



L'Imaginaire de l'eau dans la littérature antique

*Actes de la journée scientifique
du XLV^e congrès de l'APLAES*

édités par Émilia Ndiaye

Paris
Annales de l'APLAES
2014

ISSN 2271-4693

Ce livre électronique peut être consulté en ligne à l'adresse
<http://revues.aplaes.org>
Il est également catalogué par la Bibliothèque Nationale de France

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous
les pays.

© 2014 APLAES (Association des Professeurs de Langues anciennes de
l'Enseignement supérieur) <http://www.aplaes.org>
Siège social : École Normale Supérieure, 45, rue d'Ulm, 75005 Paris
Mise en page par Robert Alessi, CNRS UMR 8167, université de Poitiers

L'imaginaire du marais chez Apollonios de Rhodes et Quintus de Smyrne

SOPHIE LÉCOLE-SOLNYCHKINE – LAURY-NURIA ANDRÉ

Université de Toulouse II Le Mirail – Institut Catholique de Toulouse
Laboratoire SEPPIA/LARA

Pour peu que l'on s'intéresse à l'histoire de la sensibilité paysagère, on remarque que le marais semble être victime, de la part de l'époque moderne qui en configure la réception, d'un rejet quasiment unanime. Toutefois, malgré cette répulsion, nous avons pu observer des concrétions plus singulières, des propositions, littéraires et artistiques, peut-être minorées, qui permettent de nuancer le statut de *locus horridus* attribué au marais, et de relire cet espace à la lumière de configurations positives.

Ces figures autres, nous les avons rencontrées aussi bien dans la littérature antique de l'époque hellénistique, que dans la peinture paysagère du XVII^e siècle, ou encore dans le cinéma contemporain. Si elles semblent former un intertexte, il n'est pas évident pour autant qu'elles soient des résurgences les unes des autres. Toutefois, ce qu'elles ne laissent pas de désigner, ce sont d'autres enjeux de sens pour le marais, des enjeux finalement très contemporains, très différents aussi de ceux que l'époque moderne assigne aux marais. Ce sont ces enjeux que nous allons tâcher de faire émerger.

De ce croisement de figures et de réappropriations que nous allons mettre au jour, apparaît aussi l'idée que le marais pourrait être une figure du Neutre, selon la compréhension du terme que construisit, jadis, Roland Barthes. À la fois terre et mer, humide et sec, liquide et solide, le marais apparaît comme un *tertium quid*, un «troisième terme» traversant ces catégories, et ce faisant, déjouant la frontalité de leurs oppositions. Il apparaît en ce sens comme espace à même de penser l'inassignable. Dans cette perspective, il ne sera pas surprenant de constater que son exploitation tant poétique qu'artistique va souvent se faire le relais d'une interrogation sur la construction identitaire.

Le marais à l'âge classique, configuration d'une répulsion

Débutons par un bref exposé des figures paysagères qui modélisent la réception négative dont le marais est l'objet. Nous essayerons de montrer en

quoi celles-ci, lorsqu'elles paraissent s'appuyer sur l'Antiquité, ne reçoivent en fait qu'une partie des configurations antiques ¹.

Certaines des figures que nous allons évoquer peuvent surprendre, dans la mesure où elles sont, traditionnellement, associées à d'autres espaces génériques que le marais : la mer, par exemple, ou encore, si étrange que cela puisse paraître, le désert. De fait, il faut ici noter un phénomène frappant : nombre des figures qui participent de l'élaboration de l'imaginaire du marais lui sont exogènes en termes géophysiques, et, de ce fait, leur sollicitation relève presque, parfois, de ce que l'on pourrait désigner comme une *topoïétique* ² – soit une construction de lieux par l'entremise de la fiction. Ainsi en est-il, par exemple, de la figure des Landes sahariennes, que nous évoquerons tout à l'heure.

Ainsi en est-il également des figures de la mer, et des espaces du rivage. Dans cette dynamique du «transfert», ou plutôt de la labilité des images qui président à la configuration du marais, il apparaît que l'imaginaire du marais, et, plus largement, celui des zones humides, partage certaines de ses figures emblématiques avec l'imaginaire des zones littorales. Les deux types de zones semblent mêlés dans le dispositif affectif siégeant à la configuration de ce *locus horridus* qu'est l'espace mixte, tiers, indéfini. Soit un espace qui non seulement entremêle terre et eau, dessus et dessous, mais encore qui conjoint les qualités des opposés que sont l'humide et le sec, le liquide et le solide, le stable et le mouvant, le fertile et le malsain.

Cette hypothèse, sinon d'une identité, du moins d'un traitement conjoint de l'imaginaire du marais et de celui des zones littorales, rencontre une vérification chez Alain Corbin ³, dans son célèbre ouvrage sur les représentations du rivage, *Le Territoire du vide, L'Occident et le désir de rivage, 1750-1840*.

