

Les paysages baroques de Blood Meridian ou le lecteur enquête d'un paysage impossible

Christine Chollier

▶ **To cite this version:**

Christine Chollier. Les paysages baroques de Blood Meridian ou le lecteur enquête d'un paysage impossible. Imaginaires, 2000, Paysages dans les littératures de langue anglaise, 5, pp.171-181. hal-02568203

HAL Id: hal-02568203
https://hal.univ-reims.fr/hal-02568203

Submitted on 8 May 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

LES PAYSAGES BAROQUES

DE *BLOOD MERIDIAN*

OU LE LECTEUR EN QUÊTE D'UN PAYSAGE IMPOSSIBLE

On a dit de *Blood Meridian* de Cormac McCarthy que c'était un anti-western. Anti-western parce que la haine qui anéantit l'indigène indien ou mexicain sévit également au sein de la compagnie de Glanton dont les membres s'entretuent sans que rien ne soit racheté par une quelconque idée du bien, corrélat habituel de la transgression. Anti-western parce que le seul qui échappe aux massacres s'avère être le Juge, manipulateur, assassin et gourou à la connaissance encyclopédique - et non une figure porteuse des valeurs partagées par lecteur et auteur (cowboy, shérif ou vrai juge). Anti-western parce que le pacte (le fameux « bond ») qui unit un homme à un autre (parfois son rival) est rejeté par le « kid » de l'histoire qui n'a de cesse de le dénoncer et en mourra. Anti-western, enfin, parce que le paysage y est davantage qu'une toile de fond jouant et rejouant le scénario de la cruauté alliée aux promesses d'abondance.

Intéressons-nous donc plus particulièrement aux paysages de *Blood Meridian.* Selon les dictionnaires[1], un pays ne peut devenir paysage que sous condition de l'art. Il n'est pas de paysage sans représentation. Le but de cette communication est de montrer que le paysage de *Blood Meridian* se refuse - qu'il s'agit d'un paysage impossible en raison de l'impossibilité de la réalité supposée - que la description le déconstruit et que le lecteur, décentré, est condamné à l'appréhender latéralement, depuis la marge où il est placé en position d'étranger.

***

Le désert dans lequel se déroule la diégèse est une négation de paysage (« Just a wilderness »[2]) puisque c'est un espace qui se caractérise par une quasi - absence d'eau (« They rode through a region where iron will not rust nor tin tarnish » 246), une quasi - absence de végétation (c'est le règne de la poussière donc d'un sol fragmentaire et inhospitalier), une quasi - absence de villes (ce sont des ruines) et une quasi - absence de vie puisque les seuls animaux vivants sont de manière significative des prédateurs et que les humains sont ou déjà morts ou les futures victimes de la compagnie (176, 242). Le moindre espoir de voir surgir un paysage de cet espace de mort pourtant commmunément conçu comme un réservoir de promesses (34) est vite déçu, comme en témoigne le passage suivant :

An immense lake lay below them with the distant blue mountains standing in the windless span of water and the shape of a soaring hawk and trees that shimmered in the heat and a distant city very white against the blue and shaded hills. They sat and watched. They saw the sun drop under the jagged rim of the earth to the west and they saw it flare behind the mountains and they saw the face of the lake darken and the shape of the city dissolve upon it. They slept among the rocks face up like dead men and in the morning when they rose there was no city and no trees and no lake only a barren dusty plain (62).

Il s'agit, bien sûr, d'un mirage : le paysage fantasmé n'existe pas ; la ville s'est dissoute dans un lac qui lui - même n'existe pas... Il ne reste que des hommes qui, au début du roman, ressemblent déjà à des morts dans leur sommeil.

Cette scène est intéressante à plus d'un titre car elle montre aussi que c'est la disparition, davantage que l'absence, qui marque le paysage : évaporation de l'eau, rivières et lacs asséchés, montagnes érodées, volcans éteints (« dead volcanoes », 247), villages mis à feu et à sang, habitants mis à mort. Même dans une charmante vallée luxuriante (223), tout pourrit sur place. Le traditionnel discours sur les promesses de la frontière, repris par l'horrible Capitaine White (34), n'est pas directement démenti par un personnage ou le narrateur, mais il l'est indirectement par la représentation de ses effets ; la mort y est ce que chacun évite mais ce que chacun impose à l'autre :

[...] death seemed the most prevalent feature of the landscape (48).

... comme le souligne le narrateur sans préciser à qui se rapporte la modalisation introduite par le verbe « seemed ».

Jane Tompkins[3] explique cette omniprésence de la mort par le rejet des valeurs chrétiennes incarnées par les femmes. L'Ouest, dit - elle, est un monde d'hommes au service des hommes, où la loi masculine (œil pour œil, dent pour dent) se substitue à la loi féminine (amour et pardon). La présence de femmes et d'enfants rend alors légitime la violence que les hommes mettent en œuvre pour les protéger. Cet alibi n'existe pas dans *Blood Meridian* puisque dès le début, ce sont la haine raciale, le nationalisme et l'appétit territorial qui motivent les exactions de White ; ensuite le système n'a plus besoin de prétexte pour générer une violen-

ce qui s'engendre elle-même. Pour conclure sur la disparition et la mort, citons Jane Tompkins :

> *Not only is the landscape almost never truly blank, but it is constantly changing...*[4].

L'espace McCarthien rend également le paysage impossible parce que c'est un milieu où se produit l'effacement des différences. L'environnement y est soumis à des températures extrêmes, si bien que ses rares arbustes finissent par ressembler à une végétation polaire (« the shrubs like polar isomers of their own shapes », 303). Les descriptions du corps humain empruntent aux règnes végétal (247), animal (78, 115, 216, 247) et minéral. Assimilé au règne minéral, le corps est un paysage architectural, avec son relief propre. Ce relief présente des saillies et des abîmes que sont ses orifices et ses béances, ainsi que des souterrains et des montagnes que sont ses organes et ses excroissances. Le corps du Juge est, par exemple, une masse où rien ne pousse, ni cheveux, ni poils, ni cils ; aucun accident du relief ne vient s'y inscrire (167)[5]. La description du personnage, dont le corps ne donne à lire aucune histoire alors qu'il est qualifié de « vast corpus » (167), se fixe tout particulièrement sur son crâne chauve qui est un dôme lunaire (335) aussi lisse que son propriétaire. Véritable caméléon, Holden se confond avec le paysage et s'en extrait à loisir, comme s'il était doué d'ubiquité. D'une manière générale, les différences entre l'humain et le cosmos sont aplanies puisque l'homme aux pieds d'argile finit toujours par retourner à la « primal mud » (146). Les hommes se fondent maintes fois dans le paysage (160, 172, 248) et à son tour le paysage (le soleil, la glace) prend la couleur de ces hommes qui est celle du sang (152, 212)[6].

Si l'affect peut être court-circuité par une telle assimilation à l'énergie d'un cosmos transcendant, il reste à examiner l'ambivalence fondamentale qui est attachée à la représentation de ce cosmos.

L'énergie du cosmos est souvent à la fois créatrice et destructrice. Ainsi, le cosmos est un espace organisé mais un univers en mouvement : les étoiles, identifiées, suivent des parcours connus et reconnaissables ; leurs trajets simultanés ne semblent pas poser de problème particulier aux yeux qui ont appris à les lire (46). Seulement voilà : la violence des collisions entre planètes et celle des étoiles qui tombent dans le néant (3, 333) évoquent un cosmos qui retourne au chaos. L'univers de *Blood Meridian* est à la fois un cosmos en formation - un univers qui s'ordonne et qui va vers l'Un - et un cosmos dont le vide fondamental précipite tout ce qui tombe dans le néant (animaux, étoiles). C'est ce double mou-

vement simultané, cette double inconstance, qui caractérise à la fois le paysage et sa représentation dans *Blood Meridian*[7].

On le voit, la notion de paysage est inséparable de celle de représentation, de re-création. Et celle que l'on trouve dans *Blood Meridian* va à l'encontre d'une représentation traditionnellement dite réaliste de l'Ouest américain. Il semble que, puisque l'espace est le premier alibi de génocides qui ne s'ignorent qu'à moitié, l'entropie politique, sociale, économique et cosmique doive se communiquer à sa description. Il semble aussi qu'on ne puisse plus écrire un western comme avant. Le paysage est impossible à trouver parce que les conventions de la représentation sont bousculées et subverties.

Qui dit représentation d'un paysage traditionnel, dit cadre, couleur, forme. McCarthy fait d'abord exploser les limites du cadre (a land « without measure or bound » 138) ; cette absence de limites inverse le rapport habituel entre représentation et diégèse puisque dans l'histoire au contraire la frontière se ferme, c'est-à-dire, de mouvante devient irrémédiablement fixe. Deux possibilités, alors : écrire sur la frontière en évitant de ressusciter un mythe mort (ce que fait McCarthy) ou renouveler l'imaginaire américain en allant chercher ce qui se trouve au-delà de la côte pacifique : « ... the horse was watching, out there past men's knowing, where the stars are drowning and whales ferry their vast souls through the black and seamless sea » (304). Melville publie *The Whale* en 1851...

Les formes sont quant à elles soumises à une déformation permanente, due à la chaleur, l'évaporation (113), l'érosion, la distance, l'impression de mirage ou la violence. Ce sont alors les modalités de passage et de métamorphose qui envahissent la représentation.

Enfin, les couleurs sont ou métaphoriques, comme celle évoquée par le titre et qui se communique au soleil, à la boue, à la poussière, à la glace (blood / red) ; ou négations de couleur, comme ce blanc qui concerne le trou du soleil (67) et la lune (86), comme celle de la poussière qui recouvre tout (« a ghost army, so pale they were with dust », 46, « an army of gray - beards, gray men, gray horses », 248, 172, 160) ou de l'obscurité qui gomme les différences (« all was darkness and without definition » 100) ; ou encore couleurs délavées (« a urinecolored sun », 47). Hommes et paysages s'échangent tout à tour leurs attributs, y compris leur couleur, si bien qu'on ne retrouve plus ce pas de deux qui caractérisait le western selon Jane Tompkins et qu'on avait cru percevoir (111, 139).

Chez McCarthy, la représentation est déconstruite car tirée vers l'abstraction, la déréalisation et la littéralité.

Ce qui tire les descriptions vers l'abstraction, ce sont d'audacieuses alliances de mots (« a region electric and wild » 47) et de suffixes (« a namelessness wheeling in the night » 46), l'attribution de caractères humains au milieu (« evil terrain » 89, « thirsty country » 102, « hungry country » 17), et la dématérialisation que subit l'espace. Une formulation comme « a land of some other order whose true geology was not stone but fear » (47) transforme le texte en un flux de sensations plutôt qu'en une description de choses objectives[9]. Ces techniques permettent d'attirer l'attention du lecteur sur le caractère fictionnel du paysage. Ainsi, le début du chapitre IX relate une ambuscade dans laquelle tombent les hommes de Glanton. La bataille fera l'objet d'une narration minimale. L'actant principal est le paysage.

> *Out on the playa a cold sea broke and water gone these thousand years lay riffled silver in the morning wind* (108).

D'emblée le paysage est inscrit sous le signe de la disparition d'une eau que seul l'imaginaire peut ranimer. Mais il ne manque jamais de rappeler au lecteur l'artifice de la fiction : les pattes des chevaux soulèvent « une écume qui n'était pas réelle » (109). Les cavaliers ennemis se voient absorbés par le paysage (« lost in the sun and lost in the lake » 109) et transformés en une frise d'anti-guerriers que le ciel reproduit comme un miroir (« there began to appear above them in the dawn - broached sky a hellish likeness of their ranks » 109) avant de se désagréger dans la chaleur ondulante. Devenus images, les guerriers ont perdu leur quotient de réalité. Seules les flèches furent bien réelles, semble-t-il.

En peinture, la littéralité pourrait s'apparenter à l'absence de perspective. C'est ce qui arrive au kid et à Toadvine lorsqu'ils sont poursuivis par une « horde peinturlurée ». Ils évitent les flèches qui tombent alors directement du soleil (278) et, la fatigue et la soif aidant, se retrouvent face à un mur de sable et de ciel (279). La vision sans profondeur, littérale, ne présage jamais rien de bon. Elle est souvent associée à la mort, comme dans l'épisode sur la mort du Jackson blanc (107). C'est cette littéralité qu'oppose le kid à la leçon de spiritualité que lui prodigue l'exprêtre :

> *[...] God speaks in the least of creatures.*
> *The kid thought him to mean birds or things that crawl [...]*
> *I aint heard no voice, [the kid] said* (124).

La doctrine professée est à mettre en relation avec la référence à Jacob Boehme mise en exergue du roman. La Renaissance italienne et le germanique Jacob Boehme furent les promoteurs de la doctrine de « l'existence en confusion ». Que dit - elle ? Que l'hommme primordial renferme dans son être la totalité du monde. Qu'Adam est dans le monde et le monde en lui. Comme cette conception s'est trouvée associée à celle du langage naturel ou adamique, l'indivisibilité de l'homme et de la nature est devenue le principe de l'art, l'origine du langage et de la parole. On voit bien ce qu'a de fallacieux cette symbiose entre l'homme et la nature, représenté et représentation, signifié et signifiant : la littéralité qu'elle célèbre, c'est la mort, car elle comble l'écart dans lequel pouvaient s'inscrire le désir, le fantasme, l'imaginaire. C'est le même principe d'indivisibilité qui a promu le symbole signe et instrument de l'unité qui associe symbolisant et symbolisé. C'est aussi le même principe qui, en survalorisant le symbole, a attiré la disgrâce sur la comparaison, alors synonyme de dispersion et d'éparpillement. L'usage immodéré que fait McCarthy de la comparaison n'est pas un simple tic d'écriture. C'est une stratégie délibérée pour lutter contre la momification du sens qui serait une écriture de la mort. Le carnaval qui traverse *Blood Meridian* n'est pas un carnaval de vie - où l'anéantissement serait symbolique - mais un carnaval de mort, où l'anéantissement est tout ce qu'il y a de plus littéral. La littéralité est donc à la fois le mode de fonctionnement de la diégèse et ce que l'écriture montre qu'elle combat.

La tradition veut que le temps soit promesse de mort alors que l'espace est le milieu où s'incarne l'activité humaine. Ainsi, l'homme qui s'associe à l'espace vierge, acte lié au désir de libération des références européennes, y trouve une nouvelle naissance. Or le désert, lieu des libertés et des virtualités, est devenu lieu d'exil, d'aliénation et d'anéantissement. Cette littéralité explique le caractère grotesque du paysage.

C'est en effet un paysage grotesque qui est dépeint au lecteur ; grotesque parce qu'il exhibe le foisonnement de la mort sans fin, une prolifération macabre qui condamne irrémédiablement à l'indétermination ; grotesque parce que l'euphorie qui aurait pu se mettre au service de la création est asservie à une entreprise entièrement destructrice. Une comparaison montre bien comment ce qui est instrument de vie devient image de mort :

> *[...] the sun in the east flushed pale streaks of light and then a deeper run of color like blood seeping up in sudden reaches flaring planewise and where the earth drained up into the sky at the edge of creation the top of the sun rose out of nothing like the head of a great red phallus until it*

cleared the unseen rim and sat squat and pulsing and malevolent behind them (44 - 45).

Ce qui aurait pu être grotesque de la dilatation et de la jouissance est grotesque de la bestialité (abolition des différences entre règnes), de la démesure (l'hybris du Juge) et de la naïveté (des autres). Au monde d'irréalité verbale créé par le Juge, ce « vast corpus » (167), s'oppose le langage narratorial du démembrement et de l'excrémentiel. Avec Elisheva Rosen, on pourrait dire que « [...] le grotesque, c'est l'étrangeté qui s'empare de notre monde ». D'où le sentiment d'incertitude et d'impuissance que procure le texte McCarthien où l'entropie s'est apparemment communiquée au sens que le lecteur tente de mettre dans sa lecture.

Trompe - l'œil, inconsistence, métamorphose, dissolution et instabilité sont le lot des formes et des surfaces ; les points de vue se multiplient, les lignes reculent, les perspectives disparaissent, les images s'inversent. Comme le cosmos et les groupes humains qui semblent en effet avoir des lois, mais aucune finalité autre que l'anéantissement, l'excès d'images creuse le sens et crée le vide ; à force d'être hyperbolique, le texte en devient elliptique ; la dispersion et la réflection infinie produisent une déperdition d'énergie qui mène droit à l'entropie. La logorrhée McCarthienne reproduit cette tension qui existe entre le désir d'une image transcendentale et un monde sans transcendance, entre le pensable et l'infigurable, le fascinant et l'immonde. Car, à l'inverse du monde baroque où Dieu était une sphère dont le centre était partout et la circonférence nulle part , l'univers McCarthien n'a plus de centre. Dieu est introuvable. « The mystery is that there is no mystery », précise le Juge (252). Le centre est nulle part et la circonférence partout. Le sublime est sans transcendance. A quoi bon implorer ? : « ... rage at what ? » (111). Les personnages sont excentrés, décentrés, tangentiels dans un monde tangentiel (« like beings of a mode little more than tangentiel to the world at large » 281).

Face à un texte produisant des sens non totalisables, le lecteur est placé dans la même position d'étranger, condamné à appréhender le texte latéralement. Le lien entre cause et effet n'appartient plus à la logique de la narration qui reste muette sur la raison d'être de certaines associations[12].

Lorsque l'harmonie entre conscience et réalité est rompue, l'incohérence se généralise et on peut parler avec Roger Caillois de « rupture de la cohérence universelle ». Cette abolition du sens et de l'ordre, à laquelle la modernité nous a fait passer de manière souvent irréversible, n'aurait retenu du baroque et du grotesque qu'une métamorphose s'ar-

rêtant à la mort, une dilution, une désagrégation, une indétermination. Or je crois que l'écriture baroque et grotesque de McCarthy a la nostalgie de la dilatation et de la jouissance, de la prolifération et de l'instabilité, de la circulation et de l'échange. Ce manque, on le trouve dans l'image de la lyre brisée, image dont la double fonction est de court-circuiter le lyrisme tout en en suscitant la nostalgie :

> *[...] to the north the lightning rigged a broken lyre upon the world's dark rim* (318).

Cette circulation des flux, on la trouve dans l'effacement des frontières, le franchissement des seuils, le mélange des genres et des époques, ou encore certains passages. Il arrive ainsi que la phrase transgresse les règles syntaxiques strictes pour relier par le hasard fragments d'expérience, de souvenir et de sentiment, libérer ce qui a été ou menace d'être pétrifié, bref pour retrouver la fluidité du réel.

Dans la scène relatant l'attaque de troupeaux et de leurs gardiens par des Commanches, scène à laquelle assistent les hommes de Glanton devenus spectateurs, le pronom personnel générique « you » permet au lecteur virtuel de se faire sujet de la vision. Puis la focalisation passe du lecteur au narrateur (« A legion of horribles, hundreds in number, [...], one in a stovepipe hat and one with an umbrella and one in white stockings and a bloodstained weddingveil and some in headgear of cranefeathers or [...] and all the horsemen's faces gaudy and grotesque [...] all howling [...] 52 - 53) et au kid (The kid would have reached the bloody - iron point but then he saw... he saw... and he saw men... and he saw men... and he saw the horses [...] » 53). Le focalisateur disparaît à nouveau. En même temps que la focalisation circule entre voyants, la prolifération, la confusion et le mouvement font circuler l'identité et les caractéristiques des vus. Verbes et adjectifs modalisateurs (« strange white torsos » 54) ne s'ancrent nulle part. La phrase, qui enjambe les pages 53 et 54, commence par une longue série de participes présents qui restent sans sujet jusqu'à ce que le lecteur arrive à ce qui devrait être la proposition principale mais qui s'avère être une proposition uniquement nominale : « Now driving in a wild frieze of headlong horses [...] some of the savages so slathered up with gore they might have rolled in it like dogs and some who fell upon the dying and sodomized them with loud cries to their fellows ». L'absence de verbe principal et la série de participes présents contribuent à extraire la scène de son contexte historique immédiat. Les verbes ainsi libérés de tout repère temporel expriment des actions a - temporelles, seulement envisagées dans leur déroulement. Comme les verbes infinitifs sont des « devenirs illimités »[13], ces participes présents sont « des devenants illimités »[14].

***

En montrant comment le territoire perd son quotient de réalité quand il coïncide avec la vision fantasmée du mythe, la déconstruction bloque le fonctionnement du paysage comme fondement même du mythe : le paysage est un paysage de mort auquel il convient de mettre fin à son tour.

De l'infiniment grand à l'infiniment petit, McCarthy installe le lecteur dans l'instabilité du sens et la précarité des interprétations. Son baroque ne dit pas seulement la décomposition de la vision humaniste d'un monde harmonieux fondé sur les intérêts communs de l'intellectuel et du marchand[15]. Il figure aussi la dissolution des relations entre réel et fictionnel, une des formes de ce virtuel qui est l'objet de l'art baroque postmoderne[16].

Christine CHOLLIER
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

(1) Un paysage est une étendue de territoire embrassée par le regard, une partie de territoire représentée ou vue, c'est-à-dire médiatisée, contrairement au pays, à la planète, à la terre, à la nature, qui n'ont pas besoin d'esthétisation ou d' « artialisation » pour exister.
(2) Cormac McCarthy, *Blood Meridian*, Picador, 1985, p. 32. Les autres citations seront tirées de la même édition et la pagination donnée entre parenthèses.
(3) Jane Tompkins, *West of Everything, The Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, 1992.
(4) Idem, p. 78.
(5) Les termes de « crevice », de « tuft », de « bores » et de « dome » territorialisent le corps (167).
(6) René Girard a montré que la crise des différences finit toujours par se réduire à une crise de la différence fondamentale entre violence unanime, bénéfique, ordonnatrice et structurante, purificatrice d'une part et violence réciproque, individuelle, maléfique et non motivée, impure d'autre part. Cette violence habite l'univers McCarthien. René Girard, *La Violence et le sacré,* Grasset, Pluriel, 1972, p. 77.
(7) L'ouverture du roman sur la naissance du kid et sa fermeture sur sa mort sont liées à cette chute vertigineuse des étoiles, terrifiante pour les limites de l'entendement humain. L' accélération du mouvement des astres, qui habituellement ne peut s'observer à l'oeil nu, représente une formidable accélération du temps au regard de laquelle l'histoire humaine est réduite à peu de chose, comme vidée de sens par la violence qu'elle engendre et répète à l'envi.
(8) « The desert flatters the human figure by making it seem dominant and unique, dark against the light, vertical against horizontal, solid against plane, detail against blankness ». Tompkins, op. cit., p. 74.
(9) De même, dans « cold blue space », on hésite à trancher entre les possibles : l'espace donne-t-il une impression de froid en raison de sa couleur bleue ou est-il froid et bleu ?
(10) Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique.* Paris : Université de Paris VIII - Vincennes, collection l'imaginaire du texte, 1991, p. 116.
(11) On retrouve l'image du monde baroque décrit par Pascal dans *The Crossing,* Picador, 1994 : *He believed in a boundless God without center or circumference* (152).
(12) Ainsi certains adjectifs restent injustifiés :
/ the **calamitous** advance of the sun (110) / the **problematical** destruction of darkness (105), etc.
(13) Gilles Deleuze, *Dialogues,* Flammarion, 1977, p. 78.
(14) Dans la scène qui relate l'attaque d'un camp de Gilenos par les

hommes de Glanton, victimes et assaillants, bien que distincts au début, finissent par se confondre dans le même bain de sang : *[...] some of the men were moving on foot among the huts with torches and dragging the victims out, slathered and* ***dripping*** *with blood,* ***hacking*** *at the* ***dying*** *and* ***decapitating*** *those who knelt for mercy* (156. Souligné en gras par nous). Si une deuxième lecture, attentive au sens des mots et au sens de l'histoire, permet d'attribuer d'une part *dripping* et le nom verbal *dying* aux victimes Gilenos, d'autre part *hacking* et *decapitating* aux assaillants américains, il n'en reste pas moins qu'une première lecture déchiffrant les mots selon leur relation de contiguité aura mis tous ces participes présents sur un même plan. Le procédé permet de perdre le lecteur dans la scène de fureur, d'affoler ses sens et son bon sens au point que victimes et assaillants se fondent dans la même violence.

(15) *The Americans might have traded for some of the meat but they carried no tantamount goods and the disposition to exchange was foreign to them* (121).

(16) Cf. Anne - Laure Angoulvent, *L'esprit baroque,* Paris, 1994. Christine Buci - Glucksmann, *La folie du voir,* Galilée, 1986. Christine Buci - Glucksmann (ed), *Puissance du baroque,* Galilée, 1996.