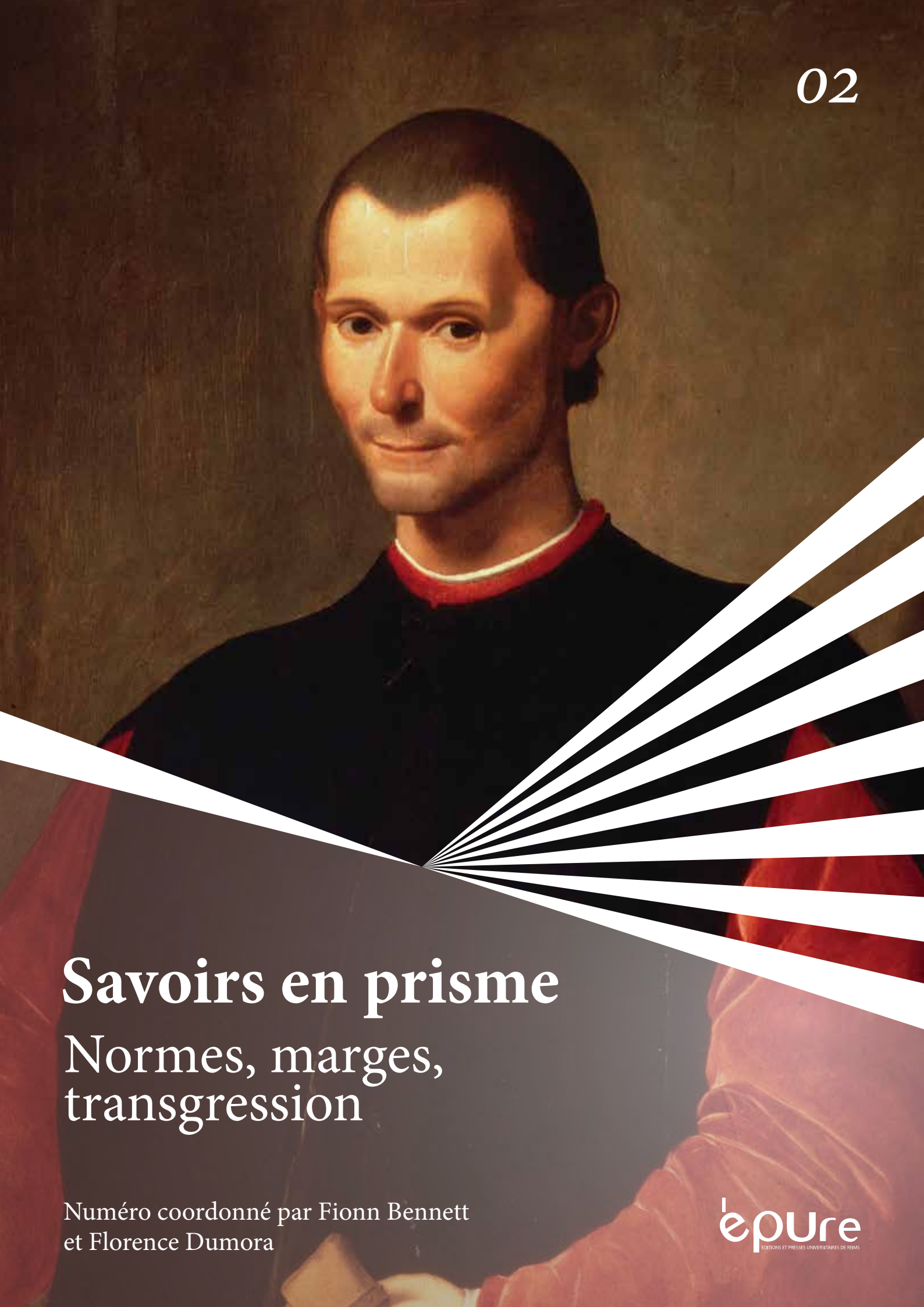


02

Savoirs en prisme

Normes, marges, transgression

Numéro coordonné par Fionn Bennett et Florence Dumora

épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Revue électronique publiée avec le concours du Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée (CIRLEP, EA 4299), **Université de Reims Champagne-Ardenne**

Crédits de couverture : *Ritratto di Niccolò Machiavelli*, Santi di Tito (1536-1603), Florence, Polo Museale Fiorentino, domaine public – Conception graphique © Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : **2260-7838**

ÉPURE • Éditions et presses universitaires de Reims, 2020
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac / CS40019 / 51 726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Cette revue est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Savoirs en prisme : le projet éditorial

Le CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherches sur les langues et la pensée) est une équipe d'accueil (EA 4299) du Pôle de recherches en lettres et sciences humaines de l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ce centre souhaite se doter d'une revue électronique où pourront s'exprimer ses diverses composantes : Langage et pensée, Intercompréhension et didactique du plurilinguisme, Représentation de la société par le texte et l'image.

L'ambition est double :

La revue sera le cadre d'un dialogue fructueux entre les trois axes énoncés, en permettant une réflexion commune autour d'un thème transversal choisi de façon concertée, pour un an ou deux suivant sa complexité.

Afin de favoriser un plus grand rayonnement du CIRLEP, la revue sera également ouverte, invitant des enseignants chercheurs extérieurs à l'équipe (au niveau national et international) à participer à la réflexion, notamment par le biais d'appels à contribution ; elle inclura une rubrique « Actualité de la recherche » (comptes rendus d'ouvrages, entretiens, annonce de journées d'études en lien avec la thématique du numéro, rappel de l'agenda des séminaires du CIRLEP...)

Les membres du CIRLEP étant en partie des civilisationnistes ou des littéraires (rattachés à des départements de Langues), les langues utilisées seront le français (majoritairement), mais aussi l'anglais, l'espagnol et l'allemand. Lorsqu'un texte sera publié dans une langue étrangère, il sera accompagné d'un résumé en français. Le plurilinguisme est une caractéristique de la revue, comme son interdisciplinarité.

Tous les articles publiés seront des textes originaux, n'ayant jamais fait l'objet d'une publication antérieure.

Directeur de publication :
Thomas Nicklas

Comité de rédaction :
Françoise Heitz, Florence Dumora, Fionn Bennett, Yann Philippe

Comité éditorial :
Éric Castagne, Catherine Chauche, Céline Denat, Pierre Frath, Emilia Hilgert,
Véronique Le Ru, Helga Meise, Alicia Oïffer, Daniel Thomieres,
Jean-Emmanuel Tyvaert, Lorenzo Vinciguerra.

Comité Scientifique :
María Dolores Albiac Blanco (Universidad de Zaragoza)
Louis Allix (Université de Reims Champagne-Ardenne)
John Baker (Université Paris I)
Juan Carlos Baeza Soto (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Karine Brehaux (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Cécile Brion (Université de Reims Champagne-Ardenne)
René Daval (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Jean-Stéphane Duran Froix (Université de Bourgogne)
Marie-Madeleine Gladieu (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Catherine Heyrendt-Sherman (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Emmanuel Le Vagueresse (Université de Reims Champagne-Ardenne)
María Luisa Lobato (Universidad de Burgos)
José Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Peter Marquis (Université de Rouen)
Marie-Thérèse Mourey (Université Paris IV)
Silvia Palma (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Adrian Park (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Aude Rebotier (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Christina Reissner (Universität des Saarlandes)
Mireille Ruppli (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Emmanuel Vincenot (Université de Tours)
Sarah Voinier (Université d'Artois)

Normes, marges, transgression

Numéro coordonné par Fionn Bennett et Florence Dumora

épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Sommaire

Avant-propos III
Florence Dumora et Fionn Bennett

Introduction V
Florence Dumora et Fionn Bennett

Le prince fêtera ses 500 ans : réflexions sur la transgression théorique des normes du discours sur le politique (à l'occasion d'une parution récente) 1
Thomas Nicklas

Le triomphe de la norme dans les discours à la mort de Philippe II 11
Sarah Voinier

Le calendrier comme norme 31
Véronique Le Ru

L'européanisme russe sous le prisme de l'instruction publique dans la Russie des XVIIIe et XIXe siècles 51
Anastasia Yastrebtseva

La escritura oblicua : leer y escribir en las luces españolas 79
María-Dolores Albiac Blanco

« L'homme est l'*animal monstrueux* et le *suranimal* » : la question du dépassement des normes dans la pensée de Nietzche 95
Céline Denat

Normes sociales et créativité individuelle 117
René Daval

Le jeu récurrent de la norme et de la transgression dans *Erasure* de Percival Everett 125
Catherine Chauche

Tchapaev à La Havane : le cinéma révolutionnaire cubain et la question du réalisme socialiste 143
Emmanuel Vincenot

L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale 173
Louis Allix

« Apocalypses béatifiques » de l'ordre et du chaos
dans *Les portes de la perception* d'Aldous Huxley 199
Fionn Bennett

« *He fumbles with your Soul* » : Emily Dickinson entre le piano et l'univers 215
Daniel Thomières

Parménide croyait-il dans les signes de l'Être ?
Remarques sur l'énonciation et la délocution au fragment 8, vers 1-11 229
Anne Gabrièle Wersinger

Norme et transgression dans les proverbes 253
Silvia Palma

Varia

Entretiens au festival de Biarritz 265
Françoise Heitz et Véronique Pugibet

Comptes-rendus

Thomas Schlesser, *L'art face à la censure,*
cinq siècles d'interdits et de résistances 279
Catherine Chauche

Jean-Pierre Martin, *Eloge de l'apostat, essai sur la* vita nova 283
Catherine Chauche

Le Glossaire multilingue de la gestion du risque 287
Emilia Hilgert

Avant-propos

Ce numéro de *Savoirs En Prisme* est né d'un sentiment semblable à celui d'Hamlet s'apercevant qu'il vivait un 'temps disloqué'. Car quelque ambiguës que soient les épithètes « postmoderne », « post-métaphysique », « post-rationnel » et autres utilisées pour qualifier *nostrum aevum*, nul doute qu'elles signifient une rupture à peu d'autres comparables. Le concept de *norme* est au premier chef concerné par cette rupture. Et ici nous ne pensons pas seulement à ses conditions d'existence, ses finalités, sa rhétorique, ses enjeux éthico-politiques ni aux préjugés, tacites ou avérés, qu'elle implique : désormais c'est la légitimité même de ce concept qui est radicalement remise en question. Cependant, à la différence d'Hamlet, nous ne pensons pas que vivre une telle époque soit nécessairement une 'malédiction'.

En effet même si nous sommes promis à un avenir qui, sur le plan des normes, sera ponctué de « déplacements de montagnes et de vallées tels que nous n'en avons jamais rêvés », pourquoi serait-il nécessairement à redouter ? Après tout, d'anciennes normes, règles, lois, paradigmes, idéaux et principes organisateurs peuvent être transgressés, voire anéantis sans qu'on ait à en regretter la perte. De même, lorsque nous considérons que toute norme qui finit par s'imposer se construit dans les marges d'une norme préexistante, pourquoi douter que le bouleversement normatif actuel n'est qu'un moment transitoire, en pleine gestation d'un nouvel ordre épistémique, moral ou onto-théologique tout aussi puissant, structurant et 'totalisant' que celui, millénaire, dont on ne finit pas de sonner le glas ? Enfin, un espace « normé » n'abolit jamais l'altérité, l'incommensurable et l'entropie qui guettent dans ses marges. Or à ce moment-là, pourquoi le bouleversement normatif actuel serait-il plus le symptôme d'une sorte de « dérèglement de tous les sens », essentiellement nihiliste, que le fruit d'un renouveau surgi de sa porosité à l'altérité, porosité sans laquelle l'espace normé est condamné à la fossilisation ?

Mais si nous assumons une posture si ouverte, elle n'en est pas moins tempérée par des réserves vigilantes. Quoi qu'il en soit, nous sommes loin d'être sourds aux arguments de ceux qui nous mettent en garde contre le zèle déconstructiviste d'une « pensée critique » qui se veut sans limite. Car, effectivement, à côté des normes dont la seule vocation est d'offrir une casuistique pour des « mensonges millénaires » et des « vanités humaines, trop humaines », il y d'autres qui font office de remparts contre la barbarie et l'intolérable. Et l'on ne saurait point cautionner le principe que « tout est permis » ou « tout est possible » sans encourir les risques bien connus du relativisme, du scepticisme et du nihilisme moral, esthétique et épistémique. Autrement dit,

toutes les normes ne se valent pas, n'ont pas le même degré de contingence ou de nécessité vitale. Certaines ne peuvent point être détruites sans entraîner *ipso facto* la destruction de leurs assaillants. Ainsi, si l'humanité prométhéenne avance mue par une perpétuelle infraction des normes, le sort de Tantale, capable de servir en nourriture aux Dieux son fils Pélops pour prix de l'exorbitante immortalité, ne la prévient-il pas contre une quête qui se ferait en son seul détriment ? En ligne de mire dans cet avertissement sont, *inter alia*, ces apprentis Héphaïstos dont la prouesse dédaléenne risque de nous vouer tous au même sort que cet Icare dont la transgression fut non moins désastreuse qu'enivrante.

Confrontés à tout cela, et persuadés que nous ne sommes pas seuls à ressentir – avouons-le – une certaine perplexité, nous avons lancé un appel auprès des chercheurs et chercheuses en sciences humaines, le public sans doute le mieux placé pour réfléchir sur ces questions. Les contributions regroupées dans le présent numéro donnent un aperçu de l'ampleur de cette interrogation, fondamentalement liée à toute civilisation – véritable boîte de Pandore – et dont la formulation laissait aux démarches individuelles des chercheurs toute latitude pour explorer tout domaine et tout temps. Il se trouve que l'intérêt des contributeurs s'est porté sur des phénomènes normatifs non directement liés aux aspects les plus récents en la matière. Néanmoins ils mettent en lumière, par des perspectives très variées, les enjeux conceptuels et philosophiques des normes dans nos sociétés. Ce vaste et grave sujet requiert que « cent fois sur le métier nous remettions l'ouvrage ».

— Fionn Bennett & Florence Dumora

Introduction

La fixation des normes, du normatif, consubstantielle de l'organisation en sociétés de la vie, est sujette de façon nécessaire à l'écart, à la transgression, déviance qui peut être rébellion ou création suivant qu'elle s'adresse au pouvoir ou relève de l'esthétique, bien que ces deux modalités d'expression ne soient pas exclusives et puissent, au contraire, être absolument mêlées. En tous les cas elle est signe de la liberté humaine qui ne peut se réduire à une norme unificatrice que grâce au contrôle exercé par sa raison ou sous la contrainte. L'imperfection de la société tient à la différence des individus et à l'imperfection de toute norme émanant du pouvoir (politique, judiciaire, moral), comme l'ont mis en évidence, avec des principes différents, *La République* de Platon et Saint Augustin dans sa *Cité de Dieu* pour ne citer que deux penseurs fondamentaux de la culture occidentale. Il ne s'agit pas tant d'étudier la notion d'écart par rapport au 'normal' (ce qui nous conduirait vers des considérations d'ordre biologiques, cliniques, etc.) que d'envisager que la norme n'existe peut-être que comme système produisant des marges et des transgressions qui en sont *de facto* les parties intégrantes.

Toute norme implique un pouvoir qui la définit comme limite, à laquelle est donnée une fonction pertinente en vertu du système dans lequel elle s'instaure. Cette norme entraîne, par l'acte même de normalisation, des conduites et des actes majoritaires qui manifestent l'adhésion (mimétique) mais, également, le surgissement de transgressions et de marginalisations, expression d'un refus pouvant correspondre à une créativité dont le principe est d'explorer le champ des possibles aux limites toujours repoussées.

Ce volume présente une série d'études dont les premières abordent, sous la rubrique « Alliances du pouvoir et de la norme », le rapport de la norme à l'ordre qui régit l'organisation de toute société. Puis, les deux rubriques suivantes présentent les infléchissements que subit la norme, les résistances qui lui sont opposées, tant par la pensée libératrice (philosophique) – « L'appareil normatif à l'épreuve de l'humain: stratégies de pensée, libération créatrice » – que par les actes de création artistique, « L'art: un espace franc de la pensée critique ? ». Enfin sous le titre « Défis du langage : quêtes en marge du sens », apparaissent quatre études linguistiques qui explorent de quelle façon l'Être peut se dire et dans quelle mesure les concepts permettent cette expression ou au contraire la limitent.

Alliances du pouvoir et de la norme

Dans cette première rubrique, quatre travaux illustrent de quelle façon le pouvoir (politique) s'appuie sur la fixation d'une norme imposée comme juste : celui qui est considéré comme le pionnier de la politique moderne dénonça le premier, souligne Thomas Nicklas, la manipulation du critère normatif. À la même époque, en Espagne, les discours officiels élaborent et transmettent une représentation du roi telle qu'il incarne l'irréfutable norme chrétienne, voire christique (Sarah Voinier). L'organisation de la société dans son ensemble est régie par des normes, que ce soit dans ses rythmes (Véronique Le Ru) ou dans ses orientations, principes et contenus éducatifs (Anastasia Yastrebtseva).

Thomas Nicklas, dans son panorama raisonné des études traitant de la réception de Machiavel, affirme, se faisant écho de l'auteur du *Prince*, que la norme est amorale et que l'anormalité est morale. Plus précisément, il montre comment le discours de Machiavel n'est transgressif qu'en apparence en ne faisant que démasquer un comportement (politique) qui, reposant fondamentalement sur le vice, se donne des airs de vertu. Puisque le politique est un univers où le mal triomphe est-il contraire à la morale de le reconnaître et de s'en prémunir en l'acceptant et en s'y adaptant? Au contraire, cette reconnaissance, en tant que démarche de vérité, est juste et « normale ». Mais cinq cents ans de recul historique n'ont pas suffi, semble-t-il, à rendre cette justice au premier théoricien du politique.

De son analyse bien documentée des discours sur la mort du roi Philippe II, Sarah Voinier dégage les grandes lignes normatives de l'image du roi souffrant avec patience, image qui s'inscrit dans la continuité de celle de roi très chrétien, combattant infatigable de l'orthodoxie contre la Réforme. Mais dans la rhétorique sermonnaire qui inclut l'oraison funèbre, le combat des derniers instants de la vie transcende celui de terrain : la vision de la mort corporelle du roi, évoquée sans pudeur par Diego de Yepes, par exemple, nourrit l'argumentaire catéchistique, en illustrant l'infériorité du corps par rapport à l'âme, éternelle. On passe ainsi d'une représentation normative à une démonstration exemplaire, allant jusqu'à inventer une unité et même une filiation, de nature spirituelle et rhétorique, entre Philippe II et Louis IX, le roi croisé, le saint.

Véronique Le Ru expose, à travers une série d'exemples de calendriers (*inter alia*, le calendrier révolutionnaire français ; ceux de certaines tribus africaines ; celui de l'empire anglais, etc.), comment le comptage du temps a, au cours de l'histoire, régulé les activités humaines. La notion de temps universel a permis de soumettre l'ensemble de l'humanité au même rythme temporel en imposant, du même coup, une vision de l'histoire référée au seul calendrier chrétien. Dans la maîtrise du temps, le pouvoir religieux a cherché l'alliance avec le pouvoir politique. En annexe, l'auteure ajoute l'historique du calendrier républicain, ses fêtes, ses évolutions et les raisons de sa suppression.

Enfin Anastasia Yastrebtseva expose la spécificité du XVIIIe siècle russe en analysant la politique tsariste qui fut, dans ce cas, normative. L'empire se définissait désormais comme un espace civilisateur, en particulier par le biais de la promotion

d'un modèle humain supranational, dépassant les particularismes nationaux russes, persistant ou se développant en marge de la civilisation et confinant à la barbarie. Pierre le Grand œuvra pour l'égalité et l'unité des peuples en développant l'instruction publique dont la double dimension –scientifique et morale – s'inspirait des conceptions allemande et française et qu'accompagnait un large courant culturel et spirituel européaniste. Cette politique éducative du Tsar a entraîné l'émergence de courants conflictuels sur la question du slavophilisme et de l'occidentophilisme, pierre de touche de la définition de l'individu russe, connaisseur de l'Europe ou simple imitateur plein d'illusions.

L'appareil normatif à l'épreuve de l'humain : stratégies de pensée, libération créatrice

Dans ce second volet, trois contributions donnent des normes un éclairage critique, venant d'auteurs des Lumières, dans un cas (María Dolores Albiac Blanco), philosophique dans les deux autres (Céline Denat et René Daval). Ce qui en ressort c'est leur rigidité unificatrice ou contraignante peu accordée à la diversité de l'homme, par nature unique, et contre qui toute tentative d'uniformisation est un attentat à son énergie créatrice, dionysiaque.

María Dolores Albiac Blanco montre comment une pensée critique tire parti de formes discursives conventionnelles ou, au contraire, de points de vue narratifs croisés, pour s'exprimer en dépit de la censure inquisitoriale. Elle s'intéresse particulièrement à José Cadalso, qui, dans ses *Cartas marruecas*, par le biais de l'échange épistolaire, sur le modèle de Montesquieu, dresse les traits d'une société utopique, débarrassée des principaux défauts, précisément ceux qui accablent la société espagnole du XVIIIe siècle. Mais il est des formes plus cryptées de rébellion qui consistent à prendre la défense des idées que l'on réprouve. En usant de ce procédé ironique, plus difficile à déceler par la censure, l'auteur court aussi le risque de voir ses intentions mal comprises. L'engagement de l'auteur ne va pas, souligne María Dolores Albiac Blanco, sans un questionnement sur l'opportunité de dévoiler la vérité : celle-ci ne doit pas compromettre l'ordre social, qui reste une norme infrangible, et il est donc délicat de la dévoiler au peuple, aux esprits mal préparés.

Céline Denat, en s'appuyant sur plusieurs des œuvres maîtresses de Nietzsche, expose et analyse la pensée du philosophe allemand : sa remise en question du fondement des normes dans la culture européenne passe par le dévoilement d'une confusion entre normes et valeurs morales. L'appareil des normes enferme l'homme, essentiellement a-normal du fait de son individualité unique, pour le réduire à un schéma où les différences sont abolies au nom d'une série de valeurs qui, issues de la morale chrétienne et du monothéisme en général, érigent un système de protection des plus faibles en brimant l'énergie créatrice et la force des individus les plus exceptionnels. Il faut comprendre les normes (« rectitudes » étymologiquement) pour en dépasser le principe et repenser le normatif en fonction de la complexité de l'être humain.

Dans un ordre d'idée assez proche, René Daval, explique que les normes sociales se réduisent pratiquement à des normes morales ; celles-ci dictent aux individus un comportement destiné à en faire des éléments d'un groupe et, ce faisant, à soumettre leurs pulsions à un degré répressif, allant contre la connaissance et la conscience de « soi », conscience qu'atteignent précisément ceux qui, ayant compris la norme, s'en libèrent, et, en particulier, les esprits créateurs.

L'art: un espace franc de la pensée critique ?

Dans cette rubrique, trois formes de créations artistiques sont abordées : la littérature (Catherine Chauche), le cinéma (Emmanuel Vincenot), la musique (Louis Allix). Dans tous les cas, les auteurs démontrent que l'expression artistique tend à se libérer des normes qui lui sont imposées par tradition, par culture ou par dogmatisme. L'expression artistique n'*EST* que dans un accomplissement du créateur qui a pu se livrer à des questionnements sincères, dégagés de tout préjugé ou de tout figement normatif, concernant son rapport à son art.

Dans l'analyse qu'elle mène d'*Erasure*, Catherine Chauche décrypte les jeux de transgressions qui sont l'essence même de la structure du roman, par le biais d'un montage complexe de mise en abyme du processus de création littéraire. Le personnage, lui-même écrivain, se met au défi de sortir des normes qui pèsent sur lui, compte tenu de son statut socio-racial ; mais alors même qu'il se projette dans un double, lui aussi créateur, il est rattrapé par celui-ci et se retrouve prisonnier, par le biais des créations de son double, du système de normes qu'il voulait fuir initialement. Cette quête éperdue de la marge qui, ici, est posée en termes d'ironie, est le danger encouru par le créateur ; mais les retournements multiples, les multiples renvois du miroir, sont précisément la fécondité de l'auteur, Percival Everett, qui a mis en jeu le sort de l'écrivain dans sa matière même, l'écriture. En outre, Catherine Chauche fait ressortir, en s'appropriant les concepts guillaumiens de tension dans l'actualisation du substantif, les modalités linguistiques mises en œuvre dans la construction de ce personnage et de son double.

Emmanuel Vincenot entreprend, dans son article « Tchapaev à la Havane : le cinéma révolutionnaire cubain et la question du réalisme socialiste », une minutieuse étude du cinéma cubain dont les spécificités se sont forgées, au cours des années 60 à 70 surtout, en résistant de façon plus ou moins appuyée aux influences du modèle soviétique, appelé réalisme socialiste, pourtant prôné, voire défendu, au sein même des institutions culturelles cubaines. Dans ce cas, la spécificité de l'art cinématographique cubain a constitué une marge qui ne s'est jamais réduite à la norme et a perduré, empêchant le triomphe d'une norme dont la valeur artistique était soumise (et par là compromise en tant que telle) à un dogme politique.

Quant à Louis Allix, il examine, dans « L'authenticité peut-elle être une norme de l'interprétation musicale ? », le bien-fondé du respect de l'authenticité dans l'interprétation musicale : en cherchant à saisir, à travers d'abondants exemples de compositeurs et d'œuvres, la nature et la signification de la notion d'authenticité, il en vient à la définir comme un état relatif de l'œuvre, non définitif, modulable,

perfectible, et qui, par conséquent, ne saurait constituer la base d'une exécution musicale normative. La norme musicale réside, bien au contraire, dans la recherche permanente d'un compromis entre un canevas initial, aussi élaboré et réussi soit-il, la créativité des musiciens et le goût du public. Il en conclut qu'un retour à l'improvisation, partielle, comme modalité d'interprétation des pièces de musique, serait, dans une certaine mesure, l'avenir de l'exécution musicale.

Défis du langage : quêtes en marge du sens

La langue, moyen privilégié de compréhension et de communication aboutie de l'humanité, représente le lieu-matière où se jouent les expériences de la pensée et de l'expression tout en s'y accomplissant d'une façon nécessaire et exclusive. Comme modalité de saisie du monde par le Moi, le langage, particulièrement dans sa mise en œuvre littéraire, offre ses possibles à l'expérience dicible, laquelle y trouve ses limites : ici, quatre études, signées par Fionn Bennett, Daniel Thomières, Anne Gabrièle Wersinger et Silvia Palma nous apportent quatre illustrations différentes de cette capacité marginale du langage.

Chez les grands écrivains, qui dans leurs œuvres transcendent leur expérience subjective dans une saisie d'un entier du monde dont ils dégagent et livrent le sens, le langage est exploré aux confins des significations afin qu'elles s'adaptent au plus près de l'indicible de cette expérience, de son caractère à la fois unique mais universalisable. Ainsi en est-il de l'appréhension du monde sous influence de la mescaline, expérience tentée et restituée par Aldous Huxley : celui-ci éprouve la limite du langage qui opère, dans sa fonction même du dire le monde, une séparation du Moi d'avec ce qui apparaît, sous l'effet de la drogue, comme objets nouveaux, sans mots pour les désigner, et dont la définition suppose une transgression métaphorique, une apocalypse ou révélation. Cette expérience de la marge du langage nous est présentée par Fionn Bennett, à la lumière d'un minutieux détour dans l'univers des concepts platoniciens, dont le principe repose sur la dissociation de l'Idée et de la chose pragmatique qui, assujettie au mouvement permanent, ne donne qu'une image parcellaire de son Être. L'auteur montre comment Aristote a réassocié, par sa théorie de la temporalité arrêtée, les concepts aux choses offertes à notre perception, réalisant ainsi la cohésion de l'essentiel et de l'accidentel. Cette digression philosophique, au cœur de la question de notre rapport au monde médiatisé par la langue, s'insère dans l'exposé de l'expérience huxleyenne pour conclure au bilan incertain de l'exploration apocalyptique voulue par l'auteur anglais. Fionn Bennett s'interroge sur la possibilité de s'affranchir des normes imposées par le langage catégoriel.

La jeune fille tout ce qu'il y a de « normale » devint l'auteure de *He fumbles with your soul*, poème énigmatique de quête, dont Daniel Thomières se propose de saisir le sens. Quête de l'identité entièrement à construire, semble-t-il, pour cette poétesse, reconnue à titre posthume, dont le Moi n'est pas quelque chose de stable ni, surtout, une donnée. Son poème en témoigne, par l'exclusion de la première personne explicite, néanmoins présente dans cet allocutaire suscité uniquement par

le biais des possessifs et qui pourrait bien être une projection du Moi. Le seul sujet verbal est la troisième personne masculine « *he* », la tierce personne, dont l'allocutaire subit l'irruption et la violence, de telle sorte que de multiples interprétations sont possibles. L'obligation faite au lecteur de travailler à la découverte du sens n'est rien d'autre que le corollaire de la recherche –tâtonnante, mystérieuse- qu'Emily Dickinson fait de Soi, véritable champ de bataille, lieu d'expérience verbale, où les mots se trouvent sondés jusqu'aux limites de l'imagination poétique d'un Moi, confronté à l'altérité qui l'envahit et le métamorphose. Ainsi Daniel Thomières met-il en évidence que le langage de la poétesse n'est pas assimilable à sa langue (l'anglais) mais aux possibles sémantiques qu'elle forge dans sa quête.

Anne Gabrièle Wersinger traite du poème oraculaire de Parménide d'Elée (DK 28 B 8, *ll.* 1-11). Elle suppose que ces versets, fondateurs pour la pensée occidentale, relatent la stratégie conçue par Parménide pour résoudre ce qui serait devenu à son époque une « crise sématologique ». À l'instar de l'épisode de l'Odyssée traitant de la cicatrice d'Ulysse, le rapport entre l'Être (*esti*) et les signes de l'Être (*sêma*) était brouillé, opaque, difficilement déchiffrable. Pour illustrer comment Parménide s'est proposé de déjouer cette « opacité référentielle », Anne Gabrièle Wersinger commence par nous mettre en garde contre les interprétations traditionnelles du poème, surtout celles qui voient en Parménide un adversaire du sophiste Gorgias de Léontine. Pour elle, le véritable sens de ces versets ne s'éclaire que lorsqu'ils sont lus à l'aide de l'analyse énonciative de la linguistique d'Émile Benveniste. En effet, c'est la délocutivité de l'Être dans ces versets qui recèle la véritable intention du penseur éléate dans ses propos au sujet d'*esti* et de *sêma*.

Nous entrons, avec l'article de Silvia Palma, dans la question de savoir si les proverbes expriment toujours une norme, même quand leurs prédicats énoncent l'écart, la transgression. L'auteure étudie les formes de ces parémies : leur formulation, entre autres spécificités, exclut nécessairement le recours à des termes exprimant l'exhaustivité ou un degré élevé de fréquence et, de même, elle échappe au schéma implicatif. Mais le propre de ces proverbes, sémantiquement, est qu'en mettant la transgression en exergue, ils expriment non seulement une autre loi générale complémentaire de la norme, mais qu'ils font aussi allusion, de manière contrastive, à la règle générale, normative.

Le prince fêtera ses 500 ans. Réflexions sur la transgression théorique des normes du discours sur le politique (À l'occasion d'une parution récente)

Résumé

Le Prince de Machiavel, l'un des ouvrages centraux de la réflexion sur le politique en Europe, a été achevé en 1513. Cinq siècles après, ce texte qui transgresse les normes convenues du discours interpelle toujours le lecteur. Comment la philosophie politique d'aujourd'hui se situe-t-elle par rapport à ce document fondateur ? Afin de commémorer cette date importante pour la formation de la pensée sur l'état et le pouvoir, le philosophe et député européen Leonidas Donskis a réuni des articles consacrés aux notions cruciales de Machiavel. Ce recueil invite à réfléchir sur la portée actuelle de l'approche machiavélienne.

Mots-clés : Philosophie politique ; Première Modernité ; Renaissance italienne ; Machiavel.

Abstract

Machiavelli's *Prince* was finished in 1513. It remains one of the most important texts related to political thought. Written five hundred years ago, this work still invites the reader to reflect on politics and human behaviour. How does political philosophy value this document today? In order to give answers to this question, the philosopher and Member of the European Parliament Leonidas Donskis has edited an essay collection which deals with the key notions of Machiavellian thought. These scientific essays give a hint about the actual scope of Machiavelli's approach.

Keywords : Political Philosophy; Early Modernity; Renaissance Italy; Machiavelli.

Le prince fêtera ses 500 ans. Réflexions sur la transgression théorique des normes du discours sur le politique (À l'occasion d'une parution récente)

Il y a presque 500 ans, fut rédigé l'un des traités politiques les plus influents et les plus contestés dans l'histoire de la pensée, le *Prince* de Machiavel. Le manuscrit fut achevé fin 1513, comme l'indiqua l'auteur lui-même dans une lettre adressée, le 10 décembre 1513, à son ami, l'ambassadeur Francesco Vettori[1]. Dédicacée finalement à Laurent II de Médicis (1492-1519), père de Catherine, la future reine de France, l'œuvre ne fut publiée qu'en 1532, après la mort de son auteur. Le livre servira de bréviaire à beaucoup d'hommes (et de femmes) d'action. L'empereur Charles Quint en aurait appris des passages tout entiers par cœur, il en recommanda la lecture attentive à ses proches collaborateurs[2]. Malgré cette grande estime que les princes eux-mêmes réservèrent au traité, l'amoralité du politique que préconisait, selon les apparences, le penseur florentin déclencha une avalanche de condamnations et de réfutations. Mis à l'index par le pape Paul IV, en 1557, le livre ne circula que clandestinement en Italie. À l'époque des guerres de religion en France, commença la longue litanie des réfutations bien-pensantes de cet ouvrage qui entend démontrer comment on devient prince et comment on le reste[3]. Le juriste français Innocent Gentillet (1535-1588), un huguenot modéré, exilé à Genève après la Saint-Barthélemy, présenta le massacre de 1572 comme le fruit d'une politique « italianisante », résultat d'une application des règles néfastes établies par Machiavel. En 1576, Gentillet publia son *Discours sur les moyens de bien gouverner*, destiné à réfuter les idées dangereuses du politique florentin. C'est le premier *Anti-Machiavel* qui inaugura un nouveau genre de la réflexion morale (ou hypocrite) sur les questions politiques. L'auteur le plus célèbre qui fit paraître, en 1740, un *Anti-Machiavel ou Essai de critique sur le prince de Machiavel* fut le jeune roi Frédéric II de Prusse, l'ami de Voltaire. Le roi partit, la même année, à la conquête de la Silésie et il s'opposa dans son livre avec force arguments aux guerres de conquête…

Machiavel avait transgressé les normes en cherchant des catégories « réalistes » qui donnent accès à la compréhension du politique. Par conséquent, il

1. Atkinson, 1996: 262-265.
2. Faul, 1961: 92.
3. Anglo, 2005.

était en rupture avec la tradition aristotélicienne qui discuta sereinement des formes de gouvernement et avec le projet du christianisme de moraliser l'action politique. Ses critiques le soupçonnèrent de vouloir supprimer les normes éthiques pour que règnent sans partage la ruse, l'intrigue et la loi du plus fort. Mais tel n'était pas du tout l'objectif du florentin. Dans sa lettre de 1513 à Vettori il parla de ses intentions. Son premier but était *lo studio dell'arte dello stato*, l'étude de l'art de gouverner, d'organiser et de maintenir un état. Raisonner de l'état (*ragionare dello stato*), tel fut le propos de l'homme condamné à l'exil et à l'inactivité après le retour des Médicis au pouvoir à Florence, en 1512, et la fin de la république florentine pour laquelle il avait tant travaillé. Le politique déchu fit preuve de sa capacité d'adaptation aux circonstances dans une nouvelle Italie où les princes montaient et les républiques déclinaient. Mais son originalité l'empêcha d'accepter les normes et les formes convenues. Il rédigea un étrange *speculum principis* qui se moquait des normes établies des miroirs des princes et de tout principe pédagogique. Cette stratégie anti-utopique fut le résultat d'une désillusion. Machiavel avait été l'un des proches collaborateurs du chef du gouvernement de la république (gonfalonier) Piero Soderini (1452-1522), un utopiste qui voulait apaiser l'état florentin en réconciliant toutes les tendances opposées. Par son attitude qui ignorait les contingences et les réalités politiques, Soderini scella la chute de la république. Pour arriver à quelque chose de durable, il fallait s'y prendre autrement[4].

Le *Prince* n'est pas mort

A l'approche de l'anniversaire de la rédaction du *Prince*, l'universitaire lituanien et député européen Leonidas Donskis, lequel avait exercé comme professeur de philosophie à l'université Vytautas-Magnus à Kaunas, a édité un ouvrage collectif qui vise à sonder, à travers le *Prince*, le « dynamisme de la pensée politique européenne » depuis la Renaissance[5]. Le recueil réunit des contributions de chercheurs lituaniens, estoniens, finlandais, roumains et allemands à la réflexion sur le texte de Machiavel que l'on considère comme l'un des documents centraux de la philosophie politique à l'époque moderne. Le florentin avait la conviction d'être le dernier des Anciens tout en étant le premier des Modernes[6]. Sa pensée ne sert donc pas à expliquer les lois éternelles du politique, comme il le croyait lui-même (et beaucoup d'autres après lui), mais elle se situe dans un contexte historique mouvementé où il convient de la resituer. Historiciser Machiavel – l'idée n'est pas originale. Le philosophe allemand Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) l'avait déjà suggéré dans son essai sur la constitution allemande, rédigée entre 1799 et 1803[7]. D'après Donskis, il convient de voir en Machiavel le penseur authentique de l'immense crise politique et sociale qui secoua l'Italie de la Renaissance. Une

4. Sabia, 2001: 53-67.
5. Donskis, 2011.
6. Donskis, Leonidas: "The Modern who believed that he was an Ancient: Niccolò Machiavelli in European Thought and Political Imagination" dans Donskis, 2011: 49-66.
7. Fragmente einer Kritik der Verfassung Deutschlands (1799-1803), Hegel, 1998: 1-219.

société qui ne crut plus en rien, sauf au pouvoir et au prestige, où les limites entre la civilisation et la barbarie furent difficilement repérables et facilement franchissables. Tout comme aujourd'hui. Un Machiavel historicisé dans toute son actualité !

Dans cette société florentine déchirée par les luttes interminables autour du pouvoir, de l'argent et du prestige, le déclin moral ouvrit la voie au dépérissement des bases éthiques du vivre ensemble et à l'implosion du politique car personne ne s'intéressait plus à la chose publique. La République fut à l'abandon et la perte de la liberté certaine. Comment remédier à une telle situation ? A Florence, le frère dominicain, réformateur et prédicateur Jérôme Savonarole (1452-1498) misa sur une christianisation de la société pour contrarier le déclin moral. Il instaura, en 1494, une dictature théocratique dans la ville sur l'Arno, après la chute des Médicis. En 1497, il éleva avec ses disciples sur la place publique le *bûcher des Vanités* où il fit brûler les objets liés à la corruption des mœurs, y compris les livres de Boccace et de Pétrarque et les peintures de Botticelli. Machiavel qui assista, en 1498, à l'exécution de Savonarole sur la même place, n'adhéra pas au projet du dominicain. Il espérait qu'un ordre politique séculier, inspiré de la République romaine de l'Antiquité, ramènerait le calme en l'Italie tout en lui permettant de retrouver sa liberté et son unité. A ses yeux, étant donnée l'immense corruption de la société et la méchanceté triomphante, tous les moyens étaient bons et légitimes pour construire cet ordre politique stable qui maintiendrait le droit tout en protégeant les faibles contre les puissants. C'est le résultat qui compte. Cette vision des choses était peut-être à la hauteur de son époque et de ses contemporains, mais elle finit par faire de Machiavel un homme infréquentable pour chaque bonne société. Un apôtre de l'intrigue et un instigateur de tous les coups d'Etat à venir, entrepris avec le dessein de rendre la stabilité politique à une société déstabilisée. C'est ainsi qu'il est représenté dans le *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu* de Maurice Joly (1829-1878), un livre paru à Bruxelles en 1864 et diffusé clandestinement en France, dirigé contre le régime de Napoléon III, l'homme du coup d'Etat de 1851.

L'auteur florentin est prédestiné à devenir le bouc émissaire dans chaque discours politique qui se veut moralisateur. De là à dire de lui qu'il a un problème avec la morale, il n'y a qu'un pas. Les Anglais de l'époque moderne n'ont-ils pas pris l'étrange habitude d'appeler le Malin *Old Nick*, en faisant allusion au prénom de l'ancien secrétaire de la République de Florence ? Hubert Schleichert, professeur émérite de philosophie à l'université de Constance, s'est penché sur ce qu'on est convenu de déterminer comme un problème de cet homme de la Renaissance avec l'éthique et l'étiquette[8]. Schleichert nous montre pourtant que ce problème n'existe pas en tant que tel. Machiavel se refuse tout simplement aux jeux hypocrites de camouflage et de mystification que tant d'autres jouent avec tant de virtuosité. Pour lui, le bien reste bon et le mal reste mauvais. Il n'établit pas de standards éthiques

8. Schleichert, Hubert, "*Border-Value Morality and Semantical Coherence in Machiavelli's* Prince", Donskis, 2011: 15-26.

différents pour les différentes classes sociales. Pour lui la différenciation sociale consiste à dire que les humbles peuvent rester dans la vertu tandis que les détenteurs du pouvoir n'échappent pas au mal qu'ils font. Autrement dit: au péché. Péché étroitement lié à l'exercice du pouvoir dans un monde dépravé. Pour survivre dans un univers rempli d'intrigues et de violence, l'individu entre nécessairement dans le mal (*necessitato intrare nel male*). Ceux qui dirigent les états sont donc obligés, face au déluge de mensonges, de calomnies et d'attaques perfides, d'avoir recours aux mêmes moyens pour se défendre. L'intérêt suprême de l'animal politique dans cette pourriture généralisée, dans cette perversité omniprésente, consiste à vouloir survivre. Voilà toute la sagesse qui explique qu'on doit faire le mal afin de ne pas le subir. Ce dispositif accablant ne dispense pas l'individu de chercher le bien, de prétendre le faire et de regretter le mal qui doit être fait. Pour être à la hauteur des gens qui le combattent, cet animal politique frappe sans trop hésiter, sans réfléchir et sans se laisser distraire par ses scrupules.

Schleichert surprend ses lecteurs en les renvoyant à une lettre que le réformateur allemand Martin Luther avait envoyée, en 1521, à son proche collaborateur et ami Philipp Melanchthon. Luther y donne un conseil excentrique : « *Esto peccator et pecca fortiter sed fortius fide !* » (Sois pécheur et pèche fortement, mais sois plus fort dans ta foi)[9]. Pour Schleichert, le politique italien et le théologien allemand se retrouvent sur une même ligne argumentative. Certes, le bien est préférable et la perfection morale reste un idéal à atteindre. Mais si les circonstances exigent qu'on fasse le mal, il faut le faire sans hésiter car le monde d'ici-bas, hélas, n'est pas le havre de paix où règnent la justice et l'équité. Tout au contraire. Mais en commettant le mal afin de survivre, l'animal politique doit savoir à tout moment qu'il s'agit d'un mal car il n'est pas exempté de la morale. Luther continue donc : « *Peccandum est, quandiu hic sumus ; vita non est habitatio iustitiae, sed expectamus coelos novos et terram novam, in quibus iustitia habitat* ». (Le péché est inévitable car la terre n'est pas le lieu où la justice se fait. Mais nous attendons un ciel nouveau et une terre nouvelle). Machiavel ne partagea pas cette attente du réformateur allemand, mais il fit preuve, tout comme l'homme de Wittenberg, d'une cohérence terminologique qui le différencie de tous les petits acrobates du mensonge et de l'hypocrisie.

Fortuna, Pouvoir, *Virtù* – repenser les essentiels machiavéliens

Les réalités du pouvoir dominent le dispositif au sein duquel le *Prince* cherche à survivre. *Fortuna*, l'allégorie des contingences historiques, et *Virtù*, la capacité d'en profiter, y jouent leurs rôles. Le travail de tous les exégètes, depuis la parution du livre en 1532, consiste à mieux saisir ces termes. Timo Airaksinen, professeur de philosophie à Helsinki, se met à la poursuite de la Dame Fortune[10]. Celle-ci se présente pour lui sous quatre angles d'approche : le potentiel, le destin, la chance,

9. Il faut tout de même donner la phrase dans son intégralité : « *Esto peccator et pecca fortiter, sed fortius fide et gaude in Christo, qui victor est peccati, mortis et mundi !* ».
10. Timo Airaksinen, "Against all the Odds: Machiavelli on Fortune in Politics", Donskis, 2011: 3-14.

l'incertitude. D'une part, la Fortune représente un potentiel (militaire, économique ou autre) dont dispose celui qui a la chance d'avoir accès à ces moyens. Un prince peut conquérir une ville avec ses troupes à lui ou avec les soldats d'un allié, s'il arrive à conclure des alliances qui renforcent son potentiel. Le fait d'augmenter celui-ci représente donc l'un des modes d'action pour se soumettre la Dame Fortune, mais il y a toujours des questions qui demeurent. Même le plus fort, le plus intelligent des princes ne possède la Fortune qu'à moitié. Il peut, par exemple, préparer parfaitement bien une campagne militaire et s'appuyer sur de puissantes alliances et un potentiel agrandi, il ne peut tout de même (suppose Machiavel) calculer son succès qu'à 50 %. Le reste lui échappe. Il peut réussir, mais il peut aussi ne pas réussir. La moitié qu'il ne peut pas contrôler, c'est son destin, le domaine réservé de la Fortune. Or le prince doit essayer et tenter sa chance car il n'est pas exclu qu'il gagne. Entamer le jeu tout en sachant qu'il n'en sera pas le maître. Il peut avoir la chance que ses troupes ne soient pas atteintes d'épidémies et qu'il fasse beau pour permettre une campagne militaire rapide et vouée au succès. Sauf si c'est le contraire qui arrive. Regarder en face l'incertitude, c'est l'autre capacité qu'on exige d'un prince qui joue avec la Fortune. Contempler l'incertitude veut dire : se discipliner, savoir patienter et attendre, ne pas se précipiter. Le lion doit se convertir en renard et faire preuve d'une énorme flexibilité pour survivre malgré l'incertitude qui est l'une des armes les plus dangereuses de la Fortune.

Est-ce que le pouvoir, le dernier ressort du *Prince*, vaut tant de peines et d'exploits ? La question n'est pas dans Machiavel, nous dit Manfred Holler, professeur d'économie politique à l'université de Hambourg[11]. Le florentin nous montre des personnages mythiques et historiques qui commettent des crimes abominables pour rester au pouvoir et pour ne pas le partager. Tout comme le roi Romulus qui tue son frère Rémus afin de faire respecter les lois qu'il a imposées à la nouvelle Rome. Ou comme César Borgia qui a fait disparaître en la personne de Ramiro d'Orco son plus fidèle et plus efficace serviteur pour plaire à la foule qui craignait cet Espagnol. Tout cela n'est-il pas détestable ? Holler cite Christian Gauss (1878-1951), fils d'un libéral wurtembergeois qui quitta l'Allemagne à l'époque de Bismarck pour s'installer aux Etats-Unis parce qu'il haïssait l'autoritarisme et le militarisme caractéristiques, aux yeux d'un libéral d'Allemagne du Sud, de l'état prussien. Son fils devint professeur à l'université de Princeton et maître du futur président américain Thomas Woodrow Wilson qui partagera son idéalisme politique, avec toutes les conséquences que l'on sait. Dans un texte introductif rédigé après la Seconde Guerre Mondiale, Christian Gauss qualifia le *Prince* de « livre plein d'amertume », ouvrage d'un auteur qui s'était retrouvé dans une situation désespérée, exilé et marginalisé après avoir travaillé dur pour sa patrie, pendant une vingtaine d'années. Un livre qui témoignerait d'un douloureux échec, imprégné du pessimisme le plus noir à l'égard de l'humanité. Désespéré, Machiavel ? C'est difficile à croire ! Manfred Holler y oppose une autre perspective sur le *Prince*. N'est-il pas un livre optimiste qui sert un objectif clair ? Le pouvoir fort dont rêve Machiavel a la vocation de rétablir l'ordre public et de

11. Manfred J. Holler, "Niccolò Machiavelli on Power", Donskis, 2011: 27-47.

garantir la justice à tous. Noble but qui justifie bien des moyens. Le pouvoir selon Machiavel ne doit en aucun cas satisfaire les ambitions personnelles et le désir de certains individus de s'enrichir. Il existe ici-bas et malgré tout le concept de « bon pouvoir » qui est l'un des prérequis d'un ordre juste, pacifique et stable, un pouvoir sans doute louable, indépendamment des moyens grâce auxquels il a été acquis.

Une fois la stabilité assurée, l'équilibre des pouvoirs doit la maintenir, à l'exemple de la République romaine où les compétences de la noblesse sénatoriale furent contrebalancées par l'ingérence du peuple dans les affaires publiques. Et pour répondre aux situations d'extrême urgence, un élément 'monarchique' a été intégré à la constitution romaine, sous forme de dictateurs qui incarnaient un exécutif fort à durée déterminée. Tout dépend, dans cette République bien ordonnée, du choix des personnalités qui détiennent le pouvoir. Les hommes dotés des qualités d'un Romulus sont fort rares et Machiavel dut concéder qu'il avait choisi un mauvais héros en la personne de César Borgia, un homme finalement lâché par la Fortune. Toute la pensée machiavélienne repose sur un préjugé favorable aux « grands hommes ». Il se méfia des collectifs. Un homme seul, investi par la Fortune et doté de *Virtù*, suffisait pour réaliser de grands projets. Machiavel ne voyait pas le peuple en acteur de l'histoire de la République romaine, sauf une fois. En 494 avant J.-C. la plèbe se retira sur le Mont Sacré pour faire pression sur le patriciat. Mais c'est une exception qui ne devint pas la règle.

Est-ce inquiétant que les deux « démons » de la pensée politique moderne, Niccolò Machiavelli et Thomas Hobbes, nous parlent si souvent de vertu(s) ? Juhana Lemetti, enseignante à l'université de Helsinki, veut nous faire comprendre la notion de VERTUE dont il est question dans le *Léviathan* de Hobbes (1651) en l'interprétant à la lumière de la VIRTÙ, concept cher au florentin[12]. Avec sa franchise habituelle, l'auteur du *Léviathan* nous explique qu'en théorie, il faut agir vertueusement, mais qu'en pratique, ceci est à déconseiller si les circonstances n'y sont pas favorables[13]. Hobbes semble suivre les pas de Machiavel qui avait complètement découplé la moralité de la rationalité, deux concepts concordants selon l'opinion des écrivains moralistes de l'Antiquité et de la Renaissance. En politique, il n'est pas raisonnable d'être honnête, dans la mesure où les autres ne le sont pas. Signe annonciateur de la *Realpolitik,* Machiavel n'hésita pas à dissocier VIRTÙ – entendue comme capacité de tirer profit – de VIRTUS. Quiconque veut atteindre des objectifs politiques, ne peut pas permettre à la réflexion morale d'envahir le champ politique sur lequel il souhaite agir.

Peut-on faire la paix avec Machiavel ?

Exorcisé à mille reprises, finalement historicisé sur les pas de Hegel, Machiavel n'échappe pas aux tentatives d'actualisation qui lui sont vouées. Olli

12. Juhana Lemetti, "Virtue in Hobbes: Seen from Machiavellian Point of View", Donskis, 2011: 79-89.
13. *Ibidem*: 83: "*Hence the conclusion must be that a law of nature gives rise to an obligation in the internal court or in conscience always and everywhere, but in external court it gives rise to an obligation only when it can be kept with safety*".

Loukola, enseignant de philosophie dans la capitale finlandaise, reprend des idées qu'Isaiah Berlin (1909-1997) et Quentin Skinner, fondateur du courant qu'on appelle *Cambridge School of Intellectual History*, ont formulées à son sujet[14]. Berlin et Skinner voulaient revendiquer Machiavel comme précurseur d'une société pluraliste et libérale. Acteur et penseur du républicanisme, le florentin aurait fait de l'équilibre entre les groupes au sein d'une société moderne, avec leurs intérêts divergents, le point de départ de toute sa réflexion politique. Isaiah Berlin l'avait identifié comme le premier philosophe ayant réalisé qu'une pluralité de valeurs publiques existe au sein d'une société. La reconnaissance de ce fait forme la base d'une tolérance sociale qui transcende une étroite tolérance religieuse, sujette à discussion à l'époque moderne. Contrairement aux idées reçues de son époque, Machiavel ne croyait pas que dans une République tous devaient partager les mêmes idées et renoncer à l'articulation de leurs opinions divergentes pour ne pas fomenter la discorde civile. On sait que Machiavel a donné le conseil aux leaders d'une République de ne pas toucher les femmes des citoyens. A-t-il demandé qu'ils respectent leurs idées ? Toute la question est là. Loukola va encore plus loin. En s'inspirant des réflexions récentes sur un républicanisme civique qui renforcerait les fondements de nos sociétés occidentales, rongées par les peurs et les doutes[15], il essaie aussi, en se réclamant toujours de Machiavel, de déterminer les limites de la tolérance républicaine accordée aux déviances. Intolérable serait donc le comportement des citoyens et citoyennes qui se désintéressent de la chose publique, qui se désolidarisent de la vie de leurs institutions. 500 ans après la naissance du *Prince,* le républicanisme actif passe par les urnes.

Le philosophe et politologue Cătălin Avramescu, actuellement ambassadeur de Roumanie en Finlande et en Estonie, reste plus proche des préoccupations des Italiens de la Renaissance. Il sonde les idées machiavéliennes sur les différents types de constitutions, afin de mieux voir s'il a encore des choses à nous dire[16]. Il est bien évident, dit Avramescu, que Machiavel se place lui-même aux côtés d'un « constitutionalisme » inspiré de la Rome républicaine, tradition qu'il voyait à l'œuvre dans sa patrie toscane. A Rome/Florence, on essaie d'établir un équilibre entre les pouvoirs pour arriver à un système de gouvernement stable, à même de recueillir un consensus de la part des habitants. Y fut opposé une autre filiation constitutionnelle, caractérisée par l'oligarchisme, issue de la Sparte antique dont la République de Venise serait l'héritière dans l'Italie du XVIe siècle. L'Etat de Saint-Marc fut, certes, une république mais dotée d'une ossature monarchique (représentée par le *Doge*) et contrôlée par une aristocratie hermétiquement fermée à l'extérieur, les 42 familles de l'ancien patriciat. La constitution vénitienne fut admirée dans toute l'Europe, même en Angleterre, parce qu'elle reposait sur des éléments monarchiques, aristocratiques et démocratiques tout en séparant strictement les pouvoirs. Des auteurs habiles, Vénitiens d'origine, comme le cardinal Gasparo Contarini (1483-

14. Olli Loukola, "Rethinking Machiavelli: Republicanism and Tolerance", Donskis, 2011: 91-108.
15. Voir notamment Honohan, 2002.
16. Cătălin Avramescu, "Machiavelli and the Theory of Exemplary Constitutions", Donskis, 2011: 67-76.

1542), diffusèrent l'idée d'une constitution idéale, où les « poids et contrepoids » fonctionneraient d'une manière exemplaire. Machiavel ne voulait pas y croire. Il ne s'intéressait pas aux mythes constitutionnels qu'élaborèrent les membres de la classe dirigeante de la *Serenissima*. Pour lui, les résultats étaient la seule chose qu'il fallait prendre en compte. Il insista sur la portée de la bataille d'Agnadel (1509), une cuisante défaite que la Ligue de Cambrai avait infligée à la République de Saint-Marc. Si le pape Jules II n'avait pas provoqué un renversement des alliances au détriment des vainqueurs, Venise aurait pu être rayée de la carte. L'efficacité de cette constitution tant louée laissait donc à désirer, aux yeux du critique florentin. La classe dirigeante de la Sérénissime République avait fait mauvaise figure par rapport à ses concurrents. Les Vénitiens étaient libres de faire grand cas de leur constitution, mais notre homme florentin n'y attribua aucune valeur. Dans l'*Arte della Guerra* (1521), Machiavel alla jusqu'à dire que les Vénitiens ne comprenaient rien aux principes de la politique. L'idéalité de la constitution vénitienne fut une autre norme du discours européen, norme dont l'ancien secrétaire de Florence se moquait. À lui d'en assumer les conséquences.

— Thomas Nicklas
Université de Reims Champagne-Ardenne

Œuvres citées

Anglo, Sidney (2005): *Machiavelli – The First Century. Studies in Enthusiasm, Hostility, and Irrelevance.* Oxford: Oxford UP.
Atkinson, James B. (1996): *Machiavelli and his friends: their personal correspondence.* De Kalb (IL): Northern Illinois UP.
Donskis, Leonidas, Dir. (2011): *Niccolò Machiavelli. History, Power, and Virtue.* Amsterdam: Rodopi.
Faul, Erwin (1961): *Der moderne Machiavellismus.* Köln : Kiepenheuer & Witsch.
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1998): *Gesammelte Werke 5: Schriften und Entwürfe (1799-1808).* Hamburg: Felix Meiner.
Honohan, Iseult (2002): *Civic Republicanism.* London: Routledge.
Sabia Jr., Daniel R. (2001): "Machiavelli's Soderini and the Problem of Necessity". *The Social Science Journal.* 38: 53-67.

Le triomphe de la norme dans les discours à la mort de Philippe II

Résumé

Lorsque Philippe II meurt en 1598, les plumes se délient pour participer collectivement au panégyrique attendu de l'excellence du souverain défunt. Ainsi, une diversité de moyens sont mobilisés pour donner à entendre et à voir ce que le pouvoir donne à penser de lui-même. L'établissement d'une représentation unique, répondant aux exigences temporelles de son saisissement, renouvelle de manière intensive la doxa politique instaurée pendant toute la durée du règne. Les sermons funèbres offrent un bon exemple d'une composition normée sur le plan formel et normative dans son propos. L'attitude du roi face à la mort l'érige en parangon absolu de la bonne mort chrétienne et vise, au-delà de l'exemplarité historique, à renforcer la norme tridentine dans le contexte politico-religieux du tournant du siècle.

Mots clés : Philippe II ; mort ; sermon funèbre ; normalité générique ; norme idéologique.

Abstract

When Philippe II died in 1598, many writers took part to the collective eulogy that was to be made of the deceased sovereign. Various means were thus mobilised to show how the power was thought of. The setting of a unique representation, abiding to the temporal demands of its own creation, intensively renewed the political *doxa* that had been imposed on during the whole reign. Funeral orations are a good example of a creation that is both standardised in its form and normative in its content. The king's attitude towards death made him the very paragon of the good Christian death and, beyond historical exemplarity, aimed at reinforcing the tridentine norme in the political and religious context of the turn of the century.

Keywords : Philippe II; death; funeral oration; generic normality; ideological norm.

Le triomphe de la norme dans les discours à la mort de Philippe II

Par nature, le discours officiel attaché à la figure du roi ne peut se soustraire au champ normatif de l'ordre qu'il fonde dans la légitimation, la célébration et la diffusion massive de ses principes. L'autorité dont il émane conditionne le respect d'un certains nombre de valeurs, de représentations communes liées non seulement à la tradition politique et religieuse, mais également à une codification écrite de la mise en scène de la majesté. Rien ne permet donc d'échapper aux «commandements» que constituent les normes collectives et individuelles de cette organisation sociale puisque l'enjeu même de la production écrite vise à en renforcer l'efficacité sémantique tout en assurant sa promotion éclatante[1]. Dans le contexte très particulier de la mort du roi, l'on constate à partir de l'observation du cas de Philippe II d'Espagne, en 1598, que les plumes se délient pour participer collectivement au panégyrique attendu de l'excellence du souverain défunt. Ainsi, une diversité de moyens sont mobilisés pour donner à entendre et à voir ce que le pouvoir donne à penser de lui-même. L'établissement d'une pensée unique, répondant aux exigences temporelles de son saisissement, renouvelle de manière intensive la doxa politique instaurée pendant toute la durée du règne. C'est cet ensemble de discours normatifs que nous nous proposons d'étudier ici afin d'en déterminer les conditions d'apparition, les motivations, et les caractéristiques idéologiques.

Fixer une image normative

Depuis la mort de Charles Quint en 1558, l'annonce nécrologique concernant le roi était immédiatement médiatisée dans tous les royaumes grâce à la diffusion, par l'écrit, de l'événement. Les *libros de exequias* prenaient la forme de chroniques narratives relatant par le menu la mort du souverain et cela à partir de sources directes[2]. Dans le cas de son fils Philippe II, la relation de son confesseur Diego de Yepes constitue un texte majeur dans la médiatisation de son trépas. Y participe également de façon essentielle l'enquête menée par le chapelain du roi défunt, Fray Antonio Cervera de la Torre, sur ordre de García de Loaysa, le 20 septembre 1598, soit une semaine après le décès du souverain[3]. Parallèlement à ces productions écrites, toutes les provinces recevaient l'ordre de célébrer les funérailles du roi comme l'ampleur de la disparition l'exigeait. Une fois éditée, la chronique de ces manifestations permettait d'informer les autorités centrales et locales sur les «festivités», en rendant compte, dans une description sourcilleuse mêlant parfois

1. Durkheim, 1975 : 322.
2. Allo Manero, 1992 : 61-67.
3. Vargas Hidalgo, 1995: 377-460, 387.

l'iconographie au verbe, de tout le déroulement des cérémonies et des constructions éphémères réalisées pour l'occasion. Ces chorégraphies urbaines traduisaient à la fois l'acte d'allégeance à la Maison Royale par le témoignage de l'entier dévouement de la communauté et la mise en avant de la richesse et de l'ingéniosité de la ville. Double propagande, s'il en est, puisqu'à la célébration élogieuse du défunt souverain s'ajoute celle de la création collective.

Compte tenu du support et de la façon même d'introduire et de traiter le sujet qui appartient à des usages révolus du panégyrique royal, la médiatisation de l'événement entre dans le champ de la création écrite en tant que telle. Par la rhétorique de la mort du roi, il s'agissait, à travers les divers témoignages de ses proches, des relations historiques, des nombreux sermons funèbres, de fixer une image du roi et de son pouvoir qui fût en tous points compatible avec, non seulement la projection mentale qu'en faisaient ses sujets, mais aussi avec « l'horizon d'attente » d'un discours et cela, à partir d'un programme idéologique fortement ancré dans la religiosité du monarque[4]. Apparaît alors un jeu d'images et de représentations qui se reflètent les unes dans les autres dont il s'avère difficile de percevoir la chronologie de leur mise en place respective. Néanmoins il ne serait pas abusif de revendiquer la cohérence de leur articulation quand domine alors en Espagne le concept de l'*Ut pictura poesis*[5]. Fray Benito de Aste, prieur des Augustiniens de Tolède, prodigue une série de conseils au prédicateur qui, selon lui, doit se distinguer par un talent érudit et se montrer inspiré par la nature des choses afin que la langue ne soit pour lui que le moyen de mettre en lumière l'information édifiante. L'exigence de cet instrument de communication est inféodée à la nature même de l'exercice oratoire:

> *Quisiera yo que el predicador supiese el lenguaje en que ha de predicar con destreza, porque pudiese tratar las cosas con el decoro conveniente y doblar los ánimos de los oyentes a la parte que deseare, que es lo principal que se debe procurar en la oración, para la enseñanza y lo consiguen pocos por el descuido y el desprecio con que tratan nuestra habla persuadidos de que basta para ser dueños de ella la vulgar comunicación sin más elección ni estudio, como si no tuviese dificultad o no mereciese el cuidado que se pone en las extrañas*[6].

Il s'agit bien là d'un savoir-faire digne de l'excellence des meilleurs penseurs dont l'acuité spirituelle est servie par une éloquence rigoureusement maîtrisée rendant fidèlement compte de la portée de la dimension théorique du sermon.

4. Sur ce point, voir notre étude, Voinier, 2009 : 115-138.
5. Civil, 2002 : 43-56, 45.
6. « Je voudrais que le prédicateur maîtrise le langage dans lequel il doit prêcher avec habileté, car il pourra traiter des choses avec la décence attendue et amener les esprits des auditeurs vers le point qui l'intéresse, ce qui est l'essentiel de ce que recherche l'oraison pour l'enseignement. Peu y parviennent à cause de la négligence et du mépris avec lesquels ils traitent notre langue, persuadés que la communication vulgaire suffit pour la dominer sans autre choix ni étude, comme si elle ne présentait aucune difficulté ou ne méritait aucun des égards que l'on a avec les langues étrangères ». Herrera García, 1942 : x. Pour une analyse de la rhétorique de la *Oratoria sagrada* à travers les XVIe et XVIIe siècles espagnols, se référer à l'introduction de cette indispensable anthologie.

Dans son étude sur la *Oratoria sagrada*, Herrero Salgado établit une synthèse des différents points de vue de théoriciens du genre à partir d'époques diverses. Sur le Siècle d'Or espagnol, il en ressort que pendant une centaine d'années, le sermon aurait fait florès et notamment l'oraison funèbre qui constituait une de ses modalités significatives[7]. Composé et prêché par le prédicateur durant les célébrations des funérailles, il s'agissait d'un type d'allocution adressé aux sujets du roi dans le cadre d'une commémoration immédiate à la disparition du souverain. Cette variation sémantique de la *Oratoria sagrada* s'attachait, tout autant que le prêche, à édifier les fidèles à travers l'exemple des vertus princières. Si la facture littéraire de ces sermons ne présente guère d'originalité formelle et s'inscrit dans une pratique classique de la composition écrite, aisément identifiable sous le scalpel du rhéteur le plus averti, il est intéressant de constater la forte cohésion idéologique qu'ils entretiennent entre eux. Leur nombre et la conformité de leur contenu à un discours de propagande aulique permettent de percevoir leur ensemble comme un corpus homogène dont nous nous proposons d'étudier ici quelques caractéristiques thématiques récurrentes. Autour de la thématique de la mort, il s'agit de construire une image avec un vocabulaire et un style assez convaincants pour figurer aux auditeurs la dimension réelle et symbolique de la disparition récente[8]. La combinaison de la portée spirituelle de la harangue et de la réflexion sur le caractère exceptionnel du défunt, joint à un souci d'efficacité didactique à tous les niveaux du dispositif sémantique, cautionne une certaine rigidité dans la création prédicatrice. Le champ de liberté du sermonnaire s'en trouve forcément réduit dans ce cas précis à une convention du genre littéraire auquel il ne peut se soustraire s'il souhaite honorer sa commande et surtout être entendu. L'histoire lui sert à singulariser néanmoins son propos, la relation de la mort donne matière à l'exaltation des vertus chrétiennes.

Dans ces derniers instants de la vie de Philippe II, seuls ses proches et son héritier le prince Philippe avaient accès à l'intimité de sa chambre et de sa mort. Le chroniqueur Diego de Yepes rapporte les dernières paroles adressées à son fils héritier:

> *Salidos todos afuera, se quedó a solas con V. M. y le dijo entre otras cosas (como V. M. lo ha referido). He querido que os halléis presente a este acto, para que veáis en qué para el Mundo, y las Monarquías. Encargóle que mirase mucho por la Religión, y defensa de la Santa Fe, y por la guarda de la Justicia, y que procurase vivir y gobernar de manera, que cuando llegase a aquel punto, se hallase con seguridad de su consciencia*[9].

7. Herrero Salgado, 1996 : 34. Sur l'analyse du sermon en tant que genre littéraire pratiqué à la cour dans une tradition qui remonte plus loin que le Moyen-Âge, voir Redondo Augustin, 1976.
8. Sur ce point, voir Vovelle, 1974 : 112-114.
9. « Quand tous furent sortis, il resta seul avec V.M. et lui dit entre autres choses (comme V. M. l'a mentionné). J'ai voulu que vous assistiez à cet acte pour que vous voyiez comment s'achèvent le Monde et les Monarchies. Il lui enjoignit de faire grand cas de la Religion, de défendre la Sainte Foi et de protéger la Justice, et d'avoir la conscience tranquille quant à son tour, il connaîtrait ce moment » (Yepes, 1608 : 14).

En définitive, cet échange en tête à tête, entouré d'un voile de secret politique, était destiné à la divulgation puisque Philippe III s'en ouvre auprès du confesseur-chroniqueur. Si les propos de Philippe II soulignent la sérénité de sa conscience à l'heure de son jugement, la tranquillité de son esprit à la suite d'un règne revendiqué comme catholique et juste, le monarque synthétise également à l'adresse de son fils les souhaits émis dans son testament, comme s'il désirait renforcer l'absolue nécessité de leur réalisation. Les préoccupations qui relèvent de la fonction royale doivent être perçues comme transcendantes par l'héritier, et la vision de l'agonie et des souffrances physiques dans la déliquescence du corps offrent le spectacle effrayant, mais ô combien instructif, de la vanité du monde temporel. Dans cette pensée déjà teintée de sensibilité baroque, Philippe II fait l'éloge de la vie éternelle en donnant à voir, en contrepoint, la faillite du corps. Dans ce sens Diego de Yepes n'épargne pas au lecteur les détails répugnants traduisant la détérioration du corps malade. Une sorte de proclamation de l'imperfection de la chair sous-tend cette volonté constante de faire connaître les ravages de la goutte et de la maladie. Il s'agit bien ici d'édifier le futur roi dans les souffrances de son père. Leçon de sagesse humaine et de matière politique dont les effets recherchés sauraient réguler la réflexion et les choix ultérieurs de Philippe III dans son gouvernement de l'État. C'est sans doute la vaste entreprise d'éducation du prince héritier qui se clôt par cette ultime étape. Dans sa dédicace au futur Philippe III de son fameux *Tratado del príncipe cristiano*, le jésuite Pedro de Ribadeneyra rappelle les devoirs du prince attachés aux fondements divins de son pouvoir. Et déjà il signale que les signes de vertu chrétienne se manifestent chez le futur souverain :

> *Bien veo que para Vuestra Alteza no es menester esta prevención, así por su buena y piadosa inclinación, como por haberse criado desde niño con leche de religioso príncipe, y después crecido con ella por la cristiana y prudente institución de don Gómez Dávila, marqués de Velada, su ayo, y de García de Loaisa, su maestro; los cuales el Rey nuestro señor escogió entre todos los caballeros y letrados destos reinos, para que sirviesen y ayudasen a Su Majestad a formar las costumbres de Vuestra Alteza y hacerle digno heredero de tal padre*[10].

Ainsi, jusqu'à son dernier souffle, le monarque affirme une lucidité et une sagacité à toute épreuve; il se montre totalement vertueux dans sa capacité extraordinaire à gérer les moindres prérogatives de ses fonctions. Le désir domine d'apparaître comme bon père et bon souverain, dans une rigueur infaillible, y

10. « Je vois bien que Votre Altesse n'a pas besoin de cet avertissement, tant par sa bonne et pieuse disposition, que parce qu'elle fut nourrie dès le plus jeune âge avec du lait de prince religieux, et élevée ensuite sous l'autorité chrétienne et prudente de don Gómez Dávila, marquis de Velada, son précepteur, et de García de Loaisa son maître que le Roi notre seigneur avait choisi parmi tous les gentilshommes et les juristes de ces royaumes, afin qu'ils servissent et vinssent en aide à Sa Majesté pour modeler les usages de Votre Altesse et vous rendre digne héritier d'un tel père ». Ribadeneyra, 1595, cité par R. Carrasco et A. Milhou, in *La "Monarquía Católica" de Felipe II y los españoles*. Paris : Éditions du Temps, 1998: 20, à partir de l'édition de Vicente de la Fuente, *Obras escogidas del Padre Pedro de Ribadeneira,* Madrid: B.A.E. 60 : 1952.

compris devant la mort qui ne parvient, ainsi, ni à le surprendre, ni à l'intimider. L'exemplarité de la bonne mort du roi vise, au-delà de la célébration mémorielle du monarque, à édifier le peuple. L'historien Fernando Martínez Gil s'est intéressé à la production écrite de traités doctrinaux dès la fin du Moyen-Âge en Espagne, dont le but visait à préparer l'individu au salut de son âme après la mort[11]. Cette littérature communément désignée sous l'expression *ars moriendi* (ou encore *El arte de bien morir*) bénéficie d'un regain d'intérêt et d'une diffusion éditoriale accélérée à partir de la deuxième moitié du XVIe siècle, quand le Concile de Trente favorise la prise en main individuelle de la préparation à la bonne mort[12]. Les auteurs de ces traités didactiques trouvaient en général leur place parmi les ordres religieux et cela à des périodes différentes. Pour ce qui concerne le règne de Philippe II, il semble que les dominicains aient dominé de leur plume l'horizon doctrinal. Fray Luis de Granada, pour n'en citer qu'un seul, figurait parmi ces auteurs[13]. Philippe II lui-même aurait goûté à la lecture de ce genre de manuels d'éducation religieuse dans lesquels il est rappelé que pour mourir de façon chrétienne, certaines dispositions et certains gestes se cultivent tout au long de l'existence étant donné, qu'au préalable, il s'agit de mener une bonne vie. La vie doit garantir la mort chrétienne et, au-delà, avant toute chose, l'assurance du salut.

Quelques années plus tard, en 1612, le franciscain Alonso de Madril s'inscrit dans la droite ligne des théoriciens politiques espagnols du tournant du siècle, eux-mêmes fortement imprégnés de cette culture humaniste. Son discours revendique la vertu et l'exemplarité des actions des grands de ce monde pour servir Dieu auquel ils sont obligés. Leurs conduites doivent servir de modèle à suivre pour les plus modestes afin de les guider vers la bonne mort, vers cette épreuve finale qui marque le passage heureux à la vie éternelle. Dans cette conception chrétienne de l'existence humaine, la préparation de la mort individuelle reste primordiale :

> *Il nous faut pareillement considérer, selon saint Bernard, comme nous mourrons et nous recevrons une grande grâce si la mort ne nous saisit soudain. Et n'étant telle mais lente et tranquille, nous devrions considérer, qu'étant plein de mille angoisses, sans nous pouvoir aider, ni être aidé du monde, tout se dissoudra et défera et ce corps que nous aimons tant, deviendra hideux, ces yeux se terniront peu à peu, et délaisseront à faire leur office et la langue s'amortira et perdra le goût du tout. La douleur sera inestimable de celui qui n'aura servi un certain Roi qui le peut seul aider : il aura mille peurs qui le feront trembler*[14].

Dans un style emphatique et une représentation volontairement dramatique de la mort, le religieux rappelle à chacun la réalité éphémère de son existence et l'implacable nécessité de s'en tenir à l'essentiel, c'est-à-dire à l'issue de toute existence

11. Martínez Gil, 1993 : 32 & suiv.
12. Martínez Gil, 1993 : 32-34.
13. Cf. une lettre de Philippe II aux Infantes, datée du 5 mai 1582, où celui-ci précise depuis Lisbonne que: «*ayer predicó aquí en la capilla fray Luis de Granada y muy bien aunque es muy viejo y sin dientes*». Citée dans Fernández Álvarez, 1998 : 63.
14. Madril, 1612 : 442.

humaine. La nécessité de placer la mort au cœur de la vie répond à cette exigence du salut dans un contexte d'appréhension de la mort[15]. À travers le discours normatif que sous-tend la représentation de la mort du roi, chacun se tourne vers lui-même et nourrit une réflexion intime autour de sa propre fin. Le témoignage de Diego de Yepes, empreint d'une certaine neutralité affective, toute artificielle, nous invite à nous figurer le modèle à suivre dans la bonne mort chrétienne. L'aspect didactique de cette édifiante illustration royale des conseils prodigués dans le discours doctrinal sur la mort prend ici tout son sens, et trouvera une postérité dans les sermons prononcés au cours du règne suivant pour la célébration de l'anniversaire de la mort du roi. En effet, en 1615, Fray Lucas de Alaejos reprend en écho cette exemplarité de Philippe II dans son approche de la mort : « Grande escuela es la muerte de un rey para aprender en ella a temer a Dios, a menospreciar el mundo, a tener en poco la vida presente con toda su ambición y pretensiones»[16]. Le discours édifiant se perpétue au-delà de l'événement de la mort du roi et ce dans une volonté de célébration de sa mémoire éternelle.

Exemplarité de la norme

L'absolue maîtrise de cet acte ultime, à la fois de la vie individuelle du monarque et, au niveau symbolique, de la collectivité de la vie de l'État, s'inscrit dans une démarche exemplaire. Son écriture et sa diffusion permettent d'en inscrire toute la portée dans la mémoire collective en offrant ainsi à la postérité un exemple modélisant : « La última palabra que pronunció fue que moría como Católico, en la Fe, y obediencia de la santa Iglesia Romana»[17]. Ces derniers mots rapportés par Diego de Yepes résonnent comme le ferait n'importe quelle vérité exprimée par le truchement du rituel. La concision et le choix des termes font d'emblée autorité en plaçant leur contenu dans l'éclat d'une affirmation universelle. Il n'est donc pas possible, dans ce contexte, de mettre en doute la bonne mort du roi ni le salut de son âme. En rendant compte de cela, la commande écrite semble parfaitement aboutie. Cette mise en écriture de l'événement, dans la diversité de ses fonctions, permet ici de lutter contre la destruction définitive de la mort qui œuvre finalement à différents degrés sur l'échelle du temps. De la disparition du roi, l'on passe à la disparition de ses témoins plus ou moins directs et, si aucune trace écrite ne prend le relais de la mémoire «vivante», l'injure mortelle prend, de ce fait, un tour d'autant plus victorieux que rien n'entrave sa puissance d'annihilation totale. L'impossibilité de combler tous les angles morts, imposés par la mémoire sélective de l'histoire, oblige la production d'images dans une perspective d'inscription durable dans l'inconscient collectif. Le travail de mémoire ainsi engagé par le biais de l'écriture se trouve limité bien évidemment par le caractère exclusif de son moyen d'expression, un moyen accessible à un public restreint, ne serait-ce d'abord que pour des raisons de support matériel et ensuite pour des raisons liées à la fréquentation même de

15. Vovelle, 1974 : 57.
16. Ozaeta, 1985-1986 : 507.
17. Yepes, *op. cit.* : 25.

ce type de documents[18]. Mais si l'on considère cette élaboration d'une image fixe, destinée à survivre à la mort du souverain et à perdurer dans le temps historique, il est clair qu'elle répond à plusieurs exigences. Outre le besoin de célébrer et puis de réaffirmer un pouvoir dont les effets ne s'arrêtent pas au cadre de l'existence du roi qui l'a détenu, il convient d'intégrer celui-ci à une dimension plus vaste, celle de la continuité dynastique dont nous n'aborderons pas ici les enjeux. Enfin, en tant que représentation symbolique d'une entité collective, la figure du monarque permet de cristalliser, et ce à travers les moments forts de son règne, un des multiples aspects de la mentalité de son époque : terreau indispensable de la connaissance pour les historiens et surtout patrimoine culturel du peuple à un moment de son évolution. Pour ce faire, les meilleures plumes vont être sollicitées afin d'exprimer la dimension exceptionnelle du thème évoqué. Et il s'agit également, par cette désignation de l'auteur, d'optimiser les chances de pérennité du texte écrit dans l'intérêt du pouvoir en place. Roger Chartier pose les limites de cette publication de la parole :

> […] il y a […] la forte conscience d'une perte irrémédiable: la parole – celle du prédicateur, a fortiori celle de l'acteur disant un texte -, même celle de l'enseignement, est une parole qui s'inscrit dans un lieu, dans une gestuelle, dans des modes de communication avec l'auditoire qui sont irrémédiablement perdus par la fixation écrite[19].

Néanmoins l'éloquence et la force de suggestion se joignent dans l'effort visant à donner une forme éternelle à une réalité normative dont le destin consiste à disparaître inéluctablement dans l'oubli généralisé.

Outre l'aspect conventionnel de ces textes, il est curieux de voir comme leur construction interne et les images qu'ils proposent au public relèvent d'une vision commune, à la fois tributaire de la prégnance de la représentation chrétienne de la bonne mort et de l'idéologie royale des Habsbourg. La mort perçue dans son déroulement ne fait qu'éclairer de façon rétrospective l'ensemble de l'existence menée. L'on meurt comme on a vécu et la bonne mort revient à qui de droit, dans un ordre juste des choses[20]. L'extrême piété de Philippe II n'est plus à démontrer. Elle fait partie d'un répertoire d'images associées au souverain que l'histoire a valorisées de diverses manières selon les points d'ancrage idéologiques et temporels de l'analyse. Celle-ci oscille entre l'adhésion admirative autour d'un sentiment de triomphe catholique et la critique du comportement ostensiblement bigot reproduisant, de façon mécanique, une pantomime ritualisée dans les coulisses du Concile de Trente. Deux mises en perspective d'une conduite royale revendiquées dans un discours de propagande du pouvoir qui trouve son contexte dans le schisme de la Chrétienté provoqué par la Réforme luthérienne. La politique des Habsbourg, en commençant par celle de Charles Quint, dans le sillage de celle des Rois Catholiques, n'a de cesse

18. Sur les formes manuscrites et imprimées et leur rapport à une modalité du savoir, consulter Bouza, 1997 & 2003a.
19. Chartier, 1997 : 28. Sur ce point voir également Bouza, 2003b : 31-32.
20. Cf. Vovelle, 1974 : 96.

de défendre la Chrétienté mise à mal par des forces adverses : à l'extérieur de la Monarchie et de la Chrétienté dont elle se veut l'étendard, il y a le danger persistant des musulmans et, à l'intérieur, celui des traîtres hérétiques, pourfendeurs de l'orthodoxie, qu'ils soient luthériens ou « judaïsants ». Philippe II a repris le flambeau de la politique impériale de son père en la canalisant davantage dans la conception tridentine de l'orthodoxie. D'un point de vue de sa pratique individuelle de la religion, Philippe II a pris soin d'élaborer une mise en scène soignée de sa piété. Les multiples descriptions écrites attestent de sa ferveur catholique ainsi que de son attachement pour tous les aspects de la culture religieuse, que ce soit dans la défense du calendrier liturgique, le culte des saints, à travers une obsession affichée pour leurs reliques et leur célébration, ou la protection et la promotion des ordres religieux. Les représentations iconographiques ont également contribué à mettre en scène la pratique pieuse du roi. L'*Adoration du Nom de Jésus* du Greco en est un exemple significatif. Le monarque apparaît au premier plan agenouillé en prière et le regard tourné vers le ciel où l'Esprit Saint rayonne dans une lumière éclatante. L'œuvre, considérée comme l'une des premières productions du Crétois pour Philippe II, dans les années 1577-1580, suscite encore beaucoup d'interrogations[21]. La composition qui met en scène Philippe II auprès des cosignataires de la Sainte-Ligue, le Pape Pie V, et le duc vénitien Alvise Mocenigo, met en exergue, par effet de contraste, le complet dévouement du monarque à la cause divine face au personnage de don Juan d'Autriche qui apparaît debout dans une représentation idéalisée du guerrier antique. Certes, il s'agit bien de deux postures en partie complémentaires dans leur désir de servir Dieu, mais qui traduisent des approches comportementales différentes. Cette image, en définitive, contribue de la sorte à caractériser l'attitude éminemment pieuse du monarque dont la vie s'est tournée, avec une priorité absolue, vers Dieu.

Renforcement de la norme catholique

Les chroniqueurs de la mort du roi ne manquent pas d'insister sur la longue et insupportable agonie d'un corps en lente putréfaction. Les détails morbides de Diego de Yepes visent davantage à l'adhésion de tous devant un comportement humain hors du commun plutôt qu'à donner une description réaliste dans un contexte seulement informatif. Ce qui est ainsi mis en avant, c'est la capacité du monarque à supporter cette souffrance physique, sans exprimer ni plaintes ni signes de faiblesse mentale, prouvant la non abdication de l'être dans la douleur. Les plaies purulentes d'un corps, ravagé par la goutte et pris dans une décomposition progressive, forcent l'imagination de chacun à se figurer le degré de maîtrise de soi que suppose alors la conduite patiente du roi. Ce fort contraste entre une réalité physique, dénominateur commun de l'humanité qui s'inscrit dans l'imperfection, et une capacité inégale selon les hommes à faire face aux atrocités de la mort, participe de ce discours panégyrique faisant du roi un être d'exception. La représentation des

21. Pour ces tableaux, voir notamment les catalogues : *El Greco*, 2003: 42-71.

souffrances perçues comme un moyen d'accéder au bien n'est pas sans rappeler la Passion du Christ. Celui-ci a souffert pour sauver les hommes ; sa douleur permit la rédemption de tous les péchés et le salut dans la gloire éternelle. Si la description de la mort du Christ dans les Évangiles emploie des termes différents, ceux-ci s'accordent tous pour souligner l'extrême patience de Jésus face à l'adversité et les tortures. Sa condition d'homme est souvent revendiquée comme modèle incontournable pour le rachat de tous. Cette vision du Christ incarné, souffrant dans l'acceptation et le consentement indispensable de son humilité, apparaît de façon récurrente tant dans la culture écrite que dans l'iconographie traditionnelle. Le passage du corps matériel au corps sacralisé dans la Gloire de Dieu dessine la destinée heureuse de l'âme chrétienne. L'effroi produit par le spectacle terrifiant de la mort en réalisation trouve une détente par la suite[22]. Le célèbre prédicateur Aguilar de Terrones, dans son sermon à la mort de Philippe II, met l'accent sur cet aspect de la vertu chrétienne du roi:

> *De quien dice Cristo : V impatitur : No es Reino que se hereda, sino que se conquista con paciencia* […]. *Hame hecho este lugar acordar desta última enfermedad de su Majestad : tantas llagas, tanta materia, tanta pudrición, hasta los mismos huesos : y su Majestad diciendo : Entre la podredumbre y la llaga hasta mis huesos : Ingrediatur putredo etc. Tenga llagas por encima y por debajo de mí : Subter me scateat. Vengan llagas y dolores, que no he de perder la paciencia : Ut requieseam et ascendam : Para subir con esta paciencia al Cielo, y tener en el perpetuo descanso. Como podía esto (decidme) ser sin grande gracia y favor del Cielo?* [23]

L'étonnement rhétorique du prédicateur devant la patience du roi, uniquement comparable à celle du Christ dans sa Passion, laisse percer une volonté directe de magnifier le comportement royal en le reliant au sacrifice divin. Philippe II est capable de transcender sa condition humaine afin de porter les malheurs et les péchés du monde. Cette force lui est insufflée par Dieu qui l'invite déjà à entrer dans sa gloire éternelle. En creux, cette idée suggère également la parfaite tranquillité de conscience du mourant, recommandée comme condition *sine qua non* à l'assurance de la bonne mort. Dans le guide spirituel du théologien et ascète belge Louis de Blois, lu à Philippe II dans ses derniers jours, l'auteur insiste sur l'importance du

22. Cette conception de la souffrance acceptée qui conduit l'âme vers la seconde demeure, celle du repos éternel, traverse toute l'époque moderne européenne. On la retrouve notamment un peu plus tard, en France, sous la plume illustre du très catholique Bossuet qui, dans ses oraisons funèbres, sacrifie à la description détaillée et réaliste du corps en faillite pour ensuite mettre en avant l'accès heureux à l'au-delà.

23. « (En parlant du royaume de Dieu), Le Christ dit : […] ce n'est pas un Royaume qui s'obtient par héritage mais qui se conquiert avec patience. Cela m'a rappelé cette dernière maladie de Sa Majesté: tellement de plaies, tellement de matière, tellement de putréfaction, jusqu'aux os eux-mêmes. Et Sa Majesté disant : Que la putréfaction et les plaies pénètrent jusqu'à mes os […] Puissé-je avoir des plaies sur tout mon corps […]. Que les plaies et les douleurs viennent, je ne perdrai pas patience […], pour monter au Ciel avec cette patience et y goûter un éternel repos. Comme cela se pouvait-il être, (dites-le moi), sans grande grâce et faveur divine ? ». Terrones, 1601: 33ff.

détachement humain face à la mort[24]. Cette attitude peut seulement s'envisager si, au préalable, la conscience se détache de tout ce qui peut produire de l'angoisse ou de la crainte dans l'attente du jugement de Dieu. Il faut songer avec humilité à la vanité de l'enveloppe corporelle dont la beauté a pu un jour faire illusion[25]. La continuelle acuité sur la condition humaine, propre tant à la représentation chrétienne qu'à la pensée humaniste européenne, stimule le consentement de la mort, et favorise l'état de sérénité idéale pour affronter cette ultime agression de la vie. Cette conception trouve certainement ses fondements idéologiques dans les écrits de saint Paul et, plus précisément, dans son Epître aux Romains, lorsqu'il commente la vie du croyant dans l'Esprit[26]. L'exemple de la patience de Jésus est là aussi primordial pour endurer la souffrance. La considération du corps, dans sa misère et son caractère corruptible, doit faire l'objet d'un acte de transcendance où l'esprit l'emporte sur la matière en perdition. La patience du mortel se trouvera alors récompensée dans un corps d'incorruptibilité, terme employé par saint Paul qui conclut sa leçon : «Ainsi donc, mes frères bien-aimés, montrez-vous fermes, inébranlables, toujours en progrès dans l'œuvre du Seigneur, sachant que votre labeur, n'est pas vain dans le Seigneur »[27]. L'effort dans l'abnégation physique et psychique devient la norme suprême dans la préparation de la bonne mort et semble structurer la pensée chrétienne pour le moins jusqu'à la période qui nous intéresse.

L'extrême vigilance du monarque concernant le traitement des dernières responsabilités, à la fois politiques et religieuses, au moment de la fin imminente de son règne, s'inscrit dans le soin qu'il prit de soumettre à son fils les «dernières paroles» de saint Louis:

> *Dos días antes que muriese me dio un papel, en que estaba escrita una plática, que san Luis Rey de Francia hizo a la hora de su muerte a su hijo sucesor del Reino, mandándome que después de él muerto se la leyese a V. M. pareciéndole que no podía él añadir a lo que este santo Rey con espíritu de Dios había aconsejado en aquel artículo, y él mismo me dijo que había prevenido a V. M. para que después de él muerto me llamase, oyese, y recibiese un papel, que estaba en mi poder, lo cual V. M. hizo tan puntualmente, que el mismo día que enterraron a su padre me llamó, y recibió con gran benignidad, y consuelo de ver el papel*[28].

24. Diego de Yepes en fait mention: «Habíale dado los días antes un libro espiritual de Ludovico Blosio recién traducido en Castellano en el cual la Señora Infanta se la leía algunos ratos aficionóse a él de manera que me mandó que yo le leyese en lugares que tenía señalados para semejante coyuntura de muerte». Voir Vargas Hidalgo, 1995 : 380.
25. Blois, 1843 : 1, 60.
26. « Épître aux Romains », Fernández Álvarez, 1998 : 1950.
27. Fernández Álvarez, 1998 : 1984.
28. « Deux jours avant de mourir, il me remit un papier sur lequel était écrit un discours que saint Louis, Roi de France, tint à l'heure de sa mort à son fils, successeur du Royaume, en me demandant qu'après sa mort, je le lise à V. M. lui semblant qu'il ne pouvait rien ajouter à ce que ce saint Roi en l'esprit de Dieu avait conseillé dans cet article, et lui-même me dit qu'il avait prévenu V. M. pour qu'après sa mort, vous m'appeliez, écoutiez et receviez un papier, qui était en mon pouvoir, ce que V. M. fîtes si scrupuleusement, que le jour même où on enterra votre père, vous m'avez appelé et m'avez reçu avec une grande bénignité et soulagement en voyant le dit papier ». Yepes, 1608 : 21-22.

L'homonymie des deux jeunes Philippe III, héritiers respectifs de Louis IX de France et de Philippe II d'Espagne, ne saurait bien entendu justifier à elle seule une parenté symbolique par-delà la distance des siècles qui séparèrent leurs règnes et ce, malgré le doute concernant l'interprétation qu'en fit Philippe II. D'après le contenu du texte de saint Louis, la parenté extra lignagère, si elle existait dans l'esprit du monarque mourant, se situait sans doute à un autre niveau sémantique. Quelles étaient alors les intentions intimes du monarque à travers ce geste pour le moins étonnant? En effet, si l'on en juge la pratique quasi obsessionnelle de l'écriture dont il fit preuve au cours de son règne, le monarque semble abdiquer, au dernier moment, à la faveur de l'écriture d'autrui. Cette reconnaissance d'autorité du roi saint, à qui Philippe II finit par déléguer une partie de son autorité auprès de son fils invite à considérer certains parallèles entre les règnes des deux souverains. L'intransigeance de Louis IX dans l'administration de la justice et son inlassable volonté d'étendre l'influence du christianisme à travers le monde par le biais, entre autres, de deux croisades, font de lui un modèle naturel de roi très chrétien non seulement pour ses contemporains mais également pour la postérité. En outre, l'ensemble de son comportement exemplaire, dans l'encadrement de ses bonnes relations avec la papauté, fut hautement reconnu et célébré à l'issue du procès de canonisation proclamée par Boniface VIII. Louis IX de France représenta, en son temps, un cas unique de canonisation rapide puisqu'il fut élevé à la sainteté seulement vingt-sept ans après sa mort en 1270[29]. Ses exploits en tant que croisé, son abnégation, ses sacrifices au service de la Chrétienté édifièrent la figure d'un roi martyr dont la sainteté n'échappa guère à ses contemporains. Jacques Le Goff, dans sa biographie, rappelle que les *Enseignements* de Louis IX figuraient parmi d'autres documents dans le dossier constitué en vue du procès[30]. Ce texte, rédigé de la main du monarque, était destiné à ses deux enfants, Philippe son successeur et Isabelle reine de Navarre. Les recommandations du père représentent les dernières paroles instructives adressées à celui qui allait reprendre les rênes du pouvoir. Elles furent consignées par écrit afin de satisfaire sa passion pour l'exemple. Tout au long de son règne, il n'eut de cesse d'exhorter ses sujets à purifier leur comportement et assurer le salut de leurs âmes : une préoccupation partagée par Philippe II en son temps à travers un gouvernement mis au service de la pensée tridentine. Jacques Le Goff commente ces dernières paroles de sermon à l'adresse de son fils : « Ici encore Louis est un prêcheur comme les prédicateurs de son temps, ceux des ordres mendiants notamment, qui s'adressaient à leurs auditoires en langue vulgaire »[31]. Le rapport de Philippe II à la parole fut très différent de celui de saint Louis, car si le roi prudent était prolixe avec les mots écrits, son usage de la parole l'était nettement moins d'après les témoignages de ses visiteurs et de ses proches. Aussi, la parole perçue ici dans sa dimension prédicatrice, une parole didactique, qui tend à pénétrer

29. Son cousin espagnol Ferdinand III surnommé « El Santo » dut attendre beaucoup plus longtemps puisque le procès de canonisation ne commença qu'en 1629 pour s'achever en 1671.
30. Le Goff, 1996.
31. *Ibid. :* 21-22.

directement la conscience des auditeurs afin d'y vaincre toute résistance idéologique, avait toute sa place au chevet du mourant. D'ailleurs, les prédicateurs ne tarderaient pas à rivaliser dans l'habileté oratoire, pour édifier le peuple des sujets du roi défunt et le conduire à intégrer une certaine représentation de la royauté et de l'organisation du monde. Dans ce contexte, les paroles de saint Louis allaient à leur tour et dans un registre différent - celui du gouvernement et des devoirs du roi- servir de discours édifiant. À une époque où la réalité de l'analphabétisme ne revêt pas la même importance qu'au XIIIe siècle, il existe toujours une forte relation culturelle au champ de l'oralité qui apporte un éclairage particulier à l'attachement de Philippe II à la parole de saint Louis[32]. En amont se retrouve le modèle suprême de la parole du Christ adressée à ses apôtres : modèle absolu du roi saint et référence également pour Philippe II, semble-t-il, aux dernières heures de sa vie, dans l'acceptation des souffrances comme garantie du salut éternel. La communauté de représentations entre le roi de l'époque médiévale et le roi de l'époque moderne réside dans l'affection salutaire entre parents et enfants se retrouvant dans les relations qu'entretiennent entre eux les différents membres de la Maison des Habsbourg. Outre la dimension dynastique, la tendresse paternelle que ressent Philippe II pour ses filles, Isabelle Claire Eugénie et Catherine Michèle, démontre à quel point le souverain estime les liens de filiation, contrastant en cela avec la critique stéréotypée d'un homme cruel, exempt d'humanité[33]. Les recommandations qui suivent concernent plus directement l'exercice du pouvoir et la conduite des affaires de l'État. Saint Louis en appelle à la constante vigilance pour œuvrer dans le respect de « l'amour du bien » et du « sens du devoir ». Le choix de bons conseillers politiques et la présence auprès du roi d'excellents confesseurs s'imposent tout autant que la rigueur dans le comportement politique : tout cela afin d'assurer le service de la foi dans le champ temporel. Saint Louis en arrive ainsi à l'essentiel de son enseignement qui repose sur l'idée que la dévotion individuelle et l'attachement complet de la politique au triomphe de la parole de Dieu sur Terre fondent l'édifice de la bonne monarchie. Comment ne pas retrouver à la fois cette vision pragmatique du pouvoir et l'engagement spirituel dans les priorités officielles du règne de Philippe II? N'y a-t-il pas dans ces instructions des parentés idéologiques directes avec les recommandations faites par le roi espagnol à son fils tout à la fin de son règne? Conseils eux-mêmes hérités en partie de Charles Quint, dans les instructions qu'il prend soin d'adresser à son héritier[34]. Il est clair que les réalités historiques limitent considérablement la pertinence de la comparaison entre les deux monarques et qu'il serait vain de chercher à forcer davantage le parallélisme identitaire. Néanmoins, la volonté de Philippe II de s'en remettre à l'autorité du premier trouve une résonance forte dans le célèbre portrait de saint Louis peint par Le Greco dans la décennie de 1590. La

32. Sur les usages de la parole dans le monde princier et aristocratique, voir Fernando Bouza, 2003b: 14.
33. Voir Bouza, 1998. Pour une analyse des lettres : Roubaud, Sylvia, « Lettres de Philippe II à ses filles », in *Philippe II et l'Espagne*, Molinié, A., et Duviols, J.P., (Dir.), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. *Iberica*, N°11, 1999: 193-201.
34. Cf. Fernández Álvarez, 1973-1981: II, 589.

commande en serait attribuée à Luis de Castilla, ami de longue date du peintre, qui aurait désiré par ce portrait rendre les honneurs à son saint patron[35]. L'activité de l'atelier du Greco à Tolède s'est centrée sur la reproduction, parfois répétée, de figures de saints dont la dévotion était particulièrement répandue. Pour le portrait de saint Louis, il s'agissait d'une dévotion beaucoup plus modérée que celle de saint François, pour ne citer que lui[36]. Le portrait du Greco s'appuie sur une représentation du personnage royal sans faire explicitement référence à la sainteté. L'identification du sujet est facilitée par la présence de la couronne médiévale rehaussée de fleurs de lys. En présence d'un jeune page, saint Louis est représenté paré d'une armure du XVIe siècle et enveloppé de l'écharpe pourpre de commandement royal. Il tient, dans sa main droite, le sceptre de la justice symbolisée par la main désignant le ciel et la voix de Dieu et, dans sa main gauche, la fleur de lys symbole de sa royauté. En dépit du titre posthume de saint, le peintre met l'accent sur l'aspect chevaleresque du monarque qui prit la croix en parfait serviteur de la Chrétienté. Le sujet semble fixer le spectateur avec le regard profond de celui qui œuvre dans l'assurance du bien fondé de son action. Un fondement qui est matérialisé, derrière lui, par un énorme pilier, symbole à la fois de la puissance inébranlable de son pouvoir et de son rapport privilégié et direct avec la volonté divine: autant de paramètres qui font du souverain un pilier de la foi. Ce portrait entre dans une conception traditionnelle de la représentation des portraits royaux espagnols au XVIe siècle. Il actualise, d'une façon spatio-temporelle, le référent historique et ancre le sujet dans une actualité espagnole collective, à la fois idéologique et dévotionnelle. La légende exemplaire du souverain français fonctionne au-delà des Pyrénées, dans une communauté chrétienne, en s'intégrant dans un discours aulique de défense armée de la Chrétienté parfaitement maîtrisé. La question demeure de savoir quelle limite pouvait trouver l'interprétation de la référence explicite à saint Louis, de la part de Philippe II, dans un contexte culturel où celui-ci faisait figure d'autorité. Si l'on en croit l'ensemble des textes ayant trait à la patience du roi au moment de son agonie, il était opportun de forger une image d'absolu abandon de soi dans l'amour de Dieu. Cervera de la Torre est sans doute le chroniqueur qui insiste le plus sur la patience du roi face à la douleur :

> *No fueron bastantes tan inhumanos y terribles dolores, como están referidos, para que perdiese su Majestad un punto de paciencia, ni dijese palabra, ni hiciese demostración alguna que no fuese muy compuesta, con señales claras de querer que se cumpliese en él la voluntad de nuestro Señor, para lo cual dijo infinitas veces las palabras de nuestro Señor en el huerto : Pater, non mea sed tua voluntas fiat. Antes con grandísima benignidad consolaba a todos, compadeciéndose de lo que por él trabajaban, mandando a unos que se fuesen a dormir y a otros a*

35. Voir *El Greco*, 2003: 156. Ce tableau fait partie des collections du Musée du Louvre. Sur les relations du peintre avec Luis de Castilla, voir l'étude classique Gregorio Marañón, *El Greco y Toledo*, Madrid, Espasa Calpe, 1960 : 31.
36. Marías, 1997 : 267-268.

descansar[37].

L'aspect exemplaire du comportement de Philippe II est rendu par le contraste éclatant entre la patience démesurée du roi et le peu de résistance à la fatigue dont faisait preuve son entourage : il met en exergue la capacité d'endurance du mourant face à la douleur et aux réalités physiques auxquelles Dieu le soumet, une force morale qui échappe au commun des mortels tout en le transfigurant en modèle d'exception. Le roi semble même très bien s'en accommoder puisque les souffrances sont l'expression de la volonté divine descendue jusqu'à lui. Philippe II est ensuite comparé à saint André et à sainte Hélène que l'iconographie chrétienne représente traditionnellement accompagnés de l'attribut de la croix du Christ. Adoration partagée puisque, dans son testament, le roi fait mention d'une relique d'une valeur incomparable qu'il aurait héritée de sa sœur Jeanne. Selon les témoignages qu'Antonio Cervera de la Torre obtint, c'est le morceau de *Lignum Crucis* que le roi privilégie parmi les nombreuses reliques qui l'entourent au moment de mourir. Sa dévotion pour la Sainte Croix ne connaît pas de limite :

> […] *con el cual,* […], *estuvo abrazado muchas horas antes que muriese, poniéndole sobre el rostro y ojos con tan grandes demostraciones de contrición y amor, que parece que se le quería meter en las entrañas*[38].

Le comportement passionnel dont fait état cette description minutieuse des derniers gestes du roi amplifie l'image de la bonne mort, jusqu'à la présenter implicitement avec les caractéristiques du martyre. Il n'est donc pas inattendu de lire un peu plus loin : « Y es muy de creer que con tal vida y tal muerte podemos contar a su Majestad por un Santo que parece que acertó tanto y supo morir tan bien, como si lo hubiera hecho otras veces »[39].

La lisibilité de l'exemple du roi conduit notre auteur à l'élever au rang de la sainteté, une représentation posthume qui entre en parfaite résonnance avec le contexte spirituel de valorisation du culte des saints[40]. À son tour le hiéronymite Lucas de Alaejos reprend cette idée en relatant la mort du roi :

37. « Les douleurs si inhumaines et si terribles, telles qu'elles sont décrites, ne suffirent pas à faire perdre une once de patience à Sa Majesté, à lui faire dire un mot, à lui faire adopter une quelconque expression qui ne fût pas mesurée, avec des signes clairs de vouloir qu'en lui s'accomplît la volonté de notre Seigneur, c'est pourquoi il répéta indéfiniment les mots de notre Seigneur dans le jardín : Père, que ta volonté soit faite et non la mienne. Auparavant, il consolait tout le monde avec une grande bénignité, se montrant compatissant de ce qu'ils enduraient pour lui, ordonnant à certains d'aller dormir et à d'autres de se reposer ». Vargas Hidalgo, 1995 : 391.
38. « […] qu'il embrassa de longues heures avant de mourir, en le plaçant sur son visage et ses yeux avec de telles démonstrations de contrition et d'amour qu'on aurait dit qu'il voulait l'enfoncer dans ses entrailles ». Vargas Hidalgo, 1995 : 392.
39. « Et on peut bien croire qu'avec une telle vie et une telle mort, on peut considérer sa Majesté comme un saint car il semble qu'il a tant réussi et qu'il a su si bien mourir, comme s'il l'avait fait à d'autres reprises ». Vargas Hidalgo, 1995 : 399.
40. Varela, 1990 : 44.

Philippo, aquí le vieron nuestros ojos, no es historia ni relación ni cuento, sino experiencia, que fue dueño y señor de su muerte, y la ordenó y distribuyó cómo y cuándo quiso, con un ejemplo tan raro de paciencia, con una demostración tan viva de fe y esperanza, que no sé, Padres, por qué los que lo vimos no le llamamos a boca llena el santo, el bienaventurado[41].

L'auteur de ces lignes eut l'occasion de vivre l'ambiance particulière qui régnait à l'Escorial pendant l'agonie de Philippe II. Il compose ce sermon dans l'éloignement définitif de ce centre symbolique du pouvoir royal puisqu'en 1606, il quitte les lieux pour s'installer à Benavente. Il parle donc ici de ce qu'il a vu et il sollicite en partie sa mémoire dans la construction d'un discours panégyrique où se mêlent élans du cœur et éléments de la construction posthume d'une image idéalisée du souverain. Il ne serait pas pertinent de se poser ici la question de la sincérité de Philippe II dans ses démonstrations de ferveur religieuse. La légende noire antiespagnole s'est chargée en son temps de forcer le trait de cynisme et de calcul du monarque dans tout ce qu'il entreprenait. Il est davantage intéressant de s'interroger sur la cohérence d'un tel comportement par rapport à la validité d'un discours royal où la référence à la sainteté peut se traduire à différents niveaux. Philippe II espérait-il profiter un jour du même sort que saint Louis, cela paraît peu probable, mais la conscience d'agir en toute conformité avec les codes de la sainteté, et surtout la réforme tridentine, ne devait pas manquer au monarque dans les derniers instants de sa vie : sa mort devait servir tout à la fois au salut de son âme mais également à la rédemption d'un peuple en mal de modèle, un peuple désuni qui est devenu en partie hérétique sous l'influence luthérienne[42].

Dans l'Espagne de Philippe II domine la volonté d'imposer la Réforme Catholique nécessaire à la rédemption de l'ensemble des sujets et au bon gouvernement de la monarchie. Le comportement exemplaire du souverain au moment d'affronter sa mort s'inscrit ainsi dans le contexte post-tridentin fortement marqué par le didactisme religieux. L'extraordinaire médiatisation de l'événement, en conformité avec les normes du genre panégyrique, produit un discours normatif tant dans sa forme que dans son contenu. Car regarder mourir le roi c'est recevoir une leçon de conduite spirituelle à laquelle chacun doit se soumettre dans le respect des codes de la dévotion moderne et dans la mystique royale qu'elle suggère. Le renoncement exemplaire de Philippe II s'affiche dans son admirable résistance à la douleur physique, une patience peu commune où l'extrême humilité le transfigure en image mourante du Christ dans sa Passion. L'enjeu des discours à la mort du roi est bien de sanctifier l'image politico-religieuse du souverain tout en réactivant

41. « Philippo, nous l'avons vu de nos yeux, ce n'est en rien une histoire, un récit ou un conte, mais bien une expérience, il fut seigneur et maître de sa mort, et il l'ordonna et l'organisa à la manière et au temps qu'il voulut, faisant preuve si rare de patience, avec une démonstration si vive de foi et d'espérance, que je ne sais, Pères, pourquoi, nous qui l'avons vu, nous ne l'appelons pas le saint, le bienheureux ». Ozaeta, 1985-86 : 514. Le texte original se situe à la bibliothèque de L'Escorial, Ms h.IV.14, fol.477v.

42. Sur ce point, voir notamment Dandelet, 2002 : 123.

un imaginaire confessionnel catholique où l'imitation fonde l'édification des plus humbles. Dans cette perspective, la norme ne se limite pas à unifier les regards, dans la représentation d'un discours dominant, elle marque également, par son acceptation collective, le triomphe d'une politique confessionnelle sur les écarts, les déviances, les formes de distanciation politiques, religieuses et sociales qui menacent la paix du corps monarchique.

— Sarah Voinier
Université d'Artois.

Œuvres citées

Textes sources

Blois, Louis de, (1843) : *Manuel de l'homme spirituel,* in *Œuvres choisies*, Besançon, 1843, 5 tomes.
Fernández Álvarez, Manuel (1973-1981) : « Instrucciones de Carlos V a Felipe II de 1548 ». *Corpus documental de Carlos V*, 5 vols., II, Salamanca.
—— (1998) : *La Bible de Jérusalem.* Paris : Cerf.
Madril, Alonso de, (1612) : *De la méthode de servir Dieu et miroir des personnes illustres*. Lyon.
Ribadeneira, Pedro de, (1952) : *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan* (1595). Ed. de Vicente de la Fuente, *Obras escogidas del Padre Pedro de Ribadeneira.* Madrid : B.A.E. tome 60.
Terrones, Aguilar de, (1601) : *Sermones funerales en las honras del Rey nuestro Señor don Felipe II, con el que se predicó en las de la serenísima Infanta D. Catalina Duquesa de Saboya*. Recogidos por Juan Iñiquez de Lequerica. Madrid.
Yepes, Diego de, (1608) : *Relación de la christianissima muerte del Rey Don Felipe II, in Compendio breve de las cosas memorables de la christianissima vida y exemplar muerte del Rey Catholico Don Felipe II, compuesto y recogido por Diego Ruiz de Ledesma.* Barcelona : L. Sánchez.

Études

Allo Manero, Adelaida, *Las exequias en la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Universidad de Zaragoza, 2 vols., 1992.
Bouza, Fernando (1998) : *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid : Akal Ediciones.
—— (2003a) *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid : Marcial Pons.
—— (1997) : *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta edad moderna (siglos XV-XVII)*. Madrid : Editorial Síntesis.
—— (2003b) : *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid : Abada.
Chartier, Roger (1997) : *Le livre en révolutions.* Bergame : Grafedit.
Civil, Pierre (2002) : «Portrait peint et portrait littéraire dans l'Espagne du Siècle d'Or ». *Le Portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique latine.* Dir. Jacques Soubeyroux. Publications de l'Université de Saint-Étienne : 43-56.
Dandelet, Thomas J. (2002) : *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona : Crítica.
Durkheim, Émile (1975) : « Éléments d'une théorie sociale ». *Textes.* 1. Paris : Éditions de Minuit.
El Greco. The Metropolitan Museum of Art, New York, 7 octobre 2003-11 janvier 2004, National Gallery Company Limited, 2003.
Fernández Álvarez, Manuel (1998) : *Felipe II y su Tiempo*. Madrid : Espasa Calpe.

Herrera García, Miguel (1942) : *Sermonario clásico con un ensayo sobre la oratoria sagrada*. Madrid : Escelicer. Collection *Poesía y Verdad*.
Herrero Salgado, Félix (1996) : *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*. Madrid : Fundación Universitaria española, 2 vols.
Le Goff, Jacques (1996) : *Saint Louis*. Paris : Gallimard, Bibliothèque des Histoires.
Marias, Fernando (1997) : *Greco : biographie d'un peintre extravagant*. Paris, Adam Biro.
Martínez Gil, Fernando (1993) : *Muerte y sociedad en la España de los Autrias*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
Ozaeta, José María (1985-86) : «Sermones inéditos de Fr. Lucas de Alaejos en el aniversario de la muerte de Felipe II». *Anuario Jurídico Escurialense*. San Lorenzo de El Escorial, Real Colegio Universitario de "María Cristina". XVII-XVIII.
Redondo, Augustin (1976) : *Antonio Guevara et l'Espagne de son temps (1480?-1545). De la carrière officielle aux œuvres politico-morale*. Genève : Droz.
Varela, Javier (1990) : *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid : Turner.
Vargas Hidalgo, Rafael (1995) : « Documentos inéditos sobre la muerte de Felipe II y la literatura fúnebre de los siglos XVI y XVII ». *Boletín de la Real Academia de la Historia*. CXCII : 377-460.
Voinier, Sarah (2009) : « De la bonne mort chrétienne de Philippe II ». *La représentation tenue en lisière*. Dir. Suzanne Varga, Presses de l'Université d'Artois : 115-138.
Vovelle, Michel (1974) : *Mourir autrefois*. Paris : Gallimard-Julliard: Collection Folio Histoire.

Le calendrier comme norme

Résumé

Mon propos est de montrer que la fabrique des calendriers répond à l'exigence d'imposer un rythme collectif à un groupe humain pour le réguler voire le dominer religieusement, socialement, politiquement. En prenant appui sur l'histoire des calendriers, je mettrai en évidence le fait que les prêtres et les rois se sont livrés une âpre bataille pour prendre la main sur la détermination des calendriers. Mais que signifie ce combat ? Pourquoi le pouvoir sur les calendriers est-il si convoité ? Ces questions me conduiront à réfléchir sur les rapports entre les calendriers et le temps. Le temps est-il lui aussi à penser comme un instrument au service de la norme ? Et même ce qu'il y a de plus intime en moi, ce qui conditionne et détermine la manière dont je pense ma vie, mon histoire et l'unité de mon moi, n'est-il pas lui-même conditionné par le temps social et les calendriers ? Ma conscience du temps n'est-elle pas elle-même régulée par le temps social du groupe auquel j'appartiens et par les calendriers qui l'expriment et qui régulent jours fériés, jours ouvrables, horaire d'été, horaire d'hiver. Le temps est individuel, le temps est social, le temps est même universel puisque le Temps Universel (TU) sert d'unité-étalon à tous les temps relatifs à la situation géographique d'un pays par rapport au méridien de Greenwich et pourtant cette omniprésence et omnipotence du temps n'est-elle pas une simple construction ?

Abstract

My goal is to prove that the point of producing calendars is to impose a rhythm on a human group in order to regulate and even to control it religiously, socially and politically. Basing itself on the history of calendars, my paper will make it plain that priests and kings fought each other over the power to determine calendars. But what did this struggle mean? Why was the power to control calendar creation so coveted? These questions are correlated to the problem of the relation between calendars and time. Is time also a tool for imposing norms to a group? And even what is most intimately 'me', the conditions of my life, my story and the unity of ego, are these also determined by social time and calendars? My awareness of time, isn't it also regulated by the social time of the group to which I belong and by calendars which indicate holidays, working days, summer and winter time? Time is individual, time is social, time is even universal to the extent that local times all over the world are distinguished in reference to the Greenwich Meridian, and yet this omnipresence and omnipotence of time, isn't it simply a construction?

Le calendrier comme norme[1]

Mon propos est de montrer que la fabrique des calendriers répond à l'exigence d'imposer un rythme collectif à un groupe humain pour le réguler voire le dominer religieusement, socialement, politiquement. En prenant appui sur l'histoire des calendriers, je mettrai en évidence le fait que les prêtres et les rois se sont livrés une âpre bataille pour prendre la main sur la détermination des calendriers. Mais que signifie ce combat ? Pourquoi le pouvoir sur les calendriers est-il si convoité ? Ces questions me conduiront à réfléchir sur les rapports entre les calendriers et le temps. Le temps est-il lui aussi à penser comme un instrument au service de la norme ? Et même ce qu'il y a de plus intime en moi, ce qui conditionne et détermine la manière dont je pense ma vie, mon histoire et l'unité de mon moi, n'est-il pas lui-même conditionné par le temps social et les calendriers ? Ma conscience du temps n'est-elle pas elle-même régulée par le temps social du groupe auquel j'appartiens et par les calendriers qui l'expriment et qui régulent jours fériés, jours ouvrables, horaire d'été, horaire d'hiver. Le temps est individuel, le temps est social, le temps est même universel puisque le Temps Universel (TU) sert d'unité-étalon à tous les temps relatifs à la situation géographique d'un pays par rapport au méridien de Greenwich et pourtant cette omniprésence et omnipotence du temps n'est-elle pas une simple construction ?

Les calendriers comme boussoles de l'action et de la mémoire

Au sein des sociétés très urbanisées du XXIe siècle, chacun connaît le temps social qui ordonne sa vie, chacun sait que le calendrier chrétien ou occidental s'est imposé économiquement, politiquement et socialement partout sur la Terre même si le calendrier juif ou musulman a encore une fonction et un sens religieux. La médiatisation mondiale du passage à l'An 2000 et la crainte elle aussi mondiale d'un bug informatique l'attestent suffisamment. En fonction de ce calendrier devenu international, chacun connaît sa date de naissance, chacun connaît son âge, cela va de soi.

Mais même dans les sociétés anciennes, fondées sur l'agriculture et l'élevage, les êtres humains ont toujours utilisé un processus socialement commun pour comparer par voie indirecte des processus qui ne peuvent l'être directement, parce qu'ils se déroulent soit à des échelles différentes soit dans des discours différents.

1. Cet article sur le calendrier comme norme s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur le temps qui a donné lieu à une publication récente de l'auteure : Véronique LE RU, *Le temps, la plus commune des fictions*. Paris : Puf : 2012.

On peut se référer ici à l'usage de la clepsydre chez les Grecs qui mesuraient et délimitaient par le processus de l'écoulement de l'eau le processus du discours de chaque orateur. Ce qu'on appelle aujourd'hui l'égalité du temps de parole pour chaque parti, correspondait à l'époque à une ou plusieurs clepsydres de discours pour chaque orateur. Or ce qui est intéressant dans cette comparaison de processus de paroles aux unités de mesure standardisée que sont la clepsydre ou le sablier (processus d'écoulement du sable et non d'eau, instrument pratique quand il fait une température en dessous de zéro mais qui a l'inconvénient de devoir être retourné souvent), c'est que la notion de temps n'apparaît pas : on compare un processus à un autre processus pris comme unité-étalon. C'est ce que fait encore Galilée quand il compare le mouvement de la bille sur le plan incliné à un processus uniforme pris comme unité de mesure : son pouls ou le poids de l'eau recueillie de la clepsydre.

Quand, dans les sociétés rurales et agricoles, on délègue le pouvoir de déterminer le moment de semer et le moment de récolter à un prêtre qui a pour fonction d'observer la nouvelle Lune et de la nombrer, on délègue en réalité à une personne de la tribu le savoir et la fonction du calendrier pour tous. Cette délégation à une personne de la régulation des activités sociales, économiques et religieuses du groupe a perduré jusqu'au début du XXe siècle aussi bien chez les Maoris[2] que dans beaucoup de tribus africaines. Traditionnellement cette fonction de calendrier s'accompagne d'une fonction de mémoire des filiations. Comment ce système fonctionne-t-il ?

Pour ce qui est de la mémoire des filiations détenue par un seul, elle s'accompagne d'un pouvoir : celui de réguler toutes les unions et mariages. La personne qui connaît par cœur l'ordre des générations, des filiations, des naissances et des morts est aussi celle qui est consultée en cas de discussions sur les unions. Comment cette personne exprime-t-elle la mémoire collective du groupe ? C'est souvent sur un mode incantatoire que sont déclinées, par les détenteurs de savoir, les filiations et toute l'histoire de la tribu. Chez les Maoris, on appelle whakapapa la récitation des généalogies. Le whakapapa servait à fournir une sorte de canevas qui unifiait tous les mythes, les traditions et l'histoire maori. Il permettait de relier les peuples aux dieux et aux héros légendaires. En citant la ligne généalogique appropriée, le narrateur soulignait sa connexion avec les personnages dont les exploits étaient contés. C'est cette connexion qui donnait au narrateur sa légitimité à parler de ses illustres ancêtres. Dans les généalogies de la cosmogénèse, le récit généalogique qui semble n'être qu'une simple énumération de noms, s'avère être un compte rendu crypté de l'évolution de l'Univers. Cela se manifeste en premier lieu dans une cosmogonie très élaborée, qui commence avec l'origine de l'univers et des parents originels pour ensuite tracer la généalogie de tous les phénomènes connus, vivants ou non vivants, matériels ou immatériels, dont les humains ont

2. Victor Segalen, dans *les Immémoriaux* (1995), décrit minutieusement cette fonction de mémoire orale historienne ou d'archives vivantes incarnées par la personne qui est à la fois le Sage, le Prêtre ou le Guérisseur chez les Maoris. Le Sage qui détient de mémoire toute l'histoire des tribus (d'une île à l'autre) l'apprend et la récite de manière incantatoire (moyen mnémotechnique de tout retenir). Melville, dans *Mardi*, parle aussi de cette tradition de mémoire dévolue à un seul chez les Maoris.

été témoins, d'où le nom de *whakapapa* qui signifie littéralement reposer à plat ou en couches superposées. Dans cette notion de stratification, s'exprime l'idée que chaque niveau est en quelque sorte relié de manière inhérente à celui qui est au-dessus et qu'il fait partie de la lignée ou généalogie ainsi constituée. On retrouverait la même tradition de récits généalogiques en Afrique où les griots ont pour rôle de mémoriser l'histoire de toute une tribu. Les griots sont les passeurs de la tradition orale qui concerne l'histoire du pays et de la généalogie, qu'ils transmettent par l'art oratoire et par la pratique musicale.

Le pouvoir religieux et politique se joue dans la détermination des calendriers : l'exemple d'Ezeulu

Outre cette fonction de mémorisation accomplie par les griots, qui continue à perdurer, une autre coutume africaine, elle, a disparu, celle qui correspond à la fonction de calendrier : elle consistait à assigner au prêtre guérisseur ou au Sage la fonction de déterminer les moments propices pour organiser les activités. China Achuebe raconte dans La flèche de Dieu l'histoire d'Ezeulu, le Grand Prêtre qui détermine les saisons. Norbert Elias se saisit du récit de Chinua Achebe pour analyser les effets de frottement et de tension que produit après la première guerre mondiale l'arrivée, dans le pays ibo au Nigeria, des colons anglais armés, entre autres, de leur conception abstraite du temps mettant à mal les déterminations coutumières des moments et des saisons par le prêtre ibo Ezeulu[3]. Norbert Elias montre combien la détermination des moments qui régulent les activités de tous présuppose la reconnaissance par tous de l'autorité de celui qui est en charge de cette fonction centrale dans la vie et la survie de la tribu ou des tribus. En l'occurrence, Ezeulu est le prêtre qui détermine les moments d'activités pour six tribus. Quand cette autorité est mise en question, la fonction qu'exerce cette autorité l'est aussi. C'est ce que raconte le récit d'Achebe : peu à peu Ezeulu perd son prestige et son autorité, l'horaire collectif des Anglais s'impose à tous, on ne parle plus en termes de Lunes, de jours Oye, de jours Nkwo (jour de grand marché), de fêtes des Feuilles de Citrouille et de fêtes de la Nouvelle Igname, on ne dit plus à un membre d'une autre tribu : « je te rencontrerai dans trois marchés », mais on parle en termes de secondes, de minutes, d'heures, de jours, de semaines, de mois, d'années. Le calendrier des Anglais s'affiche partout, calendrier marqué aussi de fêtes religieuses mais qui ne sont pas les mêmes que celles des six tribus.

Et le pouvoir dont Ezeulu se demandait au début du chapitre 1 s'il était le sien ou s'il en était seulement le représentant s'effondre. Pourtant ce pouvoir était immense puisqu'il déterminait les activités et la vie de six tribus ibo : « Chaque fois qu'Ezeulu mesurait l'immensité de son pouvoir sur l'année, les récoltes et, par conséquent, les gens, il se demandait si ce pouvoir était réel. Il était vrai qu'il avait proposé le jour de la Fête des Feuilles de Citrouille et celui de la Fête de la Nouvelle Igname, mais il ne les avait pas choisies. Il jouait tout simplement le rôle de vigie »[4].

3. Norbert Elias, 1996 : 184-194.
4. C. Achebe, 1978 : 14.

Quand Ezeulu fait mention de l'année, il ne s'agit pas de celle du calendrier occidental mais de celle des lunaisons qu'il a pour mission de repérer et de nombrer. A chaque fois qu'Ezeulu observe une nouvelle Lune, il mange une des douze ignames sacrées : « Ezeulu entra dans son grenier et fit descendre un tubercule d'igname de l'étagère spécialement réservée aux douze ignames sacrées. Il en restait huit. Il savait bien qu'il en resterait huit ; néanmoins il les compta soigneusement »[5]. Ezeulu est le Grand Prêtre de la divinité Ulu inventée et créée, « il y a très longtemps, lorsqu'il y avait très peu de lézards », par les pères des six villages qui s'unirent devant l'adversité alors qu'ils adoraient jusque-là des divinités différentes : « Cette divinité créée par les pères des six villages fut appelée Ulu […] Les six villages prirent alors le nom d'Umuaro et le prêtre d'Ulu en devint le Grand Prêtre »[6].

Au début du chapitre 2, Ezeulu raconte la manière dont s'est formée la coalition des forces des six villages, son récit est celui de la naissance d'une théocratie : la fédération politique des six villages s'accompagne de la création d'une divinité protectrice et de la désignation d'un chef à la fois politique et religieux : le Grand Prêtre d'Ulu. Si l'on revient sur le début du chapitre 1 et les questions d'Ezeulu sur son pouvoir, elles prennent une teinture différente dans la mesure où Ezeulu est conscient du fait qu'Ulu est une divinité inventée par les pères des six villages pour unir leurs forces contre les ennemis. Il est alors aussi plus ou moins conscient que son rôle de médiateur entre Ulu et les membres des six villages est un rôle de médiateur avec lui-même : « S'il lui arrivait de ne plus nommer le jour des fêtes, eh bien, il n'y en aurait pas – il n'y aurait ni semailles ni récoltes. Mais pouvait-il refuser ? Aucun Grand Prêtre n'avait jamais osé le faire. Ainsi cela ne pouvait arriver. Il n'oserait pas »[7]. Ce questionnement du narrateur Ezeulu met en lumière le fait que la détermination des calendriers est un des signes les plus manifestes et peut-être même l'expression la plus forte du pouvoir aussi bien politique que religieux.

La détermination des calendriers se fait d'abord au sein de théocraties

Le calendrier occidental est issu d'une histoire et porteur d'un sens qui attestent l'immense pouvoir corroboré par la définition d'un « temps » commun et d'un horaire collectif. Si on accepte la thèse de Nicolas Boulanger dans son article « Œconomie Politique »[8] selon laquelle l'origine de tout gouvernement est la théocratie, la détermination des calendriers s'est faite au sein de théocraties. Dans l'article « Œconomie Politique » et dans son essai intitulé Recherches sur l'origine du despotisme oriental[9], Boulanger décrit la naissance et le fonctionnement des théocraties dans des termes qui rappellent le récit d'Ezeulu : on y trouve en effet

5. *Ibid.* : 13.
6. *Ibid.* : 27 & 28.
7. *Ibid.* : 14.
8. Voir l'article « Œconomie Politique » in tome IX, p. 366 à 383 de l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éditée par d'Alembert et Diderot.
9. Boulanger résume cette thèse dans l'article « Œconomie Politique ». Il la développe davantage dans Boulanger, 2007.

l'analyse généalogique d'un dieu, que Boulanger présente comme une invention humaine liée à la crainte et à la terreur des hommes, on y trouve aussi l'analyse de la volonté de domination politique des prêtres. Boulanger montre en effet à quel point ceux-ci furent mus, dès l'origine, par la volonté de puissance. Promus à la tâche sacerdotale de remplir les fonctions des cultes, les prêtres eux-mêmes furent vite « sacralisés » par les peuples qui subvinrent à leurs besoins. L'isolement des prêtres dans les temples, leur action cérémonielle les firent regarder comme les favoris des dieux, médiateurs entre eux et les mortels. Les prêtres, forts de ce statut privilégié, renforcèrent leur position de domination par les oracles, par la crainte des châtiments des dieux irrités dont ils menaçaient les impies. Assurés de leur pouvoir, ils se mirent à étudier la nature pour occuper leur temps libre, ce qui affermit encore leur domination car, par les connaissances, ils purent fabriquer des machines qui apparaissaient magiques aux yeux du peuple, ils purent aussi réguler les activités du groupe par l'élaboration et l'imposition du calendrier. Cette volonté de puissance, dans son dernier avatar, est politique : plutôt que d'être subordonnés au roi, les prêtres cherchèrent à soumettre les souverains eux-mêmes. Cependant, les prêtres aussi bien que les rois ont pris vite conscience que s'ils parvenaient à s'entendre, leur pouvoir politico-religieux serait d'autant plus fort. C'est pourquoi ils entrèrent autant en coalition qu'en concurrence. Et Boulanger conclut son analyse par le constat de l'usurpation alternative, par les prêtres et les rois, du sceptre de l'autorité divine et des symboles du pouvoir en général.

Dans le même souci de dénoncer la confusion du politique et du religieux, le récit de Chinua Achebe, La Flèche de Dieu, décrit, pour finir, le triomphe de la religion anglicane sur celle d'Ulu et le triomphe concomitant du calendrier occidental sur celui d'Ezeulu et d'Ulu. Pour prendre le pouvoir politique, les Anglais se sont appuyés sur la religion anglicane qu'ils ont substituée au culte d'Ulu. Il s'agit donc bien, dans ce récit, d'une alternance dans l'usurpation du sceptre d'une autorité : la baguette et les fusils des colons anglais remplacent le Nne Ofo, la mère de tous les bâtons, signes d'autorité à Umuaro, que brandit Ezeulu aux Fêtes des Feuilles de Citrouille[10] (quant aux fusils des tribus ibo, c'est une des premières choses dont les Anglais se sont emparé). Quand le capitaine anglais Winterbottom décide d'avoir la main sur l'organisation des six tribus, il choisit de se servir d'Ezeulu car il a repéré qu'il est le chef politique et religieux : « j'ai maintenant décidé de le nommer Chef supérieur d'Umuaro […] j'ai découvert que le titre de cet homme est Eze Ulu. Le préfixe eze en ibo veut dire roi. Donc cet homme est une sorte de prêtre-roi »[11]. La structure de colonisation anglaise veut nommer Chef supérieur celui qui l'est déjà, mais par cette nomination, elle veut rendre le pouvoir d'Ezeulu caduque puisque relatif à elle[12]. Effectivement si Ezeulu acceptait ce titre, de chef tout puissant des six villages qu'il était, il deviendrait en réalité un petit chef sous la coupe des Anglais. Mais Ezeulu refuse, reste en prison pendant plusieurs semaines et le récit se termine

10. C. Achebe, 1978 : 98.
11. *Ibid.* : 145.
12. *Ibid.* : 230 : Après avoir fait l'offre à Ezeulu de la part de Winterbottom, « Clarke rayonnait déjà du sentiment du bien faiteur qui se dit : Je-sais-que-cela-te-renversera ».

par le suicide symbolique d'Ezeulu qui se résout à oser faire ce qu'aucun Grand Prêtre n'avait jamais osé faire : il décide de ne pas nommer le jour de la Fête de la Nouvelle Igname, moment des récoltes qui marque aussi la fin et le début de la nouvelle année. Il décide cela au nom d'Ulu puisqu'il lui reste deux Ignames sacrées à manger à la nouvelle Lune – celles qu'il n'a pu manger alors qu'il était en prison - avant que la troisième et dernière marque la fin de l'année et le moment des récoltes. Il teste ainsi, comme il l'avait imaginé au début du chapitre premier[13], l'exercice de son autorité, il met ainsi à l'épreuve la réalité de son pouvoir sur les six villages pour s'apercevoir que son titre même de Prêtre-Roi – Ezeulu – ne veut plus rien dire. À travers cette histoire d'Ezeulu, Chinua Achebe montre, de manière très intéressante, combien la détermination des calendriers est aussi décisive dans la prise de pouvoir des Anglais que la confiscation des fusils.

Ce récit de Chinua Achebe rejoint nombre d'études d'historiens et d'ethnologues sur le régime de détermination des saisons dans les tribus africaines jusqu'au début du siècle dernier. La question à laquelle répond le prêtre qui observe le cours de la Lune et du Soleil, c'est celle posée par l'intelligence collective du groupe : « Quand sèmerons-nous ? Quand récolterons-nous ? Quand le ferons-nous ? ». Le prêtre représente en quelque sorte le moi collectif du groupe qui doit dire quel est le moment le plus propice pour commencer les semailles et, corollairement, pour commencer les cérémonies et le culte de telle divinité dont il faut s'attirer la bienveillance pour que tout se passe bien. Agriculture ne va pas sans culture ni culte, et le prêtre doit être aussi fin observateur que bon orateur et médiateur entre les dieux et les hommes[14].

La détermination des calendriers, dans les sociétés traditionnelles, est peu complexe, leur fonction est avant tout de coordonner et d'organiser les activités agricoles. Celui qui a la responsabilité de décider des moments propices est la figure dominante du groupe : le prêtre ou le roi, ou le plus souvent le prêtre-roi. Mais le cas des tribus africaines est loin d'être une exception. Dans la culture judéo-chrétienne aussi, pendant la longue histoire du développement des sociétés humaines, les prêtres ont presque toujours été les acteurs de la détermination des calendriers et, du reste, le calendrier occidental porte toujours les traces symboliques de cette emprise : fêtes religieuses, saint patron du jour, etc. Au moment de l'apparition des sociétés-Etats, les prêtres ont dû partager avec les autorités politiques (les rois ou les empereurs) la détermination des calendriers, c'est-à-dire la fixation des activités sociales majeures du groupe, ce qui ne s'est pas fait sans tension, comme le décrit si bien Boulanger quand il analyse la concurrence et la rivalité des prêtres et des rois pour usurper le sceptre de l'autorité divine.

La lutte des prêtres et des rois dans la détermination des calendriers

Norbert Elias[15] rejoint Boulanger quand il note qu'une lutte acharnée a opposé les prêtres et les rois pour déterminer les calendriers. L'histoire des

13. *Ibid.* : 14.
14. N.A.A. Azu, 1929 : 18, cité par Elias, 1996 : 57.
15. Elias, 1996 : 61.

calendriers témoigne de cette lutte pour avoir la mainmise sur l'horaire collectif, que les autorités politiques finirent par emporter mais en acceptant que le calendrier soit scandé par les fêtes religieuses.

Le Calendrier romain en usage à Rome avant la réforme de Jules César était sous l'égide des pontifes ; il comportait douze mois et 355 jours en année dite normale. L'année débutait aux ides de mars (15 mars, considéré comme le début du printemps) et le nombre de jours de chaque mois variait entre 28 et 31 jours, un mois intercalaire, mensis intercalaris, de 27 jours était inséré dans l'année dite normale tous les deux ans. Cette intercalation avait lieu alternativement après le 23 ou le 24 février ; il se substituait aux quatre ou cinq derniers jours de février. L'année moyenne du calendrier romain comptait 366,25 jours, soit environ un jour de plus que l'année tropique. La durée moyenne des mois était de 29,59 jours, ce qui était très proche de la durée d'une lunaison (intervalle entre deux pleines lunes), de 29,53 jours. En pratique, le système ne fut pas appliqué rigoureusement ; les intercalations étaient effectuées de façon hasardeuse. Celles-ci étaient déterminées par les pontifes, prêtres responsables du calendrier, et appliquées par les consuls. Négligence, concussion aussi (le calendrier déterminait les dates de résolution des crédits, d'exigibilité des loyers, etc.), les documents montrent qu'elles furent très irrégulières, parfois omises plusieurs années de suite et, à l'occasion, mises en œuvre plusieurs années consécutives. Pourtant, utilisé correctement, ce système permettait à l'année romaine de rester à peu près alignée sur l'année tropique.

La première étape de la réforme qu'entreprit Jules César fut de réajuster le début de l'année romaine à celui de l'année tropique. Du fait des intercalations irrégulières, le calendrier romain avait accumulé 90 jours de retard par rapport à l'année tropique. L'année - 46 dura donc 445 jours. Cette année avait déjà été étendue de 355 à 378 jours par l'insertion d'un mois intercalaire régulier en février. Lorsque César décréta la réforme, probablement après son retour de sa campagne africaine à la fin de quintilis (juillet), il ajouta 67 autres jours en intercalant deux mois intercalaires exceptionnels entre novembre et décembre. L'année - 45 fut la première année d'application régulière du nouveau calendrier qui a constitué la référence du calendrier occidental.

Depuis le concile de Nicée en 325, l'équinoxe de printemps était devenu le repère pour fixer non plus les ides de mars mais la fête de Pâques, premier jour de l'année en France jusqu'en 1566 où entra en vigueur l'édit royal de 1563 fixant le 1er janvier comme premier jour de l'année. C'est sans doute le roi de France Charles IX (ou sa mère Catherine de Médicis qui exerçait encore une régence) qui décida en 1563 d'imposer une date unique pour le premier jour de l'année – 1er janvier - et de ne plus le faire dépendre de Pâques. Aussi bien dans le calendrier romain que dans le chrétien (celui-ci s'était calqué sur celui-là en christianisant les fêtes), le premier jour de l'année marquait l'arrivée du printemps et la saison des semailles. Le calendrier chrétien avait récupéré cette date dans un sens religieux en l'associant symboliquement à Pâques ; le choix du 1er janvier marque donc la volonté politique du roi de France de reprendre la main symboliquement sur la détermination du

calendrier. Cependant, une vingtaine d'années plus tard, les fluctuations dans l'ajustement de la fixation de la fête de Pâques et de l'équinoxe obligèrent le pape Grégoire XIII à procéder à une révision du calendrier et à supprimer dix jours de l'année 1582. Une bulle papale décida que le lendemain du 4 octobre 1582 serait non pas le 5 mais le 15 octobre.

Bulle papale, édit royal, le combat est rude pour exprimer symboliquement son autorité dans la fixation des calendriers. Car l'histoire des calendriers, c'est aussi et surtout une histoire politique et religieuse de luttes pour le pouvoir : qui est suffisamment reconnu dans son autorité pour déterminer les rythmes d'activités de la société ? Les prêtres ou les rois ? L'Etat colonisateur ou la figure tutélaire du prêtre-roi de la société traditionnelle ? Deux questions qui font concevoir à quel point la détermination des calendriers constitue un champ de bataille entre forces politiques, religieuses, économiques, sociales.

L'histoire des calendriers : une histoire à tiroirs

L'histoire des calendriers est un domaine d'investigations passionnant à plusieurs points de vue. C'est une histoire à tiroirs : l'histoire des calendriers est l'histoire des réformes des calendriers. A l'instar de l'histoire des sciences, c'est une histoire continuelle de rattrapages, d'erreurs rectifiées, d'ajustements de plus en plus précis entre l'ordre humain et l'ordre physique. C'est une histoire de constructions de synthèses d'un niveau croissant de complexité relatif à la complexité croissante des sociétés dont les calendriers et l'horaire collectif viennent réguler les activités. Mais ce qui paraît aujourd'hui évident, à savoir que l'autorité politique exerce un monopole d'Etat[16] pour déterminer les calendriers, ne s'est pas opéré sans difficultés ni sans heurts. En effet, l'ajustement du calendrier social à l'année tropique ne s'est pas fait aisément, car le savoir nécessaire pour calculer et prévoir précisément le déroulement de l'année tropique n'était pas encore acquis.

Il a fallu des siècles pour parvenir à ajuster le calendrier social à ce qu'on appelle la périodicité des saisons ou l'année tropique qui se détermine, comme elles, en suivant les variations de la hauteur de la trajectoire apparente du Soleil (écliptique) au-dessus de l'horizon, dont dépend l'ensoleillement moyen du lieu considéré, les solstices d'été et d'hiver correspondant approximativement aux valeurs extrêmes de l'angle formé par l'axe de rotation et la direction Terre-Soleil.

La langue porte les traces de ces ajustements. Ainsi les mois de septembre, octobre, novembre et décembre, qui désignaient dans le calendrier romain les septième, huitième, neuvième et dixième mois de l'année que les Romains faisaient commencer en mars, deviennent, avec la fixation du premier jour de l'année au 1er janvier, les neuvième, dixième, onzième et douzième mois, ce qui devrait les faire appeler novembre, décembre, « onzembre » et « douzembre ».

La fixation du premier jour de l'année est le fruit d'une histoire où se jouent des luttes pour le pouvoir. La détermination du calendrier, certes reliée à la périodicité des saisons, a une fonction politique de régulation et d'organisation

16. Ce monopole d'État est manifeste dans la détermination de l'heure d'été et de l'heure d'hiver.

sociale, qui n'a, en réalité, rien de naturel : elle reflète le conflit entre les prêtres et les rois pour exercer le pouvoir.

Le temps, en effet, reste pour les humains une mesure ambiguë. Quand on compare les différents calendriers, on s'aperçoit que les calendriers romain ou grégorien ont leurs racines dans les équinoxes de printemps et d'automne et les solstices d'été et d'hiver, ce qui permet de délimiter les quatre saisons. Mais il est probable que si un calendrier d'un peuple vivant à l'équateur s'était imposé universellement, le rythme du temps social ne serait pas le même que celui du calendrier occidental. En outre, la détermination des calendriers est corrélée au pouvoir, d'où le fait que les prêtres ont rivalisé avec les Rois pour exercer cette fonction de définir le temps social.

En ce sens, il n'est nullement étonnant que les révolutionnaires, dans leur exigence de séparer l'Église et l'État et de déchristianiser le régime politique et le gouvernement, aient aussi cherché à avoir la main sur la mesure du temps. Le calendrier républicain fut officiellement adopté le 24 octobre 1793, soit plus d'un an après l'avènement de la Première République (il n'y a donc pas d'An I), après un long travail des mathématiciens Romme et Monge, des poètes Chénier et Fabre d'Eglantine et du peintre David. Le calendrier républicain est l'une des grandes réformes entreprises par la Convention nationale qui, tout comme avec le système métrique, visait à réformer la société jusque dans ses références au temps et à l'espace. Contre la superstition et le fanatisme, le dimanche, les saints, les fêtes chrétiennes étaient abolis au nom de la Raison, la science, la nature, la poésie, l'idéologie et l'utopie.

Les mathématiciens ont proposé un découpage égal des mois (12 mois, 30 jours regroupés en trois décades) mais aussi, ce qu'on sait moins, un système décimal des journées : la journée devait être découpée de minuit à minuit ; elle comportait dix heures découpées en dix parties elles-mêmes décomposables en dix parties, ainsi de suite jusqu'à la plus petite portion commensurable de la durée. Cependant, cette division décimale de la journée ne fut jamais appliquée.

Le début de l'année est fixé non le premier janvier mais le jour de l'équinoxe d'automne. Les poètes donnent aux jours des noms de plantes, d'animaux domestiques et d'outils. Les mois riment trois par trois, selon la sonorité des saisons : aire pour l'automne (vendémiaire, brumaire et frimaire) ; ôse pour l'hiver (nivôse, pluviôse et ventôse) ; al pour le printemps (germinal, floréal et prairial) ; dor pour l'été (messidor, thermidor et fructidor). Chaque jour qui marque la décade, le décadi, est férié et paradoxalement reçoit le nom d'un outil agricole, ce qui ne facilita pas son acceptation car dans le calendrier grégorien, il y a quatre jours fériés par mois alors que dans le nouveau calendrier il n'y en a que trois.

La diffusion de ce calendrier se heurta donc aux problèmes de la réduction des jours de repos qu'il impliquait ainsi qu'au calendrier religieux des fêtes qui se maintenait dans les paroisses et qui imposait aussi la date des foires et des marchés agricoles.

Cependant, le calendrier républicain fonctionna presque treize ans et son abrogation fut rendue acceptable du fait que c'est Laplace qui rédigea le rapport

sur les difficultés de maintenir le calendrier républicain par son manque de portée européenne et internationale, et sur la nécessité de le remplacer par le calendrier grégorien dont l'usage, établi depuis deux siècles, est répandu[17].

L'hégémonie du calendrier occidental et le triomphe du temps dit universel

Les synthèses que sont les calendriers représentent symboliquement les interactions de processus humains (activités liées aux saisons, au commerce, aux échanges et régulations sociales) et de processus physiques, comme celui de l'année tropique. Les êtres humains prennent comme étalon de mesure du rythme dense de leurs activités le processus des changements apparents du ciel lequel, par comparaison, semble lent et parfaitement régulier. En fixant plus ou moins arbitrairement une position apparente du Soleil par rapport à la Terre (ce peut être l'équinoxe de printemps ou bien le 1er janvier) comme point de départ et d'aboutissement d'une unité sociale qu'on va chercher à ajuster au processus de déroulement des quatre saisons, marqué par les équinoxes et les solstices, on parvient à construire un cadre de référence pour la synchronisation des activités humaines. Cette synchronisation des activités humaines, de locale est devenue régionale puis nationale et enfin mondiale. Le calendrier occidental s'est imposé mondialement[18] et n'a plus qu'une concurrence d'ordre religieux avec d'autres calendriers juif ou musulman. Ce succès du calendrier occidental est sans doute lié au fait que c'est aussi en Occident que s'est construit le temps objectif dont l'usage est devenu universel. L'usage universel du calendrier occidental et du temps dit universel conduit à penser le temps comme une entité autonome, indépendante des hommes : le temps se dit pour lui-même. Et pourtant, à l'origine, le temps n'est qu'un processus uniforme pris comme unité de mesure pour comparer et mesurer d'autres processus, il n'est qu'un outil au service des humains pour mieux s'orienter. À l'origine, le temps n'est qu'une boussole.

Mais aujourd'hui, aussi bien pour les savants que pour les philosophes et penseurs des sciences humaines, le temps est désormais dit pour lui-même : il a pris son indépendance vis-à-vis de ce qui l'a engendré, à savoir la comparaison de processus. Que je m'interroge sur la variable mathématique t, ou sur le temps vécu rapporté à la durée, ou sur le hiatus entre le temps de la conscience et le temps dit universel, je questionne la notion du temps qui tend à se réifier soit dans un symbole mathématique, soit dans la conscience, mais qui n'est plus référée à la comparaison de processus qui en est pourtant à l'origine ainsi qu'à l'origine de ses significations et de ses usages.

Le temps, au départ, est le symbole d'un processus choisi comme unité-étalon d'autres processus : le symbole de l'écoulement de l'eau dans la clepsydre, ou celui de l'écoulement du sable dans le sablier ou encore celui des battements du pouls.

17. Voir l'annexe, à la fin de l'article, sur le calendrier républicain et sur l'argumentation de Laplace.
18. La prégnance de plus en plus grande de l'informatique dans les sociétés du XXIe siècle renforce et consolide l'hégémonie du calendrier occidental.

Puis il est devenu, par la mathématisation qui en fait comme l'espace une variable mathématique, un symbole mathématique. Or ce symbole est un instrument si efficace et opératoire dans la mesure du mouvement des corps qu'il a conquis son autonomie et même une certaine substantialité : le temps est devenu un symbole qui vaut pour lui-même et qui se dit pour lui-même. Pendant très longtemps, les hommes pour se repérer et s'orienter dans leurs activités ont eu recours à un instrument simple de comparaison de processus. Un processus pris comme unité de mesure donne et dit l'unité pour mesurer d'autres processus : ainsi l'apparition de la nouvelle Lune dans le récit de Chinua Achebe permet de mesurer, par les ignames sacrées dont une est mangée à chaque lunaison, le retour des saisons. Et c'est encore le même procédé qu'utilise Galilée quand il prend son pouls comme unité de mesure du processus du mouvement de la bille sur le plan incliné ou quand il mesure l'écoulement de l'eau et qu'il compare le poids d'eau recueillie au processus du mouvement de la bille. C'est bien ici le battement de pouls ou le poids d'eau recueillie qui donne et dit l'unité de mesure du processus du mouvement de la bille. Avec la mathématisation du mouvement opérée par Galilée qui en fait une variable mathématique, le temps devient une dimension du mouvement tout à fait assimilable aux trois dimensions de l'espace.

Le fait que le temps soit devenu autonome, en se détachant de ses conditions d'émergence, de sa fonction d'origine (unité de comparaison de processus), qu'il soit devenu indépendant et ne vaille et ne se dise que pour lui-même a conduit les humains à oublier l'histoire de sa formation, à occulter sa généalogie, pour en faire une entité dotée de tous les pouvoirs, dont celui de « transcender » toute vie humaine. Alors qu'il n'est au départ qu'une boussole au service des humains, sa susbstantification et son absolutisation en font désormais une réalité universelle qui subsume toute existence individuelle. D'instrument d'orientation au service des humains, le temps est devenu une instance d'asservissement des humains puisqu'il est la référence de la mesure de la quantité de travail, autrement dit la norme pour fixer les salaires et le seuil de la retraite. Le temps est non seulement une instance d'asservissement social mais aussi d'aliénation individuelle par les angoisses inhérentes à la conscience que son comptage génère, par le hiatus impensé voire impensable entre le temps dit objectif et le temps dit subjectif. Pourtant si on réfléchit à la généalogie de la notion de temps, on constate que le temps est une construction complexe qui repose sur une abstraction des processus qui l'ont engendré. En réalité, la fabrique du temps, tout comme la fabrique des calendriers, participe à une logique et à une volonté de domination qui visent à imposer une cadence aux êtres humains pour les tenir en laisse.

Annexe : le calendrier républicain

A) La naissance du calendrier :

La Révolution ayant fait de la France un État laïc, le calendrier républicain, ou calendrier révolutionnaire français, a été créé dans le but d'effacer de la mémoire des Français le calendrier grégorien, étroitement lié au christianisme, en s'appuyant sur le système décimal. L'invention de ce calendrier s'est faite progressivement. Dès le lendemain de la prise de la Bastille (le 14 juillet 1789), l'usage était apparu d'appeler 1789 « l'an I de (l'ère de) la Liberté » ; les mois et jours étaient restés les mêmes. Cependant, le 22 septembre 1792 (jour anniversaire de l'adoption du premier article de la Constitution de 1789), la Convention décréta que « Tous les actes publics sont désormais datés à partir de l'an I de la République ».

Le calendrier et sa nomenclature ont été adoptés le 24 octobre 1793 (3 brumaire an II) par la Convention.

Quelques amendements sont proposés.

Le 19 brumaire an II (9 novembre 1793), la Convention décide que tous les décrets sur le calendrier seront fondus en un seul. Lors d'une séance du Comité d'Instruction publique le 29 brumaire an II (19 novembre 1793) un membre demande qu'il soit nommé deux commissaires pour présenter un système complet de fêtes pour l'année républicaine. David et Romme se voient confier cette tâche. La refonte du grand décret est présentée à la Convention par Romme, au nom du Comité d'Instruction publique, le 4 Frimaire an II (24 novembre 1793).

En voici le texte :

Décret de la Convention nationale sur l'Ere nouvelle, le commencement et l'organisation de l'Année, et sur les noms des Jours et des Mois.

Du 4ème jour de Frimaire an second de la République française, une et indivisible.

1. L'ère des Français compte de la fondation de la république, qui a eu lieu le 22 septembre 1792 de l'ère vulgaire, jour où le soleil est arrivé à l'équinoxe vrai d'automne, en entrant dans le signe de la balance, à 9 heures 18 minutes 30 secondes du matin pour l'observatoire de Paris.

2. L'ère vulgaire est abolie pour les usages civils.

3. Chaque année commence à minuit, avec le jour où tombe l'équinoxe vrai d'automne pour l'observatoire de Paris.

4. La première année de la république française a commencé à minuit le 22 septembre 1792, et a fini à minuit, séparant le 21 du 22 septembre 1793.

5. La seconde année a commencé le 22 septembre 1793 à minuit, l'équinoxe vrai d'automne étant arrivé ce jour-là, pour l'observatoire de Paris, à 3 heures 11 minutes et 38 secondes du soir.

6. Le décret qui fixait le commencement de la seconde année au 1er janvier 1793, est rapporté ; tous les actes datés l'an second de la république, passés dans le courant du 1er janvier au 21 septembre inclusivement, sont regardés comme appartenant à la première année de la république.

7. L'année est divisée en douze mois égaux, de trente jours chacun ; après les douze mois suivent cinq jours pour compléter l'année ordinaire ; ces 5 jours n'appartiennent à aucun mois.

8. Chaque mois est divisé en trois parties égales, de dix jours chacune, qui sont appelées décades.

9. Les noms des jours de la décade sont : primidi, duodi, tridi, quartidi, quintidi, sextidi, septidi, octidi, nonidi, décadi. (note : primdi devient primidi)

Les noms des mois sont, pour l'automne, vendémiaire, brumaire, frimaire ; pour l'hiver, nivôse, pluviôse, ventôse ; pour le printemps, germinal, floréal, prairial ; pour l'été, messidor, thermidor, fructidor.

Les cinq derniers jours s'appellent les sans-culottides.

10. L'année ordinaire reçoit un jour de plus, selon que la position de l'équinoxe le comporte, afin de maintenir la coïncidence de l'année civile avec les mouvements célestes. Ce jour, appelé jour de la révolution, est placé à la fin de l'année et forme le sixième des sans-culottides. (note : la Sanculottide devient jour de la révolution et sanculottides devient sans-culottides)

La période de quatre ans, au bout de laquelle cette addition d'un jour est ordinairement nécessaire, est appelée la franciade, en mémoire de la révolution qui, après quatre ans d'efforts, a conduit la France au gouvernement républicain. La quatrième année de la franciade est appelée sextile. (note: le mot bissextile utilisé à tort par Fabre dans son rapport du 24 octobre est remplacé par sextile)

11. Le jour, de minuit à minuit, est divisé en dix parties ou heures, chaque partie en dix autres, ainsi de suite jusqu'à la plus petite portion commensurable de la durée. La centième partie de l'heure est appelée minute décimale ; la centième partie de la minute est appelée seconde décimale. Cet article ne sera de rigueur pour les actes publics, qu'à compter du I.er vendémiaire, l'an 3.e de la république.

12. Le comité d'instruction publique est chargé de faire imprimer en différens formats le nouveau calendrier, avec une instruction simple pour en expliquer les principes et l'usage.

13. Le calendrier, ainsi que l'instruction, seront envoyés aux corps administratifs, aux municipalités, aux tribunaux, aux juges de paix et à tous les officiers publics, aux armées, aux sociétés populaires et à tous les colléges et écoles. Le conseil exécutif provisoire le fera passer aux ministres, consuls et autres agens de France dans les pays étrangers.

14. Tous les actes publics seront datés suivant la nouvelle organisation de l'année.

15. Les professeurs, les instituteurs et institutrices, les pères et mères de famille, et tous ceux qui dirigent l'éducation des enfans, s'empresseront à leur expliquer le nouveau calendrier, conformément à l'instruction qui y est annexée.

16. Tous les quatre ans, ou toutes les franciades, au jour de la révolution, il sera célébré des jeux républicains, en mémoire de la révolution française.

B) Les fêtes républicaines :

Ce ne sont ni Romme ni David qui proposèrent un projet sur les fêtes, mais un certain Mathieu, député de l'Oise, lors d'une séance du Comité d'Instruction publique du 9 ventôse an II (27 février 1794) :

« Elle célèbrera tous les ans, les événements et les époques les plus mémorables de la Révolution. Cinq fêtes seront instituées pour les rappeler aux Français.

Ces fêtes seront : 1) le 14 juillet 1789 ; 2) le 10 août 1792 et 1793 ; 3) le 6 octobre 1789 ; 4) le 21 janvier 1793 ; 5) le 31 mai 1793 »

S'ajoutaient au projet : la fête de la révolution tous les 4 ans (6ème jour des sans-culottides), les 5 autres sans-culottides et une fête tous les décadis de l'année.

Le projet fut retenu par le Comité de Salut public et les fêtes décadaires portèrent les noms suivants :

A l'Etre suprême et à la nature	A l'héroïsme
Au genre humain	Au désintéressement
Au peuple français	Au stoïcisme
Aux bienfaiteurs de l'humanité	A l'amour
Aux martyrs de la liberté	A la foi conjugale
A la liberté et à l'égalité	A l'amour paternel
A la République	A la tendresse maternelle
A la liberté du monde	A la piété filiale
A l'amour de la patrie	A l'enfance
A la haine des tyrans et des traîtres	A la jeunesse
A la vérité	A l'âge viril
A la justice	A la vieillesse
A la pudeur	Au malheur
A la gloire et à l'immortalité	A l'agriculture
A l'amitié	A l'industrie
A la frugalité	Aux aïeux
Au courage	A la postérité
A la bonne foi	Au bonheur

A la séance de la Convention nationale du 18 fructidor an II (4 septembre 1794), Thibeaudeau présente un rapport qui fait suite à un projet présenté à la séance du Comité d'Instruction publique du 15 fructidor an II (1 septembre 1794). Il propose de supprimer les 5 fêtes des sans-culottides pour ne faire un jour de repos que la cinquième qui serait à la fois fête de la vertu, du génie, du travail de l'opinion et des récompenses. Ce projet est adopté par la Convention le 19 fructidor an II (5 septembre 1794).

C) La réforme du calendrier, les Sextiles :

Pour faire suite aux articles 4 et 10 du décret du 4 frimaire an II (voir ci-dessus), il avait été joint au décret une table donnant les années sextiles pour les treize prochaines années de la République : an III, an VII et an XI.

Mais il s'avèra, selon les calculs de l'astronome Delambre (non consulté en 1793), que les années sextiles ne revenaient pas si régulièrement que cela et que, trois fois en un siècle, l'intervalle entre deux années sextiles aurait compté cinq ans. D'autre part, Delambre constata que, compte tenu de l'imprécision des calculs de l'époque, il serait impossible de dire à l'avance si l'équinoxe tomberait avant ou après 24 heures lorsque l'heure calculée de l'équinoxe était trop proche de minuit.

Delambre proposa d'en revenir au système grégorien d'intercalation, communiqua ses conclusions à Lalande et Laplace qui alertèrent Romme : il fut convenu de revoir les articles 3 et 10 du décret.

Romme, à son tour, saisit le Comité d'Instruction publique qui le chargea d'étudier la question et de s'entourer de toutes les compétences de l'époque.

Elles ont pour nom Delambre, Lagrange, Pingré, Laplace, Lalande, Messier, Nouet. Delambre leur expose son projet le 29 Germinal (18 avril 1795) qui est adopté. Romme présente le 19 floréal an III (8 mai 1795) un projet de décret lors d'une séance du Comité d'Instruction publique :

ARTICLE PREMIER. La quatrième année de l'ère de la République sera la première sextile : elle recevra un sixième jour complémentaire, et terminera la première franciade.

ART. 2. Les années sextiles se succéderont de quatre en quatre ans, et marqueront la fin de chaque franciade.

ART. 3. Sur quatre années séculaires consécutives, sont exceptées de l'article précédent la première, la deuxième, la troisième années séculaires, qui seront communes : la quatrième seule sera sextile.

ART. 4. Il en sera ainsi de quatre en quatre siècles, jusqu'au quarantième, qui se terminera par une année commune.

ART. 5. Il sera annexé une Instruction au présent décret pour faciliter l'application de la règle qu'il renferme, et faire connaître les principes qui en font la base.

ART. 6. Tous les ans il sera extrait de la Connaissance des temps et présenté à l'Assemblée nationale un annuaire pour les usages civils : calculé sur des observations exactes, il servira de type aux calendriers qui se répandront dans la République.

ART. 7. La Commission d'instruction publique est chargée d'accélérer, par tous les moyens qui sont à sa disposition, la propagation des nouvelles mesures du temps.

Elle est autorisée à renouveler tous les ans la nomenclature des objets utiles qui doivent accompagner l'annuaire pour chaque jour, et sur lesquels il doit être fait des notices instructives pour l'usage des écoles.

Cependant, cette première réforme du calendrier républicain se produit en floréal de l'an III (mai 1795). Et Romme est au nombre des quatorze représentants décrétés d'arrestation par la Convention le 1er prairial de l'an III (20 mai 1795). Il est

emprisonné au château du Taureau en Bretagne et condamné le 29 prairial (17 juin 1795). Sa mort l'empêche de mettre un point final à la réforme du calendrier.

Le 7 messidor (25 juin 1795) est créé le Bureau de Longitudes.

Ce Bureau débute sa carrière par un volte-face assez incompréhensible : le 8 thermidor an III (26 juillet 1795), il demande au Comité d'instruction publique de faire adopter le mode d'intercalation proposé par Romme et les astronomes. Le 14 thermidor an III (1er août 1795), il propose, au contraire, de ne rien changer aux dispositions existantes.

Le problème des sextiles fut donc enterré sans être jamais réglé.

D) La fin du calendrier républicain :

Le calendrier républicain était né petit à petit, à coup de décrets et de modifications. Il va mourir de la même façon, à coup de critiques. Sa fin est aussi politique que sa naissance.

En ce qui concerne les critiques, voici quelques extraits de l'opinion de Lanjuinais, député, le 30 thermidor an III :

« C'est d'abord un problème de savoir quel jour commence l'année dans le nouveau calendrier. […] les nouveaux noms des mois sont vérité dans le nord, et perpétuel mensonge au midi. […] Le décadi ne s'accorde point avec la nature. Il n'y a ni hommes, ni animaux qui supportent neuf jours de travail consécutif. […] Pourquoi la plus solennelle des fêtes religieuses est-elle dans le calendrier de Romme et de Fabre d'Eglantine le jour du chien ? […] Je vote donc pour que le calendrier des assassins de la France ne soit pas constitutionnellement le calendrier du peuple français. ».

En effet, le 25 décembre, le 5 nivôse, est le jour du chien dans le calendrier républicain. Or, comme l'idée de Bonaparte était de faire de la religion catholique une religion d'État, il fallut bien, pour des raisons inverses de celles qui l'avaient imposé, démolir le calendrier républicain.

Bonaparte commence cette destruction en tordant le cou au décadi : par arrêté des consuls du 7 thermidor an VIII, seuls les fonctionnaires sont soumis au décadi. Le 18 germinal an X, le repos des fonctionnaires est fixé au dimanche. La semaine devient à nouveau légale.

Le 28 floréal an XII (18 mai 1804) le Sénat proclame Napoléon Empereur des français et Pie VII consacre l'événement le 13 frimaire an XIII (4 décembre 1804).

Et c'est le 22 fructidor an XIII (9 septembre 1805), un peu avant l'arrivée de Pie VII, que le Sénat décrète qu'à dater du 11 nivôse prochain (c'est-à-dire du 1er janvier 1806), le calendrier grégorien sera remis en usage dans tout l'Empire français.

Ce fut Laplace lui-même qui présenta le rapport de la commission « pour l'examen du projet de sénatus-consulte portant rétablissement du calendrier grégorien ». Et, par sa voix, le calendrier républicain ne mourut pas « dans la honte ».

Le calendrier républicain fut remis en vigueur pendant la Commune du 6 au 23 mai 1871. Remis en vigueur est du reste peut-être excessif. En réalité, on peut noter des dates formulées dans le calendrier républicain sur une affiche du début de la « semaine

sanglante » du 23 mai 1871 (notée 3 prairial an 79) et trois autres dans le Journal Officiel (édition parisienne) concernant trois arrêtés du 6 mai 1781 :

- Un arrêté concernant la délégation à la guerre. (15 floréal)
- Un arrêté concernant la destruction d'une chapelle expiatoire de Louis XVI. (16 floréal)
- Un arrêté concernant l'organisation des chemins de fer. (16 floréal)

Ces quelques événements marquent plus une volonté de commémorer le calendrier républicain que de le remettre vraiment en vigueur.

E) L'abandon du calendrier révolutionnaire :

Le 22 fructidor an XIII (9 septembre 1805), un senatus-consulte impérial, sur rapport de Laplace, a abrogé le calendrier français (républicain) et établi le retour au calendrier romain (grégorien) à partir du 11 nivôse prochain (1er janvier 1806). Ainsi prenait fin, après 12 ans, 2 mois et 27 jours, le parcours de ce calendrier instauré par le décret de la Convention du 24 octobre 1793 avec l'ambition de rompre, au nom de la raison, avec une nomenclature jusque-là fondée sur la superstition et le fanatisme. Une campagne active et des mesures autoritaires en avaient assuré le succès en l'an II, en l'an III, puis en l'an VI (1798). Le Directoire en avait rappelé le caractère obligatoire.

Mais très tôt, si les administrations en avaient tant bien que mal respecté les clauses, de vives résistances s'étaient fait jour tant dans les classes populaires, et principalement dans les campagnes, que dans les élites restées attachées à la religion. On soulignait aussi les imperfections, voire le caractère utopique, de ce calendrier calqué sur les saisons mais dont l'universalisation eût posé des problèmes sous d'autres climats et d'autres latitudes.

La généralisation des résistances, le retour du religieux expliquent, après brumaire, les étapes qui voient le repos du dimanche rétabli après le Concordat et les almanachs rechristianisés, même si, significativement, le calendrier républicain est resté officiel jusqu'à la date rappelée ci-dessus. Les rapporteurs du décret ont exprimé leur regret du système abrogé et le souhait qu'un jour « l'Europe calmée, rendue à la paix et à ses conceptions utiles sentira le besoin de perfectionner ses institutions sociales » en réutilisant « les débris perfectionnés du calendrier auquel la France renonce à ce moment », certains que Sa Majesté Impériale et Royale eût préféré attendre du temps qui fait triompher la raison des préjugés « l'occasion de faire adopter un meilleur système de mesure des années ».

Victorieuse dans son ambition de remodeler les structures de l'espace, par le système métrique, la Révolution a échoué dans sa tentative à l'égard de celle du temps.

F) L'argumentation de Laplace :

« Le projet de Sénatus-consulte qui vous a été présenté dans la dernière séance, et sur lequel vous allez délibérer, a pour but de rétablir en France le calendrier grégorien, à compter du 11 nivôse prochain, 1er janvier 1806. Il ne s'agit point ici d'examiner quel est de tous les calendriers possibles, le plus naturel et le plus simple. Nous dirons

seulement que ce n'est ni celui qu'on veut abandonner, ni celui qu'on propose de reprendre. L'orateur du Gouvernement vous a développé avec beaucoup de soin leurs inconvénients et leurs avantages. Le principal défaut du calendrier actuel est dans son mode d'intercalation.

Mais le plus grave inconvénient du nouveau calendrier, est l'embarras qu'il produit dans nos relations extérieures, en nous isolant, sous ce rapport, au milieu de l'Europe ; ce qui subsisteroit toujours ; car nous ne devons pas espérer que ce calendrier soit jamais universellement admis. Son époque est uniquement relative à notre histoire ; l'instant où son année commence est placé d'une manière désavantageuse, en ce qu'il partage et répartit, sur deux années, les mêmes opérations et les mêmes travaux : il a les inconvéniens qu'introduiroit dans la vie civile, le jour commençant à midi suivant l'usage des astronomes. D'ailleurs, cet instant se rapporte au seul méridien de Paris. En voyant chaque peuple compter de son principal observatoire les longitudes géographiques, peut-on croire qu'ils s'accorderont tous à rapporter au nôtre le commencement de leur année ? Il a fallu deux siècles et toute l'influence de la religion, pour faire adopter généralement le calendrier grégorien. C'est dans cette universalité si désirable, si difficile à obtenir, et qu'il importe de conserver lorsqu'elle est acquise, que consiste son plus grand avantage. Ce calendrier est maintenant celui de presque tous les peuples d'Europe et d'Amérique : il fut longtemps celui de la France ; présentement il règle nos fêtes religieuses, et c'est d'après lui que nous comptons les siècles. Sans doute il a plusieurs défauts considérables ; la longueur de ses mois est inégale et bizarre ; l'origine de l'année n'y correspond à celle d'aucune des saisons ; mais il remplit bien le principal objet d'un calendrier, en se décomposant facilement en jours, et en conservant à très peu près le commencement de l'année moyenne, à la même distance de l'équinoxe. Son mode d'intercalation est commode et simple. Il se réduit, comme on sait, à intercaler une bissextile tous les quatre ans ; à la supprimer à la fin de chaque siècle, pendant trois siècles consécutifs, pour la rétablir au quatrième ; et si, en suivant cette analogie, on supprime encore une bissextile tous les quatre mille ans, il sera fondé sur la vraie longueur de l'année. Mais, dans son état actuel, il faudroit quarante siècles pour éloigner seulement d'un jour l'origine de l'année moyenne, de sa véritable origine. Aussi les savans Français n'ont jamais cessé d'y assujettir leurs tables astronomiques, devenues par leur extrême précision la base des éphémérides de toutes les nations éclairées […] »

— Véronique Le Ru
Université de Reims Champagne-Ardenne

Œuvres citées

Achebe, Chinua (1978) : *La Flèche de Dieu*. Trad. Irène Assiba d'Almeida & Olaga Mahougbé Simpson. Paris : Présence africaine.
Azu, N.A.A. (1929)°: *Adangbe Historical and Proverbial Songs*. Accra : Government Printing Office.
Boulanger, Nicolas (2007) : *Recherches sur l'origine du despotisme oriental.* Tanger : Editions Coda.
—— « Œconomie politique » in tome IX, pp. 366-383 de l'*Encyclopédie*, éditée par d'Alembert et Diderot.
Elias, Norbert (1996) : *Du temps.* Trad. Michèle Hulin. Paris : Fayard.
Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, éditée par d'Alembert et Diderot, Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, 17 vol. de texte 1751-1765, 11 vol. de planches 1762-1772, puis Paris, Panckoucke (auquel se joignent Brunet et Stoupe pour le suppl. de planches) et Amsterdam, Rey, pour les 7 vol. de suppléments et de tables 1766-1780 ; 1751-1780 ; rééd. en 35 vol., Paris, Frommann, 1966-1967.
Galilei, Galileo (1995) : *Discours concernant deux sciences nouvelles*. Trad. M. Clavelin. Paris : PUF.
Le Ru, Véronique (2012) : *Le temps, la plus commune des fictions*. Paris : PUF.
Segalen, Victor (1995) : *Les Immémoriaux* in *Œuvres complètes*. Tome 1. Paris: Robert Laffont.
Shaw, Matthew (2011) : *Time and the French Revolution*, *The Republican Calendar 1789- an XIV*. London: The Royal Historical Society.
Vovelle, Michel (1998) : *La Révolution contre l'Église. De la Raison à l'Être suprême*. Paris : Editions Complexe.

L'européanisme russe sous le prisme de l'instruction publique dans la Russie des XVIIIe et XIXe siècles

Résumé

Dès les XVIe-XVIIe siècles, la philosophie politique européenne moderne a placé l'État au centre de ses investigations. La question-clef soulevée dans plusieurs ouvrages des philosophes des Temps modernes jusqu'au XVIIIe siècle a été celle de la souveraineté de l'État. Le XVIIIe siècle est devenu un point de repère dans cette tradition philosophique où l'État a été souvent considéré du point de vue de sa divinité providentielle ou du point de vue de la volonté générale qu'il représente. La nouveauté du XVIIIe siècle a consisté dans l'articulation plus précise de l'exigence libérale de la limitation rationnelle du pouvoir de l'État par la liberté individuelle. Il s'agit de mettre l'accent sur le sujet moderne des droits de l'homme, ou des droits naturels. Cette évolution des idées politiques en Europe a beaucoup influencé l'histoire de la Russie qui s'est trouvé depuis le XVIIIe siècle au cours de son européanisation tant au niveau politique qu'au niveau culturel. Dans tous les deux domaines, ce transfert et même expansion des idées et des valeurs européennes en Russie ont amené au grands conflits intérieurs qui se sont montré, d'un côté, dans l'opposition des ambitions impériales de l'État russe et du renforcement du nationalisme au XIXe siècle ; et, d'un autre côté, dans l'opposition de l'universalisme et du nationalisme, comme principe éthique et axiologique, provoquée par les différences culturelles entre l'Europe et la Russie. Dans l'article proposé il est examinée la refléxion des auteurs russes des XVIIIe-XIXe siècles sur la constitution du meilleur régime politique et sur ses fondements, parmi lesquels l'instruction publique a été considéré comme l'un des plus importants. Les débats sur les finalités de l'instruction publique nationale, ont bien montré cette importance de l'éducation d'un nouvel homme et de sa formation en conformité avec les nouveaux buts nationaux.

Abstract

From the 16th to the 17th centuries, modern European political philosophy put the State at the center of its investigations. The key question raised in several works of the philosophers of modern Times up til the 18th century was the question about the sovereignty of the State. The 18th century became a starting point in the philosophical tradition where the State was often considered from the point of view of its providential role or from the point of view of the general power which it represents. The novelty of the 18th century consisted in the more definite pronunciation of the liberal requirement of the rational limitation of power of State by individual liberty. It is a question of putting the emphasis on human rights, or natural rights. This evolution of political ideas in Europe considerably influenced the history of Russia which during the 18th century was undergoing a process political and cultural Europeanization. In both areas, the expansion of European ideas and values into Russia entrained conflicts which were visible, on the one hand, in the opposition to the imperial ambitions of the Russian State and in the waxing of nationalism in the XIX century; and, on the other hand, in the opposition to the principle of universalism and to nationalism as ethical norms, mostly because of cultural difference between Europe and Russia. This article examines the reflections of the Russian authors of the 18th and 19th centuries on the constitution of the best political regime and on its foundations, among which public education was considered as one of most important. Debates on the purposes of national public education illustrate the importance of education for the creation of a new type of person and of the way he should be fashioned to suit the purposes of the nation.

L'européanisme russe sous le prisme de l'instruction publique dans la Russie des XVIIIe et XIXe siècles[1]

Le XVIIIe siècle marque un tournant dans l'histoire de la Russie dont l'image, dans l'inconscient occidental du XVe au XVIIe siècles, a été sombre[2]. Elle se présentait jusque là comme « un pays barbare », « aux antipodes de la culture et des coutumes européennes », « un pays de la brutalité des mœurs de la cour tsariste »[3] à l'ignorance culturelle profonde doublée de fatuité. Ce stéréotype psychologique tenace est toujours bien présent dans les notes de voyage du Marquis de Custine, publiées à Paris en 1843, où figure la thèse d'un nécessaire contrôle de l'immense territoire russe avec ses mauvais moyens de communication et son hétérogénéité ethnique. Le régime russe y est décrit comme un despotisme asiatique où le pouvoir autocratique n'est pas limité ni par les lois, ni par les institutions sociales autonomes. En revanche, le XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle sont représentés comme l'amorce d'une sortie[4] de la barbarie russe. Et malgré le scepticisme de la plupart des encyclopédistes français[5] envers l'aptitude des peuples dominés par un régime «despotique» et «byzantin» à se civiliser, ils admiraient avec quel courage les intellectuels russes refusaient «l'esclavage» et restaient subjugués par le «mirage russe»[6].

Ces évolutions de la conscience occidentale dans sa perception de la Russie ont été liées d'abord à l'activité réformatrice de Pierre le Grand qui « a percé une fenêtre vers l'Europe », puis avec le règne de Catherine II et d'Alexandre Ier,

1. Dans cet article sont utilisés les résultats du projet 56 réalisé dans le cadre du Programme de recherches fondamentales de l'Université nationale de recherche «Ecole des Hautes Etudes en sciences économique en 2013».
2. Voir, par exemple, Delort, 1965; Rey, 2002.
3. Rey, 2002 : 27.
4. Cette sortie est devenue possible pour beaucoup grâce au régime et aux guerres napoléoniens, parce que la Russie, en tant que puissance victorieuse, a commencé à jouer un rôle politique important sur la scène internationale de sorte que les russes ont eu l'occasion de faire connaissance avec les cultures européennes, surtout française et allemande. Sur la reprise des grands voyages des intellectuels russes en Europe depuis cette époque et la confrontation des idées reçues avec la réalité observée voir Bérélowitch, 1993.
5. Les monarques russes de cette époque, surtout Pierre le Grand et Catherine II, agissaient comme des civilisateurs. Catherine II eut des échanges épistolaires avec Diderot, D'Alembert et Voltaire. Elle a été séduite par *De l'Esprit des lois* de Montesquieu, bien qu'elle eût été finalement obligée de renoncer à mettre en œuvre ses idées libérales et constitutionnelles sous la pression de son environnement conservateur (voir Dulac, 2010).
6. Voir Belissa, 2010.

qui ont contribué significativement à l'épanouissement remarquable de la vie intellectuelle russe.

Ce qui changea dans l'Europe du XVIIIe siècle ce fut la montée en puissance des idéaux libéraux et, en particulier l'aspiration à limiter le pouvoir de l'Etat par la liberté individuelle. L'accent est mis sur la préoccupation moderne des droits de l'homme ou droits naturels. Le dessein politique de Pierre le Grand consistait à conduire la Russie à un plus haut niveau de développement, à l'initier aux meilleurs aspects de la culture européenne, ainsi qu'à présenter à l'Europe les riches traditions culturelles russes pour en finir avec l'image d'une Russie barbare. La Russie devait ainsi devenir un « pays européen » avec la conservation des traditions nationales. Pierre le Grand oeuvra pour la formation progressive et la diffusion d'une conception de l'Europe comme ensemble socioculturel d'États qui se situaient dans la même partie du monde et avaient des racines historiques proches ou communes. Leurs habitants partageaient des valeurs communes (chrétiennes avant tout) et percevaient leur communauté en dépit de toutes les différences culturelles et ethniques.

La politique réformatrice de Pierre le Grand a toujours été fondée sur le Christianisme, et sur la valeur de l'être humain en vertu des droits de l'homme. L'une des meilleures définitions de l'Empire a été proposée par Vladimir Soloviev: « Le véritable Empire est une révélation de l'exclusivisme culturel et politique de l'Est et de l'Ouest ; le véritable Empire ne peut pas être une puissance purement occidentale ou orientale. Rome est devenue l'Empire quand les forces latines et celtiques de l'Occident s'y sont équilibrées par toutes les richesses de la culture grecque et orientale. La Russie est devenue le vrai Empire, et son aigle à deux têtes est devenue son véritable symbole, quand le tzarstvo de Moscou quasi-asiatique, sans abdiquer ses devoirs orientaux principaux et ses traditions, a abdiqué leur exclusivisme, a percé, par la main puissante de Pierre, une large fenêtre vers le monde de l'instruction occidentale, et, en s'affirmant dans la vérité chrétienne, a proclamé en principe sa fraternité avec tous les peuples »[7].

L'Empire est donc le processus d'une lutte des civilisations contre les tendances barbares qui se développent en leur sein et à leur périphérie ; il apporte l'instruction et fixe un but commun supranational. L'Église n'a pas été assez forte ni dans l'instruction publique ni dans la solution aux conflits religieux et ethniques, ce qui l'a souvent conduite à pousser l'État à prendre des mesures cruelles. Cependant, Pierre le Grand, reprenant les principes de la philosophie européenne de la tolérance, construisit son Empire sur les principes de la liberté de conscience et de la tolérance. De plus, c'est lui qui essaya de créer l'État de droit en cherchant le compromis sur les questions de la multinationalité et de la pluralité de confessions. Il ne s'agissait pas de despotisme, et c'est surtout le caractère légaliste de son Empire qui provoqua l'irritation des fondamentalistes orthodoxes. Ainsi, Florenskij a écrit dans sa lettre adressée à Bulgakov en 1917 : « Il n'y a pas, du point de vue théorique, d'autres notions qui soient plus différentes l'une de l'autre que celles d'absolutisme et de despotisme. L'absolutisme est une notion de droit. Autrement dit, l'absolutisme

7. Soloviev, 1989 : 2, 602-603.

qualifie un mode de constitution ou un acte qui confie les droits souverains du peuple à la personnalité de l'Empereur. Le pouvoir impérial ne diffère pas dans son essence des trois pouvoirs, législatif, exécutif et judiciaire, séparés dans un régime républicain, puisqu'il est leur simple unité mécanique, leur somme, la plénitude du pouvoir dans une personne. Cependant rien n'empêche qu'il soit divisé en de multiples parties. L'Empereur est de l'Empire et non l'Empire de l'Empereur. C'est pourquoi, l'Empire peut exister sans l'Empereur. Donc, le pouvoir impérial est le droit, même s'il est violent »[8].

L'ouverture de la Russie à l'Europe coïncida avec l'établissement de l'Empire russe et son apparition sur la carte du monde. Quand Pierre le Grand reçut le titre d'Empereur, il déclara que « la Russie ne sera[it] pas la Byzance du jour, tombée du fait de sa propre faiblesse et de sa nullité »[9] ; cela témoigne du choix historiosophique[10] fait sciemment par Pierre le Grand et de son orientation nouvelle dans l'espace historique et géopolitique. Jusqu'à la révolution nationaliste à l'époque du règne de Nicolas Ier, toutes les orientations politiques et idéologiques de Pierre le Grand conservèrent leur actualité. L'Empire fut un paradigme supranational dans lequel l'européanisme eut la fonction d'idée suprême vers laquelle s'orientait tout le peuple russe. L'idée que la Russie était la « troisième Rome » et que les Russes n'avaient pas besoin des autres cultures pour se cultiver prédominait dans la conscience collective. Pierre le Grand décida de changer radicalement cette conception en établissant l'Empire sur la base des valeurs européennes[11].

À partir des réformes de Pierre le Grand, le rapport de la société russe au pouvoir tsariste commença à se modifier. « Le service sacré royal » se rapprocha de plus en plus d'un « service d'État », ou « service public ». L'idée de l'Empire « noble » s'opposait à l'idée traditionnelle d'« État orthodoxe ». Malgré cela, le peuple continuait à se référer « au tsar sur un mode religieux. Le tsar n'était pour lui ni une personnalité politique, ni une idée politique. Il était le dieu terrestre, le porteur de la force divine et de la vérité »[12]. De même la noblesse ne percevait les fondements occidentaux de l'« honneur et de la fidélité personnelles » que « dans les modes corporatifs de l'État ». Ce qui unifiait les nobles et les masses c'était une idée du

8. Florenskij, 2001 : 144. Cette citation expose de manière pertinente les caractères légalistes du pouvoir impérial. Il ne peut en être autrement puisque l'Empire est une institution multinationale qui exige la tolérance comme principe de gouvernement. L'erreur historique évidente de Florenskij résidait cependant en ce que, selon lui, les Empereurs ne sont pas des personnes, alors qu'en réalité, ils ont bien été des personnes et des personnalités.

9. Cité par Kantor, 2008 : 59.

10. La notion d'*historiosophie* est une des plus souvent utilisées dans la philosophie de l'histoire russe depuis la deuxième moitié du XIXe siècle quand Nikolaï Kareev a considéré l'historiosophie au sens hégélien comme la théorie des lois et des principes universels du processus historique (voir Kareev, 1887). Cependant, le nouveau traitement de cette notion repris désormais par les philosophes de l'Âge d'Argent (Vladimir Soloviev, Nikolaï Berdjaev, Sergej Bulgakov, Léon Karsavine), consistait à interpréter l'historiosophie comme un mode particulier de la réflexion philosophique sur l'histoire qui se caractérise par l'attention aux problèmes du rapport entre l'universalisme et le nationalisme, à l'originalité du destin national historique, et aux images eschatologiques de l'avenir (voir, par exemple, Zenkovsky, 1992 ; Berdjaev, 1990).

11. Presnjakov, 1990 : 429-430.

12. Fedotov, 1992: 1, 128.

tsar, religieuse pour les uns et nationale pour les autres. En même temps, grâce aux réformes de Pierre le Grand, les intérêts particuliers de ces communautés furent relégués au second plan au profit des intérêts de l'État en général[13]. Désormais, c'est l'État absolu laïc, et non plus orthodoxe, qui gouvernait. Sa propre conception du nouveau pouvoir n'était pas en accord avec la vision populaire ce qui conduisit inévitablement à la « séparation de l'être spirituel de la Russie »[14].

Pierre le Grand créa l'Empire, animé par l'idée européenne universaliste de l'égalité de tous ses peuples. La nouvelle Russie apprit l'importance du contact avec l'Europe. Pierre le Grand dessina clairement la place de la Russie dans l'« ordre commun du monde » (Pëtr Tchaadaev). L'Occident, à son tour, perçut la Russie comme un Empire, et, au nom des auteurs des Lumières, il salua l'initiative du « géant du nord ». L'Empire de Pierre se positionnait à l'époque comme un garant de la liberté et de la diversité.

À la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle, la Russie prit part à de nombreux conflits militaires qui ont révélé le retard de l'État dans les domaines économique et militaire. Il était nécessaire de préparer des cadres professionnels pour toutes les sphères de l'activité de l'État. Pierre le Grand commença par la création des écoles professionnelles vouées à l'enseignement des sciences et des techniques militaires (École d'artillerie, École des sciences mathématiques et de navigation maritime), puis de l'École technique, de l'École de médecine et des autres établissements d'enseignement pratique[15]. Mais l'enseignement pratique dispensé dans les écoles supérieures répondant aux besoins militaires et économiques de l'État, ne satisfaisait pas à l'autre exigence de l'Empire, à savoir la promotion de la nouvelle civilisation par l'instruction publique.

La politique d'instruction publique dans les pays européens développés était fondée, d'une part, sur le développement des sciences et, d'autre part, sur la réforme morale. Les réflexions des idéalistes allemands puis des philosophes des Lumières sur ce sujet, furent adoptées par Pierre le Grand. La modernisation de la Russie lui semblait impossible sans la création des établissements qui, par analogie avec ceux de l'Europe, exerceraient ces deux fonctions civilisatrices. Ainsi, pour la première fois en Russie, il apparut le projet de l'Académie des sciences et de l'université, élaboré par Pierre le Grand sous la puissante influence de Gottfried Leibniz[16]. Leibniz a

13. Samarine, 1996 : 431.
14. Bokhanov, 2002 : 245.
15. Zezina, 1990 :130. Dans les pays européens les plus avancés, l'histoire de la création du système de l'enseignement professionnel a été beaucoup plus courte. En France les premières écoles professionnelles ont ainsi été créées après la Révolution. Un bon exemple en est l'École polytechnique qui ressemblait beaucoup à l'École des sciences mathématiques et de navigation maritime à Moscou. Ces écoles étaient publiques et dispensaient un enseignement gratuit. Le cas des écoles supérieures russes montre bien la liaison étroite entre l'enseignement supérieur et les besoins de l'État. Ainsi, déjà durant leurs études, les étudiants étaient recrutés pour un travail pratique au Département de l'Amirauté et à la Chancellerie. Les étudiants les plus doués étaient envoyés pour effectuer un stage à l'étranger, et, à la fin de ce stage, ils passaient des examens spéciaux et recevaient un poste au service de l'État.
16. Selon la légende, Leibniz a considéré Pierre le Grand comme le grand prince élu par la Providence pour « débarbariser » la Russie et changer la face du globe. Voir Leibniz, 1875 : 2, 423, 511.

laissé plusieurs notes sur la meilleure « politique des sciences en Russie »[17]. « Il serait, selon lui, dans l'intérêt de tous les peuples que les Russes reçoivent les mêmes avantages que les autres, qui serviraient à leur perfectionnement »[18].

L'Académie des sciences russe date de 1724. Il s'agissait d'un établissement de sciences et de recherches[19] à partir duquel devraient être fondées l'université et le lycée, afin de constituer un ensemble unifié. Le besoin de développer la science en association avec l'enseignement allait de pair, dans le dessein civilisateur de Pierre le Grand, avec la nécessité de construire un système éducatif harmonisé, dans lequel tous les niveaux d'enseignement – de l'école primaire à la formation supérieure – seraient étroitement liés.

L'histoire des universités russes dans leurs premières décennies est marquée par l'adaptation du « concept d'université », emprunté d'abord à l'Allemagne puis à la France[20], aux caractéristiques sociales et culturelles russes. En France, par exemple, l'université devait toujours se déterminer par rapport au pouvoir laïc et religieux, et la faculté de théologie existait dans les universités françaises depuis leur création. Le but principal des universités médiévales consistait à préparer des étudiants à l'activité théologique hors des *monastères* et à leur fournir une communauté institutionnalisée comme espace autonome.

En Russie, au contraire, la première université avait un caractère strictement laïc, la faculté de théologie n'existait pas. La place de la théologie dans l'enseignement universitaire russe, a été prise par la philosophie. L'enseignement universitaire fut influencé par la politique de l'État en faveur de la sécularisation de la culture. La possibilité pour l'Église de fonder des universités russes s'est trouvée définitivement éliminée par le *Dukhovnyj reglament* (*Règlement ecclésiastique*) [1721] de Théophane Prokopovitch, qui confiait au Saint Synode la mission de créer un système d'écoles destiné à préparer le clergé, alors qu'aucune législation n'entraînait la participation de l'Église au développement de l'enseignement laïc. Les documents statutaires de l'Académie des sciences russe recommandaient quand même de dispenser l'enseignement dans un esprit qui ne contrevînt pas « à la foi orthodoxe gréco-russe, au régime du gouvernement et aux bonnes mœurs »[21].

Les prémisses de deux courants idéologiques – slavophilisme et occidentalisme - reposent sur la certitude que tout ce qui est crée à l'Occident, est humain. Par exemple, Nikolaï Karamzine, européiste et occidentaliste, a écrit au

17. Brikner, 1902-1903: 2, 250.
18. Winter, 1981: 31.
19. *Ustavy Akademii naouk SSSR* (*Les Décrets de l'Académie des sciences de l'URSS*), 1975 : 36.
20. Andreev, 2008 : 157-169. Sur le rôle de l'intelligentsia russe, ayant étudié en Europe, dans les politiques d'enseignement en Russie, voir, par exemple, Confino, 1991 ; Ivanov-Razumnik, 1908 ; Pipes, 1961.
21. Il est remarquable que cette tendance a provoqué une réaction d'opposition de la part de la noblesse russe. Ainsi, dans son pamphlet incisif *O povrezhdenii nravov v Rossii* (*Sur la dégradation des mœurs en Russie*) [autour de 1787] l'historien Mikhaïl Chtcherbatov a radicalement critiqué la politique du despotisme éclairé de l'époque de Catherine II, et puis il a créé la première utopie conservatrice russe intitulée *Putechestvie v zemlu Ofirskuju* (*Un voyage au pays d'Ophyr*) [1784]. C'est à cette époque que le mysticisme européen s'est étendu dans les cercles aristocratiques russes, dans les loges maçonniques, et que s'est développée, aussi, l'opposition des courants slavophiles et occidentalistes.

début de sa carrière, les *Pis'ma russkogo putechestvennika* (*Lettres d'un voyageur russe*) [1791-1792], un témoignage oculaire de l'endroit miraculeux où fleurissent la « vie de l'esprit » et l'« humanisme » (il a introduit le second terme en russe). Il a appris de l'Occident l'historicisme et l'a appliqué dans son autre ouvrage *Istoria gosudarstva rossijskogo* (*L'Histoire de l'Ėtat russe*) [1803-1826]. Puis, à la fin de sa vie, il s'opposa aux réformes de Pierre le Grand et partagea la peur des cataclysmes de l'Europe contemporaine. Dans ses méditations, se montre évidemment la foi aveugle en l'Europe occidentale. C'est pourquoi son désenchantement après la Révolution française a été très fort[22]. Consterné par son inhumanité, Karamzine a cherché les voies de l'humanisme dans l'absolutisme éclairé russe.

Les slavophiles et les nombreux occidentalistes russes idéalisèrent la Russie à partir de l'Occident, la Russie bâtirait sa grandeur future en mettant en œuvre les conceptions occidentales. Ainsi, il n'est pas rare qu'un élément slave fasse partie intégrante de l'Europe (comme disait Alexej Khomiakov). Cette idéalisation est le legs des romantiques occidentaux. Yurij Lotman a écrit: « Par sa nature, le slavophilisme classique est un des courants du romantisme européen engendré par l'élan passionné de « se trouver ». Une telle position de la question a supposé déjà la perte de soi-même au départ, la perte du lien avec le peuple et avec sa culture profonde, avec ce qu'il faudra encore trouver et mettre en valeur »[23]. L'antithèse de cette idéalisation romantique du développement social de l'humanité se trouve du côté desdits « européens russes ». Pour ceux-ci une attitude et une approche pragmatique des réalités concrètes et immédiates furent considérées plus importantes que les espérances utopiques d'un possible monde idéal.

Il faut distinguer les termes « occidentophile » et « européen russe ». Le terme « européen russe » a été inventé au XIXe siècle, mais au début, il a été appliqué aux occidentophiles russes. C'est probablement Alexandre Herzen qui l'a employé pour la première fois en opposant le « panslavisme moscovite » et l'« européisme russe ». Par contre, Fëdor Dostoïevski considérait que les deux provenaient du manque de fondement de la noblesse russe. Dans son roman *Podrostok* (*L'adolescent*) [1875] il a créé l'image saisissante de Versilov, qui, selon lui, représente le portrait de l'européen russe, sûr qu'il a saisi le sens de la culture européenne, de l'esprit européen dans toute son intégrité, dans son essence, non pas comme une idée particulière des pays européens (idée française ou allemande), mais comme une idée universelle de l'Europe qui les unit. Dans cette prétention à l'universalité, à la compréhension du cœur de l'Europe, Dostoïevski a vu la grandeur de l'européen russe, de ce citoyen du monde. Mais il y a vu en même temps sa faiblesse, sous forme d'un certain conventionnalisme, d'un fantasme de son européanisme, tandis que le vrai européanisme est issu de l'intérieur de sa culture au cours du processus d'interprétation de ses fondements. Selon Dostoïevski, tels étaient les fondateurs des grandes cultures européennes, Dante et Cervantès, Rabelais et Shakespeare, Goethe et Pouchkine : « L'européanisme russe n'a pas pu éliminer son sol, et à cause de cela, le Russe sans sol, instruit à la manière

22. Karamzine, 1984 : 346.
23. Lotman, 1997 : 160.

européenne, était typique de la majorité des intellectuels nobles russes qui n'ont pas encore saisi la valeur de leur propre être, qui est un fondement du sentiment européen par rapport au monde. Il ne reste que des idées enchanteresses qui réjouissent l'amour-propre de cet occidentophile russe typique »[24].

La minorité russe bien instruite se sentait européenne non pas seulement en Europe mais en Russie aussi : « La réforme de Pierre Ier a vraiment ouvert la Russie aux vastes espaces mondiaux, en la mettant au carrefour de toutes les grandes cultures de l'Occident, et il a créé une sorte d'européens russes. Par rapport, non pas seulement aux moscovites, mais aussi aux vrais européens occidentaux, ils se caractérisent avant tout par leur liberté et leur grandeur d'esprit. Depuis longtemps l'Europe comme un entier vivait une vie plus réelle aux bords de la rivière Neva ou de la rivière de Moscou qu'aux bords de la Seine, de la Temse ou de la Spree […]. L'européen russe a été partout comme chez lui »[25]. Dans ce sens, l'européen russe est absolument opposé à l'occidentophile russe qui se faisait des illusions sur l'Europe et à cause de cela, se laissait abattre par les contradictions réelles de l'Occident et ne se sentait chez lui ni en Russie, ni en Occident.

Les occidentophiles du XIXe siècle, Vissarion Belinski, Alexandre Herzen et Nikolaï Ogarëv, se sont opposés aux slavophiles sur les principes universaux de l'enseignement et de l'éducation. Leurs recherches philosophiques étaient consacrées à la justification de la généralité du développement historique de la Russie et de l'Europe occidentale, y compris dans les questions éducatives. En raison de leur idéologie européanisée, les occidentophiles ont salué l'imitation de l'université allemande, dans la mesure où elle encourageait l'élaboration, en Russie, de projets spécifiques, à la manière des « universités modernisées » allemandes (*Reformuniversitäten*) de Göttingen et de Halle : c'est ainsi qu'est née en 1755 l'Université de Moscou Lomonosov, selon le décret de l'impératrice Elisabeth Ière[26].

Cette préférence des occidentophiles a été critiquée par les potchvenniks[27] russes (Dostoïevski), parce que l'Occident représentait une civilisation en décadence[28],

24. Dostoïevski, 1972-1991 : 13, 374-376.
25. Fedotov, 1992 : 178.
26. Andreev, 2005.
27. Potchvennik (ce substantif vient du mot « potchva », sol) est celui qui appartient au *potchvennitchestvo*. *Potchvennitchestvo* est un courant de la pensée sociale russe dans la deuxième moitié du xixe siècle, adhérant au slavophilisme et opposé à l'occidentophilisme. Les potchvenniks affirmaient la mission extraordinaire des Russes pour le salut de l'humanité, prêchaient le rapprochement des ordres instruits avec le peuple sur la base de l'éthique religieuse orthodoxe.
28. La question de l'européanisme russe a impliqué un autre problème important de l'identité russe. De là viennent deux sortes de problèmes socioculturels largement discutés dans la littérature russe depuis cette époque: celui du rapport à l'Occident, de l'identité de la Russie, objet des débats entre slavophiles et occidentalistes dans les années 30-40 du XIXe siècle, et celui des rapports entre la minorité instruite et frondeuse, l'intelligentsia, et le peuple, soumis en grande partie au servage jusqu'en 1861. Cependant, il faut préciser que la problématique du rapport entre l'Occident et le reste du monde ne s'est pas posée seulement à la pensée sociale russe du XIXe siècle. On peut chercher les causes de l'actualisation de ce sujet dans les nombreuses pensées non-occidentales et dans des raisons diverses : «…le triomphe de l'Europe s'explique par ces vertus – ardeur au travail, meilleure organisation, savoirs plus développés – opposés aux insuffisances des autres. […] il s'explique par l'exploitation à laquelle une Europe impérialiste avide et brutale, a soumis

face à laquelle il n'existait qu'une alternative qui consistait, selon eux, à croire en la mission historique du peuple russe, autrement dit en la *potchva* russe. L'indifférence de l'État à l'égard du destin de la jeunesse affecte négativement le développement de la Russie au milieu du XIXe siècle, puisque « les enfants sont éduqués sans la *potchva*, hors de la vérité naturelle, à l'irrévérence […] envers le peuple »[29] et dans l'ignorance de la conception nationale du monde. Dans l'éthique de Dostoïevski se reflètent ses idées pédagogiques (*Zapiski iz podpolia (Mémoires écrits dans un souterrain*) [1864] ; *Bratia Karamazovy (Les Frères Karamazov*) [1880]). Il a identifié l'instruction à la « création de l'image de soi » puisque « à travers le processus d'enseignement, l'homme se connaît, apprend sa destination et le sens de vie »[30].

En approfondissant cette idée de son prédécesseur, Nikolaï Danilevski a opposé deux types de cultures, la culture européenne et la culture orthodoxe slave. Il a montré que l'éducation historique est l'un des paramètres principaux pour leur comparaison[31]. Constantin Leontiev a opposé à cette vision de la finalité de l'instruction les valeurs nationales dans l'enseignement (« connaissance théorique », « vision vivante », « milieu culturel ») comme alternative à l'instruction occidentale[32].

Sous le règne de Pierre le Grand, l'intérêt pour devenir européen était en contradiction avec la notion de fraternité (bien qu'on ait oublié que cette notion est issue du christianisme). Vladimir Soloviev a écrit dans son ouvrage *Tri razgovora* (*Trois Entretiens*) [1900] qu'il était impossible d'être un européen russe sans reconnaître que le christianisme dans toute son ampleur était le fondement idéologique de l'unité européenne. Nikolaï Tchernychevski dans son fameux pamphlet *Tchto delat'* (*Quoi faire ?*) [1862-1863] a constaté l'« égoïsme rationnel » de l'époque. Selon lui, l'intérêt privé se réalise pleinement quand il est destiné au bonheur de tous. Cependant, la politique de Pierre le Grand n'a été orientée que vers la formation d'une personnalité capable de conjuguer ses propres intérêts et ambitions avec le bien public.

Il faut remarquer que la tendance à l'universalisme a prédominé dans la politique éducative russe[33], en général, depuis le XVIIIe siècle, tandis que la France, par exemple, a choisi le « nationalisme » dans ce dilemme philosophique et politique. Cependant, sous l'influence des idées françaises, tous les manuels russes de pédagogie, y compris ceux d'aujourd'hui, déclarent que la finalité de l'instruction nationale consiste en la transmission aux nouvelles générations de l'expérience accumulée afin d'« adapter les êtres humains à la vie sociale »[34]. La pédagogie est donc adressée à un homme abstrait dans une société abstraite.

le Reste » (Molino, 2010 : 102). De plus, comme l'a bien remarqué É. Durkheim, l'«hésitation » sensible entre l'attachement à « la grandeur et la gloire de l'État » et les « forces nationales » a été caractéristique aussi pour les États européens modernes (voir Durkheim, 1995 : 6, 106-107).

29. Dostoïevski, 1972–1991 : 24, 308.

30. Dostoïevski, 1972–1991 : 24, 126.

31. Danilevski, 1995 : 46-48.

32. Leontiev, 1996 : 94-155.

33. Sur la politique nationale d'instruction publique et d'éducation en Russie à l'époque, voir, par exemple, Alston, 1969 ; Besançon, 1974.

34. Dzhurinski, 1998 : 6.

La passion de Catherine II pour les idées de l'universalisme humain[35] n'était certes pas un phénomène isolé, puisque ces idées prédominaient dans la pensée des Lumières, où elles se rattachaient à la compréhension originelle de la nature de l'homme. Ainsi, la plupart des philosophes de l'Encyclopédie se trouvaient sous l'influence de la gnoséologie de Locke et ont accepté son idée de l'homme comme être social et naturel dont l'âme est une *tabula rasa*, sur laquelle, comme sur une feuille blanche, s'écrivent les idées au fil de sa vie. Grâce à cela, l'âme humaine peut devenir encyclopédique et ses idées de plus en plus « universelles » ; l'homme devient donc plus parfait en se rapprochant ainsi du rêve fascinant, propre à ce siècle, d'un « royaume de la raison ». L'homme des connaissances scientifiques universelles rejette les « superstitions des siècles passés » et celles de sa patrie.

La difficulté d'interpréter l'expérience russe de l'instruction publique vient de ce qu'au fondement de la pédagogie, constituée en Russie durant le XVIIIe siècle, se sont combinées les idées de l'universalisme et du nationalisme, et donc de l'enseignement national. Ce dernier est devenu possible parce qu'en fait l'universalisme des auteurs français restait pédagogiquement inapplicable : il n'a pas pu engendrer de pratique pédagogique adéquate à son idée. C'est pourquoi Catherine II a suivi le conseil de Diderot et s'est intéressée à l'expérience de la Prusse et de l'Empire austro-hongrois, où avait été réalisée avec un grand succès la réforme de l'école. Avant d'examiner les aspects principaux de cette importation des idées pédagogiques allemandes en Russie, il convient de préciser les nuances qui distinguent l'utilisation des termes *éducation* et *enseignement*.

Le terme *obrazovanie*, que je traduis ici faute de mieux par « enseignement », est apparu dans la langue russe grâce à l'activité du célèbre pédagogue russe du XVIIIe siècle, Nikolaï Novikov. En russe, ce terme est composé de deux mots : *obraz – image* – et *obrazovanie – donner l'image.* Comme l'analyse sémantique le montre, le mot *enseignement* n'incluait pas, chez Novikov, de signification pédagogique, mais était lié à la formation de la personnalité. Ainsi, en expliquant le sens de ce terme, Novikov disait que « l'éducation unique est un véritable créateur de mœurs vraies » ; « l'objectif principal de l'éducation », ajoutait-il, « consiste à faire des enfants des gens biens et des citoyens utiles ». Il en a distingué deux types : l'éducation du corps (l'éducation physique) et l'éducation du cœur (l'enseignement moral et scientifique)[36].

À l'époque de Catherine II, la Russie ne connaissait pas encore le mot *enseignement* dans le sens pédagogique puisque la pensée publique ne faisait pas encore de liaison entre la culture et l'enseignement ; le nouveau type de culture était

35. Les « rêveries étatiques » et l'« utopisme des projets des Monarques et de l'aristocratie cultivée et éclairée russes formées sous l'influence des Lumières sont bien décrites par Leonid Heller et Michel Niqueux dans le contexte de la formation de la « nouvelle race » et de la constitution de l'empire multinational russe (Heller, 1995 : 61-106). « Un rapprochement nous semble pourtant possible, l'intention « amélioratrice » et la rêverie sociale étant ici décisives : c'est l'espoir de voir se former, en peu de temps et grâce aux recettes proposées, une société parfaite » (Heller, 1995 : 72).

36. Cité dans *Izbrannye otryvki iz istorii pedagogiki* (*Morceaux choisis d'histoire de la pédagogie*), 1936 : 4, I, 179-183.

en train de se constituer et le canal de la transmission de ses valeurs (l'enseignement) n'était pas encore formé[37].

Le caractère originel du mot *enseignement* a été montré par Léon Tolstoï. En 1862, alors que ce mot est déjà bien entré dans le langage courant et dans la littérature russe, il écrit l'article *Vospitanie i obrazovanie* (*Éducation et enseignement)*, entièrement consacré à l'analyse de ces mots qui n'ont pas alors de sens précis. Il n'existe pas d'étude plus détaillée portant sur ces termes dans la pédagogie russe, et, malgré cela, l'article de Tolstoï n'est pas entré dans l'histoire de la pédagogie du temps prérévolutionnaire, pour des raisons qui ne sont point évidentes[38]. À l'époque soviétique, son oubli s'expliquait par des raisons idéologiques, et par conséquent, dans la pédagogie russe, il subsiste une confusion des termes et une absence de compréhension commune à leur propos. Selon Tolstoï, le mot russe *vospitanie* a des équivalents en allemand (*Erziehung)* et en français (éducation); le mot russe *prepodavanie* est traduisible en allemand par *Unterricht* et en français par enseignement, tandis que le mot *obrazovanie* n'a d'équivalent qu'en allemand (*Bildung*). Parfois on le traduit en français par les mots « instruction » ou « formation », le mot « culture » n'étant pas satisfaisant. Tolstoï oppose l'éducation, fondée sur la contrainte, « illégitime et injuste » à *Bildung*, libre et juste[39].

Une particularité importante du terme *obrazovanie* a été définie par Vladimir Dalh au milieu du XIXe siècle, l'auteur de *Tolkovij slovar' givogo velikorusskogo jazika* (*Dictionnaire raisonné du russe vivant*) [1863-1866]. Ce terme, selon lui, comporte l'idée de la formation de l'homme en conformité avec un exemple, un canon, un idéal servant de mesure[40]. Dans ce sens, le mot russe *obrazovanie* est un décalque du mot allemand *Bildung*, qui est une notion sémantique et socio-historique. Dans son sens sémantique, il a plusieurs significations. Premièrement, c'est en Allemagne que s'est formé un idéal de la culture qui, à la différence des autres types culturels européens, fut supranational et existait hors de la nation, même s'il ne pouvait pas ignorer les particularités culturelles des peuples qui composaient l'Allemagne. Deuxièmement, ce mot signifie la culture liée à la liberté humaine, surtout à la liberté spirituelle, et l'initiation à l'*obrazovanie* se réalise en ce sens à travers la connaissance. L'expérience allemande de la liberté a été réalisée

37. Quand, au XVIIIe siècle, dans la pensée sociale française, est apparue la problématique de la spécificité de la nature humaine, il est devenu nécessaire de trouver un mot pour définir l'essence de cette problématique. En français ce fut le mot *culture* auquel est lié le développement des capacités humaines, de la raison de l'homme et de sa mentalité, tandis qu'en russe, le mot *culture* n'est apparu qu'après 1837 (l'année de la mort de Pouchkine, qui ne l'a jamais utilisé). Ce mot impliquait l'humanité, l'instruction, l'éducation et la rationalité. Comme activité dont le but est de stimuler les forces dormantes dans l'être à éduquer et comme degré connu du développement de cette activité, cette notion est apparue pour la première fois dans le *Karmannyj slovar' inistrannikh slov* (*Dictionnaire de poche des mots étrangers*) [sous la dir. de N. Kirillov, 1846].
38. En témoigne, par exemple, la critique que P. Kapterev a adressée à C. Ushinski, selon qui il n'est pas possible de constituer un système d'éducation commun pour tous les peuples. Cette idée de Kapterev ignore en fait les travaux de Léon Tolstoï et elle est fondée sur l'identification des notions d'*enseignement* et d'*éducation* (voir Kapterev, 1914 : 40-44).
39. Tolstoï, 1989 : 205-231.
40. Dahl, 1979 : 613-614.

par les élites aristocratiques et en Russie par les décembristes] dans l'idéal de la *Bildung*. Cependant, cet élitisme, ou aristocratisme, acquit un caractère spirituel et cessa finalement d'être lié de manière immédiate à la noblesse de sang. Enfin, troisièmement, cette notion est inséparable du système éducatif et de l'université, en particulier. « À la différence du dilettantisme « galant» propre au XVIIIe siècle, la *Bildung* exigeait un caractère posé propre au système académique, ce qui l'a liée avec l'enseignement universitaire. Au siècle des Lumières, les salons bourgeois et aristocratiques, comme les mansardes, ont été des centres de la vie intellectuelle, tandis que les universités, comme des vestiges du Moyen Âge, ne restaient qu'à la périphérie. Au seuil du XIXe siècle, ce sont des Allemands qui ont élaboré la nouvelle conception des universités, les transformant en « temples de la science » (l'atmosphère de l'amitié dominante dans l'Université de Moscou semblerait impossible sans l'exemple allemand) »[41].

Dans l'enseignement primaire et secondaire, la Russie est également l'héritière des pédagogues allemands. Ainsi, les principales stratégies pédagogiques choisies par la Russie ont été formulées dans le projet de *Generalnoe utchrezhdenie o vospitanii omoikh polov unochestva* (*L'institution générale de l'éducation de la jeunesse des deux sexes*) signé par Catherine II le 12 mars 1764, sous l'influence de Frédéric II de Prusse, qui avait édité en 1763 son projet pédagogique *Le Règlement général de l'école nationale*. Ces deux projets se rallient au même dessein pour l'humanité : promouvoir le Bien public, commun pour l'ensemble du peuple, grâce à son instruction et à la création d'un système unique d'enseignement, également accessible à tous les ordres sociaux et aux deux sexes.

À cette époque, il y eut une révolution spirituelle d'une exceptionnelle importance chez les monarques européens consistant au refus « du pouvoir pour le pouvoir », de l'« inviolabilité » des privilèges d'État ; le pouvoir, se chargeant volontairement du bien-être du peuple confié à lui, crée les lois et les systèmes d'enseignement orientés vers le développement de l'initiative culturelle, vers le développement intellectuel et moral du peuple, l'éveil de son esprit et son épanouissement.

Frédéric II réalisa sa réforme scolaire, dont *Le Règlement* reflétait le nouvel idéal social de l'absolutisme éclairé, à savoir le bien de l'ensemble de la société et non le bien-être d'une de ses couches. Le développement économique se détermine, dans cette perspective, par le niveau de la liberté ou par les limites de la libération. La particularité des réformes survenues en Prusse puis en Autriche fut la libération de l'activité créatrice et noble de l'individu instruit. Afin de stimuler cette activité, on a rendu l'école générale nationale obligatoire. Le noble prussien Eberhard von Rochow crée ainsi l'école nationale primaire « rurale », qui correspondait à l'esprit des réformes.

E. von Rochow a essayé de mettre en pratique des idées philanthropiques dans l'école nationale secondaire. Le philanthropisme est une pédagogie de l'humanité. Il s'est fixé comme but de lier l'instruction à la nature et à la vie, de

41. Kagramanov, 1997 : 177.

« préparer des citoyens patriotes utiles pour la société, actifs et aimant la vie »[42]. Le fondateur de ce mouvement pédagogique, Johann Basedow, a synthétisé les idées de Comenius, de Rousseau et de Locke, et a créé un nouvel établissement éducatif, le *Philanthropinion*, dans lequel ont étudié des couches sociales privilégiées. L'« école des rêveurs et des utopistes » n'a pourtant pas existé très longtemps.

De grands contemporains de Rochow, les créateurs du rationalisme allemand (Kant, Fichte), pris dans l'impulsion spirituelle communiquée au pays par Frédéric II, ont créé la philosophie de l'esprit et le système des notions reflétant le développement de l'esprit. Cependant, si le rationalisme et l'idéalisme ne mènent pas de réflexion particulière sur l'esprit, la pédagogie de Rochow se consacre à l'esprit concret individuel ce qui requiert d'autres vecteurs de raisonnements philosophiques, qui ont été adoptés par la philosophie nationale russe ; elle a repris de manière créative les traditions de l'idéalisme allemand, et son système de notions est adéquat à la pratique pédagogique russe de cette époque.

La pédagogie de Rochow est entrée naturellement et organiquement dans la vie du pays dans la mesure où son idéal pédagogique s'inscrivait dans la tradition chrétienne européenne : chaque personne est une image de Dieu. La notion de *personnalité d'esprit* est également centrale pour la philosophie russe, dont le sens est « le rappel à l'homme interne, à la personnalité d'esprit »[43]. L'indifférence des systèmes éducatifs aux éléments secrets de l'âme a été douloureusement perçue par le christianisme dès le début de leur diffusion, ce qui a suscité la méfiance envers l'instruction (« la doctrine livresque ») et une polémique acharnée de plusieurs siècles. L'enseignement ou l'âme ? La raison éclairée par la formation, ou l'âme divine, éclairée par la lumière de la vérité sacrale ? Le débat de Constantinople du XIVe siècle entre Grégoire Palamas et Barlaam le Calabrais n'a pas surmonté le schisme, mais l'a affirmé entre l'esprit formé et l'âme divine de l'homme, et donc a approfondi la distinction entre la tradition occidentale rationaliste et la tradition spirituelle orthodoxe.

Aujourd'hui, la philosophie occidentale dénonce la destruction de la personnalité par les structures éducatives. Elle accuse l'école de « fabriquer des « esclaves instruits », alors que « l'esclave n'est pas actif »[44]. À l'origine de cette critique se trouve Friedrich Nietzsche (voir son ouvrage *Schopenhauer éducateur* [1874]). Dix ans avant que Nietzsche ne commence à écrire, pourtant, c'est un slavophile russe, Ivan Aksakov, qui a mis en garde contre le péril caché dans l'instruction publique: « La masse des savoirs mis mécaniquement dans la tête sans liaison organique, sans activité interne de l'esprit […] produit des hommes mécaniquement formés, avec des connaissances non effectives et insuffisantes », des hommes « privés de fondement moral actif », des hommes « non héroïques »[45]. Ce type d'instruction attend la « liberté spirituelle »[46] et « pervertit la nature d'esprit ». Celle-ci « ne renforce pas l'homme, mais le rend faible », engendrant un conflit

42. Piskunov, 1976 : 33–34.
43. Ilin (Maltcheski), 2003 : 14.
44. Goritcheva, 1991 : 57.
45. Aksakov, 2002 : 674–675.
46. *Ibid.* : 58.

dans l'âme en « [écartant] l'homme des principes fondateurs du peuple auquel il appartient et qui sont, pour cette raison, essentiels à sa formation » : « L'homme, aliéné de la terre, devient étranger sur sa propre terre ».

Les méthodes de Rochow ont été orientées vers le développement de la capacité humaine à penser indépendamment, à définir clairement sa propre opinion, à élaborer des notions distinctes, etc. Comme écrit Kant dans son ouvrage *Qu'est-ce que les Lumières ?:* « *Sapere aude !* Aie le courage de te servir de ton *propre* entendement ! Voilà la devise des Lumières »[47].

L'avantage de la pédagogie de Rochow réside dans sa tentative de surmonter la distinction non productive entre d'une part l'enseignement et la moralité de l'homme et, d'autre part, la notion de « raison personnelle », symbole de la synthèse entre l'enseignement et l'âme humaine. Il s'agit de la synthèse de laquelle est née une nouvelle qualité morale de la raison et de l'enseignement qui ne supprime pas, mais libère les forces morales structurantes dans l'âme. Cette idée de la raison est tout à fait conforme aux philosophies de Locke et de Kant, ainsi qu'à la conception des slavophiles russes.

De plus, dans la notion de « raison personnelle » se creuse la théorie de la raison comme image de Dieu dans l'homme[48], de la raison comme jonction indissoluble des commencements intellectuels, volontaire et moral, comme puissance constante, libre et bonne, grâce à laquelle l'homme se voit comme le centre de l'être. Donc, les méthodes que Rochow a utilisées visaient à reconstruire la tradition chrétienne.

La pédagogie de Rochow a été conforme au dessein des monarques russes, parce qu'elle a été conçue comme le principe de grandes transformations sociales, capables de réveiller le peuple ; autrement dit, de remuer l'*ἀρετή* d'Aristote, la bonne puissance de l'esprit humain orientée vers le bien, ce qui est possible seulement à condition que chaque homme comprenne qu'il peut changer son destin. En raison de cela, il fallait stimuler la confiance en l'homme, son envie de connaître le monde, développer sa conscience de lui-même. La conscience de soi présuppose donc la volonté de rompre avec l'état naturel et de sortir de ses limites. Dans cette rupture, dans le refus de l'inauthentique, de l'empirique, du conditionné, l'homme reçoit sa liberté et la force d'esprit, il devient ainsi une personnalité spirituelle, « en affirmant seulement ce qui est vraiment humain » et « en négligeant ce qui n'est pas encore humain et n'est pas digne d'être dans l'homme comme l'image de Dieu »[49]. C'est un événement sacré de l'âme humaine dans lequel l'homme apprend « la dignité absolue de la personnalité ».

Le problème de l'autodétermination morale est aussi au centre de l'éthique de Kant, de la philosophie de Fichte et de la philosophie russe du XIXe siècle. « Dans la conscience de soi s'ouvre la nature active, créative de l'homme », « l'auto-activité de notre esprit » (écrit Léon Lopatine à la fin du XIX siècle)[50]. « Éteignez la conscience

47. Kant, 2006 : 43.
48. Voir Grégoire de Nysse, 1943.
49. Ilin (Maltcheski), 2003: 18.
50. Ilin (Maltcheski), 2003: 60.

et la liberté, et vous éteindrez l'esprit, et l'homme ne sera plus l'homme », disait saint Théophane le Reclus[51]. « Dans cet esprit fort, vif et libéré par son propre idéal inconditionné se trouve le royaume de Dieu, dont il a été dit qu'il est à l'intérieur de nous »[52]. D'où l'idée d'Aksakov selon laquelle le but de l'instruction publique consiste à stimuler la conscience de soi dans les écoliers, et donc à les préparer à l'activité liée aux fondements vitaux du pays[53].

Cependant, il faut remarquer qu'en général, la classe instruite russe du XIXe siècle est restée à l'abri de la question de la conscience et de « l'initiative spirituelle personnelle ». L'école de Rochow est une école nationale : « Ouvrir la raison, élever l'esprit, mettre la sagesse, la vérité et l'amour de la connaissance à la portée de tous, c'est un but de l'éducation nationale ». « L'éducation des fils véritables de la Patrie » a été une finalité de l'instruction publique nationale en Russie[54]. Conformément à cette mission, l'école est appelée à « améliorer le caractère national du peuple », à devenir « l'un des moyens importants d'unir les gens à la nation ». Le sentiment moral désire l'unité humaine morale, la nation. Celle-ci est donc une catégorie morale. C'est un espace de défense réciproque de la dignité et de l'honneur de chaque individu, le milieu du travail commun et du service réciproque.

Donc, dans le programme de l'instruction publique, la séparation entre les élites et les masses est effacée pour des raisons d'unité spirituelle, et la noblesse d'esprit devient la dignité du peuple. Frédéric II a contribué dans son pays au devenir de l'école nationale, ce qui s'est profondément reflété dans ses *Lettres d'amour à la Patrie.* Dans ces *Lettres*, Frédéric II convainc son ami d'examiner attentivement les idées des encyclopédistes français, surtout les suivantes : « la Terre est la demeure commune des gens »[55] ; « l'homme sage est un citoyen du monde, il se sent bien partout » ; la Patrie n'est qu'une « notion vide », etc. L'homme doit donc être indépendant, libre, vivre pour soi-même comme estimait Épicure, être impartial comme les stoïciens[56].

Cependant, l'homme vit dans l'unité sociale, qui est une « convention tacite de tous les citoyens obligés de contribuer activement au Bien de toute la société», « une pluralité de défenseurs infatigables de la Patrie, sacrifiant pour elle leur tranquillité, leur santé et leur vie ». « La recherche du profit privé est certainement la raison principale de l'activité raisonnable de la plupart des gens mais pour la minorité riche, pour l'élite d'État, ce motif unique est honteux »[57]. Selon Frédéric II, l'amour de la Patrie est un trait essentiel de la conscience éthique, sans lequel il n'y a pas de principe moral en l'homme. De ce fait, l'éthique de Frédéric se différencie de l'éthique stoïcienne, et de son idéal d'apathie, tout comme de l'éthique kantienne et de son postulat selon lequel le comportement vraiment moral s'oppose à notre inclination naturelle[58].

51. Saint Théophane le Reclus, 1991 : 43.
52. Ilin (Maltcheski), 2003 : 21.
53. Aksakov, 2002 : 664.
54. Rochow, 1797 : IV.
55. Frédéric II, 1780 : 42.
56. *Ibid.* : 50.
57. *Ibid.* : 46.
58. Kant, 1986 : 3, 463.

Le problème de l'enseignement national russe aux XVIIIe-XIXe siècles venait de la combinaison, dans les réformes gouvernementales, de deux tendances contradictoires. La politique d'État dans le domaine de l'instruction était déterminée par *L'institution générale*. Ce document est pénétré de la confiance dans la force éducative et culturelle de l'instruction, mais, en même temps, ce ne sont pas les idées de l'enseignement national qui y prédominaient, mais les idées de l'universalisme supranational humain, fondées sur l'amour de l'humanité et, en même temps, sur la conviction qu'il est possible de fonder l'instruction publique sur l'idée générale, ou abstraite, de l'homme qu'il faut former.

La finalité de l'enseignement y est définie à la façon universaliste : ainsi, il doit assurer « l'éducation de l'homme et du citoyen parfait», et « produire par l'éducation la nouvelle espèce humaine »[59], ou « un type nouveau d'homme russe-européen »[60]. L'instruction devrait donc conduire le développement de la Russie vers une « nouvelle» étape, expression qui implique une rupture entre le futur et le passé perçu comme sombre, et la rupture avec les traditions nationales et avec la foi. Cette stratégie de l'écart, orientée vers la perfection suprême et absolue, a engendré le nihilisme historique et les théories du progrès, qui n'avaient rien de traditionnel pour l'histoire nationale russe ni pour l'esprit du peuple. Elle a engendré une certaine défiance à l'endroit des fondements spirituels du peuple, qui a eu une grande importance historique et s'est manifestée, par exemple, dans la lutte officielle contre les slavophiles. De plus, cette stratégie a engendré l'arrogance des autorités par rapport aux masses et elle a accru la stratification sociale.

La thèse anthropologique qui prévaut dans ce document est la suivante: « l'éducation est la racine de tout bien et de tout mal »[61]. L'éducation parfaite doit donc former un individu parfait. Dans l'homme, il n'existe rien d'inaccessible, il n'y a rien de divin dans sa conscience, ce qui implique que l'homme doit se déterminer lui-même et se libérer lui-même. L'homme peut être « fabriqué » par le recours à des moyens pédagogiques parfaits. Cette position idéologique privait l'homme instruit de la responsabilité personnelle, de sa propre dignité, dans lesquelles se trouvent pour l'homme les racines du respect pour autrui et de soi-même.

Le document de Catherine II reflétait l'idée que l'homme est apte à l'universalisme humain. La philosophie « progressiste » a affirmé que l'homme n'est pas une image de Dieu, mais le produit du milieu, une *tabula rasa*, dans la terminologie de Locke, et que, pour promouvoir l'homme parfait, il n'est que de le

59. Betskoy, 1764 : 5. Il faut remarquer ici que l'éveil du patriotisme ainsi que celui du nationalisme en Russie au début du XIXe siècle est en grande partie un fait littéraire. Dans les années 1803-1826 ont été publiés les 12 volumes de *l'Istoria gosudarstva rossijskogo (Histoire de l'État russe)* de N. Karamzine). Cet ouvrage a bien marqué le grand intérêt des intellectuels russes envers leur propre histoire (Voir Riasanovsky, 1976 : 120).

60. Raeff, 1996 : 82. Il faut insister sur la popularisation de la lecture à cette époque en Russie: « Ce qui frappe le lecteur de revues, almanachs et livres publiés dans la première décennie du xixe siècle, c'est leur ton intellectuel. […] on n'y trouve plus de traces de sentiments d'infériorité culturelle […] la génération contemporaine des Décembristes était parfaitement au courant de tout ce qui se passait dans le monde […]. Et c'était une familiarité […] d'un homme cultivé et intéressé, non pas le dilettantisme superficiel d'un mondain ou d'un courtisan ennuyé » (*Ibid.* : 112).

61. Betskoy, 1764 : 5.

remplir avec les connaissances scientifiques universelles. Cette vision mécanistique de l'homme avec ses remarquables métaphores anthropologiques (« tabula », « feuille », « cire »), propres à l'universalisme humain, requiert le remplissage de son vide initial par l'universel, le parfait et le général. Cependant, si la nature humaine s'avère plus complexe que ne le suggèrent ces images superficielles, comment cette idéologie de l'instruction pourra-t-elle former l'âme de l'homme ?

Il faut souligner que, dans *L'institution générale*, le principe des nouvelles méthodes éducatives s'est réduit à deux notions : « remplir » (par la connaissance « parfaite ») et « faire que cette connaissance prenne racine dans l'esprit de l'enfant ». L'individu était donc considéré comme l'objet d'une action violente des forces spirituelles en vue du perfectionnement de l'âme. « Enraciner » en ce sens est un terme proche de « éliminer », « éradiquer », ou supprimer les principes spirituels et moraux que Dieu aurait inscrits dans chaque individu conformément à sa particularité ; en même temps, « enraciner » signifie imposer un perfectionnement qui vient de l'extérieur. Dans ce cas, le Bien imposé d'en haut sera perçu par l'individu non comme une conquête de ses propres forces, mais comme symbole d'une atteinte à sa liberté, et la méfiance cynique envers ce symbole sera dès lors considérée comme le signe d'une forte intelligence, qui aura surmonté la fausseté de cette éducation.

Pour en revenir au sujet de l'enseignement national qui doit former le nouveau type d'homme, patriote slave et en même temps européen par sa formation, il faut souligner encore une fois que cette idée a déterminé toute la politique d'instruction en Russie durant le XIXe siècle. À cette époque, deux paradigmes se sont confrontés sur le plan de la politique et de l'enseignement, celui du conservatisme et celui du libéralisme. Le premier a apporté les idées de stabilité et de constance. Le second incarnait la nécessité de la réforme et de la modernisation de l'enseignement. Les conservateurs mettaient l'accent sur le patriotisme étatique[62] tandis que les libéraux défendaient des idéaux éducatifs indépendants des classes sociales, fondés sur les valeurs humaines universelles, et ils empruntaient largement le modèle éducatif occidental. L'intelligentsia russe des années 1860-1870, et notamment l'intelligentsia féminine, avec un célèbre « triumvirat de féministes » qui a été salué par John Stuart Mill, a obtenu la création de *cours supérieurs pour jeunes filles*. L'éducation a été considérée comme le moyen idéal pour placer les femmes sur un pied d'égalité avec les hommes puisqu'elle permettrait aussi de leur assurer une autonomie. L'autre fait important est la création en Russie des universités populaires, un moyen de contourner la politique officielle[63].

En France, c'est un slogan libéral révolutionnaire – « liberté, égalité, fraternité » – qui est à l'origine du nationalisme. En Russie, en revanche, le projet de fonder la

62. Ushinski, 1950 : 1, 51.

63. La plus célèbre de ces universités populaires fut l'université Chanjavski, du nom de son fondateur, un général qui avait fait fortune dans les mines d'or de Sibérie. Elle fut ouverte en 1908 à Moscou et accueillit en 1911 certains des 1000 étudiants chassés de l'université et des 130 professeurs qui avaient démissionné pour protester contre l'intervention de la police à l'Université de Moscou, en violation, précisément, de l'autonomie dont elle jouissait de nouveau depuis 1906. Nikolaï Speranski fut l'un des fondateurs de cette université populaire, fermée après la révolution, et remplacée par un système d'universités populaires de vulgarisation scientifique et idéologique.

nation est issu « d'en haut » et il est lié au renforcement des tendances conservatrices dans la politique de Nicolas Ier. Comprenant l'importance de l'enseignement supérieur de type universel (dans le sens initial de l'université), le professeur Georges Frédéric Parrot, de l'université de Dorpat, a écrit dans sa note symbolique de 1803, adressée à l'Empereur Alexandre Ier, à propos de la nécessité de faire de l'enseignement supérieur une institution nationale qui conduirait la nation vers la science : « Le but est de donner à la nation russe de véritables universités nationales. L'intelligence doit, enfin, être enracinée dans la société. Pour parvenir à cela, il est nécessaire de créer une masse d'hommes bien formés auxquels on peut confier l'instruction de la nation sans s'adresser à des étrangers. Cependant les étrangers doivent ici apporter les premières bases »[64]. Nicolas Ier répondit à cette note adressée à son prédécesseur en restaurant les stages des étudiants à l'étranger[65] et fonda l'Institut des professeurs, dans lequel fut formée une génération de savants russes initiés aux idées de l'université « classique » au sens humboldien[66]. Nicolas Ier assura le caractère national des universités russes à travers la création des écoles scientifiques russes et par le développement de la science qu'il chercha à rendre plus accessible au peuple.

Il est significatif que le nationalisme russe dans les questions d'enseignement se soit bien cristallisé avant tout dans le milieu aristocratique. Ainsi, dès les années 1820, dans les articles des membres de la Société de Lubomudry[67] et des décembristes, était perceptible la différence entre l'approche occidentale (l'homme comme « idée abstraite ») et l'approche russe (l'homme comme « âme vivante du peuple ») de la question éducative et de son importance culturelle et historique. Même si leurs pensées manquaient d'une véritable unité, les décembristes avaient ceci en commun qu'ils voulaient faire de l'éducation un facteur décisif de la culture nationale. Ils critiquaient les valeurs culturelles occidentales et affirmaient que l'idéal de l'enseignement est enraciné dans la mentalité du peuple ou dans les traditions culturelles nationales. La source du « principe du peuple » dans l'instruction se trouve

64. Bienemann, 1902: 327.

65. Si au début du XIXe siècle quelques ressortissants des familles aristocratiques russes ont assisté aux cours de Schelling et de Hegel en Allemagne, vers la fin du même siècle des centaines d'étudiants russes ont fait leurs études de médecine, d'histoire ou de chimie dans les universités allemandes et suisses. Ce sont eux qui appartenaient à la couche sociale connue sous le nom d'« intelligentsia » (terme qui provient de l'expression allemande « *buergerliche Intelligenz* »). Sur l'origine du terme « intelligentsia » dans la langue russe voir Vinogradov, 1994 : 227-229. Deux décennies avant la Première guerre mondiale, l'université de Marbourg a été en quelque sorte « la Mecque » pour les russes intéressés par la philosophie.

66. Les Lumières pensaient déjà l'université, figée dans sa structure de corporation, comme une institution vouée à la disparition (voir Renaut, 2008 : 107-108). La vague des réformes et des transformations de l'université a radicalement changé cette idée. Il s'agit d'abord du modèle français, selon lequel l'université est gouvernée et contrôlée par l'État (en France, c'est l'État qui enseigne, comme le remarquait Hippolyte Taine (Taine, 1867 : 381), puis de l'université humboldienne, disposant d'une autonomie large et combinant les fonctions de l'enseignement et de la recherche.

67. Lubomudry représentait le cercle littéraire et philosophique actif à Moscou dans les années 1823-1825. Voir, par exemple, les ouvrages de Stepan Shevyrëv *Ob otnochenii semejnogo vospitania k gosudarstvennomu* (*Du rapport de l'éducation familiale à l'éducation étatique*) [1842] et de Mikhaïl Pogodine *Parallel' russkoj istorii s istoriej evropejskikh gosudarstv otnositelno natchala* (*Le parallèle de l'histoire russe avec l'histoire des États européens à propos du principe fondamental*) [1846].

dans la conviction que le gouvernement doit assurer le contrôle de l'instruction publique. Ce qui rassembla les représentants de ces conceptions philosophiques fut qu'ils considéraient l'orthodoxie comme religion de la « sagesse domptée » – pour reprendre l'expression oxymorique de Nikolaï Berdjaev –, et le principe du peuple comme fidélité à l'ordre traditionnel dont la constitution, dans la conscience publique, est obtenue grâce à l'enseignement[68].

Dans les années 1830-1840, Nicolas Ier introduisit dans l'idéologie de l'État l'idée originelle de l'« université russe » comme élément du système national éducatif. En prenant son poste de ministre de l'Instruction publique[69], en 1833, Sergeï Uvarov, dans sa note de programme, reprocha à ses prédécesseurs l'absence « du seul programme parfait joignant les bienfaits de l'instruction européenne aux avantages de l'ethnie », en raison de quoi les universités, à ses yeux, n'avaient « pas encore apporté les bienfaits attendus et se fanaient partout comme des plantes étrangères, qui ne lancent pas de racines et ne promettent aucun résultat »[70].

Uvarov mena donc une vaste réforme de l'instruction publique en faveur d'une rénovation de l'idéal de la science ; il exposa les bases de cette réforme dans sa fameuse triade idéologique : « l'orthodoxie, l'autocratie et le principe national ». Il confirma la « nécessité d'être Russe par l'esprit avant de tâcher d'être européen par la formation »[71], ce qui signifiait, au fond, la fusion de ces deux idées tout en mettant l'accent sur le caractère national de l'université russe[72].

Il est remarquable que dans la triade d'Uvarov, l'orthodoxie occupe la première place en un temps où la Russie était un pays multinational et multiconfessionnel, alors que l'« autocratie » ne se situe qu'à la seconde place. L'élément primordial de cette triade n'est donc pas l'Empereur, dont le pouvoir envahissait pourtant la vie

68. Depuis la guerre avec Napoléon en 1812, le rapport du gouvernement d'Alexandre Ier, qui a inventé la première charte universitaire libérale en Russie en 1804, avec l'enseignement en général et avec l'université en particulier, a beaucoup changé. Cette transformation s'est montrée dans la tentative du gouvernement de revenir aux fondements spirituels de la culture russe, qui sont issus avant tout de l'orthodoxie. La contradiction apparue dans la nouvelle politique étatique consistait dans le mélange de principes laïcs (par exemple, l'autonomie universitaire) avec les éléments de la religiosité officielle du pouvoir. Dans toutes les universités russes ont été ouvertes des chaires de théologie, qui n'étaient pas prévues par la Charte universitaire de 1804, et c'était là un prodrome de la campagne politique anti-universitaire en Russie. Confronté à la réforme de la société, dans la situation de l'approfondissement des relations culturelles avec les pays occidentaux, et face à la montée de l'opposition au pouvoir du côté des esprits libres, le gouvernement russe cherché un appui dans les complexes religieux stables.

69. Il n'est pas inutile de préciser que le Ministère de l'Instruction publique n'a été créé en Russie qu'en 1802.

70. Cité par Chevtchenko, 2003 : 231, 235.

71. Uvarov, 1875 : 506. Il faudrait ajouter qu'Uvarov, qui avait fréquenté Goethe, les frères Humboldt, Mme de Staël, etc. voulait fonder une civilisation nationale en mettant à profit toute l'expérience de l'Europe, faire de la Russie l'intermédiaire entre l'Europe et l'Orient (cf. Koyré, 1976 ; Whittaker, 1984).

72. De là vient le patriotisme d'Uvarov dans le domaine de l'instruction, fondé sur le philhellénisme, car il insiste sur l'étude des langues anciennes et de la théologie. Ainsi Fr. Nethercott écrit : « Un tel patriotisme fondé sur le philhellénisme fait certes écho aux tentatives d'un Winckelmann, d'un Fichte ou encore d'un Herder pour rechercher les origines d'une identité nationale, même si — publiquement du moins — ces penseurs allemands devaient être refoulés comme porteurs d'une idéologie nuisible » (voir Nethercott, 1996). L'appel au modèle ancien permet, selon Uvarov, de construire une identité nationale en évitant le passage par l'Occident moderne, mais en faisant appel aux Pères de l'Eglise grecs et latins.

de tous les peuples soumis à lui, mais le fait qu'il existe une foi principale et un peuple principal. Cette posture, ainsi que les sentiments de patriotisme et de fierté nationale après les guerres napoléoniennes, déstabilisaient déjà l'Empire et allaient dans le sens d'une opposition entre le centre de l'Empire et sa périphérie. À l'idée de l'européanisme impérial s'est ainsi substituée celle du développement national, qui ne répondait aucunement au statut de l'Empire russe, dans lequel l'idée européenne était envisagée comme le bien commun unifiant des peuples différents.

Il ne faut pas oublier que, à la différence de la Russie, les petits États européens nationaux étaient liés par une histoire commune : le Saint Empire romain, le catholicisme, les luttes des rois avec la papauté, des Catholiques avec les Protestants, etc. La nation française est d'origine historique plus qu'ethnique (à la différence de l'Allemagne)[73]. L'Europe, en général, est, dans son principe, un mélange de peuples[74], et c'est pourquoi le nationalisme y a été seulement une étape historique, une solution politique répondant à des problèmes temporaires.

L'idée d'empire en Russie est venue d'Europe. Là où les despotismes se contentaient de rassembler les peuples dans un troupeau unique, en essayant de maîtriser leur brutalité primitive par la cruauté despotique, les Empires tentaient d'amener des peuples jeunes et sauvages dans le domaine du droit et de les accoutumer à certaines normes de vie civilisées[75]. Pour la Russie, il fallait emprunter la voie impériale-européenne, en unifiant des peuples différents grâce à l'idée du bien commun européen. C'est l'européanisme qui a rendu la Russie victorieuse (de la guerre avec les Suédois jusqu'à la guerre napoléonienne), tandis que le nationalisme l'a menée à la défaite dans la guerre de Crimée (1853-1856)[76].

Sous le règne de Nicolas Ier, le paradigme de l'État considéré comme une institution qui crée et sauvegarde le bien commun est donc complété par le paradigme de la souveraineté nationale, ou, disons plutôt qu'au principe légitimant le bien universel se substitue le principe de l'unité spirituelle entre le souverain et le peuple. Par là, l'autocratie et le principe de la nationalité sont ajoutés à l'orthodoxie : le principe de la nationalité est une incarnation de l'identité nationale de l'État, l'orthodoxie marque le caractère religieux de cette identité. L'histoire s'écrit de nouveau : le despotisme éclairé du XVIIIe siècle laisse la place au développement des principes nationaux[77].

Le nationalisme, la phobie des ethnies minoritaires, la russification ont mené à la déstabilisation de l'équilibre polyethnique de l'Empire. « La Russie sera

73. Peloille, 1996 : 103.
74. Herder, 1977 : 476.
75. Le caractère européen de cette idée a été montré encore par Kant, qui propose l'idéal d'une sécurité juridique des différents peuples habitant à l'intérieur de l'État unique. Ce type d'État, selon Kant, ne peut être réalisé que dans l'état civil universel, ce qui est possible seulement sous la condition de l'« union des peuples». Entrer dans cet État et « sortir de l'état de la barbarie qui ne connaît pas les lois» et à travers cela surmonter l'antagonisme entre les gens et les États, constitue un but de l'humanité (Kant, 1994 : 1, 115).
76. Pogodine, 1846 : 345-346, 359.
77. Voir la remarquable analyse du nationalisme étatique de Nicolas Ier dans l'ouvrage fameux de Nicholas V. Riasanovsky, *Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825-1855*.

au sommet des buts impériaux mondiaux quand elle surmontera son ancienne politique nationaliste, qui, par essence, est contraire à l'esprit du peuple russe… Notre politique deviendra pour la première fois vraiment nationale quand elle cessera d'être violente et extrêmement nationaliste. Une telle politique nationale est absolument en contradiction avec l'idée d'un grand empire mondial. […] »[78].

Ainsi la politique de Nicolas Ier se voit inversée. L'héritage de Pierre le Grand issu de la culture nord-européenne a été récusé[79]. En entraînant la Russie dans une guerre avec l'Allemagne, le pouvoir autocratique a opéré une révision finale de cet héritage[80]. Son refus avait une profonde charge symbolique. Les autocrates et les tsars peuvent être faibles. On peut rappeler qu'Alexandre III n'a jamais concrétisé son slogan « La Russie n'est que pour les Russes». La Révolution de 1905, la guerre entre la Russie et le Japon dans les années 1904-1905, la Première guerre mondiale ont éveillé les pires instincts des gens. La masse dont ont traité beaucoup de philosophes, de Berdjaev à José Ortega y Gasset et Elias Canetti, a alors fait son apparition. « Le nouveau type anthropologique est sorti de la guerre qui a donné des cadres bolchevistes »[81]. C'était une crise de l'Empire et du christianisme qui, seul, peut être supranational (il n'est pas fortuit que Soloviev ait évoqué ses rêves de théocratie mondiale dans l'Empire universel). Fedotov a remarqué aussi : « Les deux derniers empereurs, élèves et victimes du slavophilisme réactionnaire, en ignorant le style impérial de la Russie, l'ont coupée de ses racines »[82].

Cette déformation de l'Empire russe s'est greffée sur la crise européenne à l'orée du XXe siècle. À cette époque, le nationalisme de la famille monarchique s'est répandu très vite dans les différents ordres sociaux. L'Ambassadeur français de l'époque, Maurice Paléologue, en a conclu que la Russie « ne [pouvait] être sauvée que par la révolution nationale »[83]. La Révolution de février 1917 a détruit le

78. Berdjaev, 1918 : 11. Le nationalisme russe depuis le règne de Nicolas Ier vient du nationalisme européen comme une des conséquences des guerres napoléoniennes : « La doctrine du nationalisme officiel reflétait tout à fait l'étape de l'évolution générale européenne » (voir Riasanovsky, 1961 : 267).
79. L'histoire russe a été très étroitement liée à l'histoire intellectuelle européenne, surtout allemande. Sur ce sujet voir Riasanovsky, 1976 : 104-105, 134-135.
80. Cela concerne aussi directement le transfert de l'idée allemande de l'université en Russie aux XVIIIe et XIXe siècles. La philosophie, mise à la base de l'enseignement universitaire par les philosophes allemands, a été suspectée en Russie plus que les autres sciences. En 1835, la faculté de philosophie a été divisée en deux départements : le département des sciences philologiques et historiques, et le département des sciences physiques et mathématiques. L'enseignement de la philosophie dans les autres facultés a été supprimé en vue de la défense des jeunes gens contre la « sagesse attirante » des systèmes philosophiques nouveaux. Seuls les cours de logique et de psychologie étaient désormais enseignés par les professeurs de théologie et par des cléricaux orthodoxes. En 1850, Nicolas Ier interdit, à la demande du ministre de l'Instruction publique, le comte Chirinski-Chikhmatov, l'enseignement de l'épistémologie, de la métaphysique, de l'éthique et de l'histoire de la philosophie, même à la faculté de philosophie. L'expression du ministre est bien connue: « L'utilité de la philosophie est douteuse tandis que le dommage est évident ». En 1850, la faculté de philosophie a été supprimée et ces deux départements sont devenus des facultés indépendantes. « Depuis l'avènement au trône de Nicolas Ier l'instruction n'est plus un mérite mais un crime aux yeux du gouvernement ; les Universités sont tombées en disgrâce » (voir Soloviev, 1915 : 120).
81. Berdjaev, 1991 : 230.
82. Fedotov, 1992b : 2, 322.
83. Paléologue, 1991 : 106.

despotisme et devait apporter la démocratie. Cependant, la démocratie à la mode russe au début du XXe siècle n'a pas pu donner l'idée du Bien commun à tous les peuples de la Russie. L'empire des bolcheviks est apparu. Il semblait fondé sur la nouvelle idée suprême, celle du marxisme international, alors que pratiquement l'absence de droits, un pseudo-internationalisme, un nationalisme réel, une soumission des petits peuples, l'antisémitisme, l'anti-européanisme, la violence et l'uniformité étaent devenus ses nouveaux principes. En fait, l'Empire de l'extérieur fut un despotisme totalitaire à l'intérieur. L'idée internationaliste de la dictature prolétarienne et de la haine des classes a changé l'idée tolérante de l'Empire. Dans ces conditions, l'Europe a été considérée comme ennemi essentiel[84]. Semën Frank a écrit : « Mais un tel despotisme totalitaire, c'est-à-dire illimité et universel, réalisé avec succès, est un mode de vie évidemment et radicalement contradictoire avec le mode de vie européen, avec la démocratie libérale. Durant tout le XIXe siècle, les peuples de l'Europe vivaient avec la conscience que le despotisme asiatique de la monarchie russe était un ennemi naturel de la liberté occidentale et de la démocratie. Ce faisant, on ne prenait pas en considération le fait que les réformes de Pierre le Grand, d'Alexandre Ier et de Catherine II, ainsi que le développement de l'enseignement et l'accroissement de la bourgeoisie urbaine, européanisaient petit à petit la Russie et y implantaient les fondements de la culture européenne, la liberté civile, sinon politique. Par contre, pour la première fois depuis le XVIIe siècle, le « despotisme asiatique » était implanté en Russie par un gouvernement soviétique ; il ne différait des despotismes asiatiques archaïques que parce qu'il était lié au développement technique ; il a pu devenir un vrai despotisme totalitaire »[85].

En réalité, le despotisme soviétique, qui était lié au processus européaniste, a opéré une mutation vers un statut impérial, après la mort de Staline : l'État s'est proclamé Nation – avec la tentative évidente de créer la nation impériale (une « nouvelle communauté historique, le peuple soviétique ») –, le Parti communiste est devenu celui de tout le peuple, c'en était fini de l'esclavage dans les camps de concentration, le festival de la jeunesse eut lieu en 1957 et le rideau de fer tomba.

Cependant, l'idée du nationalisme a été brandie par certaines sommités contre les tendances libérales apparues en Russie. Elle a pourtant porté au pays un coup plus destructeur que celui dont on accuse habituellement les partisans du libéralisme.

— Anastasia Yastrebtseva
Maître de conférences, Faculté de Philosophie, Université de Moscou
«Ecole des hautes études en sciences économiques» (EHESE)

84. Bounine, 1990 : 102.
85. Frank, 2001 : 321.

Œuvres citées

Aksakov, Ivan (2002) : *Pourquoi il est tellement difficile de vivre en Russie ? (Pochemu tak trudno zhit' v Rossii ?).* Moscou : ROSSPEN.

Alston, Patrick L. (1969) : *Education and the State in Tsarist Russia*. Stanford : Stanford UP.

Andreev, Andreï (2005) : « La fondation de l'Université à Moscou et les liaisons universitaires russo-allemandes au milieu du XVIIIe siècle » (« Osnovanie Moskovskogo Universiteta i russko-nemetskie svjasi v seredine XVIII veka »). *Vestnik istorii, literatury i iskusstva.* 1 : 353-366.

—— (2008) : « Le début de l'enseignement universitaire en Russie : les points de vue de l'historiographie russe et étrangère » («Nachalo universitetskogo obrazovania v Rossii : tochki zrenija rossijskoj i zarubezhnoj istoriografii »). *Natsionalnaja istorija*. 4 : 157-169.

Aslanoff, Serge (1986) : *Manuel typographique du russe*. Paris : Institut d'études slaves.

Belissa, Marc (2010) : *La Russie mise en Lumières. Représentations et débats autour de la Russie dans la France du XVIIIe siècle*. Paris : Éditions Kimé.

Berdjaev, Nikolaj (1918) : « Nationalisme et impérialisme » (« Natsionalism i imperialism »). *Le destin de la Russie. Expériences sur la psychologie de la guerre et de la nationnalité (Sud'ba Rossii. Opyty po psikhologii vojny i natsional'nosti).* Moscou : Izdatelstvo G. Lemana i S. Zakharova : 11-13.

—— (1990) : *Le sens de l'histoire (Smysl istorii)*. Moscou : Mysl'.

—— (1991) : *La connaissance de soi (Samopoznanie)*. Moscou : Kniga.

Bérélowitch, Wladimir (1993) : « La France dans le "Grand Tour" des nobles russes au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle ». *Cahiers du Monde russe*. Paris : EHESS. 34 : 1-2 : 193-209.

Besançon, Alain (1974) : *Education et société en Russie dans le second tiers du XIXe siècle.* Paris : La Haye : Mouton.

Betskoj, Ivan, Dir. (1764) : *L'institution générale de l'éducation de la jeunesse des deux sexes (General'noe uchrezhdenie o vospitanii oboikh polov junoshestva)*. Saint-Pétersbourg : Tipografija I. Schnora.

Bienemann, Freidrich (1902) : *Der Dorpater Professor G.F. Parrot und Kaiser Alexander I.* Reval: Kluge.

Bochanov, Alexandre (2002) : *L'autocratie. L'idée du pouvoir tsariste (Samoderzhavie. Ideja tsarskoj vlasti).* Moscou : Russkoe slovo.

Bounine, Ivan (1990) : *Les jours maudits (Okajannye dni)*. Moscou : Sovetskij pisatel'.

Brikner, Alexandre (1902-1903) : *Histoire illustrée de Pierre le Grand (Illustrirovannaja istorija Petra Velikogo).* Saint-Pétersbourg : Tipografija P. Sojkina.

Confino, Michael (1991) : « Idéologies et mentalités : Intelligentsia et intellectuels en Russie aux XVIIIe-XIXe siècles ». *Société et mentalités collectives en Russie sous l'Ancien régime*. Paris : Institut d'Études slaves : 389-421.

Dahl, Vladimir (1979) : *Dictionnaire de la langue vivante russe (Slovar' zhivogo russkogo jazyka)*. Moscou : Russkij jazyk.
Danilevskij, Nikolaj (1995) : *La Russie et l'Europe* (*Rossija i Evropa)*. Saint-Pétersbourg : Glagol.
Décrets de l'Académie des sciences de l'URSS (*Ustavy Akademii nauk SSSR)* (1975). Moscou : Nauka.
Delort, Robert (1965) : *La Moscovie du XVIe siècle vue par un ambassadeur occidental Herberstein*. Dir. Robert Delort. Paris : Calmann-Lévy.
Dostoevskij, Fëdor (1972-1991) : *Œuvres complètes*. Leningrad : Nauka.
Dulac, Georges (2010) : « La Russie : d'une encyclopédie à l'autre, 1751-1788 ». *Diderot, l'Encyclopédie & autres études. Sillages de Jacques Proust*. Dir. Marie Leca-Tsiomis. Paris : CIEDS : 129-150.
Durkheim, Émile (1995) : *Leçons de sociologie : physique des moeurs et du droit*. Paris : PUF.
Dzhurinskij, Andrej (1998) : *Pédagogie (Pedagogika)*. Moscou : INFRA-M (3ème édition).
Fedotov, Georgij (1992a) : « L'étude de la Russie » (« Izuchenie Rossii »). *Le destin et les péchés de la Russie : Articles choisis sur la philosophie de l'histoire et de la culture russe (Sud'ba i grekhi Rossii : Izbrannye statji po filosofii istorii i russkoï kulture)*. Saint-Pétersbourg : Sofija : 1 : 122-126.
—— (1992b) : « Le destin des Empires » (« Sud'ba Imperij »). *Le destin et les péchés de la Russie : Articles choisis sur la philosophie de l'histoire et de la culture russe (Sud'ba i grekhi Rossii : Izbrannye statji po filosofii istorii i russkoj kulture)*. Saint-Pétersbourg : Sofija : 2 : 304-329.
Florenskij, Pavel Alexandrovitch & Bulgakov, Sergej Nikolaevitch (2001) : *Perepiska svjaschennika Pavla Alexandrovitcha Florenskogo so svjaschennikom Sergeem Nikolaevitchem Bulgakovym (Correspondance entre le prêtre Pavel Alexandrovitch Florenskij et le prêtre Sergej Nikolaevitch Bulgakov)*. Tomsk : Vodolej.
Frank, Semën (2001) : « L'impérialisme soviétique » (« Sovetskij imperialism »). *Non lu (Neprochitannoe)*. Moscou : Moskovskaja shkola politicheskikh issledovanij : 316-326.
Frédéric II (1780) : *Lettres d'amour à la Patrie*. Saint-Pétersbourg : Imperatorskij kadetskij korpus.
Goricheva, Tatjana (1991) : *L'orthodoxie et le postmodernisme (Pravoslavie i postmodernism)*. Leningrad : LGU.
Grégoire de Nysse (1943) : *La création de l'homme*. Paris : Le Cerf.
Heller, Leonid, Niqueux, Michel (1995) : *Histoire de l'utopie en Russie*. Paris : PUF.
Herder, Johann Gottfried von (1977) : *Idées pour une philosophie de l'histoire de l'humanité*. Moscou : Nauka.
Il'in (Malchevskij), Nikolaj (2003) : *La tragédie de la philosophie russe (Tragedija russkoj filosofii)*. Saint-Pétersbourg : Pervaja linija.

Ivanov-Razumnik, Razumnik (1908) : *L'histoire de la pensée sociale russe* (*Istorija russkoj obshchestvennoj mysli).* Saint-Pétersbourg : *s.p.*
Kagramanov, Jurij (1997) (récupéré le 20.11.2012) : « La démocratie et la culture » (« Demokratija i kultura), 1, <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/1/kagram-pr.html>
Kamenev, Sergej (1936) : *Morceaux choisis d'histoire de la pédagogie (Izbrannye otryvki iz istorii pedagogiki).* Moscou : Uchebnoe pedagogicheskoe izdatel'stvo : 4.
Kant, Emmanuel (1986) : « La métaphysique des mœurs ». *Œuvres philosophiques.* Paris : Gallimard. Collection « Bibliothèque de la Pléiade ».
—— (1991) : «Idée d'une histoire universelle du point de vue cosmopolitique». *Œuvres en allemand et en russe (Sochinenija na nemetskom i russkom jazikakh).* Moscou : AO Kami : 1.
—— (2006) : « La réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières ? ». *Vers la paix perpétuelle. Que signifie s'orienter dans la pensée ? Qu'est-ce que les Lumières ? et autres textes.* Paris : Flammarion.
Kantor, Vladimir (2008) : *Saint-Pétersbourg : l'Empire russe, le chaos russe. Vers le problème de la conscience d'empire en Russie* (*Sankt-Peterburg : Rossijskaja imperija protiv rossijskogo khaosa. K probleme imperskogo soznanija v Rossii).* Moscou : ROSSPEN.
Kapterev, Pëtr (1914) : *La nouvelle pédagogie russe, ses idées, ses tendances et ses auteurs principaux (Novaja russkaja pedagogija, ee glavneïchie idei, napravlenija i dejateli).* Saint-Pétersbourg : Tipografija F. Mjasnova.
Karamzine, Nikolaj (1984) : *Oeuvres.* Léningrad : *s.p.*
Kareev, Nikolaj (1887) : *Les questions principales de la philosophie de l'histoire* (*Osnovnye voprosy filosofii istorii).* Saint-Pétersbourg : Mir Bozhij.
Koyré, Alexandre (1976) : *La philosophie et le problème national en Russie au début du XIXe siècle.* Paris : Gallimard.
Leibniz, Gottfried (1875) : *Œuvres.* Paris : Ėdition de L .A. Foucher de Careil.
Leontiev, Constantine (1996) : « Le byzantisme et les Slaves » (« Vizantism i Slavjanstvo »). *L'Est, la Russie et les Slaves (Vostok, Rossija i Slavjanstvo).* Moscou : Respublika : 94-155.
Lotman, Yurio (1997) (récupéré le 21.11.2012) : « La modernité entre l'Est et l'Ouest » (« Sovremennost' mezhdu Vostokom i Zapadom », n°9). <www.philology.ru/literature2/lotman-97.htm>.
Molino, Jean (2010) : « Sortir du grand européen. À propos de *la Prospérité du vice* de Daniel Cohen ». *Esprit* : 10 : 99-130.
Nethercott, Frances (1996) : « L'établissement du système scolaire en Russie (1800-1850) : référence française ou référence allemande ? ». *Philologiques IV. Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie.* Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'homme : 2474 : 187-204.
Paléologue, Maurice (1991) : *La Russie des Tsars pendant la grande guerre (Tsarskaja Rossija vo vremja mirovoj vojny).* Moscou : Mezhdunarodnye otnoshenija.

Peloille, Bernard (1996) : « Enquête sur une disparition : La notion d'identité nationale comme négation de la nation ». *La Pensée*. 308 : 97-114.
Pipes, Richard, Dir. (1961) : *The Russian Intelligentsia*. New York : Columbia University Press.
Piskunov, Alexandre (1976) : *Les problèmes de la formation professionnelle et de l'éducation dans la pédagogie allemande du XVIIIe au début du XXe siècle (Problemy trudovogo obuchenija i vospitanija v nemetskoj pedagogike XVIII-nachala XX veka)*. Moscou : Pedagogika.
Pogodine, Mikhail (1846) : « Pierre le Grand ». *Fragments historiques et critiques (Istoriko-kriticheskie fragmenty)*. Moscou : Tipografija A. Semena.
Presnjakov, Alexandre (1990) : « Le royaume de Moscou » (« Moskovskoe tsarstvo »). *Les autocrates russes* (*Russkie avtokraty)*. Moscou : Kniga.
Raeff, Marc (1990) : *Politique et culture en Russie : XVIIIe-XXe siècles*. Paris : EHESS.
Renaut, Alain (2008) : *Quel avenir pour nos Universités? Essai de politique universitaire*. Paris : Timée-Éditions.
Rey, Marie-Pierre (2002) : *Le Dilemme russe. La Russie et l'Europe occidentale d'Ivan le Terrible à Boris Eltsine*. Paris : Flammarion.
Riasanovsky, Nicholas V. (1961) : *Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825-1855*. Berkeley : University of California Press.
—— (1976) : *A Parting of Ways. Government and the educated Public in Russia. 1801-1855*. Oxford : Clarendon Press.
Rochow, Eberhard von (1797) : *L'amie d'enfance (Drug detstva)*. Saint-Pétersbourg : Tipografija Brunkova.
Saint Théophane le Reclus (1991) : *Qu'est-ce que la vie spirituelle et comment l'accorder ? (Chto takoe dukhovnaja zhisn' i kak na nee nastroit'sja ?)*. Leningrad : Znanie.
Samarine, Jurij (1996) : *Œuvres choisies*. Moscou : ROSSPEN.
Shevchenko, Maxim (2003) : *La fin d'une grandeur (Konets odnogo velichija)*. Moscou : Tri kvadrata.
Soloviev, Vladimir (1915) : *Mes notes pour mes enfants et, s'il est possible, pour les autres* (*Zapiski dlja detej moikh, a esli mozhno, i dlja drugikh)*. Saint-Pétersbourg : Prometej.
—— (1989) : « *Le monde de l'Est et de l'Ouest* » (« *Mir Vostoka i Zapada* »). *Œuvres*. Moscou : Pravda.
Taine, Hippolyte (1867) *: Vie et opinions de F.-T. Graindorge*. Paris : Hachette.
Tolstoj, Léon (1989) : *Les œuvres pédagogiques*. Moscou : Pedagogika : 205-231.
Ushinski, Constantine (1950) : *Œuvres complètes*. Moscou : Leningrad : Izdatelstvo APN RSFSR : 1.
Uvarov, Sergej (1875) : « Rapport de l'examen de l'Université de Moscou » (« Doklad o revisii Moskovskogo Universiteta »). *Recueil des résolutions du ministère de l'Instruction publique (Sbornik postanovlenii po Ministerstvu narodnogo prosveshchenija)*. Saint-Pétersbourg : 2, Dép. 1 (1825-1839).

Vinogradov, Victor (1994) : « Intelligentsia ». *L'histoire des mots (Istorija slov)*. Moscou : Tolk : 227-229.
Whittaker, Cynthia H. (1984) : *The Origins of Modern Russian Education: An Intellectual Biography of Count Sergei Uvarov, 1786 - 1855*. DeKalb : Northern Illinois University Press.
Winter, Eduard (1981) : *Deutsche-russische Wissenschaftsbeziehungen im 18. Jahrhundert*. Berlin : Akademie-Verlag.
Zenkovsky, Bazile (1992) : *Histoire de la philosophie russe*. Paris : Gallimard.
Zezina, Marija, Kokhman, Lidija, Shulgine, Vladimir (1990) : *Histoire de la culture russe (Istorija russkoj kultury)*. Moscou : Vysshaja shkola.

La escritura oblicua
Leer y escribir en las luces españolas

Résumé

À une époque où la censure exerce un contrôle important sur les œuvres écrites, les écrivains doivent recourir à des stratégies leur permettant d'être compris de leurs lecteurs sans que soient explicites leurs véritables opinions. C'est ce qui s'est passé en Espagne durant la période des Lumières. Le présent travail analyse différentes modalités utilisées par les réformateurs espagnols pour biaiser la vigilance des censeurs et des inquisiteurs ainsi que les dénonciations des opposants à toute réforme.

Resumen

En tiempos de censura los escritores deben recurrir a estrategias que les permitan hacerse entender por los lectores, sin hacer explícito su verdadero pensamiento. Así ocurrió en España durante la etapa de las Luces. El trabajo analiza diferentes modos de los que se valieron los reformistas españoles para soslayar la vigilancia de censores e inquisidores y las denuncias de los misoneístas.

Palabras Clave : Censura; Inquisición; Santo Oficio; Iglesia; neoerasmismo; neojansenismo; *Enciclopedia*; enciclopedistas; Luces; Ilustración; enseñanza; Derecho; ciencia; superstición; constantinianismo; laicismo; agnosticismo; tradición jacobea; leyendas pías; Cadalso; Feijoo; Manuel Martí; Mayans; Pedro Centeno.

Absract

In times of censorship, writers must resort to strategies that allow them being understood by the readers, without making explicit his real thought. It happened this way in Spain during the stage of the Lights. The work analyzes how the Spanish reformists used different strategies to elude the controllers and inquirers vigilance and the denunciations of the misoneists.

Keywords: Censorship; Inquisition; Holy Office; Church; neoerasmism; neojansenism; Encyclopaedia; encyclopaedists; Lights; Illustration; education; Law; science; superstition; Constantinianism; laity; agnosticism; Jacobean tradition; pious legends; Cadalso; Feijoo; Manuel Martí; Mayans; Pedro Centeno.

La escritura oblicua
Leer y escribir en las luces españolas

Si la literatura es alegoría y leer es, siempre, interpretar, sucede que en tiempos de censura, cuando los escritores pretenden trasmitir ideas poco acordes o enfrentadas a la mentalidad dominante, entonces, es preciso lograr que el lector pueda entender el mensaje oculto y todo lo que debe deducirse de un texto que no es, ni puede ser, explícito. En esos casos en que se impone señalar y no decir es menester recurrir a estrategias de escritura que permitan trasmitir el pensamiento del autor, lo más cabalmente posible, pero sin declararlo abiertamente para no ponerlo en riesgo. Uno de los ejemplos notables que ofrece la literatura española del siglo XVIII y al que fundamentalmente voy a referirme es el de José de Cadalso, un ilustrado muy culto, cuyas avanzadas ideas, de haberlas declarado paladinamente, le hubieran costado disgustos bastante más serios de los que ya tuvo con la Inquisición[1]. En sus *Cartas marruecas* cuenta que ha leído el *Quijote* y asegura que «me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es uno y el verdadero es otro muy diferente»[2]. La afirmación afecta una falsa inocencia, porque lo que el ilustrado gaditano está haciendo es advertir a sus lectores de que los escritos –también sus escritos– tienen un sentido soterrado que deben desentrañar[3].

La declaración sobre la novela cervantina incide en la línea que, a partir del siglo XVIII, la consagró como el gran libro de la literatura española[4] y fue el más editado y elogiado durante la centuria ilustrada. Pero la alusión al *Quijote*, en este caso, lleva, además, la carga añadida de ser obra de un escritor al que, como recuerda Cadalso en la carta LXXXIII, no se le reconoció en vida su mérito y murió tan olvidado que «hasta ahora poco no se ha sabido dónde nació»[5]. La queja alerta sobre la conveniencia de apreciar a los autores ya en su tiempo y de leerlos levantando, por así decir, la piel de la página para desentrañar lo que realmente significa ese entramado de términos y retórica que componen las frases. Cadalso no es el único autor que debía advertir a su público de la necesidad de buscarle

1. Véase el documentado estudio de Defourneaux, 1973.
2. Cadalso, 1966.
3. Domergue, 1981, 1982, 1984 y 1996, ha dedicado una importante atención al caso de Cadalso.
4. Rico, 1998: CCXXI-CCLXXVI.
5. Hasta 1751 no se supo que Cervantes había nacido en Alcalá de Henares. Lo descubrió el padre Martín Sarmiento que lo contó al librero Manuel de Mena; se divulgó la noticia y Montiano y Luyando se apresuró a publicar la fe de bautismo del novelista. Sarmiento narró la historia del descubrimiento en 1761 en *Noticias de la verdadera patria (Alcalá) de Miguel de Cervantes, estropeado en Lepanto, cautivo en Argel y autor de la historia de D. Quijote*.

el sentido leyendo *en diagonal*, pues ya Franco Venturi[6] recuerda que Diderot y D'Alembert, mientras componían la *Enciclopedia*, tuvieron mucho cuidado para no escribir nada contrario a la dominante opinión conservadora en aquellos artículos que trataban de materia delicada, como podían ser las entradas 'Alma' o 'Dios'. El mensaje, francamente materialista, de los enciclopedistas había que buscarlo filtrado por entre el resto de escritos y explicaciones del gran diccionario. Esa estrategia de diseminar opiniones osadas por lugares y a propósito de asuntos poco sospechosos, por donde podían pasar inadvertidas o de camuflarlas haciéndolas aparecer como cosas dichas 'por otros' era un recurso al que los escritores acudían (y acuden) para poder decir, solapadamente, lo que abiertamente no pueden declarar.

Una argucia habitual de Cadalso consistía en poner en boca del extranjero Gazel -que viaja por España guiado por el consejo y amistad del español Nuño Núñez- o en la de su maestro y corresponsal marroquí Ben-Beley, reflexiones atrevidas sobre costumbres, hábitos de comportamientos o sobre la relatividad de las leyes morales. A modo de ejemplo de esta última cuestión viene al caso la carta X en la que Gazel se explaya con Ben-Beley sobre la práctica de la poligamia:

> La poligamia entre nosotros está no sólo autorizada por el gobierno, sino mandada expresamente por la religión. Entre estos europeos, la religión la prohíbe y la tolera la pública costumbre.

En esta oposición de las dos morales, el musulmán acusa de hipócrita el comportamiento civil de los cristianos porque, pese a rechazar semejante norma, considerándola viciosa y contraria a la ley de Dios, no se abstienen de violar su obligación en la práctica y, antes al contrario, alardean de sus conquistas y se ufanan de transgredir la prohibición:

> Yo, sin ser moro ni tener serrallo, ni aguantar los quebraderos de cabeza que acarrea aguantar el gobierno de tantas hembras, puedo jurarte que entre las que me llevo de asalto, las que desean capitular y las que se me entregan sin aguantar sitio, salgo a otras tantas por día como tú tienes por toda tu vida entera y verdadera[7].

El recurso de poner en boca ajena las propias opiniones, sin entrar en pormenores mayores, permite al autor decir lo que piensa, sin el riesgo de asumir su contenido. Si el 'otro' es, además, extranjero y musulmán, el autor puede conjurar con más facilidad la inevitable condena a que se expondría si declarase esas ideas como propias, porque siempre puede escudarse en que se trata de opiniones 'de los de fuera', claramente opuestas a nuestra práctica y mentalidad. También fue estrategia usual la de fingir atacar ideas novedosas porque, de este modo, podía hablarse de ellas y explicarlas; si, además, el autor recurría a la estratagema de

6. Venturi, 1970 y 1980: 47-75.
7. Carta X.

atacarlas con argumentos tan febles y mal urdidos que el lector se quedaba con el primitivo argumento, aún lograba mejor su objetivo divulgador.

En todos los países europeos hubo censura durante el siglo XVIII; Voltaire no siempre estuvo seguro en una Francia que lo obligó a vivir buena parte de su vida en la suiza Ferney; y es una triste realidad que las indudables Luces francesas convivieron con episodios tan dolorosos como el *affaire Barrès* o el del *Chevalier de La Barre*. En el caso de España, lamentablemente, la situación era aún más turbia porque el país arrastraba un retraso económico y cultural grande, sufría un elevado índice de analfabetismo y el absoluto dominio ejercido por la jerarquía de la Iglesia Católica sobre el Estado imponía su mayoritario oscurantismo y la visión negativa de cuanto sonara a ciencia, progreso, criticismo y modernidad en general[8]. La ausencia de guerras de religión en España[9] impidió la convivencia de distintos credos; la Iglesia no tuvo que transigir con otras creencias y el Estado no se vio obligado a ejercer la tolerancia y a proteger, por igual, a súbditos de distintas religiones, como sucedía en Francia o en Alemania. Para mantener su fanática e intolerante vivencia de la religión y su apoyo a todo inmovilismo -en ocasiones frente a la mismísima Corona y a sus reformistas ministros- contaba con una presencia permanente y cotidiana en todo tipo de ritmos y actuaciones, ya que la Iglesia era el único registro civil existente para consignar nacimientos (los libros de bautismo) y llevar cuenta de los decesos mediante la celebración de los obligados funerales y entierros. La Iglesia estaba presente en las fiestas y celebraciones públicas, dirigía la enseñanza y catequesis, censuraba las publicaciones, marcaba las funciones piadosas colectivas (misas, novenas, procesiones, exposiciones del Santísimo, bendiciones de animales, de los productos del campo, rezos y devociones píos…); y, de modo fundamental, disponía de la fuerza coercitiva e indoctrinadora que le conferían la predicación y el dominio de las conciencias a través de la confesión. Además del poder de administrar la salvación y condena eterna de los creyentes, la Iglesia disponía del control ejercido por el Santo Oficio, la temida Inquisición, cuya simple existencia actuaba ya como freno disuasorio[10].

Los ilustrados españoles tuvieron temprana conciencia de que las legislaciones progresistas en apoyo de las ideas ilustradas eran, ciertamente, necesarias, pero que ellas solas no bastaban para modernizar el país, porque la ley se incumple cuando no va acorde con la opinión mayoritaria. Una prueba innegable –entre otras muchas que podríamos aducir– era la pervivencia de los duelos (a espada entre caballeros, a navaja y garrotazos entre gente del común), pese a las reiteradas prohibiciones de acudir a resolver los conflictos privados mediante la inmediata justicia personal,

8. El padre Feijoo no dejó de denunciar la desconfianza que las novedades provocaban en sus hermanos sacerdotes y en la carta 16 del tomo II de las *Cartas eruditas y curiosas* ("Causas del retraso que se padece en España en orden a las ciencias naturales") lanzó duras acusaciones a sus hermanos eclesiásticos que, así, frenaban el progreso.

9. Los movimientos disidentes o reformadores, como el de los *iluminados* y similares, se zanjaron en España con su sometimiento, lo que fortaleció más a la autoridad católica.

10. Dufour, 1996. Sobre el poder e influencia de la Iglesia y los obstáculos que impuso a la modernización de España, siguen siendo imprescindibles los trabajos de José Antonio Maravall, 1991 y los de Gonzalo Anes, 1969

en lugar de apelar a la justicia pública impartida por magistrados profesionales. Jovellanos en *El delincuente honrado* analizó el problema social de la prohibición de los duelos en una comunidad que, apegada a los antiguos usos, hace radicar el concepto de honor en la libertad para comportarse como un jaque y en la destreza para manejar la espada.

Para los reformistas era, pues, imperativo llevar a cabo una labor de educación que convenciera de las ventajas de la nueva filosofía y, de este modo, poder incidir en un cambio de mentalidad que resultaba indispensable si se pretendía modernizar el país y equipararlo a las naciones cultas europeas. Educar y divulgar las ideas de las Luces y crear una opinión favorable a las reformas fue la tarea que, sobre todo a partir de 1766 (tras los motines contra Esquilache y la expulsión de los jesuitas), asumieron los intelectuales reformadores. Unos se aplicaron a erradicar mitos y fábulas de la historia y a hacer de esta un instrumento científico basado en fuentes documentales, como hicieron Mayans, su Academia Valenciana o el padre Martín Sarmiento; muchos trabajaron en el rescate filológico del pasado literario y de aquellas obras (fundamentalmente las del humanismo renacentista) que coincidían con los objetivos críticos y modernizadores de la Ilustración. Y no faltaron quienes hicieron lo posible por luchar contra los errores comunes, ridiculizaron la superstición y la credulidad y denunciaron los falsos milagros, como hicieron el padre Feijoo en el *Teatro crítico universal* y en las *Cartas eruditas y curiosas* o como acometieron valientes publicaciones como *El Censor*. Tampoco faltaron voces contra los excesos declamatorios de la oratoria sagrada y contra la mixtificación y fantasía de los sermones pronunciados por imaginativos y barrocos predicadores. El jesuita José de Isla en su novela *Fray Gerundio de Campazas* satirizó a los ignorantes y grandilocuentes oradores del púlpito y Gregorio Mayans, en su erasmista diálogo *El orador cristiano*, reclamó una predicación clara, didáctica y respetuosa con la historia[11].

Los escritores eran cautelosos en sus afirmaciones y en el modo de llevar a cabo la crítica de costumbres, en dar a conocer novedades y descubrimientos científicos, en publicar textos técnicos y teóricos y más aún en los de índole más creativa. La preocupación se centraba en no levantar las sospechas de los piadosos, siempre prestos a la denuncia, y en burlar las suspicacias de los estrictos vigilantes y censores de la ortodoxia. Por esta razón los escritos de los ilustrados españoles son menos claros, más crípticos y exigen un esfuerzo mayor de interpretación que sus equivalentes europeos. Y, sin embargo, pese a todas las precauciones y cuidados, no hubo en España ni un solo ilustrado que no tuviera algún encuentro con la Inquisición.

Cuando se habla de cautela hay que entender que esta va referida tanto a la materia tratada, cuanto a las cuestiones de estilo que es de lo que, fundamentalmente, trata este trabajo. El modo de organizar la retórica del discurso era axial para poder camuflar –y que se entendiera– la defensa de temas renovadores y las propias ideas del autor ya que, en puridad, cualquier tema relacionado con la ciencia empírica,

11. Para estos temas véase Albiac Blanco, 2011: 181-218, 527-541.

las matemáticas, la Razón, las nuevas corrientes filosóficas, el nuevo Derecho (el iusnaturalismo, el derecho de gentes…), la física (heliocentrismo, los resultados de las nuevas mediciones geográficas…), la defensa del aprendizaje de idiomas, en suma, cuanto se refería a novedades y al progreso, era asunto de suyo 'espinoso' que o se rechazaba directamente o era analizado con el más escrupuloso microscopio por censores tan estrictos como, por lo común, indocumentados y recelosos. A modo de ejemplo recordemos que Newton y Galileo estaban proscritos de la enseñanza española y que el hipercrítico y sagaz Cadalso, todavía en el año de 1773, hubo de fingir una pose 'conformista' en la recopilación de poemas *Ocios de mi juventud* para hablar (favorablemente) del heliocentrismo:

> Y dí, lector, ¿acaso nos importa,
> (pues la vida es tan frágil y tan corta),
> que Febo de su vuelta concertada,
> siendo la tierra la que está parada,
> o que parado el sol, la tierra suelta
> al rededor de Febo de la vuelta?[12]

Dado que el escolasticismo vigente en la vida académica no aceptaba la teoría heliocéntrica, al ilustrado escritor no le quedó más remedio que inventarse una 'festiva' y falsamente trivial alusión a la doctrina que, aunque no lo parezca, en su momento (insisto, 1773), resultaba muy osada y que contiene dos evidencias oblicuamente filtradas: la una que defender esa teoría acarreