, loi naturelle et historique de changement, projection sur l'avenir conçue à partir d'une lecture de l'histoire passée, le progrès, s'il peut être enfermé entre les limites rigides d'une définition, y apparaît rapidement à l'étroit, tant se présentent immédiatement à l'esprit des questions qu'il est nécessaire de résoudre avant de poursuivre sa réflexion. L'étude de Charles Van Doren¹⁰ s'est attachée à faire la lumière sur les ambiguïtés et les controverses dont la notion de progrès a fait l'objet au cours des siècles. Au-delà des dissensions qui existent entre les tenants du progrès et ses détracteurs, l'auteur relève les controverses internes opposant les adeptes du progrès au sujet de ses caractéristiques. De façon générale, il note que l'ensemble de ceux qui croient au progrès s'accordent pour affirmer l'existence d'un modèle de changement défini dans l'ensemble de l'histoire humaine, dont l'homme connaît, ou peut connaître, les lois, et qui mène, de façon irréversible et objective axiologiquement, à une amélioration ou à un avancement des valeurs ou des états originels¹¹ ; ces modèles de changements impliquent qu'il est possible d'extraire de l'histoire passée de l'humanité des lois applicables au présent et dont seraient tirées des projections pour l'avenir.

Beaucoup d'interrogations découlent cependant de cette définition large : le progrès ne dépend-t-il que de l'homme ou découle-t-il d'une concession divine ? En admettant que chaque génération commence sa propre progression à partir de ce que les précédentes ont accumulé et lui ont légué, s'agit-il simplement d'un progrès quantitatif de savoir ou peut-on parler de progrès qualitatif de la nature humaine grâce à l'utilisation qui est faite de ces connaissances ? Le progrès, subordonné à l'usage de sa raison par l'homme, ne demande-t-il que le contrôle des éléments extérieurs ou exige-t-il par ailleurs une maîtrise de sa propre nature ? Peut-on parler de cycles historiques réguliers qui entraîneraient des répercussions exactes dans le cours des événements, ou de répercussions non identiques survenant à des intervalles irréguliers de l'histoire de l'homme, de cycles historiques linéaires, cycliques ou en spirale ? Dans quelle mesure est-il possible de comparer les conditions d'existence de plusieurs époques afin d'en tirer des lois de transformation globales ? Le progrès se perpétuera-t-il indéfiniment ou est-il appelé à se stabiliser ? Enfin, la nature humaine est-elle

¹⁰ C. Van Doren, *The Idea of Progress*.

¹¹ Voir C. Van Doren, *The Idea of Progress*, p. 3-13.

intrinsèquement perfectible, indépendamment des conditions dans lesquelles elle est plongée ? Demeure également la question non moins épineuse des domaines dans lesquels les penseurs du progrès reconnaissent son influence. Si la plupart étendent son champ d'action principalement au savoir (connaissance de la nature, des comportements sociaux, des arts et des sciences, de la philosophie), à la technologie (découvertes et inventions, applications pratiques) et au bien-être matériel, ne serait-ce que de façon quantitative, des dissensions apparaissent lorsqu'il s'agit de le mesurer qualitativement, ou d'inclure dans ce progrès les institutions politiques et sociales (comportements de groupe) ou le domaine de la morale (comportements individuels), qui réclament une échelle de valeurs préalablement établie au sujet de laquelle il est difficile de s'entendre¹².

On ne s'étonne plus, devant l'énumération des nombreuses avenues ouvertes à la réflexion, de constater qu'aucune époque ne puisse se targuer d'avoir rassemblé l'unanimité autour d'une définition de l'idée de progrès. Quelqu'ait pu être l'enthousiasme de la majorité et la ferveur de l'opinion publique entourant cette idéologie, des détracteurs cohabitèrent toujours avec ses fervents apôtres. Jean-Jacques Rousseau témoigne de ce contre-courant au XVIII^e siècle. La démonstration de ses thèses sur la dégradation qu'entraînent pour l'homme le développement des sciences et des arts ainsi que la socialisation n'est plus à faire. Pour Rousseau, c'est ironiquement la perfectibilité de l'homme, cette faculté qui le distingue de l'animal et le pousse à quitter sa condition originelle, qui cause sa perte ; les sciences et les arts seraient à l'origine de la décadence morale, alors que de l'organisation sociale et politique naîtraient l'inégalité et l'injustice ignorées des communautés primitives demeurées proches de l'état de nature. Sans être aussi catégoriques, des contemporains de Rousseau nuancent également leur adhésion à l'idée de progrès. Certes, le XVIII^e siècle a la certitude d'être parvenu au faite des réalisations que l'humanité a accomplies jusqu'alors ; mais peu s'avancent jusqu'à affirmer, au-delà d'une certaine perfectibilité humaine, la nécessité historique du progrès, retenus sur le seuil par l'exercice de leur rationalisme, qui leur interdit une conclusion trop hâtive et difficilement démontrable. D'Alembert ou Diderot, par exemple, demeurent conscients que des révolutions sont appelées à balayer périodiquement les travaux et les progrès de l'homme. « La barbarie dure des

¹² Voir C. Van Doren, *The Idea of Progress*, p. 317 et suivantes.

siècles, écrit D'Alembert dans son *Discours préliminaire à L'Encyclopédie*, la raison et le bon goût ne font que passer. »¹³

Les penseurs dissidents qui surent faire entendre leur voix ne manquèrent pas non plus au XIX^e siècle, bien que cette période puisse être considérée, à juste titre, comme celle au cours de laquelle l'idée de progrès rassembla les partisans les plus nombreux et les plus enthousiastes de l'histoire de l'homme. Le *Grand dictionnaire universel* de Larousse ne laisse pas de doutes à ce sujet, et l'on peut raisonnablement croire que les opinions qu'il émet, de par son statut de dictionnaire à vocation encyclopédique, sont représentatives sinon de l'ensemble de la population française, à tout le moins de la classe bourgeoise dont sont issus ses collaborateurs¹⁴. Le progrès, en particulier jusqu'au troisième quart du XIX^e siècle, devient la nouvelle religion publique, Dieu vers lequel s'élèvent les louanges de ceux auxquels il a offert plus d'améliorations de leurs conditions d'existence, en l'espace d'une génération ou deux, que ne l'avaient permis les siècles précédents. De plus en plus, le progrès apparaît comme une marche volontaire de l'humanité vers un mieux nécessaire, processus d'avance inévitable vers laquelle convergent tous les siècles passés. Il faudrait être un esprit singulièrement peu moderne, sinon rétrograde, en effet, pour ne pas se réjouir au constat des améliorations de toutes sortes qui jalonnent le XIX^e siècle. Si de tels esprits existent indéniablement, leurs protestations et leurs mises en garde sont d'abord noyées dans la marée de *Hourra* qui les submerge. Car autant les hommes du XVIII^e siècle, quoiqu'envisageant la possibilité d'être balayés ou dépassés à leur tour, étaient convaincus d'occuper le sommet du raffinement jamais atteint par la race humaine, autant ceux qui leur succédèrent accumulèrent les preuves de cette évidente supériorité.

Jusqu'aux soulèvements de 1848, cependant, puis la mise en place du Second Empire, la France ne connaît pas de révolution technique ou énergétique considérable. L'incertitude politique de la Restauration et de la Monarchie de Juillet n'a pas favorisé le développement économique de la bourgeoisie, qui pose ses assises avec circonspection dans des conditions économiques précaires d'absence de crédit, de stagnation du marché intérieur, de concurrence d'une Angleterre protectionniste et toute-puissante hors de ses frontières. Mais aux

¹³ Cité par A. Pons, in *Introduction à Condorcet, Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, p. 32.

¹⁴ G. Sorel soutient dans ses *Illusions du progrès* que le dogme du progrès n'a dominé le XIX^e siècle que parce qu'il était prôné par la classe dominante de l'époque, la bourgeoisie.

élans idéalistes des Romantiques en rupture avec le milieu bourgeois, aux révoltes des rues qui parsèment la première moitié du siècle, répond, encouragé par la stabilité du règne de Napoléon III, un nouveau désir de rationalisme, de main mise de l'homme sur la nature et sur ses propres passions. Dans ce contexte, les comptes-rendus des travaux de l'Académie des Sciences qui sont régulièrement publiés dans les journaux à partir de 1825¹⁵, la fondation, depuis la fin du siècle précédent, de diverses écoles et sociétés scientifiques à l'autorité respectée¹⁶, contribuent à préparer la population à l'importance croissante de la science dans son environnement. Des progrès de la science, de la diffusion d'un savoir de plus en plus complet, découle en effet l'émancipation intellectuelle qui permet d'échapper aux obscurantismes passés et présents, et de croire, vanité à l'appui, à des progrès sociaux et spirituels.

Les porte-paroles les plus convaincants de l'utilité de la science auprès de l'opinion publique, au-delà des discours officiels, demeurent avant tout ses réalisations pratiques, inventions et découvertes qui se traduisent par un impact quantifiable et appréciable sur le quotidien. À cet égard, le chemin de fer constitue sans contredit une des inventions du XIX^e siècle dont l'effet sur la transformation du paysage et les habitudes de vie exercera une influence prononcée. Il faut attendre l'ouverture de la première ligne destinée aux voyageurs entre Manchester et Liverpool, en 1830, pour que s'enclenche l'installation presque effrénée d'un réseau de voies ferrées sur toute l'Europe. Soixante-dix ans plus tard, à l'aube du XX^e siècle, la grande majorité du réseau de chemin de fer mondial actuel aura déjà été établie, l'Europe engloutissant à elle seule la moitié des investissements mondiaux dans ce domaine¹⁷. En France, une fois la méfiance et les craintes dissipées, le chemin de fer se développe avec une intensité telle que la production de houille et de minerai de fer suffit à peine à une demande sans cesse croissante. Il devient en moins de vingt ans un moyen de

¹⁵ Voir B. Béguet (dir.), *La science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, p. 8.

¹⁶ L'École des Mines fut fondée en 1783, l'École Polytechnique en 1794, l'École Centrale des Arts et Manufactures en 1821, la Société de Géographie en 1821, la Société Géologique de France en 1830, la Société de Biologie en 1848. La première moitié du XIX^e siècle est également une période féconde pour les musées français. Après l'inauguration du Muséum d'histoire naturelle en 1793 et celle du Conservatoire des Arts et Métiers l'année suivante, des musées à vocation historique et culturelle ouvrent leurs portes et attirent très vite de nombreux visiteurs : citons par exemple le Musée historique de Versailles et l'Hôtel de Cluny, respectivement inaugurés en 1837 et 1844.

¹⁷ Aux États-Unis, la croissance du réseau ferré est fulgurante : les voies couvrent 120 000 kilomètres en 1875, et dès 1872, après 3 ans de travail, une ligne joint le Pacifique à l'Atlantique.

transport majeur qui révolutionne les distances, et jusqu'à la conception ancestrale d'un temps lent et régulier qui rythmait la vie des hommes. Le réseau ferré ouvre de nouvelles perspectives à l'industrie, lui assurant un transport rapide et sécuritaire des marchandises, prévu à la minute près. Les échanges intellectuels qu'il facilite, grâce à la circulation accrue et accélérée des gens et des informations, contribuent à rompre l'isolement et à développer, sinon à resserrer, des liens entre des hommes dont les relations étaient distantes ou inexistantes.

D'autres moyens de transport et de communication prennent également leur essor : le bateau à vapeur, dont les premiers prototypes existent depuis le début du siècle, supprime définitivement le voilier sur les voies maritimes dans les années 1870, tant sur le plan de la capacité que de la vitesse. Sur terre, des lignes télégraphiques commencent à recouvrir les cartes à la suite des réseaux ferrés ; le premier télégraphe est installé en France en 1844. L'exploit le plus remarquable dans ce domaine, qui exigea à la fois opiniâtreté et ingéniosité, reste la pose de câbles télégraphiques sous-marins : d'abord réussie entre l'Angleterre et le continent à partir de 1851, puis sous la Mer Noire, l'entreprise demande dix ans d'efforts avant d'assurer en 1866 un lien direct, sur plus de 4 000 kilomètres de long, entre l'Europe et les États-Unis. Le réseau de lignes sous-marines s'étend ensuite rapidement et rassemble 153 000 kilomètres en 1880 ; dès 1872, il est possible de télégraphier de Londres à Tokyo et à Adélaïde. Ce moyen de transmission d'information presque instantanée bouleverse, en moins d'une génération, la conception des distances et des relations humaines plus encore que ne le fit le chemin de fer. L'Union postale internationale, qui harmonise le système de courrier postal en 1869, viendra s'ajouter à l'organisation croissante des modes de communication qui quadrillent la planète de façon de plus en plus resserrée.

L'électricité, surtout, symbolise le progrès technique de la seconde moitié du XIX^e siècle et ses répercussions auprès du public ; elle demeurera longtemps celui des phénomènes nouveaux qui fascineront le plus la population. Fluide à l'origine et aux possibilités d'utilisation encore incomplètement expliquées jusque dans les années 1870, l'électricité devient ensuite une source d'énergie aux multiples applications, et contribue à accélérer nettement l'amélioration globale des conditions de vie urbaine, en faisant pénétrer dans les foyers le confort matériel qui constitue la meilleure propagande d'une idéologie du progrès dont les réalisations étaient encore relativement éloignées du quotidien. Déjà

employée pour éclairer et télégraphier, l'électricité remplace les chevaux comme moyen de traction des tramways et engendre bientôt l'utilisation du téléphone, de la dynamo et de la lumière incandescente ; en quelques décennies, elle élimine presque entièrement le gaz et la vapeur¹⁸.

Non seulement les sciences s'insèrent-elles dans la vie quotidienne grâce aux nombreuses applications qui en sont tirées, mais les modes de communication écrits, livres, revues et journaux, dont l'expansion sans précédent permet de rejoindre plus de lecteurs, plus rapidement, dans un rayon géographique plus large, deviennent un outil de popularisation à l'aide duquel les vulgarisateurs s'ingénient à développer la curiosité du plus grand nombre face à la science¹⁹. Principalement journalistes dotés d'une solide formation scientifique ou savants défrôqués que leurs anciens collègues considèrent parfois avec méfiance, critiquant la propagation d'idées parfois inexactes dans une langue qui emprunte à la fois à la rigueur scientifique et au badinage romanesque, les vulgarisateurs cherchent à démythifier le travail des savants, à le rendre attrayant aux yeux d'un public qui l'a trop longtemps perçu comme lointain, inaccessible, voire même inutile. Ils veulent faire la preuve, livres ou revues séduisants à l'appui, que la science théorique peut aisément devenir science appliquée, et les "expériences amusantes" que proposent certaines publications trouvent rapidement bon nombre d'abonnés. François Arago chez les savants, Louis Figuier et Camille Flammarion chez les scientifiques convertis au journalisme, sont autant de noms rapidement connus dont les ouvrages contribuent à diffuser la science²⁰. Instruire en amusant, voilà la devise des livres de vulgarisation :

¹⁸ De nombreuses autres inventions seraient à mentionner, parmi lesquelles la cellulose, la soie artificielle, la photographie, le phonographe, les engrais chimiques, le procédé de la mise en conserve, la réfrigération..., mais l'espace nous manque pour étudier la portée de chacune d'entre elles. Aussi avons-nous préféré nous en tenir à trois aspects essentiels du progrès technique de la seconde moitié du XIX^e siècle, dont Jules Verne privilégiera l'emploi dans son œuvre romanesque.

¹⁹ À ce sujet, on pourra consulter D. Raichvarg et J. Jacques, *Savants et ignorants, une histoire de la vulgarisation des sciences*, ainsi que B. Béguet (dir.), *La science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*.

²⁰ François Arago devint un vulgarisateur apprécié du public grâce à ses volumes d'*Astronomie populaire* publiés dans les années 1850. Louis Figuier est l'auteur de nombreux ouvrages de vulgarisation scientifique, dont l'*Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes* (1851), en plusieurs tomes, et les nombreux volumes de ses *Merveilles de la science* (1867-69, puis 1889-90), ses *Merveilles de l'industrie* (1873-77), ses *Nouvelles conquêtes de la science* (1883-85) et ses *Vies des savants illustres* (1866-70). Il collabora également à *La Presse*, à *La Nature*, et dirigea *La Science illustrée* de 1888 à 1894. Camille Flammarion, quant à lui, se fait connaître en publiant *la Pluralité des mondes habités*, en 1862. Suivront *Les Mondes imaginaires et les mondes réels* (1865), *Les Merveilles de l'astronomie*

dans une perspective humaniste de culture vaste et diversifiée, ils désirent autant faire connaître à un public non initié les dernières innovations techniques que développer un esprit scientifique populaire qui allie curiosité et méthode, dans le but avoué de susciter des vocations, en particulier chez les enfants et les jeunes adolescents²¹. En effet, si l'étude des sciences pénètre dans les lycées français à partir de 1840, aucune science n'est par contre au programme dans les écoles primaires jusqu'au début des années 1880²². Les livres de vulgarisation scientifique profitent d'ailleurs largement du marché lucratif des livres de prix annuels, et plusieurs maisons d'éditions lancent des collections à vocation vulgarisatrice : hormis la *Bibliothèque d'éducation et de récréation* d'Hetzel, citons la *Bibliothèque des merveilles* de Hachette, la *Bibliothèque scientifique contemporaine* de Baillière et la *Bibliothèque scientifique des écoles et des familles* de Gautier, qui rassemblent chacune plusieurs dizaines de volumes à la fin du XIX^e siècle²³.

La plupart des revues de vulgarisation scientifique affirment s'adresser à "tous", à un public aussi étendu et diversifié que possible, qui inclut autant les femmes que les enfants, les bourgeois que les classes populaires. Ce flottement, joint à une concurrence féroce entre des publications de qualité inégale, à des situations financières souvent précaires et à la récurrence d'informations similaires d'un numéro à l'autre²⁴, mine la survie de maintes revues qui disparaissent avant d'avoir atteint leur dixième année de tirage²⁵. Outre les livres et les revues de vulgarisation, d'autres formules voient le jour, telles les dictionnaires

(1865), *L'Astronomie populaire* (1880). Il collabora aux revues *Cosmos*, *Le Magasin pittoresque*, *La Nature* et *Le Siècle* avant de fonder *L'Astronomie* en 1882.

²¹ Cependant, malgré leur désir de contribuer activement au développement des sciences, la plupart des vulgarisateurs demeurent fascinés par les sciences parallèles et occultes, ne les dissociant pas toujours des sciences rationnelles : spiritisme, surnaturel, magie, superstitions et mythes n'ont pas disparu de l'imaginaire collectif. Parfois, les vulgarisateurs puisent dans ce bagage traditionnel une image plus accessible au lecteur, qui leur permet d'expliquer ces sciences nouvelles dont de larges pans demeurent encore dans l'ombre.

²² La loi Ferry de 1881 imposera l'apprentissage des sciences aux niveaux primaire et classique. Retenons également qu'en 1880, les trois quarts des Français âgés entre 5 et 14 ans vont à l'école régulièrement, contre seulement le tiers d'entre eux moins de 50 ans auparavant.

²³ Voir B. Béguet (dir.), *La science pour tous*, p. 70.

²⁴ Les revues qui ne s'attachent qu'à une science en particulier plutôt qu'à un ensemble, courent un risque accru de ne pas avoir suffisamment d'éléments nouveaux à traiter d'une fois à l'autre.

²⁵ B. Béguet (dir.), *La Science pour tous*, p. 94-95, recense plus de 40 revues qui voient le jour en France à partir des années 1850, mais dont certaines ne survivent que le temps de 2 ou 3 numéros. Des titres comme *Le Progrès des sciences en ...*, *La Science à la maison*, *La Science en famille*, *La Science pour tous*, *Les Sciences : conquêtes, progrès, applications*, ou *La Science contre le préjugé*, laissent peu de doutes quant au but visé par ces publications.

vendus par livraison et les *Années scientifiques et industrielles*²⁶, qui permettent d'avoir une encyclopédie à jour en permanence. Bientôt, les illustrations viennent agrémenter et appuyer des textes qui y gagnent en information et en pittoresque. Jusqu'alors considéré comme une solution paresseuse, le recours aux illustrations, puis à la photographie à partir de 1890, devient général et ajoute sa séduction à la concurrence déjà existante. Les illustrateurs deviennent collaborateurs à part entière et leur nom figure au même titre que celui des auteurs dans les tables des matières²⁷.

L'enthousiasme qu'éveille la science au XIX^e siècle transparaît également dans des manifestations qui se veulent à grande échelle. En province, des expositions voient le jour sous des thèmes particuliers : qu'il s'agisse des mœurs des insectes ou de l'électricité, elles gravitent toujours autour d'un sujet à caractère scientifique et sont autant d'occasions, avec les foires régionales et les musées anatomiques ou techniques, de faire naître des intérêts pour la science. Les expositions universelles de la capitale qui scandent les dernières décennies du siècle²⁸ suscitent le rassemblement, en un lieu où s'agite une foule empressée et avide de curiosités, des dernières inventions de la technique ou de l'industrie²⁹. L'exposition de 1889 présente aux Parisiens la Fée Électricité qui enchantera la fin du siècle et dont on s'empresse d'imaginer des possibilités d'applications industrielles et domestiques. Cependant, si les machines (et non la science) dominent et éblouissent un public qui les découvre souvent pour la première fois, elles sont exhibées sans explication ni commentaire et se fondent rapidement, dans l'esprit de leurs admirateurs, en une masse confuse qui sera bientôt oubliée : les mises en scène des machines fonctionnant sous les yeux des visiteurs en soulignent le merveilleux et éclipsent l'aspect didactique d'une exposition qui se convertit très vite en fête foraine.

Ces expositions, si elles réunissent un nombre impressionnant de manifestations à caractère scientifique, constituent aussi une fenêtre ouverte sur le monde. Des spectacles, des montages en carton évocateurs s'évertuent à illustrer des lieux lointains et exotiques, à dresser des tableaux des différentes races humaines. L'intérêt engendré, depuis le XVIII^e siècle, par les voyages

²⁶ Retenons celles de Louis Figuier, publiées à partir de 1857, qui rassemblent ses chroniques journalistiques.

²⁷ La première revue populaire illustrée (par des gravures sur bois) à vocation didactique fut le *Magasin pittoresque*, fondé en 1833 par Édouard Charton, qui collabora également à la création de *L'Illustration*, en 1843.

²⁸ Des expositions universelles se tinrent à Paris en 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900.

²⁹ L'exposition de 1889 n'attirera pas moins de 25 millions de visiteurs en 6 mois.

d'explorations et les récits accessibles au public moyennement cultivé qui en naissaient ne se dément pas. Alors qu'à un désir de conquête du savoir et de la matière s'ajoute son corollaire, la volonté de maîtriser la nature et de la connaître dans sa totalité, la géographie acquiert une importance croissante au sein des sciences en développement³⁰. On se passionne pour les calculs de méridiens, on suit attentivement l'avance des travaux que couronneront le percement du canal de Suez (1859-1869), puis celui de Panama (à partir de 1879), on applaudit à chaque nouveau nom inscrit sur le blanc des cartes. Les conférences, dont la formule emporte déjà un succès considérable dans le domaine des sciences naturelles, font courir les foules avides de voir et d'entendre ces hommes aguerris dont ils lisent déjà les comptes-rendus dans leurs quotidiens. Car le voyage, entre 1860 et 1890, garantit encore le frisson de l'aventure, alors que la technique, bien qu'avancée, conserve de larges lacunes qui n'écartent pas tout danger. Cet engouement pour les explorateurs qui sillonnent sans relâche les contrées sauvages et encore méconnues de l'Afrique ou du continent australien est d'autant plus prononcé qu'il devient pressant d'élever au niveau de la civilisation occidentale des contrées dont la barbarie persistante entrave l'expansion des moyens de transport et de communication. Il est insupportable, à une époque où quelques minutes suffisent pour télégraphier de New York à Tokyo, de devoir attendre près de neuf mois avant d'obtenir copie, à New York, d'une lettre de David Livingstone envoyée d'Afrique Centrale³¹.

Le XIX^e siècle, technique, matérialiste, dépositaire du savoir, évince la théologie comme voie d'accès à la vérité, et accélère un déclin amorcé depuis trois siècles. L'opinion intellectuelle française, forte du progrès dont elle est le moteur (et la principale bénéficiaire), place la science au sommet des moyens de connaissance des secrets de la vie et par conséquent du destin des hommes. En une génération, les progrès de la médecine, adaptée au bien-être public, ont augmenté l'espérance de vie de 20 ans et baissé le taux de mortalité de façon significative. Parallèlement, la recomposition par Berthelot, en 1854, d'un produit organique à partir d'éléments chimiques³², laisse croire que les

³⁰ Les nombreux travaux d'Élisée Reclus témoignent de la passion de l'époque pour la géographie. On lui doit une *Géographie universelle* (1875-1894) ainsi que divers ouvrages sur *La Terre, description des phénomènes de la vie du globe* (1867-68), *L'Afrique australe* (1901) et la Chine (*L'Empire du Milieu*, 1902). Trois de ses frères s'intéressèrent également de près à la géographie et à l'ethnologie.

³¹ Voir E.J. Hobsbawm, *L'ère du capital*, p. 90-91.

³² Il s'agit de la glycérine.

réactions que l'on observe dans les corps chimiques et les corps vivants sont identiques. Dès lors, la preuve est faite : qu'on puisse ainsi, d'une part, appliquer concrètement la science au corps humain et en tirer l'explication de ses complexités, qu'il devienne possible à l'homme, d'autre part, de refaire artificiellement l'œuvre de la nature, voilà qui plaide en faveur de l'unité des lois de l'univers et convertit les sceptiques à l'idée d'une science une et totale, indéfectible, qui lierait les sciences naturelles aux sciences humaines et permettrait par là même de donner à la science le monopole de la finalité de l'homme.

La théorie de l'évolution exposée par Darwin, dont l'impact compte parmi les plus retentissants qu'aient connus des concepts scientifiques élaborés au XIX^e siècle, va d'ailleurs également dans le sens d'un passage aisé d'une science à une autre. S'il y eut, depuis le début du siècle, plusieurs tentatives de globalisation d'une idée d'évolution générale des espèces et de l'humanité, aucune n'entraîna les répercussions de celle de Darwin, dont la précellence sur les autres résidait essentiellement dans l'écho qu'elle éveillait chez le grand public : formulée dans un langage accessible au profane, elle proposait une explication à l'origine des espèces qui rappellât l'univers de la concurrence propre à l'économie libérale dans laquelle évoluaient les Européens. En incluant l'homme dans une échelle évolutive dont il occupe le sommet³³, en laissant entendre que l'histoire passée est une longue lutte pour la réussite du présent, elle dépassait le strict domaine de la biologie et cautionnait la thèse d'une communication entre les sciences naturelles et les sciences sociales. À une conception de l'histoire comme succession d'étapes vers la connaissance, déjà présente au XVIII^e siècle, s'ajoute ainsi l'idée que la science, infinie et polyvalente, peut aider à préciser l'avenir de la société et énoncer les fins de l'homme à partir de l'étude des faits³⁴.

Les sciences sociales, dont Auguste Comte contribue à l'émergence après sa rupture avec les thèses saint-simoniennes d'une société où les développements de l'industrie, dans une perspective collectiviste, rendraient possible le travail et l'épanouissement de chacun, témoignent une nouvelle fois de l'association qui se fait aisément, au XIX^e siècle, entre des sciences *a priori* aussi disparates que la physique, la chimie, la biologie, d'une part, et l'économie, l'histoire, la politique, d'autre part. Dans l'esprit de Comte, comme dans celui de

³³ À la suite de *L'Origine des espèces*, d'aucuns s'empresseront de constituer une échelle hiérarchique entre les races, menant du Nègre au Blanc, dont la référence explicite aux travaux de Darwin permettra de prouver leur propre supériorité raciale.

³⁴ Voir P. Bénichou, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, p. 225.

son ancien maître, la cumulation, mais surtout la cohérence des sciences physiques et humaines demeure essentielle à la mise en place d'un progrès absolu et définitif. En s'inspirant des sciences naturelles déjà existantes et de leurs méthodes d'observation et d'expérimentation menant à l'établissement de lois, Comte s'efforce de fixer les règles de la connaissance positive, qui établira l'interdépendance des sciences, de la connaissance qu'elles transmettent, et des états sociaux. Avec lui s'affirme la thèse selon laquelle les sciences, reliées les unes aux autres en un unique corps doctrinal, connaissent la même évolution et passent successivement d'un stade théologique et militaire à un second métaphysique et féodal, pour parvenir enfin à l'âge positif et industriel qu'amorce le XIX^e siècle. Par la formation et l'éducation des esprits à travers le temps, la science a permis à l'humanité d'atteindre le stade positif où l'ordre et l'organisation sociale, s'ils sont respectés et considérés comme ses indispensables déclencheurs, garantiront la mise en place et la conservation d'un progrès décisif et du bonheur de l'homme.

Pour les scientifiques comme pour les sociologues, la science devient donc instrument d'accès à un savoir global qui fournira tôt ou tard les explications que l'homme réclame depuis toujours. Pourtant, si la science succède à la théologie dans les esprits qui se veulent émancipés, il est difficile de lui attribuer sans énoncer un paradoxe des fonctions similaires. En effet, bien qu'il soit de bon ton, parmi les bourgeois et les intellectuels, de se targuer d'être athée ou de ne vénérer que la religion du Savoir, la science échouera toujours à donner aux hommes prêts à renier leurs croyances pour elle un substitut sentimental au culte et rites collectifs, mais surtout un univers moral et social qui assure la perpétuation des valeurs traditionnelles. Appuyée exclusivement sur des connaissances expérimentales, la science rejette par conséquent toute appartenance à un idéal spirituel. Elle se prive du même coup du pouvoir de reconstruire les normes morales et sociales, que seule lui octroierait l'attribution d'influences irrationnelles et transcendantales semblables à celles de la théologie. Dès lors, sans cautionnement moral, la science perd sa crédibilité comme outil de progrès de la société et de l'homme³⁵. Beaucoup, au XIX^e siècle, préférèrent cependant fermer les yeux sur cette contradiction et choisissent de faire de la science leur nouvel outil de marche en avant, substituant l'enthousiasme au

³⁵ Voir P. Bénichou, *Le temps des prophètes*, p. 224.

doute raisonnable qu'ils devraient exercer sur la portée effective de cette science soudainement haussée au stade de miraculeuse.

À cette contradiction non résolue s'ajoute une seconde, non moins conséquente, qui explique que d'aucuns, au XIX^e siècle, n'aient pas adhéré au culte de la Science et du Progrès. Le concept de progrès humain sous-tend en effet deux représentations différentes, dont aucune n'est satisfaisante. D'une part, il implique l'existence d'une autorité supérieure qui régirait et orienterait irrésistiblement l'évolution de l'espèce humaine vers une réalisation objective, d'autre part, il tient compte, chez l'homme, d'une disposition morale qui guiderait l'humanité vers un but défini et nécessaire. La première conception, qui désigne le progrès comme l'accomplissement d'un idéal préconçu vers lequel l'humanité avance, bon gré mal gré, de façon inéluctable, rejette toute liberté humaine et fait de l'homme un pantin sans volonté quant au choix de son avenir ; la seconde hausse l'homme au statut divin et lui octroie l'autorité transcendantale d'un lien causal entre un progrès matériel et un autre moral, généré par le précédent. Or, faire découler de raisons objectives (le progrès matériel) des fins humaines (le progrès moral) revient à accepter un processus sans interventions de la part de l'homme, qui exclut sa volonté, pourtant préalablement nécessaire à toute échelle de valeurs qui permettrait de qualifier ces progrès moraux. Il s'agit, donc, en bout de ligne, de s'efforcer de parvenir à un compromis entre une approche du progrès qui engage le volontarisme, la perfectibilité de l'homme, et celle qui s'appuie sur l'évolution déterminée et assurée de l'espèce et de ses conditions d'existence.

