



HAL
open science

Mythes Gadjos, réalités Travellers : les Travellers de Grande-Bretagne, d'Irlande et d'ailleurs devant et dans la nature

Gaëtan Cognard

► **To cite this version:**

Gaëtan Cognard. Mythes Gadjos, réalités Travellers : les Travellers de Grande-Bretagne, d'Irlande et d'ailleurs devant et dans la nature. 2021. hal-03480974

HAL Id: hal-03480974

<https://hal.science/hal-03480974v1>

Preprint submitted on 15 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Mythes Gadjos, réalités *Travellers* : les *Travellers* de Grande-Bretagne, d'Irlande et d'ailleurs devant et dans la nature ».

GAETAN COGNARD

INTRODUCTION

Dans son avant-propos à *Mythologies* (1957), Roland Barthes *s'impatientait* des « fausses vérités¹ » véhiculées dans les récits qui nous sont faits dans la presse, les photos, les films... Il définissait ce récit fabuleux, cette *doxa*, témoignant de croyances bien ancrées dans la société, comme un ensemble de mythes et il écrivait alors que « le mythe est une parole [...] qu'elle soit verbale ou visuelle² », et qu'il possède une double-fonction : « il fait comprendre et impose³ ». Cet article se penche sur cette parole, ce qu'elle dit des sociétés qui l'ont générée, et ce qu'elle a imposé comme fable à propos des *Travellers* de Grande Bretagne et d'Irlande. Une « démystification⁴ » de cette parole semble néanmoins être en marche.

I. DU PITTORESQUE A L'ÉCOLOGIE

... à partir de la Renaissance [...] le « côté naturel », pourrait-on dire, de ces populations, les interpellait beaucoup. Elles semblaient isolées dans la forêt et se distinguaient à peine des plantes et des animaux au milieu desquelles elles vivaient et dont elles tiraient leur subsistance. Cette « suradaptation » des indiens d'Amazonie, telle qu'elle était perçue par les Européens, se déployait selon deux registres. L'un d'entre eux était positif, c'était la version de Montaigne, celle des philosophes nus : des gens qui vivent une existence bienheureuse, dans une nature généreuse et qui ne sont pas écrasés par le travail. L'autre était plutôt négatif : les Amérindiens étaient vus comme des brutes sauvages se livrant à toutes sortes de pratiques bestiales et répugnantes. Dans les deux cas dominait l'idée qu'ils étaient des prolongements de l'environnement naturel, des espèces à peine différenciées du milieu au sein duquel ils vivaient⁵.

Pour une partie des observateurs des XVIII^e et XIX^e siècles, ceux que l'on appelait alors les *tsiganes* donnaient eux-aussi à voir ce paradis perdu entrevu chez Montaigne: ils constituaient en quelque sorte, aux côtés des Amérindiens, l'autre couple prélapsaire de l'ère contemporaine. Ils devinrent alors dans la parole romantique des symboles de la révolte face à l'industrialisation, au matérialisme et au capitalisme des sociétés occidentales, offrant de parfaits exemples de résistance à ce que l'on appelle aujourd'hui le capitalocène, ou l'impact du développement du capitalisme sur la biosphère, notamment en terme de changement climatique. C'est à cette époque que l'on commença à parler, sans le nommer, d'anthropocène. Buffon écrivait en effet en 1778 que « La face entière de la Terre porte aujourd'hui l'empreinte de la puissance de l'homme⁶ ». Le météorologue néerlandais Paul Josef Crutzen (1933-2021), retenait lui à peu près la même date, donnant le brevet de la machine à vapeur de James Watt en 1784 comme début de l'anthropocène. En réaction, le XVIII^e siècle vit la naissance d'un véritable culte lié au pittoresque – “the cult of the picturesque” – très lié au mouvement romantique. Celui-ci fut d'abord théorisé par les anglo-saxons : en 1768, à l'heure où naissait le préromantique Chateaubriand, le révérend William Gilpin publiait un essai dans lesquels il donnait une définition de ce qu'il entendait par « pittoresque », avec à l'esprit la « peinture de paysage » (“landscape painting”) : Pittoresque : un terme qui renvoie à cette beauté si particulière qui rend une peinture agréable *Picturesque* :

¹ R. Barthes, *Mythologies*. Editions du Seuil, 1957, p. 9.

² Ibid. p. 179.

³ Ibid. p. 190.

⁴ Ibid. p. 10.

⁵ P. Descola, *Une Écologie des Relations*, CNRS Editions, 2019, p. 12-14.

⁶ M. Lussault. *L'Avènement du Monde. Essai sur l'habitation humaine de la Terre*, Seuil, 2013, p. 27.

a term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture.⁷ Gilpin s'inspirait en particulier de ses voyages dans la vallée de la Wye, située entre l'Angleterre et le Pays de Galles, en 1770, ainsi que le Cumberland et le Lake District, en 1772, qui devinrent par la suite deux lieux incontournables du romantisme et de son goût pour les panoramas pittoresques : en 1798, William Wordsworth publia un poème intitulé *Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798*, abbaye que William Turner peignit plusieurs fois, et la même année, ce dernier présenta à la Royal Academy une huile sur toile intitulée *Lac Buttermere, avec une partie de Cromackwater, Cumberland, une ondée*, peinture réalisée à partir d'un voyage effectué par l'artiste dans le nord-ouest de l'Angleterre. Quelles étaient alors les caractéristiques d'un objet ou d'un paysage qui rendaient ceux-ci, aux yeux de Gilpin, pittoresques? *What is that quality in objects, which particularly marks them as picturesque*⁸? C'est ce que Gilpin tenta d'expliquer dans une série d'essais sur le pittoresque, les voyages, et la peinture de paysages, publiés en 1792. Il commença par y établir une distinction entre le beau et le pittoresque. D'après Gilpin, la beauté de l'« objet vrai » (“the real object”) émanait de son élégance, de son caractère lisse, de sa netteté : “elegance, which we call *smoothness*, or *neatness*.”⁹ À l'inverse, la rugosité ou l'irrégularité d'un objet le rendait déplaisant. Il s'inspirait alors d'Edmund Burke, qui avait quelques décennies plus tôt publié *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Mais pour le révérend critique d'art à qui la postérité attribua la paternité de cette notion de pittoresque, les critères du beau énoncés d'abord par Burke ne s'appliquaient justement plus au pittoresque. Ainsi, le pittoresque en peinture se définissait moins par sa netteté et sa beauté lisse, que par sa fidélité à la nature et à ses imperfections (“roughness”¹⁰). Gilpin citait ensuite en exemple deux peintres du siècle d'or néerlandais, connus pour la rusticité de leurs sujets : des animaux de la ferme, des vaches, des chèvres, des ânes. Le pittoresque, pour Gilpin, se trouvait effectivement bien plutôt dans l'âne et le cheval de trait (“cart-horse”¹¹) que dans le cheval de race. Les peintres de paysage anglais exploitèrent alors cette prétendue supériorité des objets durs, rugueux (“rough”) ou usés et délabrés (“worn-out”) (voir à ce sujet l'intérêt pour les ruines d'écrivains tels que Chateaubriand ou Walter Scott) sur les objets plus lisses, relevant du beau, afin de peindre des paysages pittoresques. Les scènes de vie de *Travellers*, que l'on appelait alors *tsiganes*, et *gypsies* en Grande-Bretagne, souvent accompagnés d'ânes ou de chevaux de trait tirant parfois des charrettes, constituèrent pour eux un sujet parfaitement pittoresque. Thomas Gainsborough (1727- 1788) en fit le sujet de plusieurs de ses huiles sur toile dont *Landscape with Gipsies* (1753-1754), *Gypsy Encampment, Sunset* (1778-1780), et *Country Lane with Gypsies Resting* (1760-1765), de même que George Morland (1763-1804) avec *A wooded landscape with a gypsy encampment* (1789) et *Gypsies in a Landscape* (1790) ; Julius Caesar Ibbetson (1759-1817) peignit une aquarelle intitulée *A Gypsy Family* (date inconnue), et William Webb (1780-1846) une huile sur bois nommée *Gypsy encampment near Tamworth, Staffordshire* (1824-1834). Les deux premières toiles de Gainsborough, tout comme les deux toiles de Morland, montrent des *Travellers* comme pris sur le vif, peints en extérieur, en train de manger, de fumer ou étendant du linge. Ils sont réunis autour d'un feu de camp et des ânes ou des chevaux de trait sont attachés non loin : autant de leitmotifs d'une vie rustique aux contours pittoresques. L'opposition entre le cheval symbole du beau et l'âne pittoresque saute aux yeux dans l'aquarelle d'Ibbetson : au premier plan, la famille de *Travellers* vit avec ses

⁷ W. Gilpin, *An Essay Upon Prints, containing remarks upon the Principles of Picturesque Beauty...* “Explanation of Terms”, 1768, R. Blamire, London, p. 2.

⁸ W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, 1792, R. Blamire, London, p. 49.

⁹ Ibid. p. 4.

¹⁰ Ibid. p. 6-7.

¹¹ Ibid. p. 14-15.

animaux, un chien et un âne, au bord de la route, sur laquelle vient à passer un voyageur monté sur un *beau* cheval, vif, nerveux, élancé, contrairement à l'âne qui semble massif, épais, le ventre large, écrasé de labeur.

On remarque aussi qu'au sein de ces panoramas de la campagne anglaise, les Travellers sont bien, pour reprendre les termes de Descola, des « prolongements de l'environnement naturel, des espèces à peine différenciées du milieu au sein duquel ils [vivent] ». Dans *Landscape with Gypsies*, un Traveller rampe sur le sol à la recherche de bois ou de plantes, comme uni à la terre dont il tire sa subsistance, à l'image des Indiens Achuars décrits par Descola, et les Travellers et leur âne se confondent par endroits avec l'arbre, les bosquets et le bois situés en arrière-plan. Le titre même de l'œuvre suggère qu'il est nécessaire d'annoncer à l'observateur qu'il se trouve bien des Travellers dans ce paysage, au cas où il passerait à côté, ou bien que le paysage et les Travellers sont équivalents, situé sur un même plan : LANDSCAPE = GYPSIES, comme dans le tableau de Turner évoqué plus haut : *Buttermere Lake WITH Part of Cromackwater...* Dans *Gypsy Encampment, Sunset*, le groupe de Travellers semblent peu à peu disparaître dans la feuillée sous laquelle ils ont trouvé refuge à l'orée du bois. Dans *A wooded landscape with a gypsy encampment*, certains personnages sont à peine visibles car les tons pastel avec lequel ils ont été peints les fondent dans la nature qui les entoure. Dans *Country Lane with Gypsies Resting*, les Travellers et leur âne sont de la même couleur sable que le chemin de campagne sur lequel ils se reposent et la roche claire de l'autre côté du chemin. Enfin, dans *A Gypsy Family* de Julius Caesar Ibbetson, les vêtements des Travellers, le museau de leur âne, le chemin au bord duquel ils mendient ainsi que le ciel en arrière-plan sont peints dans des tons oscillants entre le blanc, le bleu très dilué et la couleur sable. Les Travellers pourraient être emportés dans le vent qui souffle ; un visage semble même apparaître dans le ciel au centre, en arrière-plan. Cette association chromatique du paysage et des Travellers crée une harmonie idéale, une espèce de métonymie picturale où se confondent tous les êtres vivants ; les Travellers sont une partie du tout : la nature, la campagne anglaise, ce sont les Travellers, et les Travellers sont cette campagne anglaise. Cette métonymie picturale atteint son paroxysme avec la toile de Morland intitulée *Gypsies in a Landscape*, peinte aux alentours de 1790. D'abord de par les couleurs. Il y a en effet quelque chose d'intrigant dans cette union chromatique des hommes, des femmes et des grands végétaux protecteurs. Quelque chose d'inquiétant, de sublime, aussi, par la petitesse des premiers et la grandeur, la majesté de seconds, qui semblent prêts à dévorer les habitants du campement. Et puis il y a le titre de l'œuvre : *Gypsies in a Landscape*, non plus WITH mais IN : Les Travellers sont déjà à l'intérieur, dans le ventre des monstres. Dans *Landscape with Gypsies*, le groupe de Travellers se trouve au centre de la toile, abrité par un large chêne qui domine la composition. Cet arbre, symbole de puissance dans de nombreuses civilisations notamment de par sa longévité qui dépasse largement celle des hommes, revêt une importance toute particulière dans la mythologie celtique, dans laquelle les chênes sont considérés comme de véritables temples où vivent des nymphes. L'une des étymologies données pour le mot druide, notamment par Pline l'Ancien, associe d'ailleurs les deux : $\delta\rho\upsilon\varsigma$, drus, en grec, signifiant « chêne ». Leur abattage était donc strictement réglementé :

Adoré par les Celtes, le Chêne représentait pour eux l'emblème de l'hospitalité et l'équivalent d'un temple. Ils croyaient ces arbres habités par des nymphes, d'où la création de mesures sévères pour condamner ceux qui les abattaient sans nécessité. Un abattage autorisé conduisait vers des rituels religieux pour permettre aux nymphes de se retirer de l'arbre avant sa chute, afin d'éviter leur vengeance.¹²

¹² P-E. Rocray, *La symbolique des arbres*, 1997, Maison de l'arbre du Jardin botanique de Montréal. Communication présentée dans le cadre des déjeuners-causeries de la Société de l'arbre du Québec.

Les Travellers, habitant le temple de la nature, tels des nymphes, ne seraient que de passage dans une zone facilement évacuée après rite religieux – ou dans un contexte plus moderne, avis d’expulsion, à l’image des Amérindiens. Les scènes de vie Travellers des peintres de paysage anglais rappellent à cet égard les toiles de Thomas Cole (1801-1846), le sublime en moins, et semblent aussi vouloir dire : voici « le dernier des Travellers ». Dans *The Last of the Mohicans : The Death of Cora* (1827), par exemple, où Cora la Gadji, pourtant sur le point d’être sacrifiée, est seule vêtue d’un blanc immaculé qui apparaît paradoxalement éternel, alors que les trois Amérindiens au premier plan mais aussi sur un rocher à gauche se distinguent à peine, ou dans *Scene from "The Last of the Mohicans," Cora Kneeling at the Feet of Tamenund*, où la peau des Amérindiens est là-encore de la couleur de certains feuillages. En 2011, le philosophe Guillaume Sibertin-Blanc, s’appuyant en partie sur les travaux de Gilles Deleuze, dressait cette fois un parallèle entre la situation des Roms et des Indiens d’Amérique, osant l’expression « indianisation de l’Europe », visant les politiques d’exclusion-inclusion à l’œuvre contre ces populations : à travers des processus de « périphérisations intérieures¹³ ». Dans les peintures romantiques, les *Travellers* se trouvaient déjà à la périphérie, loin des cheminées industrielles parfois fumantes que l’on aperçoit dans le lointain. Tamworth – en arrière-plan dans *Gypsy encampment near Tamworth, Staffordshire* - connut justement un développement rapide durant la Révolution industrielle, dû à la présence de mines de charbon. La ville fut aussi reliée au réseau de canaux construit à cette époque. Peints au bord du chemin, « prolongements de l’environnement naturel » et « espèces à peine différenciées du milieu au sein duquel ils vivaient », les *Travellers* fantasmés par les Romantiques ne participaient donc pas de l’anthropocène et des modifications de la nature par l’homme.

II. DU NATUREL AU SURNATUREL

En relisant Descola (« des espèces à peine différenciées du milieu au sein duquel ils vivaient »), on peut aussi penser au tableau de Henri Rousseau, *La Bohémienne endormie* (1897) : le lion et la gitane cohabitent harmonieusement dans un paysage lunaire apaisé. Le premier, au regard halluciné, semble avoir été ensorcelé par la mandoline de la seconde. A l’image de ce lion, les Gadjos ont eux-aussi donné à travers les siècles une vision hallucinée des Travellers, sans cesse revisitée, réécrite, tel un grand palimpseste, des Travellers toujours proche de la nature, et parfois au-delà. C’est le cas par exemple du personnage de Meg Merrilies, appartenant à la communauté des Travellers d’Ecosse. Celle du poème de John Keats (*Meg Merrilies*, 1818) vit dans la lande et dort sur un lit de tourbe brune. Les collines escarpées sont ses frères, les mélèzes, ses sœurs : la nature forme sa grande famille. Elle boit, pour tout vin, la rosée déposée sur les rosiers sauvages, et s’habille de chèvrefeuille. En Ecosse, les paysans avaient pour habitude de planter du chèvrefeuille autour des étables pour éloigner les sorcières. Il y en effet quelque chose d’occulte, de mystérieux chez ce personnage, qui observe la lune plutôt que de souper, et chante et tisse chaque nuit. On pense alors à Clotho, la fileuse, l’une des trois divinités du destin, les Moires de la mythologie grecque. Mais elle est aussi comparée aux Amazones qui viennent elles-aussi d’Asie Mineure. Elle se nourrit de genêts qui sont, tout comme le mélèze - ses frères - symboles d’immortalité, alors que l’if est lui symbole de mort et de résurrection. On retrouve Meg Merrilies à peu près au même moment chez Walter Scott, dans son roman *Guy Mannering* (1815). Sa voix est comparée à des incantations, et l’écrivain écossais l’inscrit au sein de deux généalogies de la mythologie grecque. Elle est d’abord décrite comme une ancienne Sibylle, une prophétesse, une pythie. A l’image de Cassandre, elle est incomprise, comparée à une vieille folle, et maudite. Elle est aussi la descendante de la Burgfraülein de la

¹³ G. Sibertin-Blanc, *Les Indiens d’Europe*, Lignes 2011/2, n° 35, 2011, p. 180-203.

mythologie allemande, divinité du destin qui déroule son fil dans un décor de ruines, tout comme Meg. Scott se trouvait justement être en correspondance avec l'un des frères Grimm. Le récit va ici et là instiller dans l'esprit du lecteur que Meg Merrilies s'apparente à une sorcière, et ainsi l'inscrire dans toute une généalogie de femmes Travellers versées dans la magie plus ou moins blanche. Lorsqu'elle apparaît au lecteur pour la première fois, elle tient un bâton en bois de prunellier. Ce bois, équivalent de blackthorn, est également appelé épine noire, et possède une sombre réputation : on l'associe au côté obscur des sorcières et de leur magie, mais aussi à la Cailleach, une sorcière et déesse mère de la mythologie gaélique, en particulier en Ecosse. On lui attribue notamment des pouvoirs liés au climat : de son bâton, elle frappe le sol qui gèle pour l'hiver. Pour les lecteurs non versés dans ce monde de symboles, une illustration de l'édition de 1893 rend cependant les choses beaucoup moins équivoques. Au chapitre 8, en effet, perché sur un rocher, Meg Merrilies jette un sort au seigneur qui l'exclue, elle et les Travellers, de son domaine, pour les renvoyer dans la lande : (*VIII. The Gypsies are expelled from their homes – Meg Merrilies' malediction on the Laird*¹⁴). Sa stature est quasiment surnaturelle ("almost of supernatural stature"¹⁵), drapée dans un habit « étranger » ("a foreign costume"¹⁶), mais aussi étymologiquement « forain », c'est-à-dire qui n'est pas du lieu, qui vient d'ailleurs. Le bâton qu'elle tient à la main est d'ailleurs beaucoup plus tard dans le roman qualifié de « baguette (magique) » ("wand"¹⁷). La suite de la description qui est faite de Meg lors de sa première rencontre avec Guy ajoute encore au mystère Meg Merrilies, à sa dimension surnaturelle. Ses boucles foncées sont en effet qualifiées de nœud d'elfe, également appelées « boucle de lutin » dans la mythologie, comme si des êtres féériques les lui avaient tressées, et ses cheveux, comme des serpents, la rapprochent d'une des trois gorgones – Méduse, Euryale et Sthéno - de la mythologie grecque, qui avaient le pouvoir de pétrifier ceux qui avaient le malheur de soutenir leurs regards. Elles étaient souvent représentées tels des êtres dérangés, de face, la bouche ouverte, et gesticulant. Le visage de Meg lui donne justement l'aspect d'une « vieille folle », expression populaire souvent synonyme de sorcière: « son oeil roulait d'une manière qui semblait indiquer une démence réelle ou affectée *her eye had a wild roll that indicated something like real or affected insanity*¹⁸. D'ailleurs, en irlandais, en mannois ainsi qu'en gaélique écossais, le nom de la sorcière et déesse de la mythologie, Cailleach, évoquée plus haut car souvent montrée un bâton de prunellier à la main - comme Meg lors de sa première apparition dans le roman – signifie "old woman" ou "hag", c'est-à-dire « vieille chouette », « vieille femme », ou « vieille sorcière ». Aujourd'hui encore, alors que Cailleach est aussi connue comme Beira, reine de l'hiver ou encore reine des Neiges, les fermiers écossais se livrent une compétition amicale emplies de superstition : le premier à finir la récolte fabrique avec la dernière gerbe une petite poupée appelée « le carlin » ou « la carline » ("the carlin" ou "carline") représentant la sorcière, et la jette dans le champ du voisin qui n'a pas encore terminé. Le dernier fermier à s'acquitter de cette tâche doit alors s'occuper de la poupée, et implicitement, nourrir et héberger la sorcière en personne jusqu'aux récoltes de l'année suivante. De plus, lors de sa première apparition, Meg chante d'une voix stridente ("shrill"¹⁹). Or, pour certains linguistes, il s'agit là-encore d'un des attributs de la sorcière de la mythologie gaélique. En effet, Gearóid Ó Cruaíoch affirme que le mot Cailleach signifie à l'origine "sharp" ou "shrill". La difficulté du narrateur à totalement saisir la teneur du chant de Meg ("seemed to run thus"²⁰) amorce le mouvement de son rejet vers l'extérieur, à la

¹⁴ W. Scott. *Guy Mannering; or, The Astrologer*, 1815, Chapitre 3, MacMillan's Classics, 1942, p. xv.

¹⁵ Ibid. p. 472.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid. p. 19.

²⁰ Ibid.

marge des personnages situé au centre, littéralement (de la pièce, puisqu'elle revient de la foire de Drumshourloch, un espace lui-aussi par définition « forain ») et socialement (elle est au service du Laird of Ellangowan). Le mouvement s'accroît et un voile de mystère tombe sur elle à mesure que le lecteur fait sa connaissance. D'abord parce qu'elle s'exprime en gaélique écossais, ce que le *Critical Review* appelait un langage inintelligible mis à part pour les Écossais²¹. Ainsi, Meg se retrouve au sein d'une double périphérie intérieure : écossaise, elle fait partie de par son langage d'une nation à la marge du centre anglais ; *Border Gypsy*, elle est par définition un être de la frontière. Voire même au sein de périphéries en cascade, sorte de poupées russes de la marginalisation : moralement supérieure au reste de son propre groupe, femme, etc. Pourtant, contrairement ce à quoi le lecteur aurait pu s'attendre, Meg protège l'enfant contre les mauvais esprits. D'ailleurs, la mythologue française Françoise Frontisi-Ducroux explique que les gorgonéions étaient souvent placées au-dessus des portes, sur les murailles et les équipements militaires pour éloigner le mauvais sort et les mauvais esprits²². Déjà, lors de sa première intervention, elle s'affichait bonne croyante ; plus tard, on l'entend égrener les saints comme un chapelet protecteur (« Saint Andrew / Saint Bride / Saint Colme / Saint Michael²³»). Meg est certes parfois décrite comme une sorcière, mais son utilisation bienfaisante des plantes, verveine et aneth, en fait une bonne sorcière, adepte de la magie blanche. Le sort qu'elle semble jeter n'en est pas un : il s'agit bien plutôt d'un sortilège, et les esprits charitables ne sont pas ceux que l'on croit. D'abord, les superstitions de Dominie Sampson, le maître d'école, ne font en effet que dévoiler l'étroitesse de son esprit :

'Hush! Meg, hush! hush! that's not safe talk.' [« Chut ! taisez-vous ! Ce n'est pas prudent de parler ainsi »]

[...]

*'Harlot, thief, witch, and gipsy,' answered Sampson again*²⁴ [« Fille de joie ! Voleuse ! Sorcière ! répondit à nouveau Sampson »].

'O troth, Laird,' continued Meg, during this by-talk, 'it's but to the like o' you ane can open their heart' [« ma foi, mon seigneur, poursuivit Meg au milieu de tous ces bavardages, c'est aux gens comme vous qu'on ne peut pas se confier »].

Un peu plus loin, le récit dévoile toute la bonté de Meg Merrilies et la médiocrité de l'épouse du seigneur (« his wife, who had indifferent health and poor spirits²⁵»). Enfin, le narrateur, à travers lequel apparaît l'écrivain écossais, porte l'estocade finale en s'attaquant à l'argument linguistique, réalisant l'apothéose d'un retournement des valeurs déjà opéré par la bonté de Meg protégeant l'enfant, tempérant encore un peu plus cette parole mythique, cette fable faisant des femmes Travellers des êtres surnaturels, occultes ou malfaisants. Guy Mannering, l'étudiant d'Oxford, parle un langage encore plus incompréhensible que celui de la sorcière.

*As for Meg, she fixed her bewildered eyes upon the astrologer, overpowered by a jargon more mysterious than her own*²⁶ [Meg, elle, fixa un regard perplexe sur l'astrologue, subjuguée par un jargon encore plus mystérieux que le sien].

²¹ W. Scott, *Guy Mannering; or, The Astrologer*, 1815. In two volumes, with illustrations. Editor's introduction to Guy Mannering. Boston Estes and Lauriat, 1893.

<https://www.gutenberg.org/files/5999/5999-h/5999-h.htm#linkp072> (extrait le 19 octobre 2021).

²² F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage : Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, coll. « Champs » 2012, p. 339.

²³ Ibid.

²⁴ W. Scott, *Guy Mannering; or, The Astrologer*, 1815, Chapitre 3. MacMillan's Classics, 1942, p. 22.

²⁵ Ibid. p. 65-66.

²⁶ Ibid. p. 24.

Scott, dès les premiers chapitres de *Meg Merrilies*, s'attachait ainsi à décentrer des centres qui semblaient fixes, et à recentrer des « périphéries intérieures ». Il produisit néanmoins un récit allant à la fois à l'encontre – le jargon est oxfordien, les représentant de l'école sont superstitieux - et dans le sens des discours gypsoloristes de l'époque, participant de cet orientalisme intérieur :

*Whilst Orientalism is the discursive construction of the exotic Other outside Europe, Gypsylorism is the construction of the exotic Other within Europe — Romanies are the Orientals within*²⁷ [Alors que l'orientalisme est la construction en discours d'un Autre exotique en-dehors de l'Europe, le gypsylorisme est la construction d'un Autre exotique à l'intérieur de l'Europe – les Roms sont cet être oriental de l'intérieur.]

En créant un personnage Traveller plus complexe et moins prévisible qu'au sein du discours habituel, l'auteur faisait ainsi vaciller des points de fixation de la société britannique, a priori immuables, redessinant sa géographie sociale. Car Meg est un personnage aux multiples facettes. Elle apparaît et réapparaît au sein de traditions littéraires variées, et voyage parmi les superstitions, comme autant de fantômes des croyances gadjies passées. Il lui arrive ainsi de quitter le territoire occulte des sorcières et des oracles pour pénétrer celui des contes de fées. C'est le cas au chapitre 27, alors que Meg semble donner les derniers sacrements (païens) à un Traveller mourant. Elle repasse alors du côté du Bien (“the well-disposed ogress of a fairy tale²⁸”). L'épouse d'un ogre « bien disposée » se retrouve dans un conte intitulé “The Red Etin of Ireland”. D'autres mythologies font également mention de la femme bien disposée d'un Ogre, ou d'un Monstre, ou encore du Soleil, dans les cultures Swahili et des Bushmen australiens. Chez les Slaves des Balkans, plusieurs contes relatent l'histoire d'un voyageur mortel s'aventurant dans une de ces « périphéries intérieures » que l'on a évoquées, pénétrant dans une mesure et tombant nez à nez avec une de ces ogresses bienveillantes. Meg Merrilies, Traveller d'Ecosse, est chez Scott une synthèse façonnée au carrefour de nombreuses croyances et traditions. Sa légende est comme un palimpseste, sans cesse réécrit au gré des modes et des fantasmes. Le mythe qui revient le plus souvent dans les paroles artistiques est celui qui attribue aux femmes Travellers des pouvoirs surnaturels de chiromanciennes (fortune-tellers) qui sont un peu la version païenne ou populaire des oracles de la mythologie. C'est par exemple le cas des personnages Travellers de deux dramaturges irlandaises : Bidly Lally dans la pièce *The Unicorn from the Stars* (Lady Gregory, 1904), et Hester Swane dans la pièce *By the Bog of Cats* (Marina Carr, 1998). Et c'est un véritable leitmotiv chez le poète américain Langston Hughes, qui consacra pas moins de six poèmes à ces diseuses de bonne aventure Travellers²⁹. Selon le mythe, les Travellers possèdent généralement des secrets qu'ils semblent avoir tirés de leur proximité avec la nature, et les Gadjos cherchent parfois à s'emparer de ces secrets. Plusieurs auteurs aux motivations diverses s'aventurèrent en pays Travellers au XIX^e siècle, consignnant leurs périple et tentant de ramener de leurs robinsonnades quelque sagesse cachée, à l'image de George Borrow, George Smith, et F.H Groome. On les disait *gypsolorists* et certains fondèrent la Gypsy Lore Society en 1888. Le mot *lore* fait d'ailleurs autant référence aux traditions et aux coutumes qu'aux légendes et aux contes de fées. Le poète anglais Matthew Arnold (1822-1888) mit en scène l'un de ces aventuriers dans un poème intitulé *The Scholar-Gypsy*, dans lequel un professeur quitte, encore une fois et de manière révélatrice, Oxford, pour apprendre des Travellers des savoir-faire tenus secrets. Alors, connaissances occultes ou simples savoirs et savoir-faire traditionnels ?

²⁷ K Lee., *ORIENTALISM AND GYPSYLORISM*, The International Journal of Anthropology, Vol. 44, No. 2, novembre 2000, Bergham Books, p. 129-156.

²⁸ W. Scott, *Guy Mannerling; or, The Astrologer*, 1815, Chapitre 3. MacMillan's Classics, 1942, p. 242.

²⁹ L. Hughes, “Bad Luck Card”, “Gypsy Melodies”, “Black Maria”, “Ballad of the Gypsy”, “Ballad of the Fortune Teller”, “Madam and the Fortune Teller”, 1958, Selected Poems. Serpent's Tail, 1999.

III. SAVOIRS, SAVOIR-FAIRE ET DEMYSTIFICATION

Avec les mythes, nous dit Barthes, une « prestidigitation » s'opère et transforme l'histoire :

Le monde entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes humains : il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essences. Une prestidigitation s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature, qui a retiré aux choses leur sens humain de façon à leur faire signifier une insignifiance humaine. La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref, une absence sensible³⁰.

En Irlande, par exemple, les Travellers pendant longtemps se chargeaient de récolter la tourbe qui servait de combustible (chauffage, cuisine). La récolte, était appelée *cutting the turf* puis *footing the turf* comme nous l'explique un certain Bidy Collins, Traveller irlandais :

*This is the 9 Mile Road from Edenderry to Rathangan and we used to stay along here many years ago and we used to work in the bog, we'd call it footing turf. Where all the Travellers used to foot the turf in the bog. And we used to stay along here on down there one place or another there was no trailers that time only wagons*³¹.

[C'est 9 Mile Road d'Edenberry à Rathangan, la route le long de laquelle on s'installait il y a longtemps, on travaillait dans la tourbière, on appelait ça footing turf. C'est là que tous les Travellers faisaient ce boulot-là, dans la tourbière. On s'installait ici et là, pas en caravanes, en ce temps-là, seulement en verdines.]

La prestidigitation ici a consisté à vider l'histoire et à associer les Travellers à la lande de manière essentielle et mystérieuse. Cette association des (femmes) Travellers et de ce territoire forain, véritable périphérie intérieure qu'est la lande ou la tourbière, s'est imposée telle une doxa et est devenue un leitmotiv. C'est là que vit Meg Merrilies, qu'elle fût de Keats ou de Scott, et un siècle plus tard, Bidy Lally (*The Unicorn from the Stars*, Lady Gregory, 1904), ou encore, deux siècles plus tard, Hester Swane (*By the Bog of Cats*, Marina Carr, 1998).

Hester: Ah, how can I love the Bog of Cats, everythin' I'm connected to is here.

[...]

*Catwoman: [...] You're my match in witchery, Hester, same as your mother was...*³²

[Hester: Ah, comment puis-je quitter la Lande des Chats? Tout ce à quoi je suis connecté se trouve ici / Catwoman: [...] Tu es mon égale, en matière de sorcellerie, Hester, tout comme ta mère avant toi...]

Hester, qui possède des dons de clairvoyance, semble connectée à l'univers ésotérique et impénétrable que constitue la lande, dont les connaissances des plantes qui y poussent lui conférerait ses pouvoirs, à l'image de Meg Merrilies et de ses décoctions:

When she is defending her right to stay by the Bog of Cats she tells the wedding guests, 'I know every burrow and rivulet and bog hole of its nine square mile. I know where the best bog rosemary grows and the sweetest wild bog rue' (2.314). As Angela Bourke points out a number of times in The Burning of Brigit Cleary, the

³⁰ R. Barthes, *Mythologies*. Editions du Seuil, 1957, p. 216.

³¹ *Pavee Point*. The Nine Mile Road. [Edenderry Map | Pavee Roads Home Storymapping Project \(paveepoint.ie\)](http://EdenderryMap.com)

³² M. Carr (1998), *By the Bog of Cats*... 1998, "Marina Carr: Plays", Contemporary Classics, Faber and Faber, 1999, p. 273-274.

*traditional uses of herbal medicine were specifically the esoteric knowledge of the fairy doctors.*³³[Lorsqu'elle revendique le droit de rester dans la Lande des Chats elle explique aux invités : « je connais tous les terriers et tous les ruisselets et le moindre recoin de ses quinze kilomètres carrés. Je sais où pousse la meilleure andromède et la plus douce des rutacées sauvages ». Comme Angela Bourke l'indique à plusieurs reprises dans *The Burning of Brigit Cleary*, l'utilisation traditionnelle d'herbes médicinales était l'apanage des guérisseurs aux connaissances ésotériques.]

By the Bog of Cats peut alors être lue comme une version moderne et irlandaise du mythe de Médée. Hester, sorcière moderne tire ses pouvoirs de sa connection aux forces occultes de la lande, de même que Médée tirait sa puissance des croyances d'un peuple barbare et cruel habitant un ailleurs reculé, une périphérie plus éloignée du centre et plus superstitieuse que la patrie des Argonautes, du moins dans la version qu'en donne Pier Paolo Pasolini en 1969. « Cette toison, en-dehors de son pays d'origine, n'a aucune signification », déclare, dédaigneux, Jason à son ancienne épouse. La démystification, chez Marina Carr, vient de l'intérieur : « Ce n'est qu'une vieille superstition bonne à maintenir les gens dans l'effroi » *Only an auld superstition to keep people afraid*, répond-elle, cynique... à un fantôme. Un cynisme qui rappelle celui de Thomas Shelby, Traveller, dans la toute première scène de la série *Peaky Blinders*, lorsqu'il paie une diseuse de bonne aventure chinoise pour souffler de la poudre rouge sur les nasaux d'un cheval de course, laissant croire à l'ensorcellement du cheval pour tromper les parieurs. « La combine de la poudre ! » *the powder trick*³⁴, lui reprochera plus tard son frère Arthur. Ou encore lorsqu'il ironise en reprenant à son compte cette parole séculaire ayant peu à peu imposé au public la figure du Traveller aux pouvoirs occultes³⁵ :

Grand Duchess Izabella Petrovna: "I'm curious, what was your father's profession?"

*Thomas Shelby: "Well, he told fortunes, and he stole horses. Often he would tell a man that his horse would be stolen, and they would marvel at his powers when it was"*³⁶ [Izabella Petrovna : Je suis curieuse de savoir : quel était la profession de votre père ? Thomas Shelby : Figurez-vous qu'il était diseuse de bonne aventure, et voleur de chevaux. Souvent, il prédisait à un homme qu'il se ferait voler son cheval, et l'homme s'émerveillait devant ses pouvoirs lorsque cela arrivait.]

Historique, la parole mythique qui impose « des fausses vérités » est par là même instable. Il n'y a rien de fixe en elle, écrivait Roland Barthes, et les légendes d'hier ne sont pas forcément celles d'aujourd'hui. Descola expliquait ainsi à propos des Achuars :

*Au cours du XX^e siècle, la légende noire, celle d'un enfer vert, dominé par des groupes de cannibales, où de nombreux explorateurs se seraient perdus dans la forêt peuplée de tribus hostiles, a longtemps perduré. Mais depuis une trentaine d'années, la légende noire est devenue rose. Les Amérindiens d'Amazonie sont devenus des botanistes hors pair, des pharmacologues, des écologues inspirés, ce qui, par ailleurs, est tout à fait juste*³⁷.

Ce qu'écrivit Descola s'applique également aux Travellers. L'écrivain Traveller Anglais Damian Le Bas, par exemple, fait revivre dans son ouvrage *The Stopping Places* (2018) ces connaissances de botanistes acquises par les Travellers au fil du temps. Il commence par évoquer la dextérité requise pour travailler les plantes utilisées dans la confection de couronnes de Noël, savoir-faire transmis de générations en générations, puis raconte comment les Travellers privilégient telle ou telle variété :

She remembered learning the awkward and prickly trade as she went, mastering the dexterity needed, persuading the still-alive sinews of the stubbornest plant in Britain to follow the skeletal curve of a thin wire rim,

³³ E. L. Kader, *The Anti-Exile in Marina Carr's "By the Bog of Cats..."*, *Nordic Irish Studies*, 2005, Vol. 4, 2005, p. 167-187.

³⁴ S. Knight, *Peaky Blinders*, 2013, BBC, S1E1.

³⁵ R. Barthes, *Mythologies*. Editions du Seuil, 1957, p. 9.

³⁶ S. Knight, *Peaky Blinders*, 2013, BBC, S3E3.

³⁷ P. Descola, *Une Écologie des Relations*, CNRS Editions, 2019, p. 12-14.

making it look as if that was where it belonged [...] Certain habits and trends emerged over the years, growing into quasi-superstitions. Some relations would only use berried holly; some used fruitless branches with 'berries' made out of small balls of red-coloured wax, rolled between their fingertips.

Other plants bore the name holly. Some Travellers, including Nan's brothers, gathered knee-holly, also called 'knee-holm' or butcher's broom'. A shrub that grows in squat bushes, its small leaves bear a single prickle at the tip. It was often easy to find and had the effect of holly in miniature, though its red fruits tended to grow after spring at the wrong time of the year. Other would use the eryngium plant, known as 'sea holly'. Unrelated to the holly tree, this tough and spiky maritime plant is a member of the carrot and has a chilly, distinctive appearance. Its prickly, pastel-blueish green leaves are fringed with a creamy white, and are the most visible part of the plant when its thistle-like flowers have all died off for the winter³⁸.

[Elle se souvenait d'avoir appris ce métier curieux et épineux sur le tas, en maîtrisant la nécessaire dextérité, persuadant les nervures encore vivantes de la plante la plus têtue de Grande-Bretagne de suivre la courbe squelettique du mince rebord en fil de fer, faisant en sorte qu'elles aient l'air d'être tout à fait à leur place [...] certaines habitudes et tendances firent leur apparition au fil du temps, devenant presque des superstitions. Certaines personnes que je connaissais se refusaient à utiliser autre chose que le sureau à grappes, quand d'autres travaillaient des branches sans fruits et ajoutaient des « baies » fabriquées à partir de petites boules de cire colorées en rouge, roulées entre leurs doigts. D'autres plantes avaient le nom de houx. Certains Travellers, dont les frères de Nan, ramassaient du fragon petit-houx, parfois appelé « houx-frelon », ou encore « épine de rat ». C'est un arbrisseau qui fait des buissons bas, ses petites feuilles se terminant par une seule épine. On la trouvait souvent facilement, et faisait l'effet d'un houx en miniature, même si ses fruits rouges avaient tendance à ne pas pousser à la bonne période, après le printemps. D'autres encore se servaient de la plante de l'eryngium connue sous le nom de panicaut améthyste. Sans lien avec les ilex, cette plante maritime résistante et à épines appartient à la famille des carottes et possède une apparence froide et caractéristique. Ses feuilles entre le vert et le bleu pastel, bordées d'un liseré couleur crème sont tout ce qui demeure de la plante lorsque ses fleurs en chardon ont toutes disparues pour l'hiver.]

Tony Gatlif a lui-aussi dans ses films immortalisé ces savoirs et savoir-faire de botaniste et de (para)pharmacologue que Descola prêtait aux Achuars, notamment dans *Swing* (2001), racontant l'histoire d'un petit Gadjo, Max, qui passe l'été en compagnie d'une jeune manouche, Swing, et apprend avec sa famille à connaître les plantes. Plusieurs dialogues y montrent Miraldo, interprété par le grand musicien de jazz manouche Tchavolo Schmitt, faisant profiter Max de ses connaissances en remèdes traditionnels :

« Regarde... Tu vois, ça, c'est la reine des prés... Et quand t'as mal à la tête, tu t'fais une bonne infusion et... ça t'enlève le mal de tête ».

[...]

« Comment qu'ça s'appelle, ça, en français ?

« Euh... j'sais pas... bah, t'sais, j'demanderai à mon pharmacien [...] Et bah tu vois, toi, avec ce fruit, là, tu fais une bonne confiture, ça te donne de la force ».

Et dans la saison 2 de *Peaky Blinders*, le protagoniste et Traveller anglais Thomas Shelby humilie par ses connaissances des animaux Micky, le palefrenier officiel de May Fitz-Carleton, pourtant propriétaire d'une écurie faisant courir des chevaux au réputé Derby d'Epsom :

May Fitz-Carleton: "Micky is the best horseman in England"

³⁸ D. Le Bas, *The Stopping Places A Journey through Gypsy Britain*, 2018, Vintage, London, p. 108.

Thomas Shelby: "He likes to waste money, I know that. According to the reports I've been given, you're spending two pound a month on worming powder"

Micky: "What, you want a horse with worms?"

Thomas Shelby: "Horses get worms from the water trough. You put goldfish in 'em, they eat the worm eggs"

Micky: "That'll be a Gypsy thing, is it?"

Thomas Shelby: "No, it's an accounting thing. Goldfish cost a penny each"³⁹

[« Mickey est le meilleur dresseur de toute l'Angleterre.

- Il aime gaspiller de l'argent, ça, oui. D'après les rapports que l'on m'a transmis, vous dépensez deux livres par mois en poudre vermifuge.

- Parce que vous voulez des chevaux avec des vers?

- Les chevaux attrapent des vers dans l'abreuvoir. Vous y mettez des poissons rouges, ils mangent les oeufs de vers.

- C'est un truc de Tsigane, c'est ça?

- Plutôt un truc de comptable. Un poisson rouge coûte un penny.]

Damian Le Bas, Tony Gatlif, Steven Knight : trois auteurs qui transforment la « légende noire », attribuant aux Travellers des pouvoirs occultes, *des trucs de Tsiganes*, en « légende rose ». A travers leurs œuvres, la parole véhiculée dans les récits ayant imposé une vision ésotérique des savoirs et des savoir-faire Travellers se trouve démythifiée, et à l'image des Achuars, les Travellers semblent finalement et avant tout des « botanistes hors pair » et « des pharmaciens ». Le « truquage⁴⁰ » opéré par la parole mythique s'en trouve alors dévoilé.

IV- CONCLUSION

De nouveaux récits modifient peu à peu la mythologie gadjie qui avait imposé une histoire des *Travellers*, les dépeignant très souvent à la marge, disparaissant parmi la végétation, ou habitant la lande. Ce signifié, Barthes l'appelle, dans le cas de la parole que sont les mythes, concept⁴¹. Les mythes sont ainsi des concepts instables. Cette mythopoétique est sans cesse revisitée par les artistes, sans cesse réécrite, comme un grand palimpseste. La série *Peaky Blinders*, par exemple, met en scène une famille de *Travellers*, et joue constamment sur les stéréotypes. La parole mythique est aussi revisitée par les Etats annonçant combattre les discriminations. L'Irlande vient d'annoncer que la culture des *Travellers* irlandais allait faire son entrée dans les programmes scolaires. Véritable réflexion sur un récit national, ou simple greenwashing version Traveller ? Ces paroles possèdent en tout cas également un enjeu politique : elles témoignent de luttes idéologiques, ce que Michel Foucault définissait comme le « régime de vérité » des sociétés :

³⁹ S. Knight, *Peaky Blinders*, 2013, BBC, S2E5.

⁴⁰ R. Barthes, *Mythologies*. Editions du Seuil, 1957, p. 194.

⁴¹ R. Barthes, *Mythologies*. Editions du Seuil, 1957, p. 190.

Chaque société a son régime de vérité, sa « politique générale » de la vérité : c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais ; les mécanismes et les instances qui permettent de distinguer les énoncés vrais ou faux, la manière dont on sanctionne les uns et les autres ; les techniques et les procédures qui sont valorisées pour l'obtention de la vérité ; le statut de ceux qui ont la charge de dire ce qui fonctionne comme vrai⁴².

On en revient donc ainsi à ce qu'écrivait Barthes à propos du mythe: « il fait comprendre et impose ».

⁴² M. Foucault (1976-1988). *Dits et écrits II*. Paris, Gallimard, 2001, coll. « Quarto », p. 112