L'étude d'Alain Corbin, bien qu'extrêmement complète en ce qui concerne la reconfiguration de la réception des zones littorales entre 1750 et 1840, et la description de la naissance de ce fameux «désir de rivage», est relativement discrète sur le fondement antique de cette répulsion moderne, qui va se transformer en un attrait inconditionnel.

1. Nous ne tenterons pas ici de donner les raisons de cette lecture partielle de l'Antiquité. Alain Corbin (2005) confirme notre hypothèse en notant que les auteurs du XVI^e et du XVII^e siècle qui constituent son corpus étaient comme « insensibles » à certaines images positives de la mer et du rivage, préférant concentrer leur lecture sur les figures négatives. Notre propos n'étant pas ici celui de l'histoire de la sensibilité, nous nous contenterons d'étudier les représentations, leur plasticité et leur labilité à travers les âges, en nous gardant de spéculer sur les modalités de leur prospérité ou de leur disgrâce.

2. Nous empruntons ici le terme à notre collègue récemment disparu, Marc Ferniot, qui y avait consacré une large partie de ses travaux (voir Ferniot, 2007, 2010 par exemple).

3. Élément qu'Alain Corbin trouve chez Jean-Paul Dufour (1984, p. 71 sq.)

Après avoir présenté les images qui participent de la configuration négative du rivage, issues de la tradition judéo-chrétienne⁴ (et dont le marais hérite aussi d'ailleurs), Alain Corbin mentionne que « la lecture des textes anciens, réinterprétés par les humanistes, [...] <va imposer> d'autres images de la mer et de ses rivages »⁵. Lesquelles seront également des images négatives. Ainsi, les lecteurs de la Renaissance, qui effectuent ce travail de reconfiguration des images antiques, seront particulièrement « sensibles à tout ce qui, dans les textes anciens, évoque la frayeur et l'horreur »⁶. Ils iront chercher leur inspiration principalement chez Virgile⁷ (les tempêtes de l'*Énéide* sont emblématiques de ce point de vue), mais aussi chez Ovide, Sénèque et Lucain. De ces lectures antiques émerge une figure d'appréciation des rivages à l'époque moderne, qui fait de la mer un lieu de colère et de violence élémentaire : c'est « l'image de la mer terrible »⁸, et les zones humides littorales sont à la fois les résidus excrémentiels et les ruines de ces colères.

On le comprend, ce ne sont pas les images positives du rivage⁹ que les modernes retiennent des auteurs antiques, mais bien plutôt les négatives. Il est d'ailleurs surprenant de constater que ces images sont, pour beaucoup, celles que l'on retrouve dans l'imaginaire classique du marais. La terre d'exil, le lieu de malheur, le lieu où sont tapis les monstres, la ruine diluvienne, le réceptacle des excréments de l'eau comme de la terre. Cette dernière image sera retenue par l'époque moderne, dans ce lent travail, sinon d'affinité élective, du moins de sélection, qui reçoit le passé et élabore le présent. Cette image, en l'occurrence, sera « adaptée » à l'espace du marais par l'époque moderne qui la développe autour des thèmes de la corruption ou de la putréfaction, mais aussi de la fièvre et de la peste. Le marais y figure l'espace putréfié : « Le caractère malsain de ses exhalaisons constitue l'une des convictions les mieux enracinées de la médecine néo-hippocratique du XVII^e et du XVIII^e siècle »¹⁰ note Alain Corbin. Ainsi, vapeurs méphitiques et autres humeurs miasmatiques, figures du pourrissant et du coagulé, configurent cette répulsion des marais qui tend au dégoût.

4. Nous n'y reviendrons pas. Nous renvoyons le lecteur à Corbin (2005, p. 11-20).

5. Corbin, 2005, p. 20.

6. Corbin, 2005, p. 21.

7. Virgile empruntait d'ailleurs lui-même certaines de ses images à Homère.

8. Cette image est d'ailleurs courante dans l'Antiquité : elle est connue et largement partagée, notamment par Horace, Tibulle, Properce, Ovide et Sénèque. Voir à ce sujet Corbin (2005, p. 22).

9. Qui existent tout de même ! Même si Alain Corbin est relativement discret à leur égard, il en note tout de même deux : le rivage comme lieu d'établissement, et le rivage comme espoir du retour.

10. Corbin, 2005, p. 28.

À cette liste des griefs antiques précisés par l'âge moderne, on peut rajouter le fait que le marais figure l'espace du tiers, ou du mixte. Ce qui était déjà le cas pour l'espace du rivage fonctionne à plein pour le marais, milieu ambivalent par excellence ¹¹.

Au terme de ce rapide tour d'horizon des figures négatives que l'âge moderne emprunte à l'Antiquité, il faut souligner qu'Alain Corbin confirme notre propos, en précisant que les auteurs du XVI^e et du XVII^e qui constituent son corpus ont délibérément laissé de côté des descriptions et des figures positives qui existaient dans l'Antiquité, et dont ils avaient certainement eu connaissance. Ainsi en est-il, par exemple, de la poésie alexandrine sur laquelle nous allons maintenant focaliser notre étude, afin de mettre en évidence l'existence de modèles esthétiques d'appréciation du marais dans l'Antiquité.

Marais et zones humides dans la poésie épique hellénistique et tardive

S'il est vrai que le marais, historiquement, a été perçu comme un de ces espaces exilés de la «dignité paysagère» (Alain Roger), il faut prendre acte du fait que cette idée hérite seulement d'une partie des modèles antiques, et en radicalise certains traits.

Ainsi, comme le montrent les travaux de Thierry Chatelain ¹², dans l'Antiquité, le marais ne semble pas avoir fait l'objet d'une mise à distance aussi franche que celle que notre modernité a mise en place ¹³.

À la relecture des épopées d'époque hellénistique et tardive, une tout autre vision du marais et des zones humides se fait jour. Il ne s'agit pas tant de remettre en question l'effet de répulsion canonisé par la pensée moderne, que de voir comment cette autre vision du marais est exploitée par la poésie et tournée en objet de fascination ou d'attrait par des poètes comme Apollonios de Rhodes ou Quintus de Smyrne. Il faut ici préciser que ces auteurs sont is-

11. « Monde ambivalent, partagé entre les divinités et les hommes, entre les morts et les vivants, associant ledessus et le dessous, la terre et l'eau... » dit Donnadiou (1996, p. 49).

12. Chatelain (2004, p. 211-221). On peut y lire : « ... Rien ne permet de détecter un sentiment "hélophobique" ou tout autre volonté d'éradiquer systématiquement les zones humides en Grèce ancienne. Il me semble au contraire qu'une fois affranchi du carcan des préjugés du citoyen, le *topos* du combat homme-nature s'estompe pour faire place à un autre marais, fertile et dispensateur de bienfaits », Chatelain (2004, p. 218).

13. Voir l'analyse des sources archéologiques, notamment les fouilles menées par la *Technische Hochschule* de Munich en Thessalie, en Béotie et dans le Péloponnèse, qui montrent que certaines zones humides, notamment inondables, étaient habitées et exploitées, donc qu'il n'y avait pas d'interdit sanitaire sur les régions de marais, comme dans le monde moderne ; voir aussi l'exemple du lac Copais, Chatelain (2004, p. 217-218).

sus d'une période de grand renouveau littéraire et artistique, surtout en ce qui concerne le genre épique, ce qui est intéressant au niveau paysager, car l'épopée accorde un statut particulier à la description des espaces du périple des héros. Espaces qui connaissent à ce moment-là une mutation emblématique, qui a pour conséquence un déploiement protéiforme du paysage, qui se voit aussi confier de nouvelles fonctions, dont une fonction narratologique de plus en plus importante. Et enfin, fruit de cette effervescence paysagère, apparaît un nouveau mot ¹⁴, *tiphos*, pour désigner le marais.

Le marais-désert : le rivage des Syrtes et le lac Triton dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes

Dans le premier exemple de notre corpus, où nous avons pu repérer une vision positive du marais, nous allons voir que c'est au travers de l'association au désert que la vision du marais prend forme ¹⁵.

Dans les *Argonautiques*, Apollonios de Rhodes nous livre sa version du périple de Jason et des Argonautes, embarqués sur le vaisseau Argô à la poursuite de la célèbre Toison d'or.

Au chant IV, chant du retour au pays après l'enlèvement de la Toison, le poète nous offre une description intéressante des zones humides qui caractérisent le désert libyen. Il faut noter la richesse du vocabulaire des zones humides, et surtout son exploitation singulière par le poète, qui mêle divers espaces sous le sceau du mélange, de l'hybridation des composantes physiques et géographiques.

Les héros, échoués sur le fameux rivage des Syrtes, sont prisonniers d'un espace hybride : ni mer ni terre, mais les deux à la fois. La description en fait

14. L'enquête lexicale montre la grande diversité des termes désignant le marais en grec ancien. Cette grande richesse témoigne d'un intérêt positif des Anciens pour les zones humides et leurs différents types. Le lexique se distribue selon trois grandes entrées : 1) le caractère stagnant des zones humides, 2) la caractéristique du peu de profondeur, et 3) la nature même de leur matériau physique : soit le mélange de terre et d'eau. On note aussi, à travers ce relevé, l'apparition d'une connotation positive de ces espaces : du côté de la fertilité, de l'abondance, de la luxuriance, mais aussi du côté de la construction : ainsi le terme désignant «boue» ou «vase» désigne aussi par analogie un ciment ou un mortier. On note également le caractère trans-historique de ces termes. Présents dès les épopées premières d'Homère, ils connaissent peu d'évolution, la seule évolution marquante étant l'apparition d'un nouveau terme, *tiphos* « marais, étang, lieu marécageux », à l'époque alexandrine.

15. Il faut ici rappeler que le marais n'est pas un espace nouveau pour les Grecs, et, même si cela peut sembler surprenant, qu'il y est fréquemment associé au désert. Il hérite en ce sens du paysage emblématique de la plaine de Troie, *topos* grec par excellence, qui est tout à la fois perçue comme un espace désertique mais aussi comme une zone humide, un espace où il y a des marais.

plutôt un marais qu'un rivage, en insistant sur le retrait des eaux, et sur le caractère vaseux des bas-fonds qui interdisent à la nef Argô toute possibilité de navigation. Le marais est ici, à première vue, le lieu de la claustration et de la stagnation. Mais cet espace hybride, qui emprisonne les héros, est étroitement associé au désert qui le renferme, et qui, lui, est immense et illimité. Ainsi, les héros sont-ils doublement prisonniers : pris dans la vase d'une zone marécageuse forclosée, tandis que l'espace qui la recèle et d'où ils doivent s'échapper, le désert, est illimité, mais tout aussi aliénant.

Cette bipolarité de l'espace décrit, qui apparaît d'abord comme inquiétant et négatif, se construit dans le passage à travers une valeur rassurante et positive, dont la tonalité est confirmée par l'intermédiaire d'une intervention providentielle. L'introduction du terme grec *leimôn*, investi d'une dimension philosophique et religieuse, fait basculer la valeur de ce marais de la stérilité vers la fertilité, et apporte un espoir de renouveau et de survie.

Première confirmation de cet espoir : l'épisode du halage de la nef Argô dans les sables du désert de Libye. Il s'agit d'une figure singulière que celle de cette «navigation terrestre», que nous allons d'ailleurs retrouver plus loin dans notre analyse, réinvestie par Werner Herzog dans son film *Fitzcarraldo*.

La nef Argô est halée à la force des bras jusqu'au lac Triton, lac marécageux s'il en est, puisqu'il forme le paradigme des zones humides du delta du Nil dans la littérature hellénistique. Ce lac marécageux porte en fait le nom de sa divinité protectrice, laquelle accorde son aide aux Argonautes, et reconduit ensuite la nef depuis ses eaux stagnantes jusqu'à la mer. Il est ici intéressant de noter que le poète focalise l'écriture de ce passage sur la description de Triton, créature hybride, mi-homme mi-bête, mi-dieu mi-monstre, qui, selon un processus de substitution paysagère propre à Apollonios de Rhodes¹⁶, vaut pour l'espace qu'il habite. Ainsi, la figure hybride de l'espace traversé, soit le marais paradigme de la région du delta du Nil, est identifiée à la figure hybride de Triton. Par ce processus de substitution, Apollonios fait du marais l'espace de l'inassignable, qui emprunte ses caractéristiques morphologiques aux êtres étranges qui le peuplent. C'est donc un espace à investir, à la possible polymorphie et aux formes changeantes et non fixées. Le marais figure en ce sens le lieu de tous les possibles, depuis l'apparition des Nymphes libyennes, un lieu qui oscille entre espace de claustration et espace du salut.

16. Voir à ce propos la description de l'île de Lemnos par Apollonios chez André (2013, p. 343-359).

Les marais-merveille, hybridités singulières chez Quintus de Smyrne

Chez le deuxième auteur de notre corpus, Quintus de Smyrne¹⁷, de nombreuses descriptions paysagères font montre d'un intérêt tout particulier pour les marais. Si les formes de ces marais sont tout à fait inédites, on repère toutefois un point commun avec Apollonios : la représentation de ces espaces est également placée sous le signe de l'hybridation. Ce processus de mélange est porté à son terme par Quintus, puisque s'entremêlent non seulement matériaux de la géographie physique (terres et eaux), mais aussi fluides corporels humains et sécrétions animales. Et, autre singularité, Quintus présente l'origine, l'apparition, l'instauration de ces zones humides.

À ce sujet, trois descriptions ont retenu notre attention chez Quintus.

Premièrement, la zone humide du fleuve Paphlagonéios. Ce premier récit d'apparition d'une zone humide prend place dans la plaine de Troie, juste après la mort au combat du héros Memnon, chef des armées troyennes. Le fleuve naît des résidus du corps mort de Memnon, la terre nourricière étant recouverte du sang qui s'écoule de ses blessures. À son sang se mêle l'odeur atroce du lieu¹⁸, qui rappelle un autre type de liquide humain, le pus de la blessure corrompue. Ainsi, c'est l'hybridation d'éléments de nature hétérogène qui est à l'origine du fleuve Paphlagonéios, et qui caractérise l'espace humide de cet étrange fleuve (mi-organique mi-minéral) qui fait l'objet de l'admiration étonnée des spectateurs présents et à venir.

Second épisode, celui de l'ancre de Philoctète et sa flaque de pus. On y retrouve une même étrangeté de la zone humide décrite, tenant à une hybridation similaire, mélange d'organique et de minéral. Quintus dresse le portrait de Philoctète, blessé, retiré dans son ancre : on y retrouve un procédé de substitution entre le personnage et son habitat : l'un va emprunter ses caractéristiques à l'autre. La zone humide décrite n'est pas de l'ampleur d'un marais ou d'un fleuve marécageux, mais en revanche elle présente une double caractéristique étonnante, merveilleuse au sens des *mirabilia*¹⁹ antiques : non seulement la caverne, qualifiée de vaste, est recouverte par le liquide qui s'échappe de la plaie de Philoctète — c'est donc un espace humide assez conséquent — mais encore ce liquide provient d'une humeur humaine, le pus de la blessure. Elle

17. Dans les *Posthomériques*.

18. On a voulu y voir une allusion aux zones soufrées de cette région qui aurait expliqué rationnellement l'origine du mythe. Voir à ce propos Vian (1959).

19. *Mirabilia* : au pluriel, le mot latin renvoie souvent aux sept merveilles du monde. Mais très vite, il désigne aussi non seulement les merveilles architecturées produites par l'homme, mais certaines merveilles de la nature. Il prend alors le sens de « curiosité naturelle », comme c'est le cas pour les zones humides décrites par Quintus.

constitue donc à ce titre un *mirabile*, ou en grec un *thauma*²⁰, c'est-à-dire une curiosité naturelle qui fait l'admiration des spectateurs présents et à venir.

On a donc ici un récit qui retrace l'apparition d'une zone humide, et l'instauration de celle-ci en lieu «touristique» pour les générations à venir.

Avec le troisième exemple, celui de la couche des amours de Séléné et d'Endymion, nous retrouvons le vocabulaire de l'espace humide de la prairie (*polumèlon*), mêlé cette fois à un nouveau liquide : non pas le sang ou tout autre humeur humaine, mais une sécrétion animale, le lait des vaches qui paissent dans la prairie qui abrite la couche de Séléné et d'Endymion. Celle-ci est qualifiée de zone humide, et, par un effet d'optique, elle bénéficie d'un «mirage» : l'eau qu'elle recèle paraissant lait. De près, le spectateur verra la dissipation de cet effet pour découvrir une eau claire s'écoulant de la grotte aux Nymphes. Cette zone humide constitue elle aussi un *thauma*, une «merveille», que les hommes, nous dit le poète, peuvent encore observer.

Pour conclure, il est intéressant de noter que dans les trois récits, les zones humides qui sont instituées en espaces «touristiques» naissent du contact avec le corps humain : par empreinte. Pour jouer avec les mots, on pourrait dire qu'on passe là du *tupos* au *topos*, c'est-à-dire de l'espace marqué de «l'empreinte», au lieu commun, partagé, identitaire.

De ces zones humides pour le moins originales, nous retenons aussi la nature surprenante des hybridations, qui font du marais le produit de la rencontre entre substances humaines, animales, végétales ou minérales.

De quelques résurgences de ces figures singulières

Passons à présent à l'étude de quelques figures modernes du marais, qui, s'il est difficile de prouver qu'elles s'enracinent littéralement dans les images déjà évoquées, montrent cependant une proximité assez symptomatique. Elles font en effet du marais une figure de l'hybridité, dont les caractéristiques ne sont pas celles, négatives, du monstrueux, mais plutôt celles de la co-présence ou du dialogue d'éléments opposés, ce qui, nous allons le voir, va nous mener à identifier le marais à une figure du Neutre.

20. *Thauma* : équivalent grec de *mirabile*. Historiquement, la notion diffère quelque peu : le *thauma* est d'abord le principe d'émerveillement à l'œuvre dans l'espace épique à l'époque archaïque. Le sens se modifie à la période hellénistique avec l'invention du concept de «merveille du monde» et l'établissement de la fameuse liste des sept merveilles, pour enfin évoluer vers une catégorie de curiosité naturelle, plus précisément liée au paysage naturel, vernaculaire, et accentuant le sentiment d'identité, nationale ou régionale, en entraînant une sorte de promotion touristique.

Latone changeant les Lyciens en grenouilles

Si le code édeno-arcadien qui règne à l'époque moderne sur l'appréciation des paysages, et qui configure la suprématie de la campagne, riante et harmonieuse, laisse peu de place à l'espace du marais, on en remarque toutefois quelques représentations pour le moins originales. Tel est le cas de deux peintures, qui représentent toutes deux l'épisode de Latone changeant les Lyciens en grenouilles, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (VI, 314 -381). La première est de Bonzi²¹, datée de 1625, l'autre de Napolenato²², de 1624.

Latone, accompagnée de ses enfants Apollon et Diane, qu'elle avait eus de Jupiter, arrive au bord d'un lac ou d'un marais (le terme figure dans le texte d'Ovide) et demande aux riverains la permission de s'y rafraîchir. Ceux-ci, décidés à l'en empêcher, troublent l'eau peu profonde en en remuant la vase. Prise d'un divin courroux, Latone décide alors de les punir et les transforme *manu militari* en grenouilles.

Du point de vue de l'histoire de l'art, il s'agit d'une scène peu courante, et qui relève presque d'un infigurable de la peinture : figurer la transformation elle-même. Comme si la toile se composait de plusieurs photogrammes d'un même film, nous voyons en effet plusieurs personnages à différents degrés de leur transformation. À ce titre, il est intéressant de noter que ce type de métamorphose, qui montre une phase d'hybridation, prend place au cœur du marais. Lui-même espace hybride, il est en ce sens identifié à l'espace de la transformation qui est en train d'advenir. Toutefois, le marais reste ici un espace amène et charmant, tant pour la déesse débarrassée des récalcitrants, que pour les nouvelles grenouilles profitant enfin de toute la mesure de leur habitat.

Fitzcarraldo, de Werner Herzog

Dans *Fitzcarraldo*, film de Werner Herzog datant de 1982, une séquence nous a, quant à elle, paru former un intertexte saisissant, cette fois avec l'épopée d'Apollonios de Rhodes.

Ainsi, l'épisode du halage du bateau par-dessus la colline qui sépare le Pachitea de l'Ucayali²³ ne peut que résonner du côté des Argonautes, dont nous avons entrevu plus haut les péripéties. De la même manière, Fitzcarraldo — le personnage campé par Klaus Kinski — et son bateau sont prisonniers d'un bras

21. Pietro Paolo Bonzi, *Latone métamorphosant les bergers de Lycie en grenouilles*, huile sur bois, 36 x 45,5 cm, vers 1625, Cons. Musée du Louvre, Paris.

22. Filippo Napolenato, *Latone et les bergers de Lycie*, huile sur cuivre, 48 x 61, 5 cm, vers 1624, Cons. LVR-Landesmuseum, Reinisches Landesmuseum für Archäologie, Bonn.

23. Deux rivières péruviennes qui se finissent par se jeter dans l'Amazone.

de la rivière²⁴, et doivent, pour être en mesure de continuer leur périple, haler la nef à la force des bras afin de franchir, sinon un désert, du moins une colline. Ainsi, au désert sablonneux de Libye, dans les *Argonautiques*, répond ici l'enfer vert, le désert humide et marécageux de la forêt amazonienne. Similaire en ce sens au désert-marais d'Apollonios de Rhodes, il évoque la claustration : claustration sur le bateau, arrêté sur l'eau immobile, cerné par la terre mêlée d'eau, par la forêt aux milles embûches, sur laquelle règnent, tapis dans l'ombre protectrice des frondaisons, les indigènes. Ces derniers, selon le jeu de l'intertexte, on peut les rapprocher de Triton : figures tutélaires des rives du Pachitea, ils interviendront également en faveur, non pas des Argonautes mais des «Mollynautes», en les aidant à passer la colline afin de retrouver des eaux navigables.

Cependant, l'analogie s'arrête là, puisque la figure finit par s'inverser : les Indiens lâchent le bateau dans les rapides de l'Ucayali, et la tentative de Fitzcarraldo se solde par un échec.

Cependant, lorsque, dans certains passages du film, le bateau semble naviguer sur les frondaisons de la forêt, c'est une autre image antique qui émerge, celle de la «navigation forestière» imaginée par un autre auteur de l'Antiquité tardive, Lucien de Samosate, dans ses célèbres *Histoires Vraies*. Dans l'épisode en question, les navigateurs, gênés par les racines des arbres qui colonisent l'eau, décident d'inverser le processus : puisque la navigation sur l'eau est empêchée par les arbres, pourquoi ne pas hisser le bateau sur la cime des arbres et ainsi poursuivre la route jusqu'à la prochaine étendue d'eau ? Ce passage, vu par les spécialistes comme une relecture parodique de l'épisode épique du halage d'Argô, participe manifestement de l'intertexte dont nous découvrons ici les ramifications.

Le marais-désert

Cette figure mixte, que l'on a croisée tout à l'heure avec Apollonios de Rhodes, on va la retrouver reterritorialisée en France. C'est cette fois la figure du désert saharien, récemment modélisé par la conquête de l'Afrique, qui va servir de relais esthétique à l'appréciation de régions marécageuses françaises au XIX^e siècle. On trouve ainsi cette métaphore dans les écrits de Balzac, avec une description des marais salants de Guérande, dans *Béatrix* (1839), dans les

24. En réalité, Fitzcarraldo avait initialement prévu de faire passer le bateau d'une rivière à l'autre, afin d'atteindre la terre qu'il venait d'acheter sur les rives de l'Ucayali, qu'il ne pouvait pas remonter en bateau à cause de rapides. Toutefois, ainsi que le précise le capitaine du bateau, ils ne pouvaient pas remonter davantage le Pachitea à cause de la présence d'un banc de sable, qui fait jouer l'intertexte en notre faveur, faisant donc du Pachitea leur rivage des Syrtes !

écrits de Voltaire, qui comparait déjà les Landes de Gascogne au désert de Sinaï, et enfin, plus surprenante encore, la figure du «Sahara français» des marécages landais, qui se popularise au XIX^e siècle, au point de devenir une véritable fiction identitaire.

Ainsi, comme le note l'ethnologue Bernard Traimond, au XIX^e siècle :

L'image des Landes se fond dans celle du Sahara. La langue et les mœurs des habitants sont décrits comme des plus singulières et, sur l'espace ainsi légitimement offert à l'œuvre civilisatrice, les entreprises d'aménagement et de peuplement construisent un univers inspiré de cette représentation : adoption d'éléments d'architecture mauresque, installation d'un collège de pères blancs, introduction de palmiers et de baobabs, puis de buffles, puis [...] de dromadaires qu'il est question d'utiliser comme bêtes de somme. Des essais y sont faits pour acclimater des espèces exotiques...²⁵.

Nous sommes ici réellement en présence d'un processus « topoiète », radicalement artialisant, qui fictionne la contrée choisie à partir d'une image exotique, et va jusqu'à la façonner (artialisation *in situ*) pour augmenter l'effet d'analogie.

Conclusion : le marais, figure du Neutre

Chez Roland Barthes, qui en construit une acception singulière dans le cours éponyme²⁶ qu'il donne au Collège de France en 1977-1978, est Neutre ce qui déjoue le paradigme de l'assignation. Du point de vue de la sémiologie, le sens, l'assignation du sens, repose sur des couples d'opposés binaires : chaud/froid, blanc/noir, terre/mer, humide/sec, etc., dont il faut choisir l'un à l'exclusion de l'autre. En ce sens, va relever du Neutre chez Barthes toute figure ou « inflexion » qui refuserait de se plier à cette tyrannie du sens, et viendrait, dans cette perspective, déjouer la frontalité des assignations catégorielles. On voit ici que Barthes s'éloigne des acceptions classiques du terme, et fait du Neutre un principe actif, vibrant d'enjeux.

On retrouve dans ce Neutre la spécificité qui caractérise l'imagerie du marais qui nous venons d'évoquer. Ni terre, ni mer, ou plutôt terre et mer à la fois, stable et mouvant, liquide et solide, sec et humide, car le Neutre chez Barthes ne se conçoit pas en termes privatifs (ni-ni), mais plutôt selon le schème de la coprésence des opposés, qui ouvre ainsi l'imaginaire polymorphe du marais à l'infini des fictions.

L'infini des fictions, c'est ici l'écho sans cesse repris d'une figure, qui se déplace dans la mémoire, dans les œuvres et dans le temps, à la fois identique

25. Cité par Donnadiou (1996, p. 59).

26. Barthes, 2002.

et toujours singulière. L'écho d'une figure qui, de résurgence en résurgence, nous mène du désert-marais du rivage des Syrtes aux Landes sahariennes, du halage d'Argô à travers les sables du désert libyen au halage du bateau de *Fitzcarraldo* par-dessus la colline amazonienne, et enfin des marais produits par les sécrétions humaines et animales au marais réceptacle de la mutation du corps humain. L'infini des fictions, c'est aussi celui que désigne la dynamique de la « topoiétique », création de lieux communs par l'entremise de la fiction, qui, appliquée au marais, permet de croiser les figures, de métisser les identités, afin, toujours, d'en construire de nouvelles.

C'est bien dans cette perspective que le marais comme figure du Neutre semble nous conduire, puisque, à la recontextualisation des exemples antiques que nous avons étudiés, l'instrumentalisation du marais comme espace de l'inassignable — du Neutre en ce sens — permet aux auteurs de médiatiser leur réflexion sur une identité problématique.

Ainsi, si l'on prend en compte le contexte d'écriture de ces épopées, il apparaît qu'à l'époque hellénistique et tardive, les marais, ces lieux du mélange des frontières, deviennent des espaces investis par le travail poétique, des laboratoires esthétiques destinés à camper une identité hellène problématique, au moment où elle subit de profondes transformations (hypertrophie due aux conquêtes d'Alexandre, puis hypotrophie due aux crises de la Tétrarchie et à la chute de Rome). Transparaît donc dans la littérature la nécessité de repenser la place des hommes au sein de ces nouveaux espaces, dont l'identité est à construire.

Ainsi Quintus de Smyrne va-t-il user de la description de ces zones humides, afin d'en faire le lieu, non seulement de la geste des héros, mais bien plus : d'une revendication identitaire, destinée à construire, par les moyens du poème, l'identité paysagère, géographique, topique et culturelle des provinces d'Asie mineure, qui rêvent une identité grecque sous domination romaine, comme possible instrument de contre-pouvoir sinon politique, du moins culturel et identitaire. Bref, de la « topoiétique » au sens propre : fabriquer un lieu commun par l'entremise de la fiction !

On voit donc émerger, tant chez Apollonios que chez Quintus, une autre fonction de la représentation des marais, cette fois-ci symbolique : ils permettent de médiatiser un questionnement sur l'identité, et, à travers celui-ci, de recomposer une image du monde, entre un idéal politique grec centré sur Athènes, et une réalité administrative qui tente de sauver Rome comme centre effectif du pouvoir, alors que les provinces prennent tour à tour leur indépendance et proposent leur propre capitale comme centre du pouvoir.

Et ainsi, dernier retournement, Neutre toujours, de cette figure du marais, puisque c'est désormais l'inassignable qui permet d'assigner, faisant de la description des zones humides non plus seulement le lieu d'une réflexion

sur une identité problématique, mais bien celui d'une fondation (Port-Argô), d'un enracinement, bref, d'une création identitaire.

Bibliographie

- André, Laury-Nuria (2013), « Lemnos chez Apollonios de Rhodes : *ekphrasis*, paysage insulaire et spatialisation », in : *La Trame et Le Tableau, Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, éd. Michel Briand, La Licorne 101, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 343–359 (cf. p. 32).
- Barthes, Roland (2002), *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris : Seuil-IMEC (cf. p. 37).
- Chatelain, Thierry (2004), « Entre terre et eau. L'exploitation des marais en Grèce ancienne : une pratique aux marges de l'agriculture ? », in : *Les Hommes et la terre dans la Méditerranée Gréco-romaine*, Pallas 64, Toulouse : PUM (cf. p. 30).
- Corbin, Alain (2005), *Le Territoire du vide, L'Occident et le désir de rivage, 1750-1840*, Champs, Paris : Flammarion (cf. p. 28, 29).
- Donnadieu, Pierre, éd. (1996), *Paysages de marais*, Paris : Éditions Jean-Pierre de Monza (cf. p. 30, 37).
- Dufour, Jean-Paul (1984), « Étude lexicographique des paysages bibliques », in : *Actes du Colloque du CIEREC*, Presses de l'Université de Saint-Étienne (cf. p. 28).
- Ferniot, Marc (2007), « Figures de l'arbre chez Antonioni : conjectures pour une topoiétique », in : *L'Arbre*, Entrelacs 6, Toulouse : Presses de l'imprimerie intégrée de l'Université de Toulouse-Le Mirail, p. 71–85 (cf. p. 28).
- (2010), « Le voyage comme retour à la maison : une poïétique du *Heimat* », in : *Le voyage créateur*, éd. Éric Bonnet, Paris : L'Harmattan (cf. p. 28).
- Vian, Francis (1959), *Recherches sur les Posthomerica de Quintus de Smyrne*, Paris : Klincksieck (cf. p. 33).

L'imagination des hommes a doté l'eau d'une riche polysémie, faisant de cet élément symbole de vie et de mort, d'immobilité et de mouvement, de puissances bénéfiques et maléfiques, etc., et ce dès l'Antiquité. De sa place dans la formation d'une réflexion scientifique à son rôle dans la perception de la vie et de la mort, l'imagination féconde l'esprit ; de l'océan qui entoure la terre aux fleuves irriguant les espaces souterrains, l'eau structure le monde et donne sens à ses paysages, réels ou fictifs ; elle permet aux personnages, historiques ou épiques, d'acquérir une stature héroïque. Les auteurs antiques, grecs et latins, l'ont bien compris, qui, par leurs œuvres, ont exploité la force magique de cet élément et l'ont amplifiée par la puissance de leur écriture. Explorer la manière dont ils ont fait travailler leur imaginaire autour de l'eau est le but des communications ici rassemblées. Plusieurs genres littéraires sont représentés : la poésie, en particulier l'épopée mais pas uniquement, ainsi que les mythes ; l'histoire et la géographie, la philosophie, et la littérature scientifique. L'imaginaire de l'eau est bien présent dans le large spectre de la littérature telle qu'on l'entendait dans l'Antiquité, qu'elle soit fictionnelle ou non. Les communications prononcées lors du XLV^e Congrès de l'APLAES, qui s'est tenu à Orléans en juin 2012, et réunies dans ce volume, permettent également de découvrir les échos qui se font avec d'autres arts ou d'autres civilisations, ainsi qu'entre les différentes approches choisies par les chercheurs pour étudier l'imaginaire de l'eau dans la littérature antique.



<http://revues.aplaes.org> ISSN 2271-4693