Cette dernière version de la doctrine du progrès, nettement plus passive que la première, assure à l'humanité un avenir déjà inscrit dans l'histoire universelle, et élimine toute responsabilité de la part de ceux qui en profitent ; elle les conforte dans un laisser-aller paresseux qui irait à l'encontre, à plus ou moins long terme, du véritable engagement du progrès. En effet, la hausse du niveau de vie, qualifiée de remarquable depuis le XVII^e siècle par les contemporains de Napoléon III, incline à croire, par esprit d'association, à des lois naturelles de progrès général appliquées au monde social qui dispensent ses bénéficiaires de toute vigilance, de toute méfiance³⁶. Mais si le véritable progrès consiste en une amélioration morale de l'homme plutôt qu'en une transformation, plus accessoire, de sa situation matérielle, il exige un processus qui tiendrait compte d'un travail, d'un effort constants de l'homme sur lui-même. À

³⁶ Voir G. Sorel, *Les illusions du progrès*, p. 262

trop assurer son confort, le progrès matériel laisse croire à l'humanité que ce travail n'est plus indispensable, que la possession d'outils efficaces l'exempte de la nécessité de développer tout esprit d'invention à leur égard. Alors que le progrès humain réclame une attention constante aux imperfections présentes et aux difficultés qui peuvent survenir, afin d'orienter une réflexion qui mènerait à l'élaboration de solutions efficaces, l'amélioration matérielle entraîne l'effet pervers du contentement de soi, de l'abandon satisfait à l'acquis, qui annihile tout progrès authentique et prête le flanc à la médiocrité. Croire à un lien nécessaire entre perfectionnements matériel et moral, c'est adopter la voie de la facilité, c'est penser que la maîtrise des éléments et l'acquisition de la connaissance qui y mène sont aisées, accessibles à tous. La vulgarisation scientifique, dont le but avoué est de pourchasser les préjugés nés des erreurs de l'ignorance et de mener à l'émancipation sociale par la diffusion de la connaissance³⁷, encourage l'illusion selon laquelle chacun deviendra bientôt en mesure de choisir de façon éclairée. En réalité, la vulgarisation entretient les inégalités déjà existantes entre ceux qui s'instaurent dépositaires de la science et du progrès auquel elle mène, et ceux à qui l'on fait croire qu'ils peuvent prendre part à cette marche en avant. Au lieu de combler les lacunes de l'ignorance, la vulgarisation balise ce qu'il faut savoir pour bénéficier d'une culture complète ; elle évite à son public les difficultés tortueuses et arides qui attendent tout scientifique et le valorise en lui faisant croire qu'il maîtrise une connaissance qu'il jugeait ardue à acquérir. En dénaturant le savoir, en le déguisant en science amusante, la vulgarisation scientifique va dans le sens d'une simplification qui présente l'acquisition de la connaissance comme aisée. De la sorte, elle entretient la confusion des esprits au lieu de la combattre comme le soutient son dessein officiel, et maintient le clivage entre savants et ignorants au lieu de le supprimer³⁸.

Cependant, n'accusons pas ceux qui crurent en la démocratisation du savoir de n'avoir pas plus interrogé la corrélation établie entre progrès des connaissances, progrès techniques stimulés par ces connaissances et progrès global de la nature humaine. Portés par un enthousiasme rendu plus effréné encore par la multiplication, en quelques décennies, d'améliorations de toutes

³⁷ Arguant que c'était la supériorité scientifique de la Prusse qui causa la défaite de 1870, la France soutint qu'il fallait accélérer la diffusion des sciences au sein du peuple, puisqu'elles garantiraient la régénération de la patrie.

³⁸ Voir C. Glaser, « La vulgarisation scientifique au XIX^e siècle ».

sortes auxquelles les générations précédentes auraient eu peine à croire, les bourgeois de la seconde moitié du XIX^e siècle ne résistèrent pas à la tentation d'une harmonisation de tous les domaines du progrès. Éliminant les doutes sur eux-mêmes, sanctionnant leur satisfaction d'être parvenus où ils étaient, la « foi de [leur] âge », pour reprendre les termes du *Larousse*, assurait à ses partisans les résultats d'un travail qui, une fois enclenché, portait ses fruits de lui-même sans plus exiger d'efforts. Mais s'efforcer, impératif et affirmations bien senties à l'appui, de croire au progrès un et indivisible ; amalgamer, simplifier en une idéologie unique des contradictions et des incohérences sans s'imposer de les résoudre ou d'en justifier les corrélations ; employer, pour qualifier une pensée rationaliste, un terme relevant du champ lexical de la religion³⁹, n'est-ce pas refuser d'admettre, par une cécité volontaire, les difficultés qui pourraient se présenter ? N'est-ce pas refuser de faire face aux limites qui pourraient être atteintes à plus ou moins brève échéance ?

Il est possible de déceler, derrière cette proclamation de foi exaltée, derrière cette paresse confortable de la bourgeoisie, les premiers doutes, qui s'accentueront tout au long des deux dernières décennies du XIX^e siècle, engendrés par la faillite des promesses du progrès. Alors que s'accumulent les inventions techniques, force est de reconnaître que les progrès social et moral se font attendre. Au moment où les bourgeois, principaux bénéficiaires du progrès matériel et de l'activité économique qu'il entraîne, cherchent à entretenir auprès du peuple la croyance en un progrès continu mais dont il ne faut pas bousculer ou presser l'évolution, de peur d'en coincer les mécanismes⁴⁰, les conditions de vie de la majorité, quoiqu'indéniablement meilleures que cinquante ans auparavant, sont encore déplorables. En effet, même si les salaires ouvriers augmentent graduellement sous le Second Empire et la Troisième République et permettent ainsi un accès plus facile à des logements et à de la nourriture, ils n'assurent aucun avenir stable : la vie de l'ouvrier demeure

³⁹ Rappelons quelques lignes de l'article *Progrès* du *Larousse*, p. 226 : « [...] nous valons tellement mieux que nos pères, à tous égards, que nous *devons* tenir pour la véritable *foi* cette foi au progrès qui soutient notre marche. *Croyons* au progrès, sans le scinder ; au progrès un, dans lequel tous les progrès se tiennent. C'est la foi de notre âge et c'est la bonne. » (Nous soulignons)

⁴⁰ La bourgeoisie républicaine avait largement intérêt à faire croire aux masses que ces avantages tangibles engendreraient des progrès dans les domaines social et moral. Elle appuyait cette corrélation sur les avances de la démocratie, qui depuis 1789, offrait à tous des opportunités équivalentes. Pourquoi risquer de mettre en péril la marche continue et régulière du progrès par une révolution prolétaire qui entraînerait le chaos et ferait régresser les acquisitions auxquelles avait mené la bourgeoisie, pour le bénéfice de tous ? Voir M. Angenot, 1889, *Un état du discours social*, p. 324-326.

menacée, sans cesse à la merci d'un accident, d'un renvoi ou du chômage, alors que l'épargne est difficile, voire impossible dans des conditions de travail où le salaire fournit tout juste de quoi faire vivre sa famille. Par ailleurs, maintenant que les classes moyennes et aisées ont atteint un niveau de vie qui leur assure un quotidien convenable, sinon agréable, certains s'inquiètent des conséquences perverses de ce progrès auxquels ils sont parvenus. Bien sûr, contester une amélioration matérielle que chaque jour contribue à renforcer est hors de question, même s'il faut prendre son parti de maintes conséquences déplorables de la technique⁴¹ ; mais l'affirmation répétée qu'une vitesse d'exécution plus élevée entraîne inéluctablement un mieux-être en embarrasse plusieurs ; et qu'en est-il du progrès moral et social que les innovations techniques devaient susciter ? La criminalité n'a pas baissé, les valeurs d'autrefois ne sont plus respectées, la jeunesse s'abandonne à l'oisiveté, la famille se dissout, les mœurs se pervertissent, les affirmations de la science divisent les esprits, la dénatalité qui affecte la bourgeoisie brandit le spectre d'une prolifération des classes les moins civilisées de la société ; on craint d'avoir commis l'erreur de favoriser un progrès technique qui aurait nui aux valeurs morales au lieu de les améliorer.

Les idées darwiniennes, rapidement appliquées à l'organisation sociale, inquiètent : elles font des inégalités, de la concurrence, de la lutte sans pitié la norme sociale, et jurent avec un discours qui assure à chacun l'égalité à la naissance ; surtout, s'appuyant sur le concept d'une évolution et de changements permanents, elles ébranlent l'assurance de la bourgeoisie et l'obligent à considérer un avenir dont elle pourrait être écartée. Dès lors, dans un contexte d'où est éliminée toute téléologie, toute implication morale liée à la transformation d'un état matériel ou physique, et par conséquent toute collaboration entre les hommes qui ne s'appuie pas sur des intérêts mercantiles ou dominateurs, il devient illusoire de croire à une possibilité de progrès d'ordre moral ou même simplement culturel, philosophique ou politique. Il n'y a plus progrès mais dégénérescence, décadence. Des peurs enfouies et muselées jusqu'alors par la vague enthousiaste de la « foi de cet âge » se manifestent, tant il est vrai qu'un bien-être accru stimule les doléances des masses. Dans la mesure où les mœurs dissolues et la mollesse sont encouragées par les inventions techniques, les hommes de la fin du siècle s'attendent à une nécrose de la société telle que la

⁴¹ Beaucoup se plaignent, dans les années 1880 et 1890, que le téléphone s'immisce dans leur vie privée et brime leur intimité, que les nouveaux moyens de transports sont bruyants et sales, ou que la pollution industrielle empoisonne l'eau potable.

connaissent, en ses derniers beaux jours, les témoins effarés d'un progrès qui se retourne contre ses plus fidèles partisans.

Pis, cette crainte d'une décadence trouve sa confirmation éclatante dans un domaine développé par la science. En médecine, on découvre le processus des tares et des vices héréditaires⁴² : la dégénérescence physique et mentale, jusqu'alors souvent demeurée inexpliquée, sans études ou suivi médicaux, devient une évidence incontournable, mise au jour par la science rationnelle dont l'exactitude, clamée haut et fort il n'y a pas si longtemps, peut difficilement être contestée. La société française, angoissée devant un avenir inconnu d'autant plus inquiétant qu'elle croyait être bientôt à même d'en percer les mystères, a tôt fait de transposer ce modèle de la chute inéluctable à la vie politique, aux institutions, aux mœurs, à la culture, aux arts, et d'établir l'existence d'une hérédité collective s'ajoutant à l'individuelle ; les races, se mêlant les unes aux autres, dégénèrent, les sociétés où prolifèrent la recherche du plaisir et des sensations illicites, où se multiplient les adeptes des vices et du crime, courent à leur perte. Non seulement se transmettent les tares innées, mais une majorité de scientifiques croit à la propagation, d'une génération à l'autre, de vices acquis⁴³.

Le progrès dévoile les faiblesses de l'homme plutôt que ses forces, ce qui le ronge et le menace plutôt que ce qui consolidera sa suprématie sur le monde. Ébranlée dans les valeurs grâce auxquelles elle avait forgé toute son identité, la société française craint la perte de sa stabilité, dont le modernisme serait seul coupable, produisant des pathologies jusqu'alors inconnues : les névroses nées des conditions de vie urbaines, à l'image de la criminalité et de l'appât du gain facile qui en sont issus, s'immiscent dans les milieux les mieux protégés. Pour les tenants de l'idéologie du progrès, il s'agit désormais de parvenir à développer ses aspects enviables, suffrage universel, droits de l'Homme et éducation pour tous, et d'endiguer simultanément les effets pervers qui découlent de ces intentions nobles : l'émancipation des femmes, la prostitution, l'anarchie familiale et sociale, ou le chômage forcé de masses urbaines auxquelles une éducation imposée promettait un avenir qui ne se concrétise pas. Apparem-

⁴² Le premier ouvrage à aborder ce sujet est le *Traité des dégénérescences physiques, morales et intellectuelles de l'espèce humaine*, de Morel, publié en 1857.

⁴³ Voir M. Angenot, 1889, *Un état du discours social*, p. 356. Le lecteur pourra par ailleurs consulter, dans cet ouvrage, les chapitres 16, « Le paradigme de la déterritorialisation », 17, « La race dégénère », 18, « Fin de siècle et décadence », et 19 « Les détraquements des esprits », p. 337-427.

ment incapable de concilier les conséquences disparates d'un progrès dont le contrôle lui échappe de plus en plus, la France de la fin du XIX^e siècle demeure hantée par la menace d'une dégénérescence prochaine, et craint de voir se reproduire le processus inéluctable contre lequel ne surent se prémunir les civilisations précédentes.

Aussi le XIX^e siècle s'achève-t-il sur une période d'instabilité et d'incertitude qui tranche avec le triomphalisme des années 1850 à 1885. Reste à voir comment un écrivain aussi prolifique, mais également aussi attentif aux idéologies et aux phénomènes de ses contemporains que Jules Verne, traduisit la *doxa* du progrès et les transformations qu'elle subit au cours des quatre décennies de sa carrière de romancier.

Chapitre II

« Refaire l'histoire de l'univers », ou le chant du progrès

Lorsqu'il rentre de l'exil que lui imposa le régime de Napoléon III, en 1859, l'éditeur Pierre-Jules Hetzel s'engage immédiatement en faveur d'une littérature éducative, qui romprait avec celle, nigaude et sans parfum, affirme-t-il, que propose aux enfants l'édition religieuse, encore prédominante dans le domaine de la littérature pour la jeunesse¹. Hetzel réclame des livres à audience familiale qui complèteraient, à la maison, l'œuvre de l'école, et formeraient de futurs citoyens de la République libres et moraux, dotés d'une bonne formation dans les domaines modernes que sont la science, la géographie et l'histoire. Aussi est-il enchanté de discerner, dans le manuscrit d'*Un voyage dans les airs* que lui propose un boulevardier et agent de change de 34 ans aux succès mitigés, les qualités qu'il espérait réunir pour conquérir son jeune public. Ce qui deviendra *Cinq semaines en ballon*, premier roman de Jules Verne, possède ce souci évident de minutie et d'exhaustivité à la fois dans la narration d'aventures qui allient exploration géographique et utilisation des dernières découvertes de la science contemporaine. Le flair de l'éditeur pressent la manne à venir dans ce mélange de didactisme et d'imagination, d'humour et de morale, de mystère et de lyrisme. Il y devine surtout le genre littéraire qu'attend confusément la génération de lecteurs qui grandit, sans bien les comprendre, parmi des bouleversements techniques et encyclopédiques sans précédent auxquels ne s'intéressent pas les publications destinées à la jeunesse. En 1864, moins

¹ Quoi qu'il en dise, Hetzel prendra soin de ne pas trop s'attirer les foudres des autorités religieuses ; il fera en sorte que Verne respecte à tout le moins une morale chrétienne, à défaut de recourir souvent à Dieu (on sait que Verne préférait évoquer le hasard ou la Providence, voire la Nature), afin de ne pas se priver d'une clientèle catholique nombreuse.

d'un an après la parution et le succès immédiat de *Cinq semaines en ballon*, Hetzel fait signer à Verne un contrat exigeant, mais providentiel pour le travailleur opiniâtre qu'est le romancier ; la remise de deux volumes par an à laquelle s'engage Jules Verne lui permettra de gagner de mieux en mieux sa vie², tout en se consacrant à la passion qui l'anime : lire, se documenter sur les nouveautés de son temps, assouvir une curiosité toujours en éveil, accumuler des milliers de notes et de fiches pour en tirer des récits d'aventures qui feront rêver la jeunesse française, et bientôt ses parents avec elle³. L'écrivain ne faillira pas à la tâche immense qui l'attend, conservant dans ses tiroirs jusqu'à dix manuscrits d'avance sur les termes de son contrat⁴.

Hetzel, dont la rencontre est cruciale pour Verne, devient rapidement un ami et un conseiller, un père spirituel avec lequel Verne discute régulièrement, avec fébrilité, acharnement ou docilité, des sujets de ses romans, des personnages, des dénouements⁵. La correspondance assidue que Verne entretient avec l'éditeur jusqu'à sa mort, en 1886, rend compte de la fécondité de leurs échanges, qui mènent très rapidement, dès le quatrième roman de Verne paru en librairie⁶, à un plan de travail que l'écrivain passera quarante ans à polir. En

² Cependant, les six contrats successifs signés avec Hetzel le seront toujours au détriment de l'auteur, le lésant de nombreux droits sur ses ouvrages. Voir O. Dumas, *Jules Verne*, p. 124.

³ Considérant que les jeunes composaient la majeure partie de son public, Jules Verne se savait cependant lu par de nombreux adultes, certains de ses romans paraissant d'ailleurs en feuilleton dans des journaux pour adultes ; il déplora toujours que son identification définitive au genre un peu méprisé de la littérature pour la jeunesse lui vaille une certaine condescendance de la part du cénacle littéraire, qui ne le consacrera jamais comme écrivain digne de l'Académie.

⁴ Dans une entrevue accordée en 1893 au journaliste Robert Sherard du magazine américain *McClure's*, Jules Verne affirme avoir « toujours dans [sa] tête au moins dix romans à l'avance, sujets et intrigues préparés [...] [Il] garde à l'esprit des idées pendant des années - quelquefois dix ou quinze - avant de leur donner forme ». Verne poursuit : « J'ai jusqu'à maintenant amassé plusieurs milliers de notes sur tous les sujets, et aujourd'hui, j'ai chez moi au moins vingt mille notes qui pourraient servir dans mon travail et qui n'ont pas encore été utilisées. » Voir D. Compère, « Jules Verne, le tour d'une vie », p. 162-165, qui reprend la traduction française de l'article « Jules Verne at Home. His Own Account of his Life and Work ». Par ailleurs, dix ouvrages, dont huit romans, seront édités par les soins de son fils Michel de façon posthume.

⁵ La correspondance entre Verne et Hetzel montre que l'écrivain, régulièrement tancé et censuré par son éditeur, a fait subir des modifications importantes à plusieurs de ses intrigues (*Michel Strogoff*) ou dénouements (*Hector Servadac*, *L'île mystérieuse*). On pourra se référer à ce sujet au chapitre « La collaboration Hetzel-Verne : un mariage d'amour ou de raison ? » dans O. Dumas, *Jules Verne*, p. 121-133. Cependant, il est délicat de condamner l'intervention d'un éditeur qui incarne l'idéologie de son temps et garde constamment à l'esprit les attentes du public, intervention à laquelle Verne savait par ailleurs résister lorsqu'il tenait à une idée.

⁶ Les *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, second manuscrit de Verne accepté par son éditeur, parurent d'abord, en 1864, dans le périodique fondé par Hetzel et Jean Macé l'année précédente, le *Magasin d'éducation et de récréation*. Le roman fut repris en 1867 en volume illustré, après la parution successive de *Voyage au centre de la terre* et de *De la terre à*

tête des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, Hetzel fait figurer un *Avertissement* qui ne laisse pas de doutes quant au projet ambitieux auquel s'attèle l'écrivain. Il écrit :

Les excellents livres de M. Jules Verne sont du petit nombre de ceux qu'on peut offrir avec confiance aux générations nouvelles. Il n'en est pas, parmi les productions contemporaines, qui répondent mieux au besoin généreux qui pousse la société moderne à connaître enfin les merveilles de cet univers où s'agitent ses destinées. Il n'en est pas qui aient mieux justifié le rapide succès qui les a accueillis dès leur apparition. [...] [Jules Verne] a créé un genre nouveau. Ce qu'on promet si souvent, ce qu'on donne si rarement, l'instruction qui amuse, l'amusement qui instruit, M. Verne le prodigue sans compter dans chacune des pages de ses émouvants récits.

Les romans de M. Jules Verne sont d'ailleurs arrivés à leur point. Quand on voit le public empressé courir aux conférences qui se sont ouvertes sur mille points de la France, quand on voit qu'à côté des critiques d'art et de théâtre, il a fallu faire place dans nos journaux aux comptes rendus de l'Académie des Sciences, il faut bien se dire que l'art pour l'art ne suffit plus à notre époque, et que l'heure est venue où la science a sa place faite dans le domaine de la littérature.

Le mérite de M. Jules Verne, c'est d'avoir le premier et en maître, mis le pied sur cette terre nouvelle [...]. Les ouvrages parus et à paraître embrasseront [...] dans leur ensemble le plan que s'est proposé l'auteur, quand il a donné pour sous-titre à son œuvre celui de *Voyages dans les Mondes connus et inconnus*. Son but est, en effet, de résumer toutes les connaissances *géographiques, géologiques, physiques, astronomiques*, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers.⁷

Ces dernières lignes établissent clairement le but poursuivi par l'écrivain : il s'agit, non d'inventer, mais de puiser à même les connaissances réunies par l'homme, non de créer un monde, mais de peindre sous un jour neuf, propre à en illustrer les ressources et les possibilités parfois méconnues de ceux-là mêmes qui en profitent aujourd'hui ou en jouiront demain, celui qui existe déjà. *Re-faire*, voilà l'ambition immense de Verne. Refaire, c'est-à-dire s'emparer de ce qui *est* pour le retranscrire, le reformuler, le transposer en de nouvelles images dans un univers romanesque ancré dans le réel mais soumis aux exigences de l'imagina-

la lune, en 1864 et 1865, brochés sous couverture imprimée, dans un petit format identique à celui de *Cinq semaines en ballon*. *Hatteras* constitue le premier volume de Verne qui portera la mention de *Voyages dans les mondes connus et inconnus*. Invitant les plus passionnés à se faire collectionneurs, il inaugure également la série, à mi-chemin entre les ouvrages de luxe et les éditions populaires, des grands formats in-8° illustrés de gravures qui s'enveloppent d'une solide et attrayante couverture cartonnée, fruit des innovations industrielles en matière de reliure. Cette nouvelle collection reprendra les précédents romans de Verne et renouvelera, d'une année à l'autre, le décor de ses reliures.

⁷ Les italiques sont de Hetzel.

tion de l'écrivain. Aussi Jules Verne prête-t-il une attention constante aux idées, aux opinions, aux rêves de ses contemporains, afin de re-composer un monde qui saura traduire et expliquer les progrès des sciences et de la connaissance, puis leur portée et les transformations qu'ils suscitent. Car la « science moderne » à laquelle se réfère Hetzel, porte-parole enthousiaste de la *doxa* de l'époque, est la clef du progrès, l'instrument, sinon unique, à tout le moins essentiel, des transformations du monde ; c'est grâce à elle que l'homme peut espérer améliorer ses conditions d'existence et enrichir son savoir, pour s'élever, par là même, au-dessus de ceux qui le précédèrent.

Le projet d'envergure auquel souscrit l'écrivain exige de lui les mêmes qualités que celles qu'il espère développer chez ses lecteurs : une curiosité insatiable pour toutes les découvertes et innovations scientifiques, un vif désir de compréhension de leurs applications actuelles et de leur portée future, une volonté de ne rien laisser inexpliqué. Pourtant, Jules Verne, qui n'a suivi aucune formation scientifique, avoue ne pas posséder de goût particulier pour la science, bien qu'il se dise passionné depuis l'enfance par le fonctionnement des machines. Il saura pallier rapidement à ses lacunes en mettant à profit ses grandes capacités de lecteur et de mémorisateur : chaque après-midi, il lit intégralement une quinzaine de journaux, afin que « très peu de choses échappent à [son] attention »⁸. « [...] Les revues, comme [...] *La Revue des deux mondes*, *Cosmos*, *La Nature*, [...], *L'Astronomie* par Flammarion [...], les bulletins des sociétés scientifiques et en particulier ceux de la société géographique [...], la collection *le Tour du monde* qui est une série de récits de voyages »⁹ font aussi partie de ses lectures quotidiennes, tout comme la consultation régulière des ouvrages de vulgarisation scientifique, des dictionnaires encyclopédiques, des travaux des savants. Il y puise d'ailleurs sans vergogne, selon l'usage de l'époque, et recopie parfois littéralement des descriptions de lieux géographiques ou des explications scientifiques¹⁰. En citant des sources bien connues dont la

⁸ Entrevue au *McClure's*, reprise par D. Compère, « Jules Verne, le tour d'une vie », p. 165.

⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰ Bien que Jules Verne ait parfois recours à ce procédé, par exemple pour les listes de poissons de *Vingt mille lieues sous les mers*, prises chez Figuière, Simone Vierre met en évidence que l'écriture vernienne, loin de se contenter de plagier platement de secs textes scientifiques, témoigne d'un réel effort de l'auteur « pour faire voir et pas seulement instruire, et [...] pour faire rêver » (*Mythe et modernité*, p. 38). Elle relève plusieurs exemples de « jeu poétique très moderne sur les termes techniques » (p. 34), et souligne le merveilleux et la fraîcheur qui se dégagent de descriptions faisant largement appel aux couleurs, aux sonorités, au rythme. En naissent une illusion de vie, une évocation poétique puissantes dans lesquelles elle reconnaît la volonté de Verne d'être « un vrai écrivain ». Voir « Miroir : "Bergère, ô tour Eiffel"... », dans S. Vierre, *Mythe et modernité*, p. 33-45.

renommée n'est plus à faire¹¹, en appuyant ses dires sur des assises scientifiques solides¹², en recourant, enfin, à une terminologie qui pour être précise n'est jamais plaquée artificiellement, Jules Verne assure ses lecteurs de la crédibilité de son discours. Contribuent également à en cautionner l'authenticité la révision des calculs mathématiques et la supervision des questions maritimes, respectivement effectuées par son cousin Henri Gachet et son frère Paul, marin de carrière. Toujours informé des polémiques ou des découvertes d'actualité, Verne sait les incorporer à ses romans, assurant à ces derniers une vraisemblance et un intérêt accrus : ainsi le *Voyage au centre de la terre* tire-t-il profit du débat en cours au moment de la rédaction au sujet de la chaleur centrale et des hypothèses que la paléontologie permettait d'émettre¹³, alors que *Les cinq cents millions de la Béguin* tiennent compte de travaux récents sur la liquéfaction des gaz¹⁴.

Que certains de ses contemporains aient proposé, de façon un peu ridicule, que Jules Verne soumit sa candidature à l'Académie des Sciences¹⁵, montre bien combien le patient et méticuleux travail de recherche de l'écrivain porta fruit. Non seulement le succès de librairie amorcé avec *Cinq semaines en ballon* ne se démentit pas¹⁶, mais les critiques de l'époque reconnurent et apprécièrent la valeur indéniable de ces « romans de la science », y admirant l'exactitude avec laquelle ils présentaient les retombées, présentes ou à venir,

¹¹ Les allusions aux travaux de vulgarisateurs ou de savants de l'époque foisonnent chez Verne, et rares sont les romans qui en sont dénués. Camille Flammarion est mentionné dans *De la terre à la lune* et *Hector Servadac*, Arago dans *Autour de la lune* et *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, pour n'en relever que quelques-uns. De même, Jules Verne ne manque pas, lorsque l'occasion s'y prête, de nommer des grands hommes contemporains dont la contribution aux sciences et au progrès fut essentielle : ainsi trouve-t-on mentionné Cuvier (*Voyage au centre de la terre*), Lesseps (*Kéraban le Têtu*), Everest (qui est l'un des scientifiques mis en scène dans *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*).

¹² À l'appui de l'influence hypnotique du regard de Mathias Sandorf, dont certains pourraient mettre en doute la rationalité, Verne ne cite pas moins de neuf savants qui reconnaissent les pouvoirs de suggestion de l'hypnotisme. Voir *Mathias Sandorf*, tome II, p. 157-58. Désormais, les renvois aux romans de Jules Verne se feront directement dans le texte : l'abréviation du titre sera suivie du volume en chiffres romains si nécessaire et de la pagination. Le lecteur trouvera en annexe, p. 95, la liste des romans cités ainsi que les abréviations qui leur correspondent.

¹³ Voir M. Soriano, *Jules Verne*, p. 128-129.

¹⁴ Voir A. Jacobson et A. Antoni, *Des anticipations de Jules Verne aux réalisations d'aujourd'hui*, p. 139.

¹⁵ Voir S. Vierne, *Mythe et modernité*, p. 23.

¹⁶ Lors du dernier tiers de sa carrière, Jules Verne doit faire face à un essoufflement de son lectorat et à des chiffres de vente nettement moins imposants qu'au cours des années 1860 à 1890.

des découvertes scientifiques. En 1876, Marius Taupin consacre à Jules Verne un chapitre de ses *Romanciers contemporains* :

Dans ses livres, [...] la science et l'art se coudoient par une rare rencontre et vont se confondant l'un avec l'autre (*sic*), sans que la science cesse d'être des plus rigoureuses, sans que l'art perde jamais ses droits. [...] M. Verne n'est pas seulement un compilateur habile à diriger et à vulgariser ensuite les notions renfermées dans les œuvres des plus érudits [...] M. Verne n'a pas seulement le mérite de se conformer [...] scrupuleusement aux données de la science, [...] il va souvent bien plus loin que ses devanciers. [...] Il résout les problèmes qui sont restés encore non résolus, et il parvient aux buts qu'aucun explorateur n'a pu atteindre. [...] Mais si, dans ces élans audacieux, nécessairement il invente, c'est toujours en côtoyant la vérité de très près. [Il a échafaudé ses plus hardies hypothèses] selon les données les plus rigoureuses de la science [...], il est toujours d'une extrême circonspection.¹⁷

Même si les spécialistes relèvent désormais dans ses romans maintes erreurs à caractère scientifique, même si quelques-unes de ses fantaisies peuvent difficilement prendre appui sur des faits positifs¹⁸, Jules Verne répond, dès le début de sa carrière de romancier, aux attentes qu'il a suscitées, et offre systématiquement à ses lecteurs profanes science, exploration et aventure. En effet, que l'écrivain soit parfaitement conforme à une science encore souvent en devenir au moment où il y avait recours importe moins que d'en donner l'illusion. Reproduire le monde moderne pour ceux qui y évoluent signifie pour Jules Verne créer un univers romanesque vraisemblable, parallèle à la réalité contemporaine ; dès lors, le choix de la science comme principal agent de réalisme prend tout son sens : instrument d'un progrès tangible, elle s'impose d'emblée à un romancier qui a entrepris de représenter les plus récentes conquêtes de l'homme et ses réalisations les plus magistrales, voire d'en imaginer les prochaines.

Les moyens de transport se trouvent au premier rang des manifestations éclatantes du progrès scientifique et technique dont Jules Verne peint le triomphe. Omniprésents dans ses romans, ils n'y figurent pas seulement en tant qu'outils de déplacement, mais sont prétexte à célébrer l'esprit d'entreprise des hommes. Au-delà d'un voyage à travers la plus vaste contrée de la terre par un homme exceptionnel, *Michel Strogoff* n'est à tout prendre qu'une occa-

¹⁷ M. Topin, « Jules Verne », dans *Romanciers contemporains*, Paris, Charpentier, 1876, repris dans O. Dumas, « Jules Verne vu par ses contemporains I - Écrits français », p. 17-19.

¹⁸ Pensons par exemple au séjour dans l'espace de la petite colonie d'*Hector Servadac*. Peu vraisemblable, ce roman, bien que se qualifiant de fantaisie, s'appuie par endroits sur des éléments scientifiques solidement étayés, jumelant ainsi sans se soucier des contradictions, imagination audacieuse et rigueur objective.

sion, pour Jules Verne, de souligner les avantages indéniables des transports modernes. Par contraste avec la première partie du voyage, qui « entre Moscou et la frontière russe, ne [devait] offrir aucune difficulté [grâce aux] chemin de fer, voitures de poste, bateaux à vapeur, chevaux des divers relais, [...] à la disposition de tous » (*Strogoff*, 44), la traversée de la Sibérie par un courrier du tzar qui ne peut tirer parti de ce statut pour réquisitionner les meilleurs moyens de transport disponibles, s'effectue en tarentass ou à cheval, sinon à pied, dans des conditions matérielles difficiles aggravées par les dangers qui menacent Strogoff. *Le tour du monde en quatre-vingts jours* est à cet égard un éloge encore plus transparent des divers moyens de transports mis au point par l'homme : « Ainsi donc Philéas Fogg avait [...] accompli en quatre-vingts jours ce voyage autour du monde ! Il avait employé pour se faire tous les moyens de transport, paquebots, railways, voitures, yachts, bâtiments de commerce, traîneau, éléphant » (*Tour*, 331), tous, originaux ou non, permettant à Verne d'en décrire les caractéristiques et d'en exalter les performances. En effet, dans ces deux romans, il s'agit avant tout de faire vite¹⁹ ; pour suppléer, dans le premier cas, au sabotage de la ligne télégraphique qui joint Moscou à Irkousk et effectuer à tout prix, en un voyage éprouvant de près de trois mois, une liaison dont l'électricité, « le seul agent qui ne craint ni le froid ni le chaud, celui que ni les rigueurs de l'hiver ni les chaleurs de l'été ne peuvent arrêter, qui vole avec la rapidité de la foudre » (*Strogoff*, 32) se serait acquittée en quelques minutes ; dans le second cas, pour remporter un pari impossible dont l'enjeu n'est pas tant la somme astronomique qui en couronnera la victoire, que la preuve indéfectible que les hommes possèdent désormais les instruments propres à satisfaire un de leur plus vieux rêve : ceinturer le monde, suivre une ligne droite qui les ramènera à leur point de départ, boucler la boucle de leur domaine en avançant toujours devant eux.

Ses lecteurs se seraient peut-être un peu lassés de ses romans si Jules Verne s'était contenté de recenser et de louer, en une litanie inévitablement redondante à la longue, les moyens de transport qui s'inscrivaient de plus en plus dans le paysage de la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais autant le romancier est habile à illustrer les grandes réalisations déjà accomplies dans ce

¹⁹ La rapidité caractérise les moyens de transport chez Jules Verne, au point que ce dernier les traduit d'abord en termes de vitesse, comme en témoigne cet exemple tiré des *Cinq cents millions de la Bégum* : « [L'emplacement de France-Ville] décidé, deux commissaires du comité d'organisation ont pris à Liverpool le premier paquebot en partance, sont arrivés en onze jours à New York, et sept jours plus tard, à San Francisco, où il ont nolisé un steamer, qui les déposait en dix heures au site désigné » (p. 146).

domaine, autant il sait, par ailleurs, plier la science à son imagination, et créer des machines extraordinaires qui traduisent avec intuition et bonheur les applications scientifiques de demain. Non que Jules Verne, comme le colporte la rumeur populaire, puisse être qualifié de prophète ; à ceux qui, de son temps, voyaient déjà en lui un précurseur, un demiurge de machines hors du commun, il répondait qu'il n'avait rien inventé que quiconque n'aurait pu prévoir à sa place :

Quand je les ai décrites comme des réalités, ces choses étaient déjà à moitié découvertes. J'ai simplement tiré une fiction de ce qui est devenu ultérieurement un fait, et mon but, en le faisant, n'était pas de prophétiser, mais de répandre dans la jeunesse un savoir en matière de géographie sous une apparence aussi intéressante que je pouvais la composer.²⁰

Et, en effet, comment sonder les mondes sous-marins et les dévoiler à ses lecteurs sinon en se dotant d'une machine qui puisse descendre à des profondeurs insoupçonnées et allie perfection technique et confort d'un monde en miniature ? Avec l'invention du *Nautilus*, par exemple, - mais cela serait également vrai de la Standard-Island des milliardaires américains ou de l'*Albatros* et de l'*Épouvante* de Robur-le-Conquérant - , le génie du romancier est non seulement d'avoir juxtaposé au simple récit d'une exploration géographique originale un volet scientifique²¹, mais d'avoir fait en sorte que ce dernier passionne d'autant plus ses lecteurs qu'il s'appliquait à une machine dont ils n'avaient jamais - et pour cause - aperçu les prototypes, et dont ils devaient croire, *a priori*, qu'elle ne pouvait exister que dans l'imagination exacerbée d'un romancier. Pourtant, rien, dans la description du *Nautilus*, ne peut prêter à confusion, pour peu qu'on s'y arrête, et Verne est le premier à le souligner :

Je me suis toujours appliqué [...] à baser mes romans sur des inventions déjà bien assises et à les utiliser telles qu'elles se présentent dans la réalité, aussi bien matériellement que par leurs procédés pratiques de construction, les faisant diverger simplement un tant soit peu des moyens technologiques ou du simple savoir contemporains.

[Dans le cas du *Nautilus*,] le seul point que j'ai laissé dans le vague, c'est dans la manière dont [la force motrice] s'applique, j'ai laissé l'imagination se donner libre cours, laissant carrément un vide pour que chaque lecteur puisse laisser courir sa propre conclusion. Il y a là un hiatus technique qu'un esprit

²⁰ « Jules Verne's Prophecy », interview dans le *Journal de Boston*, 17 juillet 1902. Traduction inédite de Ch.-N. Martin, citée par O. Dumas in *Jules Verne*, p. 14.

²¹ Autre, dans ce cas précis, que celui relevant de l'histoire naturelle, dont se chargent Aronnax et Conseil.

bien entraîné et au fait de la haute technologie pourra combler à sa guise, selon ses connaissances propres.²²

Fondées sur des bases scientifiques confirmées au moment de leur conception, souvent propulsées à l'électricité, fluide encore mystérieux et source d'énergie à l'état pur à laquelle on associait alors un pouvoir infini, les machines de Jules Verne, décrites avec une précision et un souci du détail extrêmes, établissent un lien entre le fantastique et le possible. Elles révèlent un progrès technique qui pour n'exister encore que dans les pages d'un roman, n'en est pas moins théoriquement réalisable et à portée de main, inscrite dans le devenir de l'humanité²³. Véritables merveilles de la technique aux yeux de ceux qui s'habituent encore aux chemins de fer et aux steamers, elles témoignent de la vitalité d'une audace humaine qui saura sans cesse trouver de nouvelles applications aux découvertes scientifiques.

Moyens de transport déjà établis ou machines oniriques promises à un avenir prochain, ces modes de déplacement n'existent que pour servir l'homme, pour faciliter et accélérer sa circulation. Les premiers sont surtout des outils qui astreignent leurs utilisateurs aux aléas d'un parcours qui doit s'adapter à des circonstances indépendantes de leur volonté ; même si Fogg gagne son pari de « sauter mathématiquement des railways dans les paquebots, et des paquebots dans les chemins de fer » (*Tour*, 22-23), même si des conditions favorables lui procurent une certaine avance, il doit pallier à une absence de tronçon ferré en Inde (alors même que la construction en avait été annoncée dans les journaux), à un pont menaçant de tomber dans l'abîme qu'il surplombe, dans l'Ouest des États-Unis, à une attaque de Sioux peu après, à plusieurs tempêtes tout au long du périple. Bien sûr, ces contretemps ne proviennent pas de défauts mécaniques, qui remettraient en doute le progrès technique dont *Le tour du monde en quatre-vingts jours* fait l'apologie, mais plutôt des caprices de la nature ou des inévitables imprévus qui naissent de la conjonction nécessaire de plusieurs paramètres. Cependant, instruments de mouvement et d'explo-

²² « Jules Verne chez lui », p. 67. Traduction par Ch.-N. Martin de l'interview accordée en juin 1904 par Jules Verne à Gordon Jones, du journal londonien *Temple Bar*.

²³ C'est ce que laissent entendre les derniers mots de Robur à la population américaine : « - [...] j'ai compris que l'état des esprits n'est pas prêt pour l'importante révolution que la conquête de l'air doit amener un jour. [...] Je pars donc, et j'emporte mon secret avec moi. Mais il ne sera pas perdu pour l'humanité. Il lui appartiendra le jour où elle sera assez instruite pour en tirer profit et assez sage pour ne jamais en abuser. » (*Robur*, 246-247) Verne poursuit : « Robur, c'est la science future, celle de demain peut-être. C'est la réserve certaine de l'avenir. » (*Robur*, 247)

ration, les moyens de transport traditionnels restent incomplets à servir un progrès qui se traduirait par la possession et la transformation d'un territoire immense désormais entièrement accessible. Les machines extraordinaires de Jules Verne, par contre, optimisent cette conquête de l'homme : la perfection de leur technique, à laquelle s'ajoute une autarcie complète²⁴, n'est pas compromise par les caprices du climat ou des circonstances extérieures incontrôlables²⁵. Elles procurent à leurs concepteurs et propriétaires une entière liberté de manœuvre qui rend possible un mouvement perpétuel autour du globe, et les exempte de toutes les contraintes auxquelles restent encore soumis les moyens de transports alors en usage²⁶. Ainsi le *Nautilus* peut-il fuir sous les mers les tempêtes qui se déchaînent à leur surface, l'*Albatros* s'élever au-dessus des tourmentes du ciel, l'*Épouvante* se transformer au gré de ses besoins et des obstacles pour voler, rouler ou naviguer sur ou sous l'eau.

Le procédé méthodique qui consiste, pour Jules Verne, à représenter l'amélioration graduelle de l'ensemble des moyens de transport grâce auxquels l'homme parvient à entourer le monde dans un réseau aux mailles de plus en plus rapprochées²⁷, se double d'une description également précise des outils de communications modernes, dont le but est similaire. Comme les trains, les bateaux, les sous-marins ou les engins volants, les lignes télégraphiques qui courent d'une frontière à l'autre et d'un roman à l'autre, puis, plus tardivement, les câbles téléphoniques, cherchent à rapprocher les hommes, à annihiler les

²⁴ On se souvient en effet que le sous-marin du capitaine Nemo, une fois lancé sous les eaux, n'a plus besoin d'entretenir des relations avec le monde qu'il a quitté. Il puise son énergie, et la nourriture ou les vêtements nécessaires à son équipage, à même l'univers dans lequel il se meut en synergie, la mer.

²⁵ Cela survient dans de rares cas, tout au long des *Voyages extraordinaires*. Mais si, par exemple, le *Nautilus* se retrouve prisonnier d'un tunnel de glace sous la banquise, au pôle Sud, ce n'est qu'une occasion pour Verne de souligner le courage et la ténacité de l'équipage, ainsi que la solidité de la machine. La seconde immobilisation du sous-marin, dans la crypte de l'*Île mystérieuse*, permet au romancier de réconcilier Nemo avec le monde qu'il a rejeté, par le biais des colons auxquels il s'intéresse et dont il assure la survie, avant de leur léguer sa fortune.

²⁶ J. Noiray souligne que, tout en appréciant les prouesses des moyens de transports modernes, Verne critique « la rapidité, l'ennui, les désagréments des voyages en chemin de fer », c'est-à-dire « la conséquence de leur mécanique, tandis que les grandes machines verniennes ont su dépasser les inconvénients d'une technique encore maladroite pour atteindre à la perfection de cette même technique, qui est dans son effacement ». *Le romancier et la machine*, II, p. 138-139.

²⁷ Une phrase tirée de *Michel Strogoff*, et dont l'équivalent existe ailleurs dans les *Voyages extraordinaires*, atteste de cette volonté incessante d'étendre les communications à tous les endroits du globe : « Aucun chemin de fer ne sillonne encore ces immenses plaines [...] » (p. 17, nous soulignons).

distances, à favoriser des contacts fructueux entre les esprits²⁸. Aussi réunissent-ils les mêmes qualités qui autorisent les moyens de transport à se qualifier de fruits et d'instigateurs, tout à la fois, du progrès : efficacité et vitesse. En témoigne l'enthousiasme qui se dégage de ces lignes tirées d'un des premiers romans verniens :

[...] le soir même, à mesure que les paroles s'échappaient des lèvres de l'orateur, elles couraient sur les fils télégraphiques, à travers les États de l'Union, avec une vitesse de deux cent quarante-huit mille quatre cent quarante-sept milles à la seconde. On peut donc dire avec une certitude absolue qu'au même instant les États-Unis d'Amérique, dix fois grands comme la France, poussèrent un seul hurrah, et que vingt-cinq millions de cœurs, gonflés d'orgueil, battirent de la même pulsation. (*Lune*, 38-39)

Pour sa part, le docteur Antékirtt, fort de ses connaissances scientifiques, de ses ressources financières et de son désir de vengeance, sait mettre au service de ses ambitions non seulement « une flotille merveilleuse, steamers, steam-yachts, goélettes ou *électrics*, destinés aux rapides excursions dans le bassin de la Méditerranée » (*Sandorf*, 32), mais des lignes téléphoniques et un câble télégraphique sous-marin, qui, joignant son île privée à l'Europe, le lient de façon directe et secrète à ses agents. Ce sont encore ces deux instruments de communication qui réduisent à presque nulle la nécessité de se déplacer pour aller faire des courses, écouter un concert, signer des contrats et même se marier ou divorcer, dans *L'île à hélice*²⁹.

Les moyens de transport et de communications déjà communs au moment où Jules Verne écrit ses *Voyages*, les machines extraordinaires issues de son imagination, servent l'idéal de l'homme moderne tel que le rêve l'écrivain : explorer et découvrir, non pour admirer, mais pour posséder, apprendre, réduire sans cesse la somme des choses encore ignorées. Car le pendant indissociable du progrès des moyens de déplacement des hommes comme des idées est, chez Verne, le progrès que procurent ces même outils de circulation, c'est-à-dire la conquête exhaustive du domaine de l'homme, la terre. Aussi, parallèlement aux représentations de la science et de ses applications techniques, l'écriture

²⁸ Les fatigues et dangers qu'affronte Michel Strogoff pour traverser la Russie et la Sibérie et porter un message du tzar à son frère le grand-duc illustrent d'eux-mêmes, par opposition, les bienfaits des communications télégraphiques, efficaces et presque instantanées.

²⁹ Nous aurons l'occasion de voir, dans le troisième chapitre de cette étude, que l'usage fait par les milliardaires de Standard-Island de ces moyens de communication s'intègre à la critique vernienne d'une utilisation abusive de ressources techniques détournées au profit de la paresse et de de la fatuité.

vernienne traduit-elle des images d'exploration territoriale. Verne ne cède pas de la sorte à une tentation d'exotisme : ses romans répondent plutôt à l'attrait grandissant qu'exercent sur l'opinion française les sciences géographiques et naturelles, qui permettent une connaissance de plus en plus complète du globe et une maîtrise croissante de l'homme sur la nature. « Peindre la terre » dans sa totalité et la révéler à ses contemporains suffit en effet à l'ambition encyclopédique de l'écrivain, dont un dialogue de la *Maison à vapeur* énonce les limites :

- [Comment mesurer les plus hautes montagnes de l'Himalaya] sans emporter un baromètre à la pointe extrême de ces pics presque inaccessibles ? Or, c'est ce qui n'a encore pu être fait.
- Cela se fera, répondit le capitaine Hod, comme se feront, un jour, les voyages au pôle sud et au pôle nord !
- Évidemment !
- Le voyage jusque dans les dernières profondeurs de l'Océan !
- Sans aucun doute !
- Le voyage au centre de la terre !
- Bravo, Hod !
- Comme tout se fera ! ajoutai-je.
- Même un voyage dans chacune des planètes du monde solaire ! répondit le capitaine Hod, que rien n'arrêtait plus.
- Non, capitaine, répondis-je. L'homme, simple habitant de la terre, ne saurait en franchir les bornes ! Mais s'il est rivé à son écorce, il peut en pénétrer tous les secrets.
- Il le peut, il le doit ! reprit Banks. Tout ce qui est dans la limite du possible doit être et sera accompli. Puis, lorsque l'homme n'aura plus rien à connaître du globe qu'il habite...
- Il disparaîtra avec le sphéroïde qui n'aura plus de mystères pour lui, répondit le capitaine Hod.
- Non pas ! reprit Banks. Il en jouira en maître, alors, et il en tirera un meilleur parti.³⁰

Méticuleux et vigilant, Jules Verne va graduellement, d'un roman à l'autre, remplir l'engagement qu'il s'est assigné. Pas un endroit n'est négligé : les lecteurs explorent tour à tour le pôle nord avec le capitaine Hatteras, les entrailles du globe avec Axel et son oncle, le fond des mers et le pôle sud avec le capitaine Nemo, lieux encore inaccessibles que Verne sait mettre à la portée de leurs rêves. Ils survolent, parcourent et visitent chacun des continents connus ou moins connus, et jusqu'aux îles encore absentes des cartes, en une vaste et régulière entreprise qui n'a rien à envier au jeu de l'oie du *Testament d'un excéntrique*. Fidèles à l'idéal saint-simonien d'une mise en valeur des richesses naturelles de la terre que facilitent les derniers moyens techniques mis au point par

³⁰ *La Maison à vapeur*, Paris, Hachette, (c. 1880, 1968), « Le livre de poche », p. 274.

la science, les romans verniens s'attachent à thématiser la conquête, parfois lente mais toujours systématique, du globe et de tout ce qu'il renferme, en un quadrillage sans cesse plus resserré et précis dont le terme, s'il peut s'avérer éloigné, n'en est pas moins inéluctable.

Cette appropriation de la terre exige à la fois savoir, travail, ingéniosité et bravoure de la part de ceux qui s'y consacrent ou y sont involontairement entraînés. Les six savants des *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, qui traversent imperturbablement l'Afrique australe pour y effectuer des calculs de triangulation qui rendront possible l'établissement de la mesure exacte d'un arc de méridien, et fourniront ainsi la « mesure universelle et invariable » du mètre (*Russes*, 33), illustrent non seulement, sous la forme d'un récit de voyage scientifique que voile à peine l'alibi du roman, la maîtrise d'une technique scientifique avancée de l'époque, mais l'audace et la ténacité essentielles à l'appropriation exhaustive de la terre. Attaqués par une bande d'indigènes, ils n'hésitent pas à mettre « au-dessus de tout danger l'intérêt de la science » (*Russes*, 199) et à formuler le pacte de « trianguler ou mourir »³¹ :

- [...] Nous n'abandonnerons pas la mesure de la méridienne ! Tant que l'un de nous survivra, tant qu'il pourra appliquer son œil à l'oculaire d'une lunette, la triangulation suivra son cours ! Nous observerons, s'il le faut, le fusil d'une main, l'instrument de l'autre, mais nous tiendrons ici jusqu'à notre dernier souffle. (*Russes*, 199)

Mais si le courage est indispensable, il devient inutile dès lors qu'il n'est pas accompagné de connaissances, dont dépend souvent la survie des pionniers, découvreurs et explorateurs de territoires rarement foulés par l'homme blanc. C'est ainsi que les héros de Jules Verne qui parviennent le mieux à s'accomoder des situations dans lesquelles ils sont plongés sont ceux qui détient un savoir vaste et polyvalent, non pas simplement théorique³² mais essentiellement pratique, dont ils peuvent tirer, dans l'immédiat, des réalisations susceptibles d'assurer leur conservation, sinon leur confort à plus long

³¹ Il s'agit du titre du chapitre XIX du roman.

³² Le savant Nicolas Palander des *Aventures de trois Russes et de trois Anglais* incarne bien l'homme de science que des préoccupations mathématiques isolent du monde : égaré loin de sa caravane, il oublie le boire et le manger quatre jours durant, en proie à de complexes calculs de logarithme dont ne le tirent pas même des crocodiles affamés rampant vers lui. Voir p. 110-112. On peut penser également à Barbicane, qui, en plein duel, abandonne son fusil pour calculer le moyen d'annuler l'effet du contrecoup au départ de la Columbiad (*Lune*, p. 280-281).

terme³³. Cyrus Smith est sans contredit le meilleur exemple de ces hommes dotés d'un savoir encyclopédique complet, doublé d'une endurance et d'une habileté manuelle qui lui permettent d'appliquer ses connaissances :

C'était un de ces ingénieurs qui ont voulu commencer par manier le marteau et le pic, comme ces généraux qui ont voulu débiter simples soldats. Aussi, en même temps que l'ingéniosité de l'esprit, possédait-il la suprême habileté de main. [...] Véritablement homme d'action en même temps qu'homme de pensée, il agissait sans effort, [...] ayant cette persistance vivace qui défie toute mauvaise chance. Très instruit, très pratique, très « débrouillard », [...] il remplissait au plus haut degré ces trois conditions dont l'ensemble détermine l'énergie humaine : activité d'esprit et de corps, impétuosité des désirs, puissance de la volonté. (*Ile*, I, 13-14)

Échoués sur une île déserte dans un dénuement matériel extrême, sans autre bien que leurs vêtements, un carnet, une montre, une allumette et un grain de blé, les cinq compagnons, qui n'ont « rien à inventer, [mais] tout à fabriquer » (*Ile*, 160) vont transformer les matières premières, et regagner, en quatre ans, le niveau de modernisme de la civilisation qu'ils ont quittée, considérant très vite leur île comme une enclave de leur pays, auquel il la grefferont un jour³⁴. Ils puisent à même le savoir de celui qu'ils qualifient de « microcosme, [de] composé de toute la science et de toute l'intelligence humaine » (*Ile*, I, 102) :

On causait en travaillant. Cyrus Smith instruisait ses compagnons en toutes choses, et il leur expliquait principalement les applications pratiques de la science. Les colons n'avaient point de bibliothèque à leur disposition ; mais l'ingénieur était un livre toujours prêt, toujours ouvert à la page dont chacun avait besoin, un livre qui leur résolvait toutes les questions et qu'ils feuilletaient souvent. (*Ile*, I, 292)

Cyrus à leurs cotés, pas un instant ils ne doutent de l'avenir, puisqu' « ils [savent], et [que] l'homme qui sait réussit là où d'autres végèteraient et périraient inévitablement » (*Ile*, I, 250)³⁵. Sous sa direction, ils s'improvisent

³³ Une fois les besoins essentiels satisfaits, le savoir et l'ingéniosité de Cyrus Smith se soucieront d'améliorer les conditions de vie et le confort des colons : un an à peine après leur arrivée sur l'île Lincoln, totalement démunis, Smith dote Granite-house d'un ascenseur hydraulique et de verre à vitre.

³⁴ On peut voir, dans la renaissance de l'île engloutie sur la terre ferme du pays d'origine, dans un vaste domaine de l'Iowa qui reproduira jusqu'aux noms qui avaient été donnés aux divers aspects géographiques de l'île, la consécration de ce rêve de prendre possession de l'île Lincoln, colonisée, au nom des États-Unis.

³⁵ Jules Verne a souligné ailleurs combien l'absence d'un savoir suffisant peut mettre en péril la survie d'hommes soudain isolés de leurs semblables et de toute civilisation, et combien importe, par conséquent, l'éducation. Observant le ciel afin de comprendre les transformations qui bouleversent le monde, Servadac s'exclame : « Je vous demande un peu [...] si je

tour à tour cultivateurs, éleveurs d'animaux domestiques, potiers, métallurgistes et chimistes, jusqu'à parvenir au faite des réalisations humaines : la maîtrise de l'électricité et l'installation d'une ligne télégraphique, consécration de leur conquête du monde et de leur appropriation du territoire.

Poser le pied sur une terre inconnue, l'explorer, en aménager les ressources naturelles pour en tirer profit, y transplanter, dans la mesure du possible, la civilisation que l'on a été contraint d'abandonner³⁶, serait un processus incomplet si ne s'y ajoutait une étape qui acquiert chez Jules Verne un caractère véritablement sacré : la nomenclature du territoire nouvellement conquis, qui en marque la prise de possession³⁷. Dans *L'île mystérieuse* comme dans *Deux ans de vacances*, chez les hommes mûrs comme chez les enfants, elle constitue une cérémonie dont chacun ressent l'importance, et qui, commençant avec les lieux auxquels l'usage forcé a déjà octroyé un nom, s'élargit aux points de repère et aux nouveaux emplacements nommés au fur et à mesure de leur reconnaissance, pour s'achever dans le choix d'un nom pour l'île, symbolique dans chacun des cas³⁸. Le baptême des différents sites souligne le passage, pour ceux qui l'effectuent, du statut de naufragés à celui de colons, c'est-à-dire au statut d'hommes chargés de mettre en valeur un territoire vierge, de tirer du sol et du milieu naturel toute la richesse laissée en friche, d'en exploiter les ressources pour le bien commun :

Enfin, l'entente fut générale pour donner [...] les dénominations de French-cape, British-cape et American-cape, en l'honneur des trois nations [...] représentées dans la petite colonie.

Colonie ! Oui ! Ce mot fut alors proposé pour rappeler que l'installation n'avait plus un caractère provisoire. Et, naturellement, il fut dû à l'initiative de Gordon, toujours plus préoccupé d'organiser la vie sur ce nouveau domai-

n'aurais pas mieux fait d'employer une partie du temps que j'ai si sottement perdu, à apprendre l'astronomie ! Qui sait ? C'est peut-être très simple, tout ce que je me casse la tête à vouloir comprendre maintenant ! » (*Servadac*, 46).

³⁶ Aux côtés de Cyrus Smith, le marin Pencroff ne doute pas d'y parvenir : « [...] si vous le voulez bien, monsieur Smith, nous ferons de cette île une petite Amérique ! Nous y bâtirons des villes, nous y établirons des chemins de fer, nous y installerons des télégraphes, et un beau jour, quand elle sera bien transformée, bien aménagée, bien civilisée, nous irons l'offrir au gouvernement de l'Union ! » (*Ile*, p. 139-140).

³⁷ S'y joint une seconde prise de possession, par le biais de la cartographie. Si une carte de l'île Chairman est fournie aux enfants par le naufragé français qui y mourut cinquante ans auparavant, c'est Gédéon Spilett qui trace celle de l'île Lincoln, quelques minutes avant le baptême de ses divers points, dont les noms sont aussitôt reportés sur le plan fraîchement tracé. Plus tard y seront ajoutés la latitude et la longitude de l'île Lincoln, que les connaissances mathématiques et astronomiques de Cyrus Smith auront permis d'établir (Voir *L'île mystérieuse*, chap. XIV, p. 176 -189).

³⁸ Dans les deux romans, l'ordre selon lequel procèdent les colons est le même.

ne que de chercher à en sortir. Ces jeunes garçons, ce n'étaient plus les naufragés du *Sloughi*, c'étaient les colons de l'île... (*Vacances*, 206)

Nommée, l'île quitte l'anonymat, pour ceux qu'elle abrite, bien sûr, mais aussi pour l'ensemble des hommes ; elle entre dans le patrimoine de l'humanité, devient un point identifié sur une carte et réduit d'autant la zone d'inconnu qui défie encore les géographes.

À la nomenclature des points géographiques comme prise de possession de la nature s'ajoute souvent l'identification des espèces animales ou végétales qui peuplent le territoire. Inévitablement sommaire, voire fantaisiste, lorsqu'elle est menée par des naufragés dont les connaissances peuvent être insuffisantes, elle atteint un degré élevé de complexité, sinon de perfection, lorsqu'elle est érigée en système. Nommer, reconnaître, classer en arbres et en hiérarchies dont pas une case ne doit demeurer vide, manifeste une volonté de posséder le monde naturel dans sa totalité, de s'en rendre maître de façon systématique. Ainsi agit Conseil, avec son obsession presque maniaque de composer, dans son esprit, un musée de toutes les espèces marines, qui pour n'être qu'imaginaire et dénué de toute utilité pratique n'en est pas moins impressionnant³⁹. Il se meut lui-même dans un espace restreint qui se veut un conservatoire des plus belles réalisations de la nature et de l'homme, dans lequel une « main intelligente et prodigue [a] réuni tous les trésors de la nature et de l'art » (*Mers*, 109), et « tout ce que l'humanité a produit de plus beau dans l'histoire, la poésie, le roman, la science » (*Mers*, 107). Si le musée du *Nautilus* dépasse celui de Conseil, c'est non seulement parce que son propriétaire en connaît chaque pièce de façon beaucoup plus complète que celle dont le domestique maîtrise son propre bagage⁴⁰, mais surtout parce qu'il recompose, en le condensant, en en faisant ressortir toute la richesse, le monde que Nemo a quitté. En rassemblant ce que l'univers a produit de plus achevé à l'intérieur de son propre univers, Nemo se l'approprie, et scelle ainsi sa maîtrise d'un monde dont les frontières ont disparu pour lui.

³⁹ Telle est cette manie, que Conseil nous est décrit comme un « classificateur enragé » (*Mers*, 152), dont on peut se demander s'il est toujours conscient de s'adonner à sa passion. À preuve cette intervention, presque d'un automate, dans un dialogue entre Aronnax et Land qui examinent des poissons à travers le hublot du *Nautilus* :

- « Un baliste, avais-je dit.

- Et un baliste chinois ! répondait Ned Land.

- Genre des balistes, famille des sclérodermes, ordre des plectognathes », murmurait Conseil. » (*Mers*, 152).

⁴⁰ Souvenons-nous que Conseil, s'il est capable d'identifier les poissons, ne sait pas les reconnaître lorsqu'il les aperçoit.

Cependant, il ne suffit pas de découvrir et d'identifier pour accéder au savoir et à la possession de mondes neufs ; encore faut-il divulguer cette information nouvellement acquise, la dévoiler aux autres pour la faire passer de l'état de possible à celui de réalité. Ainsi la réussite des explorateurs, volontaires ou non, n'est-elle complète que si ces derniers rassemblent les capacités et connaissances indispensables pour regagner le lieu d'origine, d'abord, pour communiquer ce qui a été appris, par la suite. Car découvrir sans pouvoir revenir à son point de départ pour narrer l'aventure et consacrer la possession nouvelle en la rendant publique, annule jusqu'à l'existence de la conquête, et donc du progrès qui a été accompli dans le domaine du savoir. Non partagée, la découverte est vaine, puisqu'elle demeure dans le néant et ne peut se cumuler aux autres conquêtes de l'homme pour concourir à une appropriation totale du monde et de ses ressources. Mais transmettre un savoir neuf exige de celui qui s'en chargera des ressources intellectuelles à la hauteur de ce qui lui est dévoilé. Sans Aronnax, témoin malgré lui du plus fabuleux voyage de l'histoire de l'homme, sans la caution que donne à son journal son titre respecté de professeur du Muséum d'histoire naturelle, qui pourrait croire à une telle aventure⁴¹? Ce n'est pas par hasard que Verne choisit, pour accompagner ce scientifique complet, admirablement désigné pour représenter dans un monde inconnu une humanité qui n'est pas encore en mesure de l'y rejoindre, deux hommes qui incarnent des aspects complémentaires de son savoir et constitueraient à eux deux un « naturaliste distingué » (*Mers*, 152) : Conseil, d'une part, qui sait classer jusque dans leurs moindres ramifications et embranchements les espèces marines, mais est incapable, « dans la pratique, [de distinguer] un cachalot d'une baleine » (*Mers*, 20), Ned Land, d'autre part, harponneur qui peut nommer chaque créature aquatique mais se contente de diviser ces animaux en « poissons qui se mangent et en poissons qui ne se mangent pas » (*Mers*, 148). Mais, simples profanes dont les connaissances parcellaires et le manque de curiosité nuisent aux bénéfices qu'ils pourraient tirer de leur voyage⁴², ils ne sauraient rendre compte à la fois des merveilles sous-marines et de la machine qui en a permis l'exploration. Aussi Aronnax ne ment-il pas lorsqu'il clôt son journal en affir-

⁴¹ Dans le *Voyage au centre de la terre*, le savant Lidenbrock, bien qu'il ne participe pas à la rédaction du journal de son neveu, en est un acteur de premier plan, dont la qualité de scientifique garantit la véracité du récit et permet sa traduction et sa publication dans toutes les langues.

⁴² Leurs caractères respectifs ne les portent d'ailleurs pas à tirer parti de la situation qui leur est imposée : Conseil suit placidement son maître sans prendre aucune initiative personnelle, tandis que Land ronge son frein en attendant une occasion de s'échapper.

mant que seuls deux hommes, l'ingénieur et le savant, le capitaine Nemo et lui-même, peuvent se targuer d'avoir « [sondé] les profondeurs de l'abîme » (*Mers*, 616).

La crédibilité que donne à Aronnax son titre, sa réputation de savant, et par conséquent la solidité de ses affirmations, ne sauraient suffire à assurer la véracité de ses dires. Y contribue également la forme même de son récit, journal dont Aronnax, rejeté par le maelström avec ses deux compagnons sur un archipel norvégien, revoit les détails avant de regagner Paris, et dont il assure : « Il est exact. Pas un fait n'a été omis, pas un détail n'a été exagéré. C'est la narration fidèle de cette invraisemblable expédition sous un élément inaccessible à l'homme, et dont le progrès rendra les routes libres un jour. » (*Mers*, 614). Car si Jules Verne recourt régulièrement à la première personne du singulier ou au procédé du journal, c'est moins par artifice littéraire que pour revêtir ses romans d'une illusion d'authenticité dans leur fiction même⁴³. S'effaçant derrière ses personnages, Verne cède le rôle de narrateur à ceux qui ont vécu les événements dont le roman fait l'objet. Ainsi *Maître du Monde* est-il conté par l'homme lancé à la poursuite de Robur, policier de surcroît, c'est-à-dire digne de confiance et peu suspect de fantaisie, alors que les aventures des quinze enfants de *Deux ans de vacances*, recueillies dans le journal de l'un d'entre eux, sont traduites et publiées en plusieurs langues à leur retour. Dès lors, l'exactitude de ce qu'ont vécu les jeunes colons est doublement garantie, par le journal et la précision de l'information qu'il fournit, d'un côté, et de l'autre par le récit que dévorent, et par là même approuvent tacitement, des milliers de lecteurs :

Et comme on fut avide de connaître en détail tout ce qui s'était passé sur l'île Chairman ! Mais la curiosité ne tarda pas à être satisfaite. [...] Le journal, qui avait été tenu par Baxter - on peut dire d'heure en heure -, le journal de French-den ayant été imprimé, il en fallut des milliers et des milliers d'exemplaires, rien que pour contenter les lecteurs de la Nouvelle-Zélande. Enfin les journaux des deux Mondes le reproduisirent en toutes les langues, car il n'était personne qui ne se fût intéressé à la catastrophe du *Sloughi*. (*Vacances*, 519)

Au-delà du rapport direct entre le narrateur et son récit dont ils offrent l'assurance, les journaux de bord abondent en détails, cartes, descriptions et références précises, qui enchâssent l'aventure, aussi invraisemblable semble-t-

⁴³ Pour un relevé plus exhaustif des différents procédés auxquels Jules Verne a recours pour conférer à ses romans une impression de réel et y « accroître l'effet de trompe-l'œil » (p. 56), le lecteur pourra consulter le chapitre qu'y consacre Simone Vierne dans son ouvrage *Mythe et modernité*, intitulé « Trompe-l'œil et clin d'œil », p. 47-73.

elle, dans un univers où prévalent des repères connus du lecteur. Évidemment, nul ne put se targuer, en lisant *Vingt mille lieues sous les mers* à sa parution, de reconnaître, en familier, les fonds sous-marins ou les fabuleuses ruines de l'Atlantide dont Aronnax étrennait le spectacle ; mais comment ne pas céder au plaisir de croire à la réalité du *Nautilus* et de l'exceptionnel voyage de son passager involontaire, lorsque ce dernier, au surplus pur produit du monde scientifique qu'on ne saurait soupçonner d'élucubrations, étaye ses propos de précises descriptions des animaux marins, de l'aménagement et du mode de fonctionnement du *Nautilus* dont aucun aspect n'est négligé, des contrées qu'il traverse, dont, chiffres et mesures à l'appui, il donne un relevé géographique, climatique et géologique systématique aussi exhaustif que le lui permettent ses connaissances en la matière. Aussi le lecteur, quoique traversant des régions dans lesquelles ses pareils n'ont pas encore pénétré, pôles, fonds sous-marins ou centre de la terre, n'est paradoxalement jamais dans l'inconnu : les récits verniens, fictions aux allures de réel possible, ne s'écartent jamais⁴⁴ d'un certain vraisemblable scientifique et géographique, tout baignés qu'ils sont dans des rappels constants de ce qui constitue la réalité tangible des lecteurs⁴⁵.

Mais surtout, Jules Verne porte une attention particulière au contexte temporel dans lequel évoluent ses romans. Les références à des événements précis de son époque s'expliquent par son projet de peindre la seconde moitié de son siècle, bien sûr, mais également par son souci de réalisme au sein même des fictions les plus insolites. Car Verne n'est pas tant un écrivain de l'Histoire⁴⁶ qu'un romancier qui sait y prélever des idées d'intrigue ou des rebondissements, et en faire le cadre de ses récits ; en devenant la « trame profonde »⁴⁷ à laquelle se greffent les différentes aventures, l'Histoire donne aux romans une dimension réaliste supplémentaire et ajoute à leur ancrage dans l'univers du lecteur, quel que soit par ailleurs le décalage temporel qui s'instaure entre

⁴⁴ Sinon dans les romans qui s'affichent comme de pures fantaisies. Voir à ce sujet la note 18.

⁴⁵ Ce souci de l'authenticité dans la fiction n'est pas propre aux lieux encore inexplorés ; on le retrouve dans la description des villes que traversent les personnages verniens, dont le romancier prend toujours soin de tracer, ne fut-ce qu'à grands traits, un portrait crédible. Les exemples abondent : citons simplement *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Michel Strogoff, *Kéraban-le-Têtu*, *Mathias Sandorf* et *Mistress Branican*. Remarquons d'ailleurs que Verne se plaît particulièrement à y souligner l'activité commerciale et les installations portuaires ou ferroviaires.

⁴⁶ On pourra consulter, au sujet de la place de l'Histoire dans l'œuvre vernienne, l'essai de M.-H. Huet intitulé *L'histoire des Voyages extraordinaires*, ainsi que celui de J. Chesneaux, *Jules Verne, une lecture politique*.

⁴⁷ L'expression est de M.-H. Huet, dans *L'histoire des Voyages extraordinaires*, p. 172.

l'événement réel et son utilisation romanesque. Si certaines circonstances historiques ayant un lien direct avec le roman qui les évoquent sont de plusieurs années antérieures au moment de la rédaction, comme la guerre de Crimée des *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, qui précède de dix-sept ans le roman de Verne, ou la guerre de Sécession dans *l'Île mystérieuse*, publiée en 1874, d'autres sont étonnamment contemporaines de leur mise en roman. C'est le cas par exemple de *De la terre à la lune*, qui, écrit à la fin de la guerre civile américaine, puise dans cet événement le prétexte à la construction de la Columbiad, résolue par les membres du Gun-Club, anciens belligérants réduits malgré eux « au silence par une paix désastreuse » (*Lune*, 10) mais démanés d'ambitions ballistiques désormais sans objet, puisque rien ne laisse espérer qu'une « nouvelle occasion [...] se présentera d'essayer la portée de [leurs] projectiles » (*Lune*, 13). Curieusement, ce sont ainsi les romans qui peuvent paraître les plus susceptibles d'introduire les lecteurs dans un univers totalement fictif que Verne s'attache plus particulièrement à implanter dans une époque identique à celle où les découvrira le public. Mieux, il les situe non dans un présent ou un futur proche, mais dans un passé récent, qui fait appel aux souvenirs, réels ou potentiels, du lecteur. Ainsi *Vingt mille lieues sous les mers*, publié en 1870, commence-t-il par : « L'année 1866 fut marquée par un événement bizarre, un phénomène inexplicable et inexplicable *que personne n'a sans doute oublié* » (*Mers*, 1, nous soulignons). Dès la première phrase, le lecteur est confronté à un passé qui n'a pas existé, mais dont on lui affirme qu'il s'en souvient. Dates et heures reviendront ensuite régulièrement sous la plume de Verne-Aronnax pour scander un calendrier, qui, sur une année entière, recompose un passé qui n'a pas été et qui pourtant ressemble étrangement à une année 1866-1867 dont se rappelle effectivement le lecteur.

Le romancier, fort de son désir de re-faire le monde, décrit ce qui aurait pu être, et le rend d'autant plus crédible qu'il lui donne toute l'apparence de la réalité. Il ne se contente pas, dans les romans qui mettent en scène des machines extraordinaires, d'appuyer ses affirmations à caractère scientifique sur des procédés déjà existants et d'en fournir maintes explications, ou d'observer rigoureusement les données géographiques dont il dispose : il date, avec une précision et une constance presque trop minutieuses, chacun des événements rapportés au lecteur et dont ce dernier pourrait mettre en doute la vraisemblance. De la sorte, Verne fait passer au second plan le caractère exceptionnel de ses machines pour souligner avant tout leur *possible* : la Columbiad, le *Nautilus*, si leurs

concepteurs avaient vécu, auraient pu être mis au point, puisque le journal d'Aronnax, publié sous le titre de *Vingt mille lieues sous les mers*⁴⁸, permet à tous d'apprendre ce qui se déroulait au large des côtes quatre ans auparavant, alors même qu'ils ne se doutaient de rien... La tentation de rêver et de s'abandonner à l'habile jeu littéraire mis en place par Verne est d'autant plus grande que rien ne laisse croire que les voyages qu'il narre n'auraient pu avoir lieu : le *Nautilus* et l'*Albatros* disparaissent aux yeux du monde à la fin des romans qui les décrivent, l'obus lunaire s'engloutit dans la mer, respectant non seulement la réalité scientifique contemporaine et l'univers spatio-temporel dans lequel Verne les a fait naître, mais laissant entière liberté, pour les lecteurs émerveillés, d'imaginer combien les miracles scientifiques qu'ils ont vu évoluer de page en page sont à la portée de leur main, bien plus que toute machine trop indéniablement fictive qui trouverait place dans une période vague et hypothétique⁴⁹.

Les images de progrès que privilégie Jules Verne, images de mouvement, de circulation, de vitesse, de découvertes, images d'accumulation et d'échanges de savoir, se développent dans un contexte historique et temporel contemporain des lecteurs, dont l'usage vernien des conventions sociales et des stéréotypes nationaux, sinon raciaux, n'est pas la moindre des manifestations. Le recours à une représentation traditionnelle des hiérarchies sociales et des caractéristiques nationales s'inscrit chez le romancier dans la même perspective que celle d'une représentation du progrès présent et à venir à l'intérieur

⁴⁸ Un dialogue entre Nemo et Cyrus Smith, à la fin de *L'île mystérieuse*, révèle que le journal tenu par Aronnax lors de son voyage sous les eaux a été rendu public :

« Vous savez le nom que j'ai porté, monsieur ? demanda [le capitaine].
- Je le sais, répondit Cyrus Smith, comme je sais le nom de cet admirable sous-marin.
[...] - Il y a pourtant trente années que je [...] vis dans les profondeurs de la mer [...] Qui a donc pu trahir mon secret ?
- Un homme qui n'avait jamais pris d'engagement envers vous, capitaine Nemo, et qui, par conséquent, ne peut être accusé de trahison.

- Ce Français que le hasard jeta à mon bord il y a seize ans ?
- Lui-même. [Cet homme et ces deux compagnons n'ont pas péri] et il a paru, sous le titre de *Vingt mille lieues sous les mers*, un ouvrage qui contient votre histoire. » (Ile, 800-801).

⁴⁹ M.-H. Huet note dans *L'histoire des Voyages extraordinaires* : « [...] les machines étonnantes [de Jules Verne] ne sont jamais données comme prévisions, [...] l'auteur les conçoit dans le passé, [...] il suppose qu'elles ont déjà existé et souvent disparu. [...] Si les œuvres de Jules Verne présentent parfois de ces merveilleuses machines susceptibles d'annoncer les temps futurs, elles se situent toujours, et très explicitement, au XIX^e siècle. [Par opposition, les] romans de science-fiction n'en sont plus tout à fait puisque en décrivant des exploits qui n'ont pas eu lieu, des machines qui n'ont pas encore existé, ils parlent expressément d'une époque révolue » (p. 8-9), et par conséquent d'une époque qu'on ne saurait rattacher au réel du lecteur, contrairement à ce que parvient à faire Jules Verne.

d'un milieu connu du public auquel ce progrès veut être décrit comme tangible, accessible. Car peindre le progrès aux bourgeois du Second Empire puis de la Troisième République, implique, quelque paradoxal que cela puisse paraître à première vue, puisque progrès signifie inévitablement changement, de ne pas bousculer leur perception confortable du monde, de respecter l'ensemble des structures socio-culturelles qui garantissent, à leurs yeux, l'ordre d'un monde qu'ils se targuent d'avoir édifié. Pour Hetzel et Verne, il s'agit aussi, de façon plus pragmatique, de séduire et de conserver un lectorat aux retombées financières majeures.

Ainsi les femmes, par exemple, présentes mais effacées dans l'œuvre de Jules Verne, ne bousculent-elles aucunement le rôle que leur assigne l'opinion française. Rendre « agréable le toit familial et le foyer domestique »⁵⁰, diriger la famille, là se tient « la véritable voie où la femme doit exercer son influence sociale »⁵¹. Écho des préjugés de son temps ou conviction personnelle du romancier, toujours est-il que la place qu'assigne Verne à ses personnages féminins s'écarte rarement de clichés qu'il semble adopter de bonne grâce⁵². Bien sûr, visant à peindre une conquête du monde qui fait de la science et de l'exploration ses principaux outils, Verne ne saurait y introduire des femmes, évidemment dénuées de la force physique et des connaissances nécessaires à de telles entreprises. Et Verne ne cherche pas à changer ce système établi : « Petites et grandes [filles], prenez garde de vous égarer en courant dans le domaine scientifique, [...] ne vous plongez pas trop profondément dans la science, ce « vide sublime », suivant l'expression du grand poète, où l'homme se perd lui-même quelquefois »⁵³. Confinées, de par leur constitution et leur ignorance des choses scientifiques, à un rôle de second plan, les femmes revendiquent d'elles-mêmes leur faiblesse⁵⁴. Ainsi de Jeanne Sarrazin, qui fait pourtant preuve de bien plus de sagesse que son frère Octave et s'intéresse de près à la défense de France-Ville : « Les hommes sont bien heureux de pouvoir agir et se rendre utiles. L'attente est ainsi moins longue pour eux que pour nous, qui ne

⁵⁰ Discours de distribution des prix prononcé par Verne au lycée de jeunes filles d'Amiens, le 29 juillet 1893. Cité par J. Chesneaux, dans *Jules Verne, une lecture politique*, p. 17.

⁵¹ Ibid., p. 16.

⁵² Ainsi le romancier ne rate-t-il pas une occasion d'ironiser sur le caractère capricieux des femmes, sur leur entêtement ou la légèreté de leur comportement, ainsi que sur les vicissitudes de la vie conjugale.

⁵³ Discours de distribution des prix cité par J. Chesneaux, dans *Jules Verne, une lecture politique*, p. 16.

⁵⁴ Cela ne signifie pas qu'elles se plaignent de leur sort, au contraire ; leur courage est souvent exemplaire. Nadia, Marfa Strogoff, Sava Sandorf en témoignent.

sommes bonnes à rien » (*Bégum*, 190). De même, dans *Mathias Sandorf* et *Mistress Branican*, Madame Toronthal ou Jane Burkner, quoique méprisant un mari cruel dont elles réprouvent les actes, demeurent soumises à leur côté⁵⁵.

Aussi les femmes, chez Verne, sauf quelques exceptions⁵⁶, se ressemblent-elles toutes, réduites à certains clichés récurrents : sensibles, douées d'intuition, écoutant leur cœur plutôt que leur raison, elles restent à l'écart d'un monde où leur présence serait plus encombrante qu'utile⁵⁷ ; en effet, comment faire en sorte que des hommes, dans le cas où ils seraient accompagnés de femmes lors de missions qui exigent toute leur attention, ne se détournent pas de leur devoir ni ne soient distraits par des sentiments tendres, sinon en excluant automatiquement toute présence féminine⁵⁸ ? Du reste, limiter l'importance des femmes au sein des *Voyages extraordinaires* sert un projet romanesque qui s'adresse à un lectorat majoritairement adolescent, auquel il importe de masquer certains aspects de la vie conjugale. Sœurs ou filles des personnages masculins, les femmes sont parfois de chastes fiancées, rarement des épouses. Le mariage est souvent éclipsé des romans pour n'en constituer que le dénouement heureux, ce qui permet au romancier d'éviter toute référence à une vie sexuelle qui viendrait substituer son intérêt, auprès du jeune public, à celui d'éléments plus didactiques. Identifiée par ses vêtements et quelques traits du visage⁵⁹, la femme ne révèle des attributs sexuels que lorsque le récit exige d'y avoir plus explicitement recours. Ainsi est-il indispensable à la vraisemblance

⁵⁵ Cette soumission est tant ancrée dans les mœurs des épouses (ou à tout le moins est-ce l'image que Verne en donne), que Mrs Branican, un des rares personnages féminins de Verne à posséder une volonté et un courage supérieurs à celui de bien des hommes, dira de sa cousine : « Jane ne veut pas, elle ne peut pas donner tort à Len Burkner. Je comprends cette réserve ; c'est son devoir. » (*Branican*, p. 401). De même Dolly s'effacera-t-elle derrière son mari retrouvé, après avoir passé quatorze ans et risqué sa vie à le chercher ; les derniers mots du roman ne célèbrent pas son courage mais plutôt le retour de John à San Diégo : « C'est là que M. William Andrew et le capitaine Ellis les reçurent au milieu des habitants de cette généreuse cité, fière d'avoir retrouvé le capitaine John et de saluer en lui l'un de ses plus glorieux enfants. » (*Branican*, 489).

⁵⁶ Catherine Harcher dans *Famille-sans-nom*, Saraboul dans *Kéraban-le-Têtu*, font partie de ces femmes qui empruntent leur autorité et leur caractère impérieux aux prérogatives masculines ; la première est « forte comme son mari » (p. 165), la seconde, « le seigneur Yanar en femme » (p. 350).

⁵⁷ On imagine sans peine que dans l'esprit de Verne, une *Ile mystérieuse* comprenant des femmes eut été inconcevable.

⁵⁸ Ainsi faut-il comprendre ces phrases tirées de *Mistress Branican* : « Cette fois, Mrs Branican eut la pensée [de] prendre part personnellement [à la campagne], en s'embarquant sur le *Dolly-Hope*. Mais M. William Andrew et le capitaine Ellis, auxquels se joignit Zach Fren, parvinrent à l'en dissuader, non sans peine. Une navigation de ce genre, qui serait forcément très longue, aurait pu être compromise par la présence d'une femme à bord. » (p. 165).

⁵⁹ Voir B. Didier, « Images et éclipses de la femme dans les romans de Jules Verne », p. 337-339.

de l'intrigue de *Mistress Branican* que soient longuement exprimés l'amour de Dolly envers John, leurs adieux déchirants et la double maternité de la jeune épouse.

Si les femmes des romans verniens manquent de finesse, il faut y reconnaître une constante des *Voyages extraordinaires* ; les personnages masculins, dont d aucuns ont également déploré la grossièreté psychologique, existent surtout pour ce qu'ils incarnent, plutôt que pour eux-mêmes. Jules Verne n'a pas tant créé des individus que des types, des particuliers que des représentants. Souvent brossés dès les premières pages du roman, ou dès leur première entrée en scène, les héros incarnent quelques traits physiques et moraux bien déterminés, et dont ils dérongeront d'autant moins que chez Verne, le parallèle établi entre l'apparence physique et les qualités morales ne fait aucun doute⁶⁰. De même, s'il ne se trouve pas à proprement parler de traits physiques révélateurs de la nationalité à laquelle appartiennent les personnages, les membres d'une même communauté pouvant singulièrement différer les uns des autres, on dénote une fierté, une mentalité nationales, chacun se définissant d'abord par rapport aux décisions et au poids politiques et internationaux de son pays. Anglais, Français, Américains recréent, chez Verne, un univers vraisemblable puisqu'identique aux idées reçues auxquelles adhèrent passivement, sans les discuter, ceux que toute leur éducation et leur milieu ont habitués à une certaine conception de la réalité, que dès lors, ils croient connaître et associent d'emblée à la vérité⁶¹.

Les premiers, dont Philéas Fogg, avec sa raideur et son sang-froid poussés jusqu'à l'excès, incarne bien l'image que pouvaient en avoir les lecteurs de

⁶⁰ M.-H. Huet note une seule exception : le cas d'Ayrton, convict des *Enfants du capitaine Grant* mais homme dévoué de *l'Île mystérieuse*. Cependant, cet exemple n'est pas l'exception à la règle puisque la transformation morale passe par un changement physique complet, Ayrton retombant dans un état d'animalité pendant plusieurs années avant que les colons de l'île Lincoln permettent sa réhabilitation. Voir *L'histoire des Voyages extraordinaires*, p. 34. Au sujet du lien entre physique et moral chez les personnages verniens, on pourra confronter les tableaux établis par S. Vierne dans *Jules Verne et le roman initiatique* (tableaux des *Traits physiques*, des *Répartitions des qualités morales*, et des *Qualités morales*, p. 353, 382 et 383), et consulter celui, plus succinct, de M.-H. Huet dans *L'histoire des Voyages extraordinaires*, p. 34-35.

⁶¹ Si au XVIII^e siècle les Français s'intéressent encore peu aux étrangers, le XIX^e siècle voit apparaître une imagologie des différentes nationalités ; Anglais, Allemands, Russes, Yankees, Irlandais, chaque nationalité est typée au moral comme au physique, et éveille certains clichés dans l'imaginaire collectif français, dans lequel Verne puise plusieurs traits de ses personnages. N'oublions pas, d'ailleurs, que Jules Verne fit ses premières armes au théâtre de vaudeville ; il en conserve toute sa vie le goût du comique, des calembours, et des personnages stéréotypés dont les manies et les caractéristiques, connus d'avance du public, sont assurés de faire rire.

Jules Verne, indiquent avant tout combien le romancier se souciait de respecter la vérité historique. En effet, alors que les Français ressentait, de façon presque génétique tant elle était ancestrale, une antipathie marquée pour les habitants d'outre-Manche, le romancier a tenu à illustrer avec exactitude le rôle de chacune des nations dans sa recomposition du monde contemporain⁶². Aussi ne faut-il pas s'étonner, au moment où les Anglais étaient incontestablement en tête des explorations territoriales, que ce soit l'un d'entre eux qui se lance sans crainte dans une course pressante, mais posée, autour du monde, accompagné d'un Français néanmoins, concession vernienne à la nationalité de ses lecteurs, peut-être, et apport indéniable au succès du roman. Passepartout, comme Fogg pour les Anglais, est le type même du Français tel que les compatriotes de Verne se plaisent à s'imaginer. Curieux, fantaisiste et artiste, courageux mais maladroit, il demeure essentiellement passif ; dans la course aux découvertes et au progrès, il est celui qui aide et qui accompagne⁶³, celui qui admire, mais rarement celui qui invente, celui qui crée. Alors qu'on aurait pu vraisemblablement penser que Verne céderait tôt ou tard à la tentation de faire de ses Français des héros, aucun des grands personnages verniens, ou si peu, ne partage la nationalité de l'auteur⁶⁴ ; Français vivant parmi ses compatriotes, Verne éprouvait peut-être une difficulté à démêler et à représenter les traits nationaux que l'absence de contacts répétés avec des Américains ou des Anglais épargnait à son imagination. La plupart des Français des *Voyages extraordinaires* y occupent ainsi des rôles secondaires. Que cet apparent effacement ne trompe pas, cependant ; drôles, attirant immédiatement la sympathie, ils y gagnent une humanité et une spontanéité que n'ont pas

⁶² Au cours des quarante ans de sa carrière de romancier, Jules Verne ne changera d'opinion sur les représentants des nations étrangères qu'à cause de transformations internationales majeures (les rivalités et les méthodes coloniales, par exemple, qui seront examinées dans le troisième chapitre de cette étude, ont des conséquences directes sur les personnages anglais des *Voyages extraordinaires*) ou d'événements historiques ponctuels. C'est ainsi que *Les cinq cents millions de la Bégum* subissent l'influence de la défaite française de 1870 ; le Prussien Schultze, cruel, assoiffé de domination, et convaincu de la supériorité de la race germanique sur la latine, mettra tout en œuvre pour accélérer la dégénérescence française, mais périra par ses propres excès. De même, le juif Isac Hakhabut d'*Hector Servadac* doit le mépris qui l'entoure à sa nationalité plutôt qu'à sa religion : « Un juif, ça ne serait rien, [...] j'en ai connu qui ne boudaient pas quand il s'agissait de bien faire ; mais celui-là, c'est un juif allemand, et du plus vilain côté de l'Allemagne : c'est un renégat de tous les pays et de toutes les religions. » (*Servadac*, 194).

⁶³ Pescade et Matifou, de *Mathias Sandorf*, en sont une bonne illustration.

⁶⁴ L'original Michel Ardan n'arrive ainsi qu'une fois le projet de la Columbiad pratiquement mené à terme ; Hector Servadac, s'il est le héros du roman éponyme, l'est plutôt malgré lui que de sa propre initiative. Quant à Aronnax, témoin privilégié des prouesses du *Nautilus*, il ne dépasse jamais ce rôle.

toujours les Américains, encore moins les Anglais, héros trop préoccupés par leur mission à accomplir.

Au milieu du XIX^e siècle, les Européens comprennent encore difficilement que les États-Unis aient voulu s'affranchir du tutorat britannique⁶⁵ ; aussi le parti pris de Jules Verne de voir les Américains, dès ses premiers *Voyages extraordinaires*, comme un peuple de démesure promis aux plus grandes réalisations et instigateurs des progrès les plus foudroyants demeure-t-elle relativement originale. En effet, les Français se méfient d'un pays attaché il n'y a encore pas si longtemps à l'hypocrite apologie d'une liberté et d'une démocratie qui toléraient l'esclavage, et dans lequel ils perçoivent parfois une fébrilité et une grossièreté de l'économie et des mœurs qui déstabilisent leurs valeurs traditionnelles ; du reste, héritiers des Anglo-Saxons, les Américains leur sont associés dans l'anglophobie croissante qui domine chez beaucoup de Français. Par contraste, Jules Verne donne une image des Américains où dominent l'enthousiasme, l'esprit d'entreprise, l'initiative, l'organisation, l'ingéniosité, l'insouciance, le gigantisme des sentiments inspiré de celui du territoire ; cette exagération générale des traits ajoute à leur charme, bien que les Américains créés par Verne ne soient pas dénués de lourdeur de manières et conservent plusieurs des stéréotypes qu'y accole l'opinion française. Se dégage de la majorité des *Voyages extraordinaires* toute la sympathie que ces hommes inspirent au romancier, qui, pourtant, hormis lors de son bref voyage à bord du *Great-Eastern* qui le mena à New York et aux chutes du Niagara en 1867, n'eut jamais l'occasion de se familiariser avec ce peuple si présent dans son œuvre⁶⁶.

Plus que tout, les Américains sont des moteurs exceptionnellement générateurs de progrès, grâce à leur goût des échanges, leur amour de la science⁶⁷ et les utilisations qu'ils savent en tirer : « [...] peuple d'armateurs, de marchands et de mécaniciens [...] les Yankees, ces premiers mécaniciens du monde, sont ingénieurs, comme les Italiens sont musiciens et les Allemands

⁶⁵ Ce n'est pas l'avis de Jules Verne, qui écrit : « Lorsque le nouveau continent, rattaché à la vieille Europe par de simples liens coloniaux que le Royaume-uni s'opiniâttrait à tenir trop serrés, eut donné une violente secousse, ces liens se rompirent. » (*Branican*, 29).

⁶⁶ Qui dit Américain chez Jules Verne dit très souvent Américain du Nord, c'est-à-dire Yankee, Verne ayant adopté la cause antiesclavagiste lors de la guerre de Sécession. Il ne dérogera à ce parti pris que vers la fin de son œuvre, lorsque la démesure américaine aura à ses yeux substitué à la grandeur d'idées nobles (et même d'idées tout court) le pouvoir de l'argent : nous aurons l'occasion de le constater à propos de *L'île à hélice*.

⁶⁷ Celui-ci se double d'une éducation qui permet à chacun d'accéder à la science et au savoir. Ainsi Verne note-t-il au détour d'une phrase, et comme si cela allait de soi : « [...] en Amérique, où tout le monde sait lire [...] » (*Lune*, 158).

métaphysiciens, - de naissance. » (*Lune*, 1-2). Ils permettent à Jules Verne de projeter l'image vigoureuse d'un progrès rapide, d'un développement irrépressible. Ainsi décrit-il celui de Tampa, ville choisie pour la fonte du canon qui lancera la Columbiad vers la lune :

La ville de Tampa s'était prodigieusement accrue pendant cette année [...] ; des quartiers neufs, des places nouvelles, toute une forêt de maisons, avaient poussés sur ces grèves naguère désertes, à la chaleur du soleil américain. [...] En moins d'un an l'étendue de la ville fut décuplée.

On sait que les Yankees sont nés commerçants ; partout où le sort les jette, de la zone glacée à la zone torride, il faut que leur instinct des affaires s'exerce utilement. C'est pourquoi de simples curieux, des gens venus en Floride dans l'unique but de suivre les opérations du Gun-Club, se laissèrent entraîner aux opérations commerciales dès qu'ils furent installés à Tampa. [...] Bientôt [des] bâtiments, de toute forme et de tout tonnage, chargés de vivres, d'approvisionnements, de marchandises, sillonnèrent la baie et les deux rades ; de vastes comptoirs d'armateurs, des offices de courtiers s'établirent dans la ville [...].

Tandis que les routes se multipliaient autour de la ville, celle-ci [...] fut enfin reliée par un chemin de fer aux États méridionaux de l'Union [...] en vivifiant sur son passage et en réveillant les portions mortes ou endormies de la Floride centrale. Aussi Tampa, grâce à ces merveilles de l'industrie dues à l'idée éclosée un beau jour dans le cerveau d'un homme, put prendre à bon droit les airs d'une grande ville. (*Lune*, 203-204)

Car c'est cette capacité sans bornes qu'ont les Américains, aux yeux de Jules Verne, de faire naître la circulation des individus et des idées, les échanges de biens, bref le commerce, l'industrie, le travail et leurs résultats fructueux, qui fascine le romancier et le fait insister, parfois naïvement, sur ce modèle à suivre⁶⁸. Malgré quelques réticences⁶⁹, Verne ne cessera d'admirer l'esprit innovateur des Américains ; près de trente ans après *De la terre à la lune*, l'écrivain ajoutera à ces qualités celles de savoir, avant quiconque, instaurer les normes d'un confort urbain que procurent les dernières applications de la science :

Et puis, si le progrès, sous toutes ses formes, ne se trouvait pas dans une cité moderne, surtout lorsque cette cité est américaine, où l'irait-on chercher ? Gaz, télégraphe, téléphone, les habitants n'ont qu'un signe à faire pour être éclairés, pour échanger leurs dépêches, pour se parler à l'oreille d'un quartier à l'autre. Il y a même des mâts, hauts de cent cinquante pieds, qui versent la lumière électrique sur les rues de la ville. Si on n'en est pas encore au lait distribué sous pression par une *General Milk Company*, si les trottoirs

⁶⁸ Sans doute n'est-ce pas un hasard que France-Ville, cette ville exemplaire, soit fondée en terre américaine, y sorte du sol en quelques mois, et connaisse le même développement spectaculaire que celui qu'a pu vivre Tampa.

⁶⁹ À ce sujet, nous renvoyons le lecteur au troisième chapitre de cette étude.

mobiles, qui doivent se déplacer avec une vitesse de quatre lieues à l'heure, ne fonctionnent pas encore à San Diégo, cela se fera certainement dans un délai... quelconque. (*Branican*, 32)⁷⁰

Le succès qu'obtiennent les Américains réside d'ailleurs autant en leurs moyens qu'en la confiance inébranlable qu'ils y placent :

Rien ne saurait étonner un Américain. On a souvent répété que le mot « impossible » n'était pas français ; on s'est évidemment trompé de dictionnaire. En Amérique, tout est facile, tout est simple, et quant aux difficultés mécaniques, elles sont mortes avant d'être nées. Entre le projet Barbicane et sa réalisation, pas un véritable Yankee ne se fût permis d'entrevoir l'apparence d'une difficulté. Chose dite, chose faite. [...] Le projet discuté, pas une feuille [de journal] ne mit en doute sa réalisation ; [...] d'hésitations, de doutes, d'inquiétudes, il ne fut pas même question. (*Lune*, 34-40)

Heureux possesseurs d'un territoire dont n'oserait plus rêver l'Europe et qui invite à toutes les possibilités de développement, les habitants des États-Unis incarnent les promesses d'un progrès sans limite : la croissance effrénée de leurs centres urbains, de leurs moyens de communication, le mythe du *self-made man* qu'ils entretiennent explique la fascination qu'ils exercèrent auprès d'un auteur attaché à peindre un monde désormais offert à la main de l'homme. Plus que les régions encore mal connues de l'Afrique ou de l'Océanie, dont les peuples ne sauraient être élevés au rang des Européens, le Nouveau-Monde, ancien pupille de l'Ancien, renferme de ces hommes qui savent mettre en valeur les matériaux bruts à leur disposition et rassemblent les caractéristiques qui permettent d'accéder à un progrès non plus exceptionnel mais quotidien.

Ainsi, Jules Verne mène à bien le projet exposé ambitieusement en préface des *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*. Par l'assimilation et la transposition des découvertes scientifiques, des applications techniques, des conquêtes géographiques, il parvient à recréer un univers romanesque qui renvoie un portrait fidèle du monde auquel appartiennent ses lecteurs. Ses *Voyages extraordinaires* savent à la fois illustrer le progrès doxique de la seconde moitié du XIX^e siècle et esquisser des rêves d'avenir qu'il revient aux hommes d'établir. Car Verne ne cherche pas à propager et à imposer une idéologie personnelle du progrès : il s'empare de ses manifestations et reconstruit sans travestir, sans dénaturer, célébrant le pouvoir de l'homme en des images

⁷⁰ Verne consacre d'ailleurs quatre pages à la seule description du développement (admirable à tous égards) de San Diégo.

évocatrices qui appuient le possible sur le vrai. Et pourtant, c'est de la science, promesse de progrès où Verne puisa l'inspiration de ses plus grands récits, qu'émergera le doute croissant envers ceux qui se montreront incapables d'employer à bon escient les moyens que toute l'histoire passée des hommes plaça entre leurs mains fébriles.

Chapitre III

La science devance les mœurs, ou les ambivalences du progrès

Chantre des réussites de son siècle, Jules Verne demeure lucide face à une science dont il pressent, très tôt, qu'elle peut tout autant générer l'amélioration générale des conditions d'existence des hommes, qu'entraver, paradoxalement, le progrès. Car si elle constitue, aux yeux du romancier comme de son public, la clef d'une marche fructueuse vers le progrès, la science exige, pour être bénéfique et porter tous les fruits qu'elle prédit, de rassembler plusieurs paramètres ; la maîtrise de connaissances scientifiques, quoiqu'essentielle, n'est ainsi pas suffisante, comme en témoigne avec éloquence la représentation des savants dans les *Voyages extraordinaires*. Immanquablement présents dans une œuvre qui a choisi de peindre les retombées et les possibilités de la science, les savants n'y jouissent cependant pas d'un statut aussi illustre que l'enthousiasme doxique envers les résultats de leurs travaux aurait pu leur conférer. Bien sûr, ils demeurent les détenteurs les plus évidents d'un savoir dont l'éclat rejaillit sur eux ; mais, souvent isolés de leur environnement, ils sont incapables de communiquer avec autrui et ainsi de partager une connaissance, qui, toute prometteuse qu'elle soit, reste stérile et risque de disparaître avec eux. Pis, la possession de l'instrument générateur de progrès qu'est la science n'est aucunement garante de sagesse dans son usage, bien au contraire. Les savants des *Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, par exemple, limitant les échanges avec leur escorte composée d'une centaine d'indigènes à quelques ordres transmis par l'interprète Mokoum, conservent envers cet homme d'Afrique australe l'attitude hautaine de scientifiques habitués à ne s'adresser qu'à leurs pairs :

Le colonel Everest expliqua au bushman ce dont il s'agissait. Avec l'aplomb d'un savant auquel toute cette langue scientifique est familière, le colonel parla au chasseur triangles, angles adjacents, bases, mesure de méridienne, distances zénithales, etc. Le bushman le laissa dire pendant quelques instants, puis l'interrompant dans un mouvement d'impatience :
 « Colonel, répondit-il, je n'entends rien à vos angles, à vos bases, à vos méridiennes. Je ne comprends même en aucune façon ce que vous allez faire dans le désert africain. Mais, après tout, cela vous regarde. Qu'est-ce que vous me demandez ? une belle et vaste plaine, bien droite, bien régulière ? Eh bien, on va vous chercher cela. » (*Russes*, 49)

Il est aisé de deviner, sous la plume de Verne, qui, du savant ou du bushman, fait preuve du meilleur esprit pratique dans des circonstances où il s'impose¹.

Déjà seuls au sein d'un groupe avec lequel aucun dialogue ne s'établit, les six savants accentuent entre eux les différences individuelles pourtant à tempérer lors d'une expédition où les dangers et difficultés venus de l'extérieur ne manquent pas. Représentants d'un pays lointain dont ils ne sauraient tolérer de voir ternir l'image², ils sont d'autant plus froids, d'autant plus condescendants les uns avec les autres, que leur place est élevée dans la hiérarchie scientifique et qu'ils transposent dans leur titre la gloire de leur nation. Alors que les deux plus jeunes savants, l'Anglais William Emery et le Russe Michel Zorn, se lient bientôt d'amitié et savent oublier un peu la science pour discuter, chevaucher, rire ensemble, leurs chefs respectifs ne quittent jamais la raide contenance, qui dès leur rencontre, caractérise leurs relations :

Le colonel Everest et Mathieu Strux [...] étaient également réservés, contenus et formalistes. Ils parlaient avec une lenteur mesurée, et chaque matin on eût dit que jusqu'à la veille au soir, ils ne s'étaient encore jamais rencontrés. Il ne fallait pas espérer qu'une intimité quelconque pût jamais s'établir entre ces deux personnages importants. Il est certain que deux glaçons, juxtaposés, finissent par adhérer entre eux, mais jamais deux savants, quand ils occupent tout deux une haute place dans la science. (*Russes*, 40)

Une certaine indifférence mutuelle ne prêterait qu'à sourire chez ces savants imbus de leur importance, si elle ne risquait de miner l'entente nécessaire à la

¹ N'oublions pas que, de même qu'il existe une imagologie des nationalités au XIX^e siècle, l'idée que les contemporains de Jules Verne se font des savants n'est pas dénuée de clichés, dans lesquels le romancier puise abondamment. Les savants sont distraits, obsédés par leur science, irascibles, impatients. Pensons à cet égard à l'un des premiers personnages de savants verniens, le professeur Lidenbrock.

² Le nom de la chaloupe à vapeur de l'expédition, le *Queen and Tzar*, est le premier indice de la fierté nationale des savants.

réussite de l'expédition. D'abord « jalousie de savants, la pire de toutes les jalousies » (*Russes*, 52), la rivalité entre deux chefs dont l'un accepte difficilement l'autorité de l'autre que ne justifie pas un titre scientifique plus magistral que le sien, s'enfle de dissensions ponctuelles en disputes régulières, où toute reconnaissance de ses propres torts disparaît devant l'amour-propre national et la vanité de ses réalisations scientifiques. Ce sera Mokoum, détaché de toute préoccupation étrangère à la réussite de l'expédition, qui tranchera l'altercation futile qui, sans solution scientifique à laquelle se rallier en sauvant l'honneur, menace de provoquer une scission entre les membres de la caravane³.

Parfois excentriques perdant contact avec la réalité⁴, souvent ridicules dans leur orgueil, les savants verniens mettent non seulement en danger leurs compagnons mais provoquent consciemment leur perte. C'est le cas de Palmyrin Rosette, savant acariâtre et entêté, qui, ayant découvert la collision prochaine de la comète Gallia avec la Terre, ne fait rien pour avertir ses semblables, mais s'assure au contraire d'être présent sur les lieux de l'impact. Il ne manifeste plus tard aucune reconnaissance à ceux qui le sauvent d'une mort certaine et demeure uniquement préoccupé par ses calculs et par la possession de sa comète, refusant de mettre au service des efforts de rapatriement vers la Terre, sans lequel la mort attend implacablement la trentaine de colons de Gallia, ses précieuses connaissances scientifiques.

Ainsi, maîtriser la connaissance placée au faîte des conquêtes humaines ne met pas à l'abri de l'égoïsme, de la vanité nationale et personnelle, la vie d'autrui fut-elle en péril. Entre les mains de ses représentants naturels, la science, si elle signifie exclusivement obsession du calcul ou de découvertes astronomiques, offre une vision du monde bornée et peut aisément devenir élément de dissension, voire de division ; elle cause plus de torts que de bienfaits si ne l'accompagne une solide volonté morale et désintéressée, dont Everest, Styx ou Rosette sont manifestement privés. Car la science, et chez Verne la nuance est significative, n'est qu'un outil, qu'un simple moyen de parvenir à un but qu'elle rend accessible, certes, mais auquel elle n'assure pas de parvenir. Instrument aux possibilités infinies, la science devient soudainement indigne

³ Il s'agit de décider de contourner une forêt par la droite ou par la gauche afin de poursuivre le travail de triangulation. Everest optant pour la droite, et le Russe opinant « pour la gauche, mais évidemment pour contrecarrer l'opinion du colonel » (*Russes*, 129), Mokoum finira par incendier la forêt, et dégagera la ligne droite qui apaisera pour un temps les rivalités.

⁴ Souvenons-nous de Nicolas Palander, totalement obnubilé par ses calculs mathématiques.

dès qu'elle se met au service des caprices individuels et perd sa portée humaniste ; elle ne constitue un élément majeur de progrès que dans la mesure où elle sert un esprit éclairé et mûr, sachant effacer ses désirs devant les besoins de la collectivité. Aussi Verne, s'il reconnaît l'apport indéniable des savants et de leurs découvertes à la communauté humaine, accorde-t-il un plus grand respect aux ingénieurs. Hommes complets, ils détiennent à la fois un savoir théorique et un savoir pratique qui leur permettent de prendre véritablement possession de la Terre, de s'insérer dans le mouvement du progrès, de devenir démiurge. Les traits de caractère que rassemble Cyrus Smith l'illustrent bien : intelligence, ingéniosité, ténacité, autant ils tracent un portrait presque stéréotypé de l'homme instigateur de progrès, autant ils soulignent combien celui-ci ne saurait se passer d'eux pour l'être effectivement. À la suite de la première description de l'ingénieur, au début de *L'île mystérieuse*⁵, Jules Verne émaillera son texte de rappels, régulièrement scandés, de la supériorité sans faille de cet homme dont le savoir ne souffre pas de bornes, à tout le moins aux yeux d'un Pencroff ébahi et d'un Nab dévoué. Il écrira : « [autant] valait se trouver avec Cyrus dans une île déserte que sans Cyrus dans la plus industrielle ville de l'Union » (*Ile*, 102). Que Verne emploie cette comparaison significative démontre, au-delà des qualités indéniables de l'ingénieur, l'importance de connaissances dont il soit possible, sans aide extérieure et dans des conditions de dénuelement presque total, de tirer usage, par opposition à un savoir aveugle, qui ne soit que maniement d'outils dont on ignore le processus de fabrication. Cyrus Smith, dont les deux noms symboliques⁶ n'ont pas été choisis au hasard⁷, n'est pas seulement un de ces hommes hors du commun dont Verne, aux dires des exégètes, a le mieux réussi la description⁸ : il incarne cette dernière génération d'hommes du siècle et de l'histoire auxquels il est donné de posséder la science complète, de la maîtriser totalement, de la matière première à ses dernières transformations techniques, au moment où la science connaît depuis cinquante ou cent ans un développement exceptionnel mais encore assez circonscrit pour

⁵ Nous renvoyons le lecteur au passage cité au chapitre II, p. 44.

⁶ Cyrus fut un nom porté par plusieurs rois perses, alors que Smith veut dire *forgeron* en anglais. L'ingénieur représente ainsi l'autorité qui revient de droit à celui qui sait tirer les richesses de la terre et les transformer.

⁷ On connaît le soin que Jules Verne apportait au choix des noms de ses personnages, et son goût pour les jeux de mots, les calembours.

⁸ Parmi ces grands héros verniens, citons Nemo, Robur, Fogg, Strogoff, que Verne a décrit avec plus d'attention et de nuance, même s'ils conservent un certain statisme.

que ses différents domaines puissent être réunis dans le cerveau d'un même homme.

D'autres personnages verniens poussent plus loin cette acquisition des connaissances théoriques et pratiques dans l'ensemble des sciences, l'accompagnant d'une culture artistique qui englobe le monde et en appréhende tous les aspects. C'est dans cette perspective que prend tout son sens le musée du capitaine Nemo ; sa machine, devenue un mouvant musée de la technique au service de l'homme, enferme elle-même un musée de la connaissance et de la beauté, qui rassemble toutes les splendeurs existantes, naturelles ou humaines, et suspend le cours du temps :

[...] l'image qu'[...] offre du monde [le *Nautilus*] se fige, se cristallise, devient définitive. Reconnaissons alors le caractère absolu de ce microcosme : il figure, dans sa perfection immobile, l'apothéose des œuvres humaines, le moment divin où elles accèdent à l'éternité. Mais en même temps, le *Nautilus* est investi d'une fonction historique plus générale : conçu par Jules Verne comme un musée universel, une anthologie des productions de l'humanité, il apparaît comme un pur objet socio-culturel. Chef-d'œuvre de l'industrie moderne, mais plus encore couronnement de trente siècles d'art, de pensée, de science en Europe, il prend alors une valeur exemplaire : il est destiné à renvoyer au lecteur du XIX^e siècle l'image idéalisée de sa propre civilisation.⁹

Avec son sous-marin unique, objet d'art à part entière qui se fait conservatoire à son tour, Nemo ne se contente pas de s'approprier crânement un monde qu'il a fui pour ne plus y apparaître : il choisit de le définir, de le remodeler, d'en conserver l'éternel, c'est-à-dire ce qui mérite de survivre aux hommes, désormais voués à l'oubli. Il fixe l'image d'un siècle et d'une civilisation à leur sommet. Mais si Jules Verne emprisonne avec Nemo toute la science et la culture humaines et propose ainsi à ses lecteurs l'orgueilleux spectacle de leur propre perfection dans tous les domaines, il témoigne également de la fragilité de ces conquêtes, et insinue, tôt dans son œuvre, la chute et la décadence qu'appelle irrémédiablement toute apogée, de façon d'autant plus rapide et amère, peut-être, que la réussite fut pure. Car alors que la seconde moitié du XIX^e siècle multiplie les découvertes et les inventions, alors que le savoir de l'homme élargit ses horizons et apprend à ne plus borner ses désirs, Jules Verne devine- et la *doxa* de la fin du siècle lui donnera raison - que viendra bientôt l'âge où l'homme perdra la maîtrise d'une expansion et d'un progrès, qui, au-delà de l'enthousiasme qu'ils

⁹ J. Noiray, *Le romancier et la machine*, II, p. 131-132.

suscitent, ne serviront l'homme que dans la mesure où ce dernier en conservera le plein contrôle.

Derrière le progrès technique, derrière la conquête du savoir et de la culture, Verne ne l'oublie pas, doit dominer la volonté humaine de mettre ces nouveaux moyens au service de la communauté humaine, qui fait si cruellement défaut à nombre de savants uniquement préoccupés de leurs travaux et de leur gloire personnels. Mais cet égoïsme, cet orgueil sans borne après tout si fatalement humains ne leur appartiennent pas en propre ; les ingénieurs verniens n'échappent pas toujours à la tentation de la grandeur et de la domination, même si, chez eux, la science demeure souvent tributaire de leur intégrité morale et de leur dévouement à autrui, dont leur savoir cherche à améliorer les conditions d'existence¹⁰. Ce qui détourne un Nemo, fou de douleur et de désespoir, de sa vengeance contre l'oppressive Angleterre, et le rachète aux yeux des hommes de l'île Lincoln dont il permet la survie, ne touchera pas un Robur méprisant une humanité imbue d'elle-même et incapable de reconnaître ses lacunes. Dans *Robur-le-Conquérant*, le héros peut encore, à la rigueur, passer pour le frère de ces ingénieurs qui n'érigent pas la science en bien ultime, mais la plient aux valeurs morales et humaines auxquelles ils souscrivent : il offre aux hommes, quoique sans grande délicatesse, de les éclairer sur les qualités du plus lourd que l'air, secourt des naufragés, et sauve la vie de milliers de captifs condamnés à accompagner dans la mort le défunt roi du Dahomey.

Cependant, Robur, ce « taureau à face intelligente » (*Robur*, 28), annonce très vite ce qu'il deviendra dans *Maître du Monde*, publié vingt ans plus tard :

Je n'ai peur de rien ni de personne. J'ai une force de volonté qui n'a jamais cédé devant une autre. Quand je me suis fixé un but, l'Amérique toute entière, le monde tout entier, se coaliseraient en vain pour m'empêcher de l'atteindre. Quand j'ai une idée, j'entends qu'on la partage et ne supporte pas la contradiction. (*Robur*, 29)

L'homme que retrouve le lecteur aux commandes de l'*Épouvante* n'a plus rien de commun avec celui, arrogant, entêté, mais néanmoins conciliant, qui sut se contenter de donner une leçon d'humilité à deux hommes prêts à faire passer leur intérêt privé avant celui de la science et des hommes¹¹. Robur rebaptisé

¹⁰ Le meilleur exemple en est évidemment Cyrus Smith.

¹¹ Uncle Prudent et Phil Evans, respectivement président et secrétaire du Weldon Institute de Philadelphie, qui rassemble des ballonistes convaincus, taisent l'existence de l'*Albatros*, sur lequel Robur leur a imposé un tour du monde destiné à les convaincre de l'erreur qu'ils

Maître du Monde a perdu toute retenue : d'orgueilleux, il est devenu mégalomane, de fier, il est devenu dominateur. Il ne se soucie plus, désormais, d'éviter aux hommes leurs erreurs ou de leur promettre un secret qui bouleverserait « les conditions sociales et politiques du monde » (*Robur*, 247) ; peu lui chaut autrui ; seule compte sa propre puissance, son ambition de régner sur le monde et d'égaliser Dieu qu'il ne craint pas de défier¹². Aux propositions reçues pour l'achat de son *Épouvante*, il répond avec dédain :

L'appareil restera ma propriété, et j'en ferai l'usage qui me conviendra. Avec lui, j'ai tout pouvoir sur le monde entier, et il n'est pas de puissance humaine qui soit en mesure de lui résister dans n'importe quelle circonstance. Qu'on n'essaie pas de s'en emparer. Il est et sera hors de toute atteinte. Le mal qu'on voudrait me faire, je le rendrais au centuple. Quant au prix qui m'est proposé, je le dédaigne, je n'en ai pas besoin. D'ailleurs, le jour où il me plairait d'avoir des millions ou des milliards, je n'aurais qu'à étendre la main pour les prendre. Que l'Ancien et le Nouveau Continent le sachent, ils ne peuvent rien contre moi, et je puis tout contre eux. (*Maître*, 102)

Celui qui périra, non de la justice des hommes, bien incapables de l'appréhender autrement que de façon dérisoire¹³, mais par la foudre vers laquelle son orgueil démesuré le poussait, s'est laissé prendre au piège contre lequel il avait mis les hommes en garde, à l'époque où il n'était encore que Robur-le-Conquérant. Avant de disparaître à bord de son *Albatros*, il déclarait au peuple qui

commettaient en persistant à déclarer le ciel offert aux ballons dirigeables ; de la sorte, ils laissent dans l'ignorance les réalisations probantes d'un plus lourd que l'air qui nuirait à leur désir de voir s'élever, sous les regards admiratifs des Américains, leur ballon *Go a head* dont ils attendent la conquête du ciel.

¹² Robur est l'héritier de ces savants fous d'orgueil et de pouvoir, qui, depuis Faust, n'hésitent pas à vendre leur âme au diable pour multiplier leur puissance. Grad, la domestique de l'inspecteur Strock, se fait l'écho des croyances populaires lorsqu'elle affirme à son maître, après la mort de l'ingénieur :

« Eh bien... monsieur, [...] eh bien... avais-je tort ?... »

- Tort, ma bonne Grad ?... et de quoi ?...

- De prétendre que le Great-Eyry servait de retraite au diable ?...

- Mais non, ce Robur ne l'était pas...

- Eh bien, répliqua la vieille Grad, il eût été digne de l'être ! » (*Maître*, 201).

¹³ Lorsque l'*Épouvante*, au plus fort de la tempête, se précipite au cœur de l'orage, Strock, prisonnier de Robur, se souvient tout à coup de son titre d'inspecteur de la police : « Alors, tous mes instincts, toute ma passion du devoir de s'exaspérer en moi !... Oui ! c'était pure folie, mais ne pas arrêter ce malfaiteur que mon pays avait mis hors la loi, qui menaçait le monde entier avec sa terrible invention, ne pas lui mettre la main au collet, ne pas le livrer à la justice !... [...] Et, oubliant où je me trouvais, seul contre trois, au-dessus d'un Océan démonté, je bondis vers l'arrière, et, d'une voix qui domina le fracas de l'orage, je criai en me précipitant sur Robur :

« Au nom de la loi, je ... » » (*Maître*, 198).

pouvait pourtant sembler le plus apte à accepter son invention et à comprendre la portée de ses paroles :

Citoyens des États-Unis, [...] à la passion allumée dans [l'] âme [de Prudent et d'Evans] par le succès de l'*Albatros*, j'ai compris que l'état des esprits n'était pas prêt pour l'importante révolution que la conquête de l'air doit amener un jour. [...] [Mon] avis est dès à présent qu'il ne faut rien précipiter, pas même le progrès. La science ne doit pas devancer les mœurs. Ce sont des évolutions, non des révolutions qu'il convient de faire. En un mot, il faut n'arriver qu'à son heure. J'arriverais trop tôt aujourd'hui pour avoir raison des intérêts contradictoires et divisés. Les nations ne sont pas encore mûres pour l'union. Je pars donc, et j'emporte mon secret avec moi. Mais il ne sera pas perdu pour l'humanité. Il lui appartiendra le jour où elle sera assez instruite pour en tirer profit et assez sage pour n'en jamais abuser. (*Robur*, 246-247)

Avec une lucidité prémonitoire, Robur avait compris combien il importait que le progrès scientifique et technique demeurât soumis au progrès des esprits, à la sagesse de ceux auxquels il imcomberait de le manier et d'en tirer toujours de nouvelles perspectives. Le futur lui donnera raison, puisque dans *Maître du Monde*, l'égoïsme qui caractérisait Uncle Prudent et Phil Evans mais épargnait encore l'opinion publique¹⁴ gagne des adeptes. Journaux, public, gouvernements, tous s'enflamment de curiosité pour le propriétaire encore inconnu de ces machines plus rapides que tout ce qui a été créé à ce jour, et dont on ignore alors qu'elles ne composent qu'un seul appareil extraordinaire. Les derniers, surtout, deviennent avides de posséder l'invention sans doute unique qui assurerait à leur nation la suprématie militaire :

On comprend quels avantages en retirerait une nation sur terre et sur mer !... Comment empêcher ses effets destructeurs, puisqu'on ne pouvait l'atteindre !... Il fallait donc s'en rendre maître à coups de millions, et l'Amérique ne saurait faire des siens meilleur usage. (*Maître*, 91)

D'emblée, il n'est pas question de partager l'usage de cette machine, d'en consacrer l'invention à l'amélioration des conditions d'existence de la communauté humaine ou à l'exploitation des richesses naturelles : au contraire, n'est envisagé que son aspect nuisible, pour lequel grimpent les enchères sans qu'il ne se rencontre « un seul citoyen en Amérique [...] pour trouver ce[s] chiffre[s] exagéré[s] » (*Maître*, 100). Mais, face à ces nations qui se disputent la suprématie du monde, Robur souffre du même mal, condamné vingt ans plus tôt :

¹⁴ La foule, enthousiaste à l'envol du *Go a head*, salue bientôt avec admiration l'*Albatros* venu défier le ballon et prouver sa supériorité sur lui. Elle prêtera « ses plus vifs sarcasmes » (*Robur*, 247) aux hommes humiliés qu'elle admirait quelques minutes auparavant.

toute sagesse dans l'utilisation de ses moyens scientifiques hors du commun a quitté celui que ne possède plus que la rage de dominer¹⁵. Ainsi se profile, alors que Jules Verne mènera bientôt à terme une carrière de romancier de plus de quarante ans¹⁶, d'une part la menace d'un progrès technique trop fulgurant pour la lente évolution des esprits, dont, pourtant, il est impératif qu'il provienne et les serve tout à la fois, et, d'autre part, celle non moins tangible d'une dégénérescence de ceux-là mêmes qui devaient se faire les promoteurs et les défenseurs du progrès, ces hommes de génie auquel il a été donné de maîtriser la matière et de la plier aux besoins de leurs semblables.

Savants, ingénieurs, hommes à la volonté ou au sang-froid exceptionnels qui refusent de se plier aux conventions établies, ne constituent qu'une fraction de l'ensemble des personnages verniens. Mais, maîtres privilégiés du savoir théorique et pratique dont découle le progrès, ils en sont les seuls instigateurs, et occupent, sur l'échelle hiérarchique des êtres, un sommet que ne leur dispute aucun des témoins qui les entourent et les accompagnent dans leur voyage ou leur conquête¹⁷. À l'image de la société prônée par Saint-Simon, celle de Jules Verne respecte en effet l'autorité de ceux qui produisent, qui créent, au détriment de ceux qui demeurent oisifs, par paresse ou plus simplement par incapacité. Aux premiers revient la charge de guider les autres, de redistribuer le fruit du travail de chacun selon les besoins individuels, afin de parvenir au bien-être de tous. Les colons de l'île Lincoln ne reconnaissent pas simplement, d'entrée de jeu, Cyrus Smith comme « leur chef naturel » (*Ile*, I, 25) : ils conservent, quatre ans durant et sans jamais la remettre en question, la place qui était la leur dans la société qu'ils ont quittée, s'en tenant chacun aux fonctions pour lesquelles ils sont les mieux formés, et à un partage des tâches et des responsabilités nettement défini et pleinement accepté. De la sorte, faisant profiter la collectivité de chaque qualité, de chaque capacité, qui, dans une complémentarité trop parfaite pour être le fruit du hasard¹⁸, rend chaque ressource

¹⁵ Il est vrai que, Robur eut-il désiré mettre son invention au service des hommes, il l'aurait promptement regretté, n'ayant affaire qu'à des jaloux et des sots insatiables.

¹⁶ *Maître du Monde* fut publié en 1904, un an avant la mort de Jules Verne.

¹⁷ S. Verne explique la hiérarchie qui régit les personnages verniens par les différents degrés d'initiation auxquels ils sont parvenus. Le lecteur pourra consulter à cet égard son étude intitulée *Jules Verne et le roman initiatique*.

¹⁸ Il aurait été superflu, et même contraire au projet vernien de représenter différents stades de l'humanité évoluant grâce à leurs propres ressources de l'âge de pierre à celui de la technique, de faire échouer plus d'un ingénieur sur l'île, tout comme l'absence d'un domestique et d'un cuisinier se serait fait ressentir à la longue.

d'autant plus optimale qu'aucune n'a été dédoublée¹⁹, les cinq hommes de l'île Lincoln, puis le singe²⁰ et le chien à leur suite, composent une société idéale en miniature. Si les colons ne tentent pas de renverser l'autorité de Cyrus Smith, auquel ils vouent admiration et confiance, c'est qu'ils ne doutent ni de son intelligence supérieure et de l'application de celle-ci au service de la communauté, ni de leur propre insuffisance dans le cas où ils auraient à remplacer l'ingénieur. Ils sont conscients de ne posséder qu'une parcelle, plus ou moins importante, du savoir global grâce auquel ils pourraient appréhender l'ensemble du monde et en tirer profit, à l'image d'un Smith qui sait sans effort soumettre la matière à ses désirs. Les colons de l'île mystérieuse, Aronnax, Prudent et Evans, l'inspecteur Strock, ne sont là que pour témoigner de la conquête des héros, et souligner, par leurs lacunes, le caractère complet du savoir de leur guide. Aussi les romans verniens n'insistent-ils jamais outre mesure sur des personnages, qui sans pourtant être secondaires, offrent surtout l'intérêt d'être narrateurs d'une aventure dans laquelle ils ont été entraînés, de permettre de la rendre publique, et de faire ressortir la puissance de ceux qu'ils assistent. Aronnax, par exemple, possède juste assez de savoir pour apprécier et admirer à leur juste valeur les connaissances et les réalisations de Nemo qui lui sont dévoilées. Et, comme chaque homme sur l'île Lincoln domine hiérarchiquement un autre, par ordre naturel de ses capacités et de son savoir, jusqu'à Nab qui exerce son autorité sur Jup et lui transmet ses connaissances, Aronnax à son tour surpasse Conseil et Ned Land²¹, sans que cette fêrule tacite soit discutée.

Plus bas encore dans l'organisation de la société vernienne se tient la foule, innombrable, anonyme, mais avant tout profane. Contrairement aux témoins des instigateurs du progrès, dotés d'un savoir suffisant pour les faire bénéficier de leur expérience unique, la foule assiste, émerveillée, aux exploits auxquels elle ne peut s'associer que par une admiration enthousiaste et parfois

¹⁹ L'envers de ce partage des tâches presque trop parfait est l'impossibilité de pallier à la disparition de l'un des membres de la communauté. La crainte de la mort de Smith, au début du roman, rend extrêmement précaire la survie future des quatre survivants. L'ingénieur en est conscient, et il s'efforcera de transmettre tout son savoir à Harbert afin que celui-ci puisse le remplacer advenant un malheur.

²⁰ Le singe Jup, adopté comme domestique, prend exemple sur le noir Nab qu'il cherche à imiter en toutes choses et qu'il seconde rapidement dans ses tâches, ce qui ne laisse aucune équivoque sur la place qu'occupent les noirs dans la hiérarchie humaine et dans celle de l'île (voir *Ile*, I, 406). Pencroff insinue même, avec humour, que le singe est supérieur à son maître, ayant sur lui l'avantage de ne pas parler, et donc de ne pouvoir récriminer. (voir *Ile*, I, 415).

²¹ Nous avons eu l'occasion, dans le second chapitre de cette étude, de mettre en évidence l'infériorité hiérarchique de Conseil et de Land, ces deux moitiés de « naturaliste accompli » (voir Chapitre II, p. 47).

superstitieuse²². Non qu'elle se désintéresse des découvertes et des accomplissements qui repoussent toujours plus loin les limites de l'homme ; à preuve la passion qui suscite ses paris pour ou contre Philéas Fogg, ou l'avidité avec laquelle elle prend les journaux d'assaut pour suivre l'avancement des travaux de la Columbiad, les apparitions de l'*Épouvante* ou la chute imminente d'un météore au noyau d'or pur. Mais, simple spectatrice, il ne lui est jamais donné de connaître le comment et le pourquoi des événements inexplicables auxquels une réponse, quoique tardive, est toujours apportée. Combien, parmi ceux qu'intriguait l'apparition du « narval » au large des côtes de leur pays, liront le récit du professeur Aronnax ? Combien se contenteront plutôt d'apprendre qu'il s'agissait d'un sous-marin, dont la rumeur publique aura tôt fait de travestir les caractéristiques ? Crédule, prompt à adorer comme à repousser²³, la foule ne connaît aucune évolution notoire au cours des quarante ans que dure la création romanesque de Jules Verne. Au début du XX^e siècle, l'opinion populaire est plus encline à croire que le diable est aux commandes de l'*Épouvante* que, trente ans plus tôt, à abandonner la poursuite d'un animal fabuleux qui se révélera être le *Nautilus*.

Ainsi le savoir, la maîtrise de la science et de ses applications, clefs du progrès, ne sont réservés qu'à quelques-uns, alors que la majorité, trop souvent passive²⁴, ne peut espérer mieux qu'en tirer profit, certes, mais sans en comprendre les mécanismes. Le progrès, chez Jules Verne, ne s'approprie pas aisément : il se gagne par un savoir que n'obtiennent que ceux dont la curiosité constante, les qualités personnelles, un travail et une persévérance sans failles²⁵ jalonnent la route. Cyrus Smith devient le père spirituel d'Harbert, non seulement à cause de l'âge du jeune orphelin, mais parce que, plus que les autres colons, hommes déjà mûrs et peu enclins, semble-t-il, à vouloir égaler

²² Au sein même de cette foule, Verne établit une différence de valeur selon le peuple qu'elle rassemble : les Américains savent tous lire (*Lune*), les Espagnols sont paresseux et insouciants (*Servadac*), les Africains superstitieux (*Maître*).

²³ Le revirement qui s'effectue au sein de la foule qui assiste au lancement du *Go a head* lorsque le ballon est ridiculisé par l'*Albatros* en est une bonne illustration.

²⁴ Toute l'œuvre de Verne, parallèlement aux entreprises de vulgarisation et aux mesures éducatives alors en place, s'efforce de rendre accessible au plus grand nombre un savoir dont le romancier n'ignore pas que la maîtrise deviendra de plus en plus nécessaire ; à tout le moins cherche-t-elle à en avertir ses lecteurs.

²⁵ Posséder des connaissances et être apte à les utiliser importe, bien sûr, mais plus essentiel, aux yeux de Jules Verne, demeure le désir de s'instruire, la soif d'apprendre. Son roman *P'tit Bonhomme* est tout entier un hymne à la persévérance d'un enfant abandonné, que ses seules qualités de petit homme réfléchi, honnête et travailleur, bien plus que les quelques chances qu'il croise sur son parcours, mènent à la réussite.

Cyrus Smith auxquels ils accordent toute leur confiance, Harbert a soif d'apprendre et de compléter une formation qui, hormis en histoire naturelle, demeure très lacunaire :

[Harbert] profitait pour s'instruire de tous les loisirs que lui laissaient les occupations manuelles, [...] et, après les leçons pratiques qui ressortaient de la nécessité même de sa position, il trouvait dans l'ingénieur pour les sciences, dans le reporter [Gédéon Spilett] pour les langues, des maîtres qui se plaisaient à compléter son éducation.

L'idée fixe de l'ingénieur était de transmettre au jeune garçon tout ce qu'il savait, de l'instruire par l'exemple autant que par la parole, et Harbert profitait largement des leçons de son professeur.

« Si je meurs, pensait Cyrus Smith, c'est lui qui me remplacera ! » (*Ile*, I, 415-416)

Si, quant à eux, les enfants de *Deux ans de vacances* échoués sur l'île Chairman parviennent à surmonter les difficultés de leur existence, c'est bien sûr parce qu'ils disposent des ressources des cales du *Sloughi*, mais aussi, et chez Verne cet aspect n'est pas moins important que le précédent, parce qu'ils s'imposent un programme d'étude rigoureux, les plus vieux employant les atlas et livres de science ou de voyages trouvés à bord du schooner pour instruire les plus jeunes et entretenir leurs propres connaissances, afin que leur séjour dans l'île ne nuise pas à leur vie morale. Car le savoir, long à acquérir, demeure précaire et voué à la disparition à moyen terme s'il n'est pas attentivement entretenu par ceux qui en sont dépositaires. Conserver l'ensemble des connaissances qu'ils possèdent importe d'autant plus, pour des naufragés, qu'ils sont plongés sans avertissement dans des circonstances enclines à leur faire négliger un savoir parfois plus livresque que pratique, puisqu'elles les contraignent à subvenir avant tout à des besoins immédiats et purement matériels ; pourtant, ces conditions qui les en détournent devraient rendre encore plus précieux un savoir que les colons involontaires ne disposent d'aucun moyen de recouvrer, une fois que leur négligence l'a effacé.

Qu'Ayrton, marin et ancien convict abandonné sur une île pourvue de toutes les ressources nécessaires à sa survie, soit retrouvé, douze ans plus tard, par les habitants de l'île Lincoln dans un état d'abrutissement tel qu'il a troqué la parole pour des cris rauques et oublié l'usage du feu et d'outils simples, défend la thèse d'une humanité, qui, une fois confinée dans un isolement dénué de toute gymnastique intellectuelle, régresse à l'état sauvage aussi promptement que fut lente son évolution à travers les siècles. Les colons de l'île Lincoln,

et plus encore les enfants de l'île Chairman - ces derniers parce que l'absence d'expérience et l'impulsivité de leur âge enflamment leurs passions et suscitent des conflits -, l'ont bien compris, qui s'efforcent, opiniâtrement, de conserver un rituel de civilisation²⁶. Ainsi les quinze enfants organisent-ils leur petite colonie à l'image d'une société adulte : ils élisent un chef pour un mandat d'un an sans en mettre en doute l'autorité en cas de litige, s'attribuent des jours de congé, respectent les horaires de travail comme de loisir, établissent un programme qui impose à la fois activités manuelles et occupations intellectuelles ; il n'est pas jusqu'aux menus des repas et à l'hygiène qui soient surveillés afin de prévenir efficacement toute maladie, peut-être fatale dans les conditions de dénuement dans lesquelles elle serait combattue.

Lutter contre l'oisiveté qui risque sans cesse de s'insinuer dans les mœurs d'hommes ou d'enfants laissés à eux-mêmes se révèle donc le moyen le plus probant de conserver une humanité dont il n'existe plus d'autre modèle que soi. Programmes et horaires d'activités, adoption d'une certaine rigidité étatique et de rituels réguliers, préservent du laisser-aller dont la tentation n'épargne pas les adultes, et qui mène inexorablement à la perte du savoir, puis, à plus long terme, de l'identité. La rigueur dont dépendent la survie et l'équilibre des petits groupes de naufragés²⁷, ne perd en aucun cas sa pertinence lorsqu'elle est appliquée à des communautés plus nombreuses. Car l'oisiveté ne menace pas exclusivement la civilisation dont les naufragés sont les représentants ; elle cause la stagnation et la régression d'un progrès qui naît d'abord de la curiosité, des connaissances, et surtout du travail. Cyrus Smith en est bien conscient, alors qu'il refonde en Iowa la colonie engloutie et y invite tous ceux qui voudraient contribuer à sa croissance et profiter de ses fruits : « Là, sur ce domaine, les colons appelèrent au travail, c'est-à-dire à la fortune et au bonheur, tous ceux auxquels ils avaient compté offrir l'hospitalité de l'île Lincoln » (*Ile*, II,

²⁶ M. Butor note que chez les personnages de Jules Verne abandonnés à eux-mêmes loin du monde, la mesure du temps qui passe constitue un des rituels qui permet de conserver sa distinction d'homme (voir « Le point suprême et l'âge d'or », p. 73-74). En effet, les romans de Verne foisonnent d'instruments destinés à calculer le temps et le lieu : cartes, sextants, montres, calendriers, journaux.... On se souvient combien les colons de l'île Chairman comme de l'île Lincoln font attention à tenir à jour leur journal et leur calendrier, à partir du premier jour de leur naufrage.

²⁷ La réussite en ce domaine des colons de l'île Chairman et de l'île Lincoln, l'apparente facilité avec laquelle ils parviennent à demeurer ce qu'ils étaient avant de leur départ, et même d'y devenir des hommes, dans le cas des premiers, ne doit pas faire oublier l'âpreté quotidienne qu'elle exige : l'assombrissement moral qui gagne peu à peu les habitants de Gallia, dans *Hector Servadac*, n'est combattu qu'avec force distractions et activités imaginées par Servadac ; celles-ci seront pourtant bientôt insuffisantes à contrer l'engourdissement végétatif qui s'empare de chacun.

865). Pour Verne comme pour Saint-Simon, le bonheur des hommes provient d'un travail sain, qui exige de chacun la contribution que lui permettent ses moyens, et lui assure en échange la satisfaction de tous ses besoins. Aussi les îles et les petites communautés constituent-elles la société que privilégient les romans verniens²⁸, dans un idéal d'harmonie où chacun se plie volontairement au contrat social et hiérarchique qui la régit.

Fondateurs de villes de plusieurs milliers d'individus²⁹, les docteurs Antékirtt et Sarrasin agissent comme Cyrus Smith, possédant également la formation intellectuelle et la droiture morale nécessaires pour engendrer un progrès qui soit profitable à tous. Les villes utopiques d'Arténak³⁰ et de France-Ville, isolées du monde extérieur sans pourtant refuser les contacts avec lui, permettent à Verne de se distancer des portraits, forcément similaires à la réalité, qu'il brosse des villes existantes, et de peindre les circonstances idéales dans lesquelles peut éclore le progrès. Autonome, pourvue de moyens de communications et de défense, l'île privée d'Antékirtt rassemble « trois cents familles d'Européens ou d'Arabes, attirés par [les] offres et les garanties d'une vie heureuse » (*Sandorf*, II, 32) énoncées par le docteur, « braves gens accourus à [son] appel, qui, misérables en leurs pays d'origine, [trouveront] le bonheur et l'aisance dans cette île hospitalière » (*Sandorf*, II, 62), dont Antékirtt, « non le maître, mais le premier d'entre eux » (*Sandorf*, II, 62), s'efforce de « mettre en valeur les richesses [du] sol, de l'aménager pour les besoins matériels et moraux d'une petite colonie » (*Sandorf*, II, 33). Sa vengeance accomplie, Sandorf agrandira « la grande famille d'Antékirtta » (*Sandorf*, II, 356) de « savants, [d']inventeurs, [venus] utiliser des découvertes qui seraient restées stériles sans [les] conseils [du docteur], sans la fortune dont il disposait » (*Sandorf*, II, 356). Ainsi Antékirtta s'assure-t-elle de participer à la marche du progrès et

²⁸ D. Compère remarque que ces sociétés en miniature, autarciques et retirées du monde, dominent chez Verne, non seulement sous la forme la plus classique des îles, mais sous celle de villes isolées, de bateaux, d'engins volant ou sous-marin, dont l'équipage forme une communauté complète. Voir D. Compère, *Approche de l'île chez Jules Verne*, p. 98-107.

²⁹ France-Ville, la plus nombreuse des communautés idéales inventées par Verne, compte près de cent mille habitants. Ce chiffre représente sans doute pour le romancier le maximum au-delà duquel un contrôle de la « qualité » des individus qui s'intègrent au groupe pré-existant, de leur apport, et donc du bonheur de tous, devient illusoire. Trop peuplées, ces communautés se transformeraient en foule anonyme, dans laquelle il est moins aisé de faire œuvre d'éducation, d'encourager au travail, d'enrichir le savoir et donc de participer au progrès.

³⁰ Il s'agit de la petite ville dans laquelle sont établis la plupart des habitants de l'île Antékirtta appartenant au comte Sandorf.

d'ajouter à des conditions d'existence déjà exceptionnelles l'assurance d'améliorations illimitées.

Le docteur Sarrasin y parviendra mieux encore. Héritier d'une lointaine parente, il transforme cette immense fortune en « un outil prodigieux de civilisation » (*Bégum*, 14) et la consacre à ériger une ville à la gloire d'une science toute entière dévouée au bien-être des hommes :

« Messieurs, dit le docteur Sarrasin [aux membres du Congrès d'Hygiène], [...] ai-je besoin de vous dire que je ne me considère, en ces conjonctures, que comme le fidéicommissaire de la science ? [...] Ce n'est pas à moi que ce capital appartient de droit, c'est à l'Humanité, c'est au Progrès ! [...] Ne m'applaudissez pas, messieurs. Je ne connais pas un seul homme de science, vraiment digne de ce beau nom, qui ne fit à ma place ce que je veux faire. [...] Pourquoi ne réunirions-nous pas toutes les forces de notre imagination pour tracer le plan d'une cité modèle sur des données rigoureusement scientifiques ? [...] Pourquoi ne consacrerions-nous pas ensuite le capital dont nous disposons à édifier cette ville et à la présenter au monde comme un enseignement pratique... [...] [Cette] ville de la santé et du bien-être, nous inviterions tous les peuples à venir la visiter, [...] nous y appellerions les familles honnêtes que la pauvreté et le manque de travail auraient chassées des pays encombrés. Celles aussi [...] à qui la conquête étrangère a fait une cruelle nécessité de l'exil, trouveraient chez nous l'emploi de leur activité, l'application de leur intelligence, et nous apporteraient ces richesses morales, plus précieuses mille fois que les mines d'or et de diamant. Nous aurions là de vastes collèges où la jeunesse, élevée d'après des principes sages, propres à développer et à équilibrer toutes les facultés morales, physiques et intellectuelles, nous préparerait des générations fortes pour l'avenir ! » (*Bégum*, 35-37)

De la sorte naît France-Ville, sans équivalent dans le réel des lecteurs, heureuse union des différents éléments dont on peut espérer voir émerger un progrès durable : car ce dernier ne requiert pas uniquement l'initiative et la direction d'hommes alliant connaissances, savoir-faire, intégrité morale et amour du prochain ; il réclame également un site géographique propice au développement, la participation de chacun, par son travail et son dévouement, à la prospérité commune, le désir de remplacer l'oisiveté tentatrice par une éducation sage. France-Ville, si l'on en croit le discours du docteur Sarrasin, remporte ce pari ; et que Verne se soit plu à décrire cette ville utopique montre assez combien les modèles à sa disposition à travers le monde offraient de lacunes à cet égard.

Rarement est-il fait mention d'argent dans les communautés verniennes, bien qu'il soit aussi indispensable que les rêves de leurs fondateurs dans l'amé-

nagement d'un lieu où pourra se développer un progrès tangible, dont les effets toucheraient l'ensemble des membres qui contribuèrent à son instigation. Mais à ce rôle de soutien se limite l'importance que lui octroie Jules Verne. Car, au même titre que la science et le savoir doivent demeurer, selon le romancier, au service de l'homme afin de développer un mieux-être qui bénéficie à la majorité, l'argent n'est d'abord qu'un outil de promotion du progrès ; c'est lui qui permet à Sandorf d'offrir aux savants d'Artenak les conditions favorables à leurs recherches, lui encore qui est à l'origine de l'érection de France-Ville. Mais, cette tâche accomplie, il n'en est plus fait mention : l'argent n'est pas un but en soi, et en vain chercherait-on des détails sur les salaires des habitants de France-Ville ; dans les sociétés idéales de Jules Verne, le travail porte en lui-même sa propre récompense³¹, puisqu'il constitue la voie d'accès obligée au bonheur individuel et collectif.

Aussi, instrument de progrès aux côtés du savoir, l'argent est-il donné en abondance aux héros verniens qui ne connaissent dès lors plus d'entraves matérielles à l'accomplissement de leurs désirs³². Toujours dotés de fortunes personnelles confortables, sinon exceptionnelles, les héros des *Voyages extraordinaires* en taisent l'origine, et Verne se soucie peu de satisfaire, dans ce domaine, la curiosité de ses lecteurs : « Ce Philéas Fogg était-il riche ? Incontestablement. Mais comment il avait fait fortune, c'est ce que les mieux informés ne pouvaient dire, et Mr. Fogg était le dernier auquel il convint de s'adresser pour l'apprendre » (*Tour*, 3-4). L'origine de l'argent importe beaucoup moins que son usage, dont découle toute sa valeur. Verne y insiste d'autant plus que la richesse financière soumet aux mêmes tentations d'égoïsme, d'orgueil et de pouvoir dont sont menacés les possesseurs du savoir, quelle que soit leur intégrité morale originelle : si Sarrasin « se reproche comme une faiblesse [la] fièvre passagère » (*Bégum*, 11) que lui procure l'annonce de sa soudaine fortune, mais « ne [songe] plus à ses millions [...] un quart d'heure plus tard » (*Bégum*, 15), son fils Octave, esprit faible et malléable, s'y abandonnera avec fatuité avant de retrouver le chemin de la sagesse.

³¹ D'ailleurs, le travail n'est jamais indiqué comme étant la source des fortunes des personnages verniens. Si Sandorf, sous le nom d'Antékirtt, entreprend de reconstruire sa richesse passée en exerçant la médecine, il ne serait jamais parvenu à la puissance que réclamaient ses projets de vengeance sans l'aide providentielle de l'héritage légué par un de ses anciens patients.

³² Le seul héros vernien à ne pas disposer de fortune dès le départ est P'tit Bonhomme, puisque tout le roman éponyme se veut une illustration de ce que permettent le courage et la ténacité, alors même que les événements concourent à miner toute persévérance.

La critique des jeux de hasard à laquelle se prête Jules Verne dans *Mathias Sandorf* est également éloquente à l'égard de la déchéance dans laquelle peut faire tomber l'amour irraisonné de l'argent : « ce que les joueurs appellent la déveine - nom dont ils affublent leur inqualifiable sottise - » (*Sandorf*, II, 199), les porte à faire

toutes les tentatives imbéciles, [à employer] toutes les « féticheries » niaises, qui peuvent classer le joueur entre l'enfant qui n'a pas sa raison et l'idiot qui l'a pour jamais perdue. Et encore, si l'on ne risquait que son argent au jeu, mais on y affaiblit son intelligence à imaginer des combinaisons absurdes, on y compromet sa dignité personnelle [...] (*Sandorf*, II, 200).

« Si donc le jeu est immoral en soi, de plus, il est stupide » (*Sandorf*, II, 211), conclut Verne, puisque la valeur de l'argent demeure purement arbitraire. En témoignent les romans verniens dans lesquels un météore au noyau composé d'or entraîne dans sa course une trentaine de colons involontaires, ou se prépare à s'abattre sur Terre, mettant en émoi toute la population mondiale et avivant l'égoïsme et l'avidité des pays dont le territoire se trouve sous sa trajectoire. Mais dans *Hector Servadac* comme dans *La chasse au météore*, certains ne se troublent pas à l'idée qu'une telle quantité d'or échoie subitement aux hommes : « [...] si Gallia tombe sur le globe terrestre, elle va en changer toutes les conditions monétaires [...] » explique le comte Timascheff ; « et ce jour-là, [...] la valeur de l'or tombera à rien, et il méritera plus que jamais sa qualification de "vil métal !" » (*Servadac*, 385-386), renchérit Servadac. Quant au juge Proth, il demeure indifférent à l'effervescence générale :

- [Si l'argent était distribué également entre les humains, je] crois plutôt que tout le monde serait pauvre ! [...] car l'or déprécié n'aurait plus de valeur ... Il vaudrait ce que valent les grains de sable de nos grèves !... Et, en admettant même qu'il eût conservé sa valeur, combien auraient bu, mangé, dissipé vite leurs vingt et un mille francs, et seraient redevenus aussi misérables qu'avant ! (*Météore*, 149)

De valeur arbitraire, dérisoire dans les situations de dénuement où aucune fortune ne saurait sauver des vies en péril³³, l'argent déforme l'appréciation d'autrui, alors même qu'il demeure étranger à l'acquisition des qualités ou des

³³ Cette situation se présente dans *L'île à hélice*, lorsque dissensions personnelles et vanité ayant provoqué la dislocation de Standard-Island, les millionnaires survivant sur des épaves invoqueraient en vain leur fortune au secours de leur vie. L'extrême précarité des colons de l'île Lincoln, réunis sans autre bien que le coffre d'or légué par le capitaine Nemo sur l'îlot qui surnage seul après que l'île se soit engloutie dans l'éruption du volcan, est encore plus significative.

défauts de chacun³⁴. Le naïf docteur Sarrasin apprendra à ses dépens combien l'opinion publique, et surtout son hypocrisie et sa convoitise, sont directement proportionnelles à la considération financière que l'on inspire :

En arrivant à la quatrième séance du Congrès d'Hygiène, le docteur Sarrasin put constater que tous ses collègues l'accueillaient avec les marques d'un respect extraordinaire. [...] Assez surpris [des] marques d'une attention exceptionnellement flatteuse, et se disant qu'après réflexion le compte-globules [présenté à la séance précédente] avait sans doute paru à ses confrères une découverte plus considérable qu'à première vue, le docteur Sarrasin s'assit à la place qui lui était offerte.

Mais toutes ses illusions d'inventeur s'envolèrent, lorsque Lord Glandover se pencha à son oreille [...] :

« J'apprends, dit-il, que vous êtes un homme de propriété considérable ? On me dit que vous "valez" vingt et un millions sterling ? » (*Bégum*, 31-32)

Érigé en bien suprême par une majorité grandissante de personnages verniens, l'argent est paradoxalement ridiculisé par le romancier, qui défendra jusqu'à la fin de son œuvre les valeurs humanistes et morales qui devraient guider son usage comme celui de la science ; s'il illustre une réalité contraire à ses propres convictions, Verne se contente souvent de la simple mention de son existence. Aussi, alors que ses contemporains s'engagent de façon de plus en plus prononcée en faveur d'un capitalisme débridé, d'une industrialisation de masse qui vise à produire toujours plus de richesse matérielle à partir de l'argent déjà en circulation, Verne persiste à mettre en garde contre la domination de ce qui devrait demeurer un simple instrument de progrès sans devenir une fin en soi. Les fortunes considérables dont disposent les habitants de Standard-Island sont employées à installer des moyens de communication et de transport leur épargnant tout effort, sans que le temps et l'énergie qu'y gagnent les milliardaires ne servent - et là réside toute la condamnation vernienne de ces moyens techniques pourtant à la fine pointe du progrès - à enrichir le savoir et la culture individuels³⁵ :

À force d'acheter au poids de l'or les tableaux des maîtres anciens et modernes pour composer des galeries privées ou publiques, à force d'engager à des

³⁴ L'amour de l'argent peut renforcer un défaut déjà existant et accentuer la cupidité, l'étroitesse d'esprit, la convoitise, la corruption, entraînant ensuite le mépris de ceux qui lui sont indifférents : le juif Isac Hakhabut et le capitaine Servadac illustrent bien cette dualité.

³⁵ Rappelons que *L'île à hélice*, publié en 1895, se déroule dans un avenir dont Jules Verne craint sans doute qu'il ne puisse se réaliser, alors que les États-Unis ont annexé l'ensemble de l'Amérique du Nord, des « dernières limites de la mer polaire [...] jusqu'au canal de Panama » : « Dans le cours de cette année-là - nous ne saurions la préciser à trente ans près - [...] » (*Hélice*, 8).

prix formidables les artistes lyriques ou dramatiques de renom, les instrumentistes du plus haut talent, [les Américains] se sont infusé le sens des belles et nobles choses qui leur avaient manqué si longtemps. (*Hélice*, 8)

La bibliothèque de l'île est peu fréquentée ; seuls les revues et les journaux sont feuilletés, même si de nombreux ouvrages ont été enregistrés sur phonographe, afin qu'on n'ait « pas la peine de lire, [simplement celle de presser] un bouton, [pour entendre] la voix d'un excellent diseur qui fait la lecture » (*Hélice*, 76). La situation est d'autant plus inquiétante que l'avenir promet de renforcer cette fatuité générale, alors que le nouveau mot d'ordre devient posséder, plutôt que connaître et apprécier :

La vérité est que les élèves ne s'écrasent point aux cours publics, et, si la génération actuelle possède encore quelque teinture des études faites dans les collèges des États-Unis, la génération qui lui succèdera aura moins d'instruction que de rentes. (*Hélice*, 78)

Si quelques-uns des milliardaires échappent encore à l'emprise exclusive de l'argent, c'est d'abord parce qu'ils gardent à l'esprit sa valeur toute relative et ont su préserver d'autres champs d'intérêts :

Nat Coverley est d'une nature plus fine que son rival [le Yankee Jem Tankerton]. Il se ressent de l'origine française de ses ancêtres. Sa fortune n'est point sortie des entrailles du sol sous forme de nappes pétroliques, ni des entrailles fumantes de la race porcine. Non ! Ce sont les affaires industrielles, ce sont les chemins de fer, c'est la banque qui l'ont fait ce qu'il est. Pour lui, il ne songe qu'à jouir en paix de ses richesses et - il ne s'en cache pas - il s'opposerait à toute tentative de transformer le Joyau du Pacifique en une énorme usine ou une immense maison de commerce. [Il a conservé] les traditions de la haute société des États-Unis du Sud. Il aime les arts, se connaît en peinture et en musique, parle volontiers la langue française [...], se tient au courant de la littérature américaine et européenne. (*Hélice*, 106-107)

Jules Verne ne proteste pas tant contre la circulation de l'argent que contre sa suprématie ; car à l'instar des autres instruments du progrès, l'argent se doit de bouger, d'être échangé, de prendre part au mouvement global des idées et des hommes. Le romancier se refuse à dépeindre la fureur capitaliste et la spéculation, ses héros ne s'enrichissent pas par amassement ou plus-value³⁶, parce que Verne croit encore que l'argent puisse demeurer simple

³⁶ Les machines extraordinaires de certains héros verniens ont pu être réalisées grâce à la fortune de leurs concepteurs, certes, mais elles demeurent au service du progrès, de la

instrument au service du progrès, des dépassements des limites de l'homme³⁷, ou de causes privées³⁸ ou nationales dont les motivations humanistes sont sans équivoque. Et s'il explique succinctement d'où provient l'argent dont disposent ses personnages, il expose par contre longuement l'usage qui en est tiré, lorsque celui-ci vise le progrès, matériel bien sûr, mais surtout humain à plus long terme. Ainsi le legs du capitaine Nemo sert-il à refonder une colonie promise au bonheur en Iowa, l'héritage de la Bégum à assurer le bien-être et l'éducation civique et morale de dizaines de milliers d'individus.

Mais au-delà de ces manifestations en faveur du mieux-être des hommes, l'argent peut favoriser l'émancipation des peuples qui se battent pour conquérir leur indépendance et se délivrer du joug de pays oppresseurs, et accélérer de la sorte leur accession à la liberté et à la circulation des individus comme des idées, qui demeurent pour Verne les meilleures expressions du progrès. Nul doute, dans l'esprit du romancier, que seules l'indépendance de la pensée et l'autonomie politique sauraient permettre de profiter véritablement des bienfaits du progrès et de prendre part, aux côtés d'autres nations également libres, à la marche en avant de l'humanité³⁹. Ce parti pris pour les peuples opprimés est d'ailleurs présent dès les premiers romans verniens : le capitaine Nemo, ayant fui lui-même sous les eaux l'oppression de l'impérialisme anglais, porte son aide, lorsque l'occasion s'en présente, aux races comme aux individus asservis. Il fait ainsi profiter les Crétois en lutte contre la domination turque des richesses échouées au fond des océans en leur livrant un coffre rempli de lingots d'or ; plus tard, il offrira des perles à un pêcheur d'huîtres auquel il vient de surcroît de sauver la vie. Vingt ans après *Vingt mille lieues sous les mers*, dans le roman *Famille Sans-Nom* tout entier consacré à la révolte des patriotes du Bas-Canada contre les Anglais, en 1837, Jules Verne adopte d'emblée la cause des Franco-Canadiens, enfants de la France isolés sur

découverte ; elles sont étrangères à la vie économique et ne se soucient pas de prendre part à la production industrielle.

³⁷ Philéas Fogg, par exemple, ne consacre pas la moitié de sa fortune à effectuer son tour du monde pour y gagner la gloire personnelle, mais simplement pour prouver de façon indubitable qu'un homme est capable d'encercler le globe en aussi peu de temps que quatre-vingts jours. Il est intéressant de noter, par ailleurs, combien sa conception de l'argent jure avec celle de la majorité des hommes de l'époque : Fix, voyant Fogg dépenser des milliers de livres sans sourciller, se conforte dans l'idée qu'il tient bien son voleur, puisqu'il lui semble inconcevable que quiconque puisse volontairement sabrer de la sorte dans son propre argent.

³⁸ Ainsi Dolly Branican consacre-t-elle son héritage à rechercher son mari disparu en mer et à fonder une maison qui recueillera et élèvera les enfants abandonnés de San Diégo.

³⁹ Les États-Unis, longtemps modèle de progrès aux yeux de Jules Verne, sont eux-mêmes une ancienne colonie britannique, ne l'oublions pas.

« un morceau de la patrie » (*Sans-Nom*, 10), auxquels Jean-sans-Nom et Monsieur de Vaudreuil n'hésiteront pas à immoler leur fortune et leur vie. Dans la fierté de cette race confrontée à une autre qui cherche à obtenir le contrôle de sa langue, de ses lois et de ses institutions, Verne voit un exemple à suivre, « que les Français d'Alsace et de Lorraine [, que l'invasion brutale allait arracher trente ans plus tard], ne doivent jamais oublier » (*Sans-Nom*, 10). Il érige en vertu et en devoir patriotique la haine de l'adversaire lorsque celui-ci est le tyran de son peuple, et présente la mort comme un sort enviable dans la mesure où elle est sacrifice à la cause de l'indépendance⁴⁰.

Si Jules Verne puise dans les soubresauts des nationalismes l'occasion d'une apologie du progrès plus originale que l'éloge des moyens de transport et de communication, celle-ci constitue l'élément essentiel à l'origine du choix des peuples dont il décrit la révolte. En effet, c'est avant tout la volonté inébranlable de se délivrer d'une domination cruelle et injustifiée, de gagner la liberté et l'indépendance et par conséquent, la maîtrise de ses échanges avec l'extérieur, qui explique l'attachement de Verne envers certains peuples au détriment d'autres, pourtant également subordonnés à une tutelle étrangère. Car si des peuples s'émancipent dans ses romans, il ne s'agit jamais que de peuples de race blanche, Européens que l'histoire passée a soumis à l'emprise d'autres Européens, ou populations ayant quitté la métropole pour aller occuper de vastes colonies où les autochtones opposèrent une résistance insuffisante, comme ce fut le cas en Amérique du Nord ; les Blancs restent les seuls, aux yeux de Verne, à exprimer le désir de participer à la marche en avant de la civilisation et du progrès, à refuser la passivité, synonyme de stagnation et de disparition à plus long terme.

Lorsque les quatre musiciens français enlevés par les milliardaires de l'île à hélice relâchent sur les îles du Pacifique le long de leur parcours, colonies aussi bien françaises qu'anglaises ou américaines, ils déplorent sur chacune une absence d'authenticité et de couleur locale que l'installation des Européens ne saurait suffire à expliquer. La standardisation des habitudes, des modes de vie et des institutions, l'abandon des mœurs ancestrales au profit de celles importées d'Europe, auxquels ils assistent, témoignent d'une colonisation effectuée sans violence, certes, mais plus encore d'une abdication rapide des

⁴⁰ Le comte Sandorf, qui se bat pour délivrer la Hongrie de la suzeraineté autrichienne, n'hésite pas à consacrer sa fortune personnelle au bien de son pays ; il possède les mêmes qualités d'abnégation et de dévouement total à la cause nationale, doublées de mépris envers les traîtres.

indigènes. Cette normalisation s'est en effet instaurée au détriment non seulement d'atouts locaux tombés dans l'oubli mais surtout au préjudice d'un développement de l'autonomie des populations autochtones. À travers les propos déçus de ses personnages, Jules Verne semble regretter l'apathie des peuples colonisés, qui ne cherchent ni à sauvegarder leurs coutumes et valeurs traditionnelles, ni à tirer le meilleur parti possible des nouveautés introduites par les Européens en en intégrant les principes et les applications à leur propre façon de fonctionner. C'est ce dernier point, ce refus de prendre part au mouvement général du progrès, que Verne désapprouve le plus, puisque la colonisation en constitue une étape incontournable, le don aux peuples qui s'en trouvaient dépourvus jusqu'alors des moyens techniques et intellectuels de participer au vaste processus d'échanges, de communication et de développement du savoir comme des biens matériels ou des individus.

En effet, l'appropriation du domaine dévolu aux hommes, l'exploitation rationnelle de ses ressources encore en friche et l'augmentation de la somme des connaissances humaines qui s'insèrent dans l'idéologie du progrès, exigent évidemment le recours à la colonisation. Verne pense d'abord à la conquête de régions dépeuplées, à la mise en valeur d'un territoire jusqu'alors laissé à l'abandon ; mais le colon découvrirait-il une terre habitée qu'il serait de son devoir d'y faire pénétrer la civilisation, dont il est l'unique et évident détenteur. À cet égard, le romancier ne rompt pas avec la *doxa* française, convaincue, auprès des autres nations européennes, d'incarner les Lumières face aux Ténèbres des superstitions, de l'ignorance et de la tyrannie qui règnent parmi les sociétés d'Afrique ou d'Asie. Dès lors, faire partager, par le biais de la colonisation, les bienfaits de la civilisation aux sociétés encore enlisées dans le passé permettra d'accélérer la marche du progrès qui a déjà permis à l'Europe d'atteindre son apogée⁴¹.

Bien sûr, des motivations strictement politiques ou mercantiles n'étaient pas étrangères au désir de colonisation de la France ; après la défaite contre la Prusse, il importait de redorer le blason national et de compenser la perte de l'Alsace et de la Lorraine par la conquête de nouveaux territoires, pour concurrencer les autres grandes puissances de l'Europe et leur imposer le respect. De

⁴¹ Ce sentiment d'avoir à sauver des peuples de la barbarie est si unanime qu'on peut lire sous la plume de Renan en 1871: « La conquête d'un pays de race inférieure par une race supérieure qui s'y établit pour le gouverner n'a rien de choquant. (...) Autant les conquêtes entre races égales doivent être blâmées, autant la régénération des races inférieures ou abâtardies par les races supérieures est dans l'ordre providentiel de l'humanité ». *La réforme intellectuelle et morale*, citée par R. Girardet, *L'idée coloniale en France, 1871-1962*, p. 28.

même ne pouvait-il être indifférent à l'opinion publique d'assurer à son pays de vastes marchés, à la fois pour se fournir en matières premières et pour bénéficier de débouchés commerciaux et industriels. Mais outre que plusieurs en France doutaient des réels bénéfices financiers apportés par la colonisation, la première raison invoquée par le gouvernement pour la justifier, à partir du moment où il se dota d'une politique cohérente à cet égard, fut celle du devoir de civilisation. Au début des années 1880, le discours officiel insiste sur la responsabilité qui incombe à la France de transformer à son image les sociétés arriérées, de les engager sur la voie du progrès et de répandre parmi elles les lumières de la Raison et de la Liberté, de les affranchir de l'esclavage et des superstitions, afin qu'elles participent à part entière à l'œuvre civilisatrice qui doit être commune à tous les hommes.

Tant que la colonisation s'en tient aux visées humanistes du partage du savoir, de l'accès de tous au progrès, le romancier lui est acquis⁴². Mais il reste vigilant et ne se cache pas les abus de pouvoir auxquels le peuple colonisateur peut être aisément tenté de s'abandonner, transformant la colonisation civilisatrice et éducatrice en exploitation des indigènes, voire en génocide, mode d'appropriation radical et définitif d'un territoire occupé. Il en est chez Jules Verne de la colonisation impérialiste comme de l'orgueil démesuré où est susceptible de conduire la possession de machines exceptionnelles : les deux excès sont condamnés d'autant plus impitoyablement qu'ils résultent de la détérioration d'une ambition noble. Dans le processus colonial réside d'ailleurs l'explication des transformations que Verne inflige à ses personnages d'origine anglaise ; alors que ses premiers romans les présentent comme des explorateurs, froids mais parfaits gentlemen, avant tout préoccupés par l'avance du progrès, les suivants reflètent l'image, commune en France, d'un pays impérialiste avide de profits matériels rapides, opprimant les populations qu'il assujettit au lieu d'y faire œuvre civilisatrice⁴³. Sous la plume sarcastique de

⁴² De même que la noblesse des intentions coloniales de la France se traduit parfois par des applications peu exemplaires où s'exerçait la force, Jules Verne est conscient que la marche du progrès peut entraîner des affrontements entre peuples. On en trouve un écho à la fin de *L'île mystérieuse*, lorsque Nemo au seuil de la mort se demande si ses actes passés sont condamnables ; Cyrus Smith lui répondra que son seul tort fut d'avoir lutté contre le progrès nécessaire, c'est-à-dire, dans ce cas précis, de s'être soulevé avec le peuple indien contre l'occupation britannique.

⁴³ Pour une majorité de Français, l'orgueil d'avoir bien accompli leur tâche dans les colonies (ou cette illusion) se confond souvent avec une animosité envers la race anglaise, à la fois ennemie traditionnelle de la France et concurrente directe dans la course aux derniers territoires encore vierges de toute autorité européenne. M. Soriano remarque que l'attaque

Verne, les Anglais se transforment en des hommes hautains au nationalisme outrancier, prêts à prendre possession de tout territoire au nom de la reine :

[...] toujours flegmatiques, très fiers d'être Anglais et restés ennemis de tout ce qui n'était pas Anglais par fierté naturelle, [admettant] volontiers que l'Anglo-Saxon est pétri d'un limon spécial, qui a échappé jusqu'ici à toute analyse chimique [, ces] Anglais-là se sentent toujours chez eux, même lorsque la destinée les envoie à quelques milliers de lieues de leur pays, et, très aptes à coloniser, ils coloniseront la lune, - le jour où ils pourront y planter le pavillon britannique. (*Servadac*, 124)

D'abord ironique, le jugement que porte Jules Verne sur la colonisation anglaise deviendra plus acéré au fur et à mesure que s'accentuera sa nature impérialiste. Dans *Mistress Branican*, le romancier décrit ainsi la main mise des Anglais sur la Tasmanie :

Que la découverte du Hollandais Janssen Tasman ait été profitable aux Anglais, que cette île (...) ait gagné à la domination de la race anglo-saxonne, rien de moins contestable. Depuis 1642, date de la découverte de cette île, (...) où le sol est d'une extrême fertilité, dont les forêts sont enrichies d'essences superbes, il est certain que la colonisation a marché à grands pas. À partir du commencement de ce siècle, les Anglais ont administré comme ils administrent, opiniâtrément, sans prendre nul souci des races indigènes ; ils ont divisé l'île en districts, ils ont fondé des villes importantes, la capitale Hobbart-Town, Georges-Town et nombre d'autres ; ils ont utilisé les dentelures multiples de la côte pour créer des ports, où leurs navires accostent par centaines. Tout cela est bien. Mais, de la population noire, qui occupait à l'origine cette contrée, que reste-t-il ? Sans doute, ces pauvres gens n'étaient rien moins que civilisés ; on voyait même en eux les plus abrupts échantillons de la race humaine ; on les mettait au-dessous des nègres d'Afrique, au-dessous des Fueggiens de la Terre de Feu. Si l'anéantissement d'une race est le dernier mot du progrès colonial, les Anglais peuvent se vanter d'avoir mené leur œuvre à bon terme. Mais, à la prochaine Exposition Universelle d'Hobbart-Town, qu'ils se hâtent s'ils veulent exhiber quelques Tasmaniens... Il n'en restera plus un seul à la fin du XIX^e siècle ! (*Branican*, 256)

La critique des procédés anglais est d'autant plus caustique que ce passage éloquent fait en même temps l'inventaire des conditions idéales d'une colonisation axée sur l'amélioration des conditions de vie matérielles et morales : un environnement naturel généreux de ses ressources et une population rustre à laquelle prodiguer une éducation. Et en semblant d'abord donner son appui à la séparation de l'île en districts, à la fondation de villes, au développement du commerce

vernienne contre le colonialisme britannique « devient de plus en plus âpre à mesure que s'exaspère la rivalité coloniale franco-anglaise qui va culminer avec l'affaire de Fachoda » (*Jules Verne*, 281).

maritime, en écrivant que « tout cela est bien », Jules Verne ne fait qu'insister sur la condamnation cinglante qui suit et décrit « l'anéantissement de la race » des noirs australiens auquel se sont livrés les Anglo-Saxons sous l'hypocrite appellation de progrès colonial. Pour Verne, et pour les Français qui mettaient leur point d'honneur à faire passer en second l'exploitation des richesses et des populations locales dans les contrées qu'ils colonisaient, le fait que les indigènes de Tasmanie soient « rien moins que civilisés » et soient « les plus abrupts échantillons de la race humaine » n'est pas une excuse à l'assujettissement qu'on leur fait subir. Au contraire, dans la logique française de la colonisation comme éducation des peuples inférieurs, ces êtres démunis n'ont que plus besoin des lumières de la civilisation européenne pour sortir de leur torpeur.

Jules Verne comparera plus tard la destruction de la race australienne par les Anglais aux massacres qu'entraînent les mœurs cannibales et guerrières qui règnent entre les tribus locales : il met de la sorte sur un même plan les coutumes barbares des sauvages et les procédés d'hommes blancs civilisés qui préfèrent assouvir leur appât du gain plutôt que de représenter dignement la Raison et la Civilisation. Il écrit :

On n'ignore pas que, parmi les indigènes de l'intérieur et du littoral, l'état de guerre se perpétue de générations en générations. Les sédentaires s'attaquent de village à village, se détruisent et se repaissent des prisonniers qu'ils ont faits. Mêmes coutumes chez les nomades : ils se poursuivent de campement en campement, et la victoire finit toujours par d'épouvantables scènes d'anthropophagie. Ces massacres amèneront inévitablement la destruction de la race australienne, et aussi sûrement que les procédés anglo-saxons, bien qu'en certaines circonstances, ces procédés aient été d'une barbarie inavouable. Comment qualifier autrement de pareils actes - les noirs, chassés par les blancs comme un gibier, avec toutes les émotions raffinées que peut procurer ce genre de sport ; les incendies propagés largement, afin que les habitants ne soient pas plus épargnés que les *gunyos* d'écorce, qui leur servent de demeures ? Les conquérants ont même été jusqu'à se servir de l'empoisonnement en masse par la strychnine, ce qui permettait d'obtenir une destruction plus rapide. Aussi a-t-on pu citer cette phrase, échappée à la plume d'un colon australien : « Tous les hommes que je rencontre sur mes pâturages, je les tue à coups de fusil, parce que ce sont des tueurs de bétail ; toutes les femmes, parce qu'elles mettent au monde des tueurs de bétail, et tous les enfants, parce qu'ils deviendraient des tueurs de bétail ! » (*Branican*, 447)

Ainsi Verne ne condamne-t-il pas la colonisation en tant que telle, mais bien certaines de ses manifestations, symptômes d'un mal plus grand qui ronge jusqu'au fondement de sa raison d'être ; il ne s'agit plus de développer les richesses naturelles du globe pour en faire bénéficier la majorité, ni de joindre

d'autres peuples au partage du savoir et des fruits du progrès, mais bien de prendre possession pour jouir en exclusivité, de dominer autrui pour mieux tirer profit de ce qui, avec l'emprise grandissante de l'argent, devient affaire politique et économique plutôt que civilisatrice⁴⁴.

Les conceptions humanistes de Jules Verne, sa haine de l'exploitation humaine et de la cruauté, son espoir en une solidarité humaine, ne l'entraînent pas au-delà d'une désapprobation de méthodes indignes d'hommes civilisés. Le romancier conserve, dans cette dénonciation, beaucoup des idées raciales qui ont alors cours en France, sans y déceler de contradictions⁴⁵. En effet, si les races indigènes des colonies d'Afrique ou d'Océanie peuvent acquérir un certain progrès grâce à la civilisation amenée d'Europe, elles se trouvent cependant, sans nul doute possible, au-dessous des blancs dans la hiérarchie des hommes. Le ton paternaliste et bienveillant de Jules Verne, lorsqu'il décrit l'indigène australien, parle de lui-même :

L'Australien est resté sauvage de mœurs et de goûts, et par ses habitudes indéracinables de cannibalisme - au moins chez certaines tribus - il est au dernier degré de l'espèce humaine, presque au rang des carnassiers [...]. Le noir australien, on le répète, est un sauvage dans toute l'acception du mot [...] à peine [digne] d'appartenir à l'humanité. (*Branican*, 344, 450).
Il semble que l'Australien soit d'une espèce spéciale dans l'échelle des êtres - comme le sont plusieurs animaux de son pays. (*Branican*, 454)

Le racisme qui saute aux yeux des lecteurs modernes répond simplement, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, au constat physiologique et intellectuel évident de l'infériorité des races non européennes, que la biologie et l'anthropologie

⁴⁴ J. Chesneaux note que si les Français sont épargnés d'une condamnation dont les Anglais constituent les boucs émissaires, ce n'est pas tant parce que Verne les absout avec un chauvinisme primaire, mais parce que, sensible aux écarts de son pays, il préférerait éviter d'aborder un sujet délicat dont il n'aurait pu, en toute franchise, vanter les clichés rattachés à « l'épopée coloniale française », pourtant exploités par beaucoup d'auteurs et de revues de l'époque. Aussi, plutôt que de compromettre ses convictions personnelles en les opposant à la *doxa*, Verne s'est-il abstenu, globalement, à la fois de louer et de critiquer le processus colonial français. Voir J. Chesneaux, *Jules Verne, une lecture politique*, p. 108-110.

⁴⁵ À l'époque où écrit Jules Verne, il n'est pas contradictoire d'être farouchement anti-esclavagiste, d'une part, et de demeurer convaincu, d'autre part, que les noirs constituent une race inférieure à laquelle les Blancs ont le devoir de faire parvenir la civilisation, par le biais de la colonisation. Le romancier, comme beaucoup de ses contemporains, concilie aisément deux aspects qui semblent antithétiques au lecteur moderne, mais s'expliquent dès lors que ce dernier n'applique pas à une période révolue des jugements de valeurs résolument actuels, et inconcevables il y a cent ans.

fondent scientifiquement⁴⁶. S'il s'élève contre l'exploitation de l'homme par l'homme, Jules Verne n'envisage pas de conférer aux membres des autres races un statut similaire à celui des blancs ; aussi la majorité de ses personnages noirs demeurent-ils serviteurs dévoués des Occidentaux, quelle que soit par ailleurs la situation dans laquelle ils sont plongés.

Échoué sur l'île Chaiman, le mousse noir du *Sloughi*, Moko, conserve pendant deux ans le rôle qui eût été le sien s'il était resté en Nouvelle-Zélande. Cuisinier et domestique couchant parmi ses fourneaux plutôt que dans le dortoir commun avec les quatorze autres enfants anglais, français et américain, qu'il appelle Monsieur, dénué du droit de vote, il ne songe pas à réclamer des conditions différentes de celles du monde dont il a été séparé. Pourtant, « garçon très serviable, très adroit, très courageux » (*Vacances*, 60), il est le seul, avec Briant, à posséder quelque connaissance de la navigation, et, par conséquent, à contribuer efficacement à la réussite de l'abordage sur l'île, sur laquelle il reste hiérarchiquement soumis à des êtres comme Doniphan, « [intelligent] et studieux, [certes, mais doté d'une] certaine morgue aristocratique [, d'un] caractère impérieux » (*Vacances*, 40-41) qui laissent attendre une attitude dominatrice. Non seulement les Anglo-Saxons se défient d'établir avec lui une camaraderie dont ils auraient honte, non seulement ils exigent qu'il garde ses distances envers eux, mais Moko lui-même s'accommode de conventions sociales dont les circonstances exceptionnelles de leur survie auraient pu bouleverser l'ordre établi : « [...] Moko, en sa qualité de Noir, ne pouvait prétendre et ne prétendant point à exercer le mandat d'électeur [...] » (*Vacances*, 328, nous soulignons).

⁴⁶ On peut lire, sous l'article *Nègre,esse* du *Dictionnaire encyclopédique du XIX^e siècle* de P. Larousse : « Ce que l'on peut affirmer d'une manière certaine, c'est que le nègre diffère essentiellement de l'espèce blanche, non seulement par la coloration de la peau et par [des] différences anatomiques [...], mais encore par ses penchants autant physiques qu'intellectuels. [...] [Ses organes] paraissent avoir en plus ce que l'intelligence possède en moins. [Les] nègres ont l'ouïe, la vue, l'odorat, le goût et le toucher bien plus développés que les blancs. Pour les travaux intellectuels, ils ne présentent généralement que peu d'aptitude [...] ; mais parce qu'ils sentent beaucoup, ils réfléchissent peu : tout entiers à leur sensualité, ils s'y abandonnent avec une espèce de fureur. [...] C'est en vain que quelques philanthropes ont essayé de prouver que l'espèce nègre est aussi intelligente que l'espèce blanche. [...] Un fait incontestable et qui domine tous les autres, c'est qu'ils ont le cerveau plus rétréci, plus léger et moins volumineux que celui de l'espèce blanche, et comme [...] l'intelligence est en raison directe des dimensions du cerveau, du nombre et de la profondeur des circonvolutions, ce fait suffit pour prouver la supériorité de l'espèce blanche sur l'espèce noire. Mais cette supériorité intellectuelle [...] donne-t-elle aux blancs le droit de réduire en esclavage la race inférieure ? Non, mille fois non. [...] [Les nègres] sont doués de la parole, et par la parole nous pouvons nouer avec eux des relations intellectuelles et morales, nous pouvons essayer de les élever jusqu'à nous, certains d'y réussir dans une certaine limite. [...] Leur infériorité intellectuelle, loin de nous conférer le droit d'abuser de leur faiblesse, nous impose le devoir de les aider et de les protéger. » (vol. 16, p. 903-904).

À ce sujet, l'adulte Nab ne diffère pas de Moko. Esclave affranchi, il demeure aussi attaché à Cyrus Smith qu'un animal domestique, suivant « son maître partout où son maître voulait aller » (*Ile*, I, 23), avec une naïveté et une confiance irraisonnée en ses aptitudes :

Il ne croyait pas, il ne voulait pas croire à la perte de Cyrus Smith. [...] avec Nab, il n'y avait pas à discuter. C'était comme le chien qui ne peut quitter la place où est tombé son maître, et sa douleur était telle que, probablement, il ne lui survivrait pas. (*Ile*, 64)

Comme Moko, lui sont « naturellement dévolues », ainsi qu'à Pencroff, « les fonctions de cuisinier, l'un en sa qualité de Nègre, l'autre en sa qualité de marin » (*Ile*, 159), sans qu'entrent en ligne de compte leurs goûts ou leurs talents en ce domaine. Ainsi, sans céder aux préjugés racistes avec autant de fougue que plusieurs écrivains et plumitifs de son époque⁴⁷, Jules Verne se conforme à l'opinion commune selon laquelle les Noirs seraient de grands enfants dont il incombe aux peuples civilisés de tenir la main et de guider les pas. S'il est favorable à la révolte des peuples opprimés, c'est donc strictement dans la mesure où ceux-ci peuvent espérer prendre part au vaste mouvement du progrès, domaine dans lequel il était alors prématuré d'inclure des races auxquelles manquaient encore les bases de la civilisation ; la forme des robinsonnades privilégiée par Jules Verne, pourtant, se fut prêtée à des bouleversements sociaux et hiérarchiques qu'un autre, plus audacieux ou moins fidèle aux attentes de son public, aurait pu risquer d'entreprendre.

Mis en péril par ceux-là mêmes qui en furent d'abord les instigateurs et les bénéficiaires, le progrès doit également craindre une menace qui s'ajoute aux obstacles érigés par la fatuité des hommes, celle d'une nature toute-puissante et éternelle, dont les remous destructeurs et arbitraires savent rappeler à l'humanité la précarité de ses moyens et de ses réalisations. Bien sûr, au XIX^e siècle comme dans les romans verniens, l'orgueil naît inévitablement d'une main-mise croissante sur les richesses naturelles, et de la conviction de parfois surpasser la nature. « C'était un émouvant et magnifique spectacle », écrit le romancier à propos de la construction du cylindre de métal, qui, enfoncé dans le sol et pointé vers le ciel, lancera la Columbiad vers la lune :

⁴⁷ O. Dumas explique que Verne n'insiste pas outre mesure sur l'infériorité des Noirs ; de même, si l'on retrouve des scènes d'anthropophagie ou de massacres dans les romans verniens, elles sont recopiées des sources du romancier plutôt qu'issues de son imagination. Voir O. Dumas, « La race noire dans l'œuvre de Jules Verne », p. 264-267.

Le sol tremblait, pendant que ces flots de fonte lançaient vers le ciel des tourbillons de fumée [...]. Ces nuages factices déroulaient leurs spirales épaisses en montant vers le zénith jusqu'à une hauteur de cinq cents toises. Quelque sauvage, errant au-delà des limites de l'horizon, eût pu croire à la formation d'un nouveau cratère au sein de la Floride, et cependant ce n'était là ni une éruption, ni une trombe, ni un orage, ni une lutte d'éléments, ni un de ces phénomènes terribles que la nature est capable de produire! Non! l'homme seul avait créé ces vapeurs rougeâtres, ces flammes gigantesques dignes d'un volcan, ces trépidations bruyantes semblables aux secousses d'un tremblement de terre, ces mugissements rivaux des ouragans et des tempêtes, et c'était sa main qui précipitait, dans un abîme creusé par elle, tout un Niagara de métal en fusion. (*Lune*, 194-195)

Cependant, Verne tempère cette vanité, avec humour⁴⁸ ou mises en garde répétées, qui dès ses premiers romans, insistent sur les dangers d'une utilisation outrancière de ressources qu'il importe de préserver pour les générations futures, d'autant plus impérativement que leur perte est définitive⁴⁹. Surtout, il évoque une nature tour à tour mère et marâtre, qui enlève ce qu'elle a donné sans considération des rapports harmonieux que les hommes avaient établis avec elle. Véritable « résumé de tous les aspects que présente un continent » (*Ile*, I, 273), l'île Lincoln pourvoit généreusement aux besoins des cinq colons démunis échoués sur ses côtes. Riche d'une faune et d'une flore variées, de minéraux diversifiés, elle supplée à ce que l'ingéniosité et le travail ne sauraient bâtir, fournissant aux naufragés le refuge d'une caverne contre les intempéries et les rigueurs de la saison hivernale. Mais il lui suffira de quelques instants pour réduire à néant le travail de quatre ans auquel elle a largement contribué : rejetés sur l'unique îlot qui surnage encore après l'éruption du volcan de l'île Lincoln, Cyrus Smith et ses compagnons mesurent toute la dérision de leur savoir et du coffre d'or qu'ils ont pu sauver de l'engloutissement⁵⁰. Si, d'un côté, la nature riposte avec violence aux défis de demiurges aux machines excep-

⁴⁸ Dans *Mathias Sandorf*, Verne tourne en dérision le désir de l'homme de vouloir sans cesse augmenter la productivité de toute chose : « Si l'homme eût été chargé de fabriquer le globe terrestre, il l'aurait sans doute monté sur un tour, il l'aurait fait mécaniquement, comme une bille de billard, sans lui laisser ni une aspérité ni une ride. Mais l'œuvre a été celle du Créateur. » (*Sandorf*, II, 103).

⁴⁹ Il écrit, dans *Voyage au centre de la terre* : « Ainsi se formèrent ces immenses couches de charbon qu'une consommation excessive doit, pourtant, épuiser en moins de 3 siècles, si les peuples industriels n'y prennent pas garde » (*Centre*, 174).

⁵⁰ Cette exemple et cette thèse sont développés dans l'article de V. Dehs, « La nature dans l'œuvre de Jules Verne : un défi ».

tionnelles⁵¹, elle n'épargne donc pas plus ceux qui se sont efforcés de vivre en équilibre avec elle. Ainsi, c'est l'image du cercle, de l'éternel retour au *statu-quo* qui caractérise les rapports entre l'homme et son environnement, quel qu'en ait été, par ailleurs, le degré d'harmonie. Ultime maîtresse d'un monde que l'homme cherche à s'approprier et à plier à ses caprices, la nature souligne la fragilité d'une conquête que sa puissance, malgré tout moins inquiétante que les propres outils de destruction des hommes, remet en perspective.

Homme qui revient sur ses pas après avoir effectué le tour du monde, machines hors du commun tombant dans l'oubli et disparaissant après avoir émerveillé leur siècle, fatuité et aveuglement des hommes qui condamnent leur œuvre à la destruction, l'image du cercle, du retour au néant de ce qui a été créé, hante les romans de Jules Verne. Comme l'Atlantide périt alors même qu'elle avait atteint un haut niveau de civilisation, nous rappelle Verne à plusieurs reprises, le progrès n'est pas irréversible ; bien au contraire, la chute est d'autant plus fatale que le sommet est élevé, d'autant plus imminente que la plate-forme est étroite et que ceux qui s'y tiennent négligent de garantir leur équilibre.

⁵¹ Souvenons-nous des derniers mots de Robur-le-Conquérant, alors qu'il projete son *Épouvante* au cœur d'un orage électrique : « Moi... Robur... Robur... Maître du Monde !... » (*Maître*, 197).

Conclusion

Lire les *Voyages extraordinaires*, c'est à la fois pénétrer un univers romanesque fidèle au monde dans lequel son auteur l'a érigé, et en découvrir une perspective nouvelle ; c'est retrouver un écho de l'idée de progrès telle que la concevait l'opinion commune française de la seconde moitié du siècle dernier, dans ses espoirs ardents et ses craintes incertaines. Car Jules Verne a su respecter son projet de « refaire l'histoire de l'univers » tout en dépassant les balises qu'il s'était assigné. D'une notion qui prend des proportions inégalées en quelques décennies et gagne l'ensemble de la population après avoir été confinée à un cercle relativement restreint de penseurs, le romancier a tiré des images nombreuses et éloquentes, qui concrétisèrent, aux yeux de ses contemporains, les transformations rapides et un peu confuses d'un progrès dont les répercussions n'avaient jamais été aussi considérables. Applications techniques et scientifiques nées d'une maîtrise grandissante du savoir qui trouvent leur plus triomphale expression dans le développement des moyens de transport et de communication, souci didactique omniprésent dans une œuvre préoccupée d'éduquer et de développer la curiosité intellectuelle des jeunes générations, côtoient chez Verne la fébrilité d'une prise de possession par l'homme de l'ensemble du globe, pour un usage de ses richesses qui soit profitable à tous. Également, l'écriture vernienne du progrès s'attache à rendre un tableau vraisemblable de ce que les hommes de la seconde moitié du XIX^e siècle pouvaient attendre des bouleversements de la connaissance et de ses utilisations : avec ses récits intimement liés au présent de ses lecteurs, avec ses machines moins issues d'une imagination débridée que tirées des réalités de la

science de son époque, Jules Verne écrit le possible à partir du réel. De la sorte, mieux que toute fiction dont les assises s'enfoncent dans un futur lointain et improbable, les romans de Jules Verne offrent l'image d'un progrès non plus évanescant mais tangible, dont la réalisation dépend directement de ceux auxquels il est décrit.

Cependant, parallèlement à cette mise en forme romanesque du progrès contemporain, se fait jour chez Jules Verne une dénonciation sous-jacente mais omniprésente des dangers inhérents à un emploi irraisonné des moyens d'accès à un mieux-être des hommes. Le progrès n'est pas exclusivement, en effet, l'application systématique de découvertes et d'améliorations découlant d'une meilleure appréhension des connaissances humaines ; il est avant tout affaire de probité morale, de désintéressement personnel et de dévouement à la cause commune, sans lesquels les instruments du progrès deviennent non plus garants d'une amélioration globale des conditions d'existence des hommes, mais plutôt promesse d'anéantissement de leurs rêves à plus ou moins long terme. À cet égard, les éléments qui permettent à Jules Verne de célébrer le progrès de son époque sont, de façon significative, ceux-là mêmes dont émerge une menace pour l'avenir : la maîtrise du savoir et de la science, la jouissance d'une intelligence supérieure, la richesse matérielle, la main mise sur des territoires en friche et des populations rustres, sont autant d'outils qui assurent de mener au progrès comme d'en détourner. Sans une attention constante de la part de ceux qui les manient, ils se révèlent plus néfastes encore que les calamités naturelles auxquelles demeure soumise la fragilité de l'espèce humaine.

Car chez Verne, rien n'est tranché ou écrit d'avance, tout repose entre les mains des hommes. Autant ces derniers détiennent le pouvoir de propager un progrès à l'ensemble de leurs semblables, de favoriser la circulation des idées et les échanges fructueux, autant ils restent seuls responsables de la réussite ou de l'échec d'une telle entreprise. Ainsi, ce qui s'accuse dans les derniers romans verniens est déjà présent dès les premières publications : la domination croissante de l'argent détourne la science des desseins humanitaires qu'elle devrait s'efforcer de rencontrer, tout comme elle oriente la colonisation vers une exploitation matérielle et humaine immédiate plutôt que vers une éducation civilisatrice ; les nations dont on pouvait espérer un modèle d'initiatives menant au progrès se révèlent d'une ambition démesurée, qui ne favorise plus l'ingéniosité et l'innovation, mais la recherche du bénéfice immédiat et exclusif ; surtout, l'égoïsme, la vanité, l'avidité d'une gloire ou d'un pouvoir personnels, la déchéan-

ce morale qui gagnent une fraction croissante de la communauté humaine et n'épargnent pas ceux que leurs qualités et leurs connaissances désignaient comme les instigateurs privilégiés du progrès, annihilent tout espoir d'un accès aisé à un mieux-être collectif et de maintien de ce dernier. Peu de personnages verniens conservent l'intégrité morale et l'esprit de sacrifice à la cause commune qui en sont la meilleure, sinon l'unique, garantie.

Dans ses mises en garde comme dans ses descriptions enthousiastes, Jules Verne a renvoyé un reflet fidèle de la *doxa* de son temps. De ses *Voyages extraordinaires* se dégage l'image d'un progrès grisant, prometteur, mais dont la rapidité de développement menace de devenir incontrôlable. Cette représentation conforme à l'opinion dominante dans une France qui voyait approcher avec appréhension un siècle baigné d'inconnu alors qu'elle pensait l'aborder en conquérante, se traduit en une critique parfois ironique mais toujours juste du détournement des instruments du progrès à des fins individuelles. Derrière la crainte d'un avenir qui s'annonce différent de celui dont on se croyait assuré, domine celle d'un présent dont le gâchis se mesure à l'aune des espoirs qu'il avait soulevés, et que la précipitation des événements comme des esprits a détruits : au désir d'apprendre, à la soif de connaissance succède celle de la jouissance passive et dénuée d'efforts, à la fierté du travail, la tentation de la paresse et de l'oisiveté, aux valeurs morales traditionnelles prônant le partage et le dévouement, le désir de conquête et de domination. Chez Verne, cependant, on ne décèle aucune jérémiade, aucune tentative de rejeter sur autrui la responsabilité de ses propres méfaits : l'homme ne doit qu'à lui-même la déchéance dans laquelle il s'enfonce, le déraillement de sa « marche en avant » à laquelle toute l'histoire passée a contribué, mais pour laquelle il était nécessaire d'adopter une circonspection de tous les instants, une méfiance d'autant plus prononcée que les étapes semblaient faciles à franchir et que ses bénéficiaires pouvaient également s'en constituer les principaux écueils.

Au contraire, Jules Verne n'a pas manqué de dénoncer un progrès technique que ne précédait plus d'éducation morale. Mais s'il a rendu compte d'une humanité enivrée de sa propre puissance, crue à tort invulnérable, s'il a illustré les contradictions de son temps - dont on peut d'ailleurs se demander si les hommes du XIX^e siècle comprenaient tous les enjeux -, par exemple entre la nécessité et le péril de la connaissance, ou entre l'antiesclavagisme et le colonialisme, il a laissé ces interrogations sans réponse, alors même qu'elles témoignaient d'une impasse contre laquelle les hommes se heurteraient à brève

échéance. D'autres que Jules Verne se sont risqué à envisager le futur que laissait pressentir la fin-de-siècle. Tandis que l'auteur des *Voyages extraordinaires* s'est efforcé de dresser un portrait de son temps sans autres incursions dans l'avenir que celles, timides, évoquées par des machines hors du commun mais réalisables au moment de leur conception, alors qu'il a restreint son ambition romanesque à la représentation du monde tel qu'il pouvait déjà se manifester, des écrivains contemporains ont choisi de dépeindre un futur qui ne serait peut-être pas évité. À grand renfort de détails nés de sa fantaisie plutôt que de connaissances scientifiques, Albert Robida brossa ainsi, à l'époque des grands succès verniens, un tableau noir du siècle à venir. Cataclysmes, anarchie, guerres chimiques ou bactériologiques entretenues par tous les moyens de transport existants, devinrent sous sa plume le dernier mot d'ordre d'un progrès technique effréné dont l'homme avait perdu toute maîtrise.

Pourtant, Jules Verne n'a pas nié les problèmes d'envergure auxquels semblait conduire inéluctablement une science échappant de plus en plus à la poigne de mœurs devenues dissolues. Sans prophétie ni invention apocalyptique, sans destruction à l'échelle planétaire ni génocide qu'aurait pu lui inspirer l'extermination des Tasmaniens, sans même de thématization d'une industrie en plein développement dont les buts étaient bien plus la production de masse, l'enrichissement de ses dirigeants au détriment de sa main-d'œuvre, que l'amélioration globale des conditions d'existence de la majorité, l'œuvre de Jules Verne témoigne néanmoins clairement de la menace qu'entretenait un déséquilibre grandissant entre progrès scientifique, technique, social et moral. Mais, attaché aux valeurs du passé, le romancier n'a pas donné à ce danger d'autre perspective que sa propre époque. Ses mises en garde ne s'appliquent au futur que dans la mesure où celui-ci suit irrémédiablement le présent, et qu'évitées, contournées, les questions qui s'imposent avec urgence aujourd'hui resurgiraient plus tard avec des implications plus lourdes encore.

Mais là réside peut-être l'explication du charme un peu suranné de Jules Verne, de la fraîcheur d'une œuvre dont les cent ans écoulés ont pourtant terni l'éclat des « prémonitions scientifiques ». Conservateur, naïf serait-on parfois tenté d'écrire, Verne n'a imposé à ses lecteurs aucune vision sombre de l'avenir ; il ne leur a pas décrit le XX^e siècle, mais leur en a esquissé les périls, sans jamais faire de ses doutes la trame récurrente et centrale de ses romans. Plutôt que de céder à la tentation de représenter la dépoétisation du monde par une technique austère et envahissante, et d'acculer les hommes à l'échec de

leurs réalisations, l'auteur des *Voyages extraordinaires* a préféré soutenir que la poésie et le rêve demeuraient possibles. Avec lui, science et merveilleux ne sont pas incompatibles, mais envisageables, ancrés dans le réel ; et autant incombe aux hommes la responsabilité d'un futur sombre, autant repose entre leurs mains le choix d'un monde que l'univers vernien leur permet d'espérer. En ne faisant aucune incursion dans le futur, en cantonnant son inspiration au temps présent, Jules Verne a ainsi paradoxalement mieux vieilli que bien des auteurs de science-fiction ; car peindre le possible du XIX^e siècle, illustrer son réalisable, c'est affirmer à ses lecteurs qu'ils possèdent les moyens d'y parvenir.

Annexe

Abréviations des titres de romans

Romans

Voyage au centre de la terre
 De la terre à la lune
 Vingt mille lieues sous les mers
 L'île mystérieuse
 Les aventures de trois Russes et de trois Anglais
 Michel Strogoff
 Hector Servadac
 Le tour du monde en quatre-vingts jours
 Les cinq cents millions de la Béguin
 Kéraban le têtu
 Mathias Sandorf
 Robur-le-Conquérant
 Deux ans de vacances
 Famille Sans-Nom
 Mistress Branican
 P'tit Bonhomme
 L'île à hélice
 Maître du monde
 La chasse au météore

Abréviations

Centre
 Lune
 Mers
 Ile
 Russes
 Strogoff
 Servadac
 Tour
 Béguin
 Kéraban
 Sandorf
 Robur
 Vacances
 Sans-Nom
 Branican
 Bonhomme
 Hélice
 Maître
 Météore

Les coordonnées complètes de ces romans se trouvent dans la bibliographie primaire, p. 96.

BIBLIOGRAPHIE

I - Sources primaires :

Œuvres de Jules Verne faisant l'objet de cette étude

- Verne, Jules, Voyage au centre de la terre, Paris, LGF, (c.1864, 1994), « Le livre de poche », 372 p.
- , De la terre à la lune, Paris, LGF, (c.1865, 1992), « Le livre de poche », 364 p.
- , Vingt mille lieues sous les mers, Paris, LGF, (c.1869, 1994), « Le livre de poche », 616 p.
- , Aventures de trois Russes et de trois Anglais, Paris, Hachette, (c.1871, 1982), « Les intégrales Jules Verne », 440 p.
- , Le tour du monde en quatre-vingts jours, Paris et Genève, Hachette et Edito-Service S.A., (c.1872, 1966), 331 p.
- , L'île mystérieuse, tomes 1 et 2, Paris, LGF, (c.1874, 1993, 1994), « Le livre de poche », 876 p.
- , Michel Strogoff, Paris et Genève, Hachette et Edito-Service S.A., (c.1876, 1966), 498 p.
- , Hector Servadac, Paris et Genève, Hachette et Edito-Service S.A., (c.1877, 1967), 532 p.
- , Les cinq cents millions de la Béguin, Paris, LGF, (c.1879, 1988), « Le livre de poche », 241 p.

- , Kériban-le-Têtu, Paris, Hachette, (c.1883, 1967), « Le livre de poche », 487 p.
- , Mathias Sandorf, tomes 1 et 2, Paris et Genève, Hachette et Editio-Service S.A., (c.1885, 1967), 338 et 357 p.
- , Robur-le-Conquérant, Paris et Genève, Hachette et Editio-Service S.A., (c.1886, 1966), 247 p.
- , Deux ans de vacances, Paris, LGF, (c.1888, 1994), « Le livre de poche », 524 p.
- , Famille Sans-Nom, Montréal, Stanké, (c.1889, 1985), « 10/10 », 425 p.
- , Mistress Branican, Paris, Hachette, (c.1891, 1970), « Le livre de poche », 489 p.
- , P'tit Bonhomme, Paris, UGE, (c.1893, 1978), « 10/18 », 374 p.
- , L'île à hélice, Paris, UGE, (c. 1895, 1978), « 10/18 », 320 p.
- , Maître du Monde, Paris et Genève, LGF et Editio-Service S.A., (c. 1904, 1967), 201 p.
- , La chasse au météore (version originale), Bruxelles, Grama, 1994, « Le passé du futur », 241 p.

II - Sources secondaires :

Ouvrages et articles consultés pour la préparation de cette étude

- Ablamovicz, Aleksander, « Jules Verne et la mythification de la condition savante », dans Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du XIXe siècle, Colloque de Lublin, 28-31 mai 1985, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1986, p. 5-12.
- Angenot, Marc, « Science Fiction in France Before Verne », *Science Fiction Studies*, 5 (1978), p. 58-66.
- , « Jules Verne : the Last Happy Utopianist », dans Patrick Parrinder (dir.), Science-Fiction: a Critical Guide, New York, Longmann, 1979, p. 18-32.
- , 1889, Un état du discours social, Longueuil, Le Préambule, 1989, « L'univers des discours », 1167 p.
- Ansart, Pierre, Saint-Simon, Paris, PUF, 1969, 121 p.
- , Sociologie de Saint-Simon, Paris, PUF, 1970, 213 p.
- Arnaud, Pierre, La pensée d'Auguste Comte, Paris, Bordas, 1969, « Pour connaître », 304 p.
- Aron, Raymond, Les désillusions du progrès, Paris, Calmann-Lévy, 1969, 375 p.
- Barthes, Roland, « Par où commencer? », dans Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, 1972, « Points », p. 145-155.
- Béguet, Bruno (dir.), La science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914, Paris, Bibliothèque du conservatoire national des arts et métiers, 1990, 168 p.

Bénichou, Paul, Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique, Paris, Gallimard, 1977, 589 p.

Bessière, Jean (dir.), Modernités de Jules Verne, Paris, PUF, 1988, 245 p.

Boia, Lucian, « L'utopie vernienne », *Synthesis*, 8 (1981), p. 291-304.

Bridenne, Jean-Jacques, La littérature française d'imagination scientifique, Lausanne, Dassonville, 1950.

Brunschwicg, Henry, Mythes et réalités de l'impérialisme colonial français (1871-1914), Paris, A. Colin, 1960, 205 p.

Bury, John B., The Idea of Progress, An Inquiry into its Origin and Growth, New York, Dover, 1955, 357 p.

Butor, Michel, « Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne », dans Essais sur les modernes, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 35-94.

Caneparo, Jean, « Progrès des sciences et regret des essences chez Verne », *Lectures*, 3 (décembre 1979), p. 43-72.

Carrouges, Michel, « Le mythe de Vulcain chez Jules Verne », *Arts et Lettres*, 15 (1949), p. 32-58.

Charléty, Sébastien, Histoire du saint-simonisme (1825-1864), Paris, Gonthier, 1931, 282 p.

Chesneaux, Jean, Jules Verne, une lecture politique, Paris, F. Maspero, (c.1971, 1982), 200 p.

Cioranescu, Alexandre, L'avenir du passé, utopie et littérature, Paris, Gallimard, 1972, « Les essais », 298 p.

Compère, Daniel, Approche de l'île chez Jules Verne, Paris, Lettres Modernes Minard, 1977, « Thèmes et mythes », 171 p.

--, « Jules Verne, le tour d'une vie », *Magazine littéraire*, 281 (octobre 1990), p. 160-167.

--, Jules Verne écrivain, Genève, Droz, 1991, 184 p.

Condorcet, Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain, introduction, chronologie et bibliographie par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1988, « Garnier-Flammarion », 350 p.

Conry, Yvette, L'introduction du darwinisme en France au XIXe siècle. (1845-1880), Paris, Vrin, 1974, 480 p.

Costello, Peter, Jules Verne : Inventor of Science Fiction, London, Hodder and Stoughton, 1978, 256 p.

Dehs, Volker, « La nature dans l'œuvre de Jules Verne : un défi », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 73 (1985), p. 25-28.

Derre, Jean-René, Regards sur le saint-simonisme et les saint-simoniens, Lyon, PU Lyon, 1986, 206 p.

Didier, Béatrice, « Images et éclipses de la femme dans les romans de Jules Verne », dans François Raymond et Simone Vierre (dir.), Jules Verne et les sciences humaines, colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, UGE, 1979, « 10/18 », p. 326-357.

Diesbach, Ghislain de, Le tour de Jules Verne en quatre-vingts livres, Paris, Julliard, 1969, 319 p.

Dumas, Olivier, « La race noire dans l'œuvre de Jules Verne », dans François Raymond et Simone Vierre (dir.), Jules Verne et les sciences humaines, colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, UGE, 1979, « 10/18 », p. 264-276.

- , Jules Verne, Lyon, La Manufacture, 1988, 519 p.
- , « Jules Verne vu par ses contemporains I - Écrits français », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 93 (1993), p. 14- 25.
- Evans, Arthur B., Jules Verne rediscovered : Didacticism and the Scientific Novel, Westport, Greenwood Press, 1988, 199 p.
- , « Science Fiction vs. Scientific Fiction in France : from Jules Verne to J.-H. Rosny Aîné », *Science Fiction Studies*, 15 (1988), p. 1-11.
- , « Functions of Science in French Fiction », *Studies in the Literary Imagination*, XXII (printemps 1989), p. 79-100.
- Foucault, Michel, « L'arrière-fable », *L'Arc*, 29 (1966), p. 5-12.
- Fox, Robert, et Weisz, George (dir.), The Organization of Science and Technology in France, 1808-1914, Cambridge, New York, Cambridge UP, 1977, 355 p.
- Frankel, Charles, The Faith of Reason : The Idea of Progress in the French Enlightenment, New York, Octagon Books, 1969, 165 p.
- Freedman, Russell, Jules Verne, Portrait of a Prophet, New York, Holiday House, 1965, 256 p.
- Froidefond, Alain, « L'impossible utopie ou Chronos défié », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 108 (1993), p. 14-25.
- Gallagher, Edward J., Jules Verne : a Primary and Secondary Bibliography, Boston, G.K. Hall & Co., 1980, 387 p.
- Girardet, Raoul, L'idée coloniale en France, 1871-1862, Paris, La Table Ronde, 1972, 332 p.

- Glaser, Catherine, « L'émergence d'un discours ordonnateur: la vulgarisation scientifique au XIX^e siècle », *Sociocriticism*, IV-1 (1988), p. 27-39.
- Gondolo della Riva, Piero, Bibliographie analytique de toutes les œuvres de Jules Verne, Paris, Société Jules Verne, 1977, 2 vol.
- Goret, Jean, La pensée de Fourier, Paris, PUF, 1974, « Le philosophe », 156 p.
- Gouaux, Mireille, « L'image du progrès dans Jules Verne », dans F. Berriot (dir.), L'idée de progrès, Paris, Vrin, 1981, p. 73-82.
- Grand-Carteret, John, L'histoire, la vie, les mœurs et la curiosité par l'image. Vol. V (1830-1900), Paris, Librairie de la curiosité, 1928.
- Hahlweg, Kai, « On the Notion of Evolutionary Progress », *Philosophy of Science*, LVIII (1991), p. 436-451.
- Hayes, Carlton J.H., A Generation of Materialism, 1871-1900, New York, Harper and Row, 1941, 390 p.
- Hirschman, Albert O., Deux siècles de rhétorique réactionnaire, Paris, Fayard, 1991, 295 p.
- Hobsbawm, E.J., L'ère du capital, Paris, Fayard, 1978, 468 p.
- Huet, Marie-Hélène, L'histoire des Voyages extraordinaires, Essai sur l'œuvre de Jules Verne, Paris, Lettres Modernes Minard, 1973, « Avant-siècle », 206 p.
- Jacobson, A. et Antoni, A., Des anticipations de Jules Verne aux réalisations d'aujourd'hui, Paris, De Gigord, 1937, 198 p.
- Jan, Isabelle, La littérature enfantine, Paris, Éditions ouvrières, 1969, 166 p.
- Jeune, Simon, De F.T Graindorge à A.O Barnabooth : les types américains dans le roman et le théâtre français, 1861-1917, Paris, Didier, 1963, 522 p.

- Jones, Gordon, « Jules Verne chez lui », traduction de Charles-Noël Martin, *Bulletin de la Société Jules Verne*, 100 (1991), p. 61-68.
- Juin, Herbert, « Jules Verne et ses mythologies », dans Michel Malicet (dir.), Hommages à Jacques Petit, Paris, Belles Lettres, 1985, p. 753-762.
- Kremer-Marietti, Angèle, Auguste Comte et la théorie sociale du positivisme, Paris, Seghers, 1970, « Philosophes de tous les temps », 190 p.
- Larousse, Pierre, Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, Nîmes, Lacour, 1990-1992, « Rediviva », 28 volumes (Réimpression de l'édition de 1866-1876).
- Le Men, Ségolène, « Hetzel ou la science récréative », *Romantisme*, 65 (1989), p. 69-80.
- Lethève, Jacques, « Le thème de la décadence à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 63 (1963), p. 46-61.
- Levitas, Ruth, The Concept of Utopia, Syracuse, Syracuse University Press, 1990, 224 p.
- Macherey, Pierre, « Jules Verne ou le récit en défaut », dans Pour une théorie de la production littéraire, Paris, F. Maspero, 1966, p. 183-275.
- Maffesoli, M., « Réflexions sur une forme de l'utopie sociale : le mythe du progrès », *Contrepoint*, 24 (1977), p. 133-141.
- Margot, Jean-Michel, Bibliographie documentaire sur Jules Verne, Ostermundigen, J.-M. Margot, 1989, 300 p.
- Martin, Andrew, « The Scientific Fictions of Jules Verne », dans The Knowledge of Ignorance : from Genesis to Jules Verne, New York, Cambridge UP, 1985, p. 122-179.

- , The Mask of the Prophet : the Extraordinary Fictions of Jules Verne, New York, Oxford UP, 1990, 222 p.
- Michel, Arlette, « Jules Verne et la science romantique », dans Jules Verne - filiations, rencontres, influences, Colloque d'Amiens II, Paris, Lettres Modernes Minard, 1980, p. 117-124.
- Moré, Marcel, Le très curieux Jules Verne, le problème du père dans les Voyages extraordinaires, Paris, Gallimard, 1960, 243 p.
- , Nouvelles explorations de Jules Verne : musique, misogynie, machine, Paris, Gallimard, 1963, 241 p.
- Mumford, Lewis, Technique et civilisation, Paris, Seuil, 1950, 415 p.
- Nisbet, Robert A., History of the Idea of Progress, New Brunswick, London, Transaction Publishers, 1994, 370 p.
- Noiray, Jacques, « Jules Verne », dans Le romancier et la machine : l'image de la machine dans le roman français (1850-1900), II : Villiers de l'Isle-Adam, Jules Verne, Paris, Corti, 1983, p. 12-237.
- Oldroyd, D.R., Darwinian Impacts: an Introduction to the Darwinian Revolution, Milton Keynes, The Open University Press, 1980, 399 p.
- Ostoya, Paul, Les théories de l'évolution, Paris, Payot, 1951, 319 p.
- Petit, Annie, « La diffusion des savoirs comme devoir positiviste », *Romantisme*, 65 (1989), p. 7-25.
- Pichois, Claude, Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, 127 p.
- Pierrot, Jean, L'imaginaire décadent, 1880-1900, Paris, PUF, 1977, 340 p.

- Pollard, Sidney, Idea of Progress : History and Society, New York, Basic Books, 1969, 220 p.
- Ponnau, Gwenhael (ed.), Fins de siècle : Terme, évolution, révolution?, Toulouse, PU du Mirail, 1989, 672 p.
- Prochasson, Christophe, Les années électriques (1880 - 1910), Paris, La découverte, 1991, 488 p.
- Raichvarg, Daniel, Savants et ignorants : une histoire de la vulgarisation des sciences, Paris, Seuil, 1991, 290 p.
- , « La "Bibliothèque des merveilles" : l'explosion de la littérature pour la jeunesse dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Revue des Sciences humaines*, 1 (1992), p. 137-158.
- Raymond, François et Compère, Daniel, Le développement des études sur Jules Verne (domaine français), Paris, Lettres Modernes Minard, 1976, 95 p.
- Raymond, François, « Le recours à la science dans les *Voyages extraordinaires* », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 68 (1985), p. 125-126.
- , « Utopie et aventure dans l'œuvre de Verne », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 102 (1992), p. 26-32.
- , « Utopie et aventure dans l'œuvre de Verne, second volet », *Bulletin de la Société Jules Verne*, 108 (1993), p. 4-10.
- Reiss, Timothy J., The Discourse of Modernism, Ithaca, London, Cornell UP, 1982, 410 p.
- Rousseau, Pierre, Histoire des techniques et des inventions, Paris, Hachette, 1967, 415 p.

- Serres, Michel, Jouvences sur Jules Verne, Paris, Éditions de Minuit, 1974, « Critique », 291 p.
- Servier, Jean, Histoire de l'utopie, Paris, Gallimard, 1967, « Collection Idées », 376 p.
- Siegfried, André (dir.), Progrès technique et progrès moral, Neuchâtel, La Baconnière, 1947, 485 p.
- Sipriot, Pierre, Ce fabuleux XIXe siècle, L'histoire extraordinaire de ses inventions qui transformèrent le monde, Paris, Belfond, 1990, 285 p.
- Sorel, Georges, Les illusions du progrès, Paris, Rivière, 1927, 386 p.
- Soriano, Marc, Jules Verne : le cas Verne, Paris, Julliard, 1978, 412 p.
- Suin, Darko, « Communication in Quantified Space : The Utopian Liberalism of Jules Verne's Science Fiction », *Clio*, 4, 1 (1974-1975), p. 51-71.
- Swaart, Koenraad W., The Sense of Decadence in the 19th-Century France, The Haghe, Martinus Nijhoff, 1964, 272 p.
- Taylor, Keith, The Political Ideas of the Utopian Socialists, London, Franck Cass, 1982, 238 p.
- Tesnière, Valérie, « Le livre de science en France au XIX^e siècle », *Romantisme*, 80 (1993), p. 67-77.
- Tort, Patrick, La pensée hiérarchique et l'évolution, Paris, Aubier Montaigne, 1983, « Résonnances », 556 p.
- , Darwinisme et société, Paris, PUF, 1992, 690 p.
- Tsanoff, R.A., Civilization and Progress, Lexington, UP of Kentucky, 1971, 376 p.

Van Doren, Charles, The Idea of Progress, New York, F.A. Praeger, 1967, 497 p.

Verne, Jean-Jules, Jules Verne, Paris, Hachette, 1973, 383 p.

Versins, Pierre, Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972, 997 p.

Vierne, Simone, Jules Verne et le roman initiatique : contribution à l'étude de l'imaginaire, Paris, Editions du Sirac, 1973, 779 p.

--, « Liaisons orageuses: la science et la littérature », dans Henriette Bessis (dir.), Science et Imaginaire, Paris, Ellug, 1985, p. 59-71.

--, Jules Verne, Paris, Balland, 1986, « Phares », 447 p.

--, Jules Verne : mythe et modernité, Paris, PUF, 1989, 173 p.

Weber, Eugen, Fin de siècle, la France à la fin du XIXe siècle, Paris, Fayard, 1986, 359 p.

III - Périodiques et numéros spéciaux consultés

L'Arc, 29 (1966), numéro spécial sur Jules Verne.

Bulletin de la Société Jules Verne, 1967- .

Cahiers de l'Herne, 25 (1974), numéro spécial sur Jules Verne.

Europe, 595-596 (nov.-dec. 1978), numéro spécial sur Jules Verne.

Magazine Littéraire, 119 (décembre 1976), numéro spécial sur Jules Verne.

Revue des Lettres Modernes, (1976) : Jules Verne 1, Le tour du monde

Revue des Lettres Modernes, (1978) : Jules Verne 2, L'écriture vernienne

Revue des Lettres Modernes, (1980) : Jules Verne 3, Machines et imaginaires

Revue des Lettres Modernes, (1983) : Jules Verne 4, Texte, image, spectacle

Revue des Lettres Modernes, (1987) : Jules Verne 5, Émergences du fantastique

Revue des Lettres Modernes, (1992) : Jules Verne 6, la science en question,
textes réunis par François Raymond.

Romantisme, 21-22 (1978) : Le(s) Positivisme(s)

Romantisme, 41 (1983) : La machine fin-de-siècle

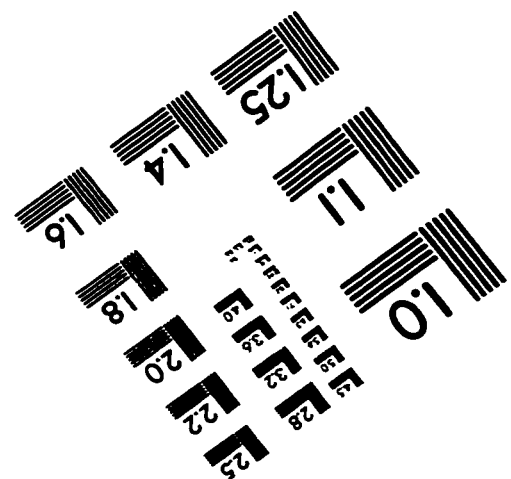
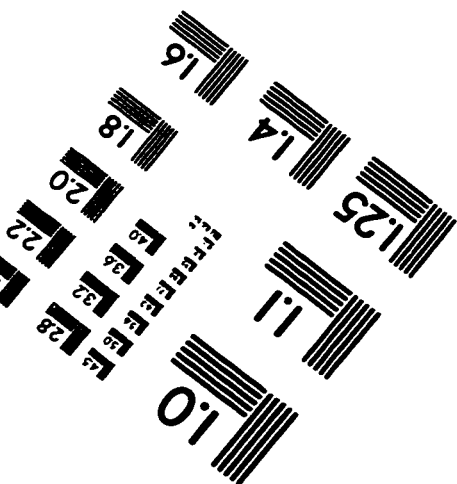
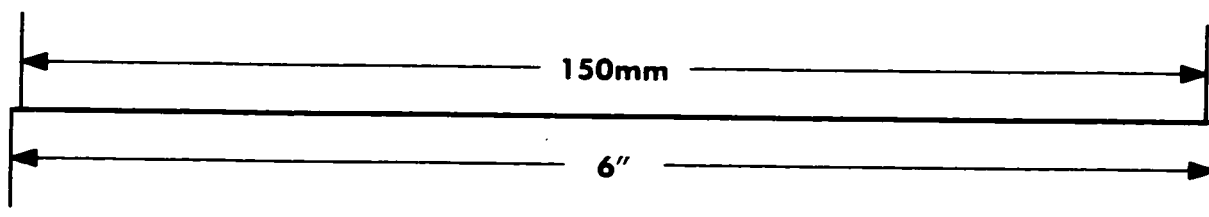
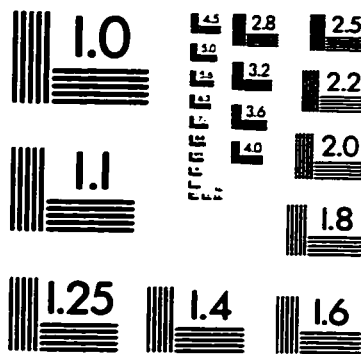
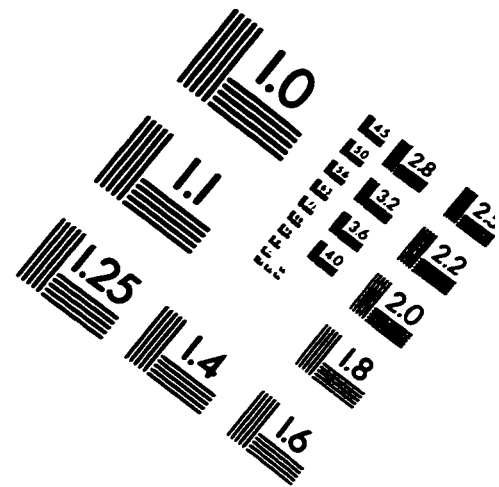
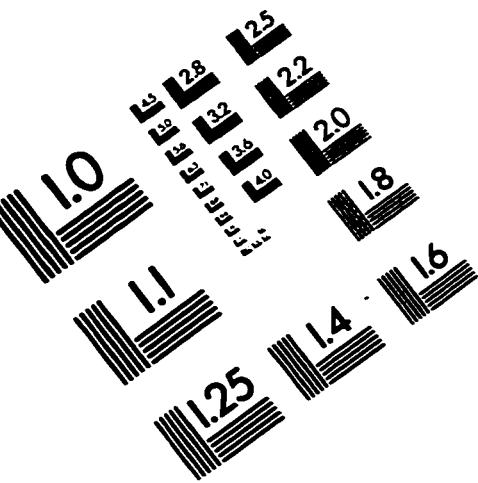
Romantisme, 65 (1989) : Sciences pour tous

Textes et Langages, 10 (1984), numéro spécial sur Jules Verne.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Remerciements	iii
Introduction	1
Chapitre I : Le progrès : espoirs et doutes	6
Chapitre II : « Refaire l'histoire de l'univers », ou le chant du progrès	31
Chapitre III : La science devance les mœurs, ou les ambivalences du progrès	60
Conclusion	90
Annexe : Abréviations des titres de romans	95
Bibliographie	96
I - Sources primaires	96
II - Sources secondaires	98
III - Périodiques et numéros spéciaux	108

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc.
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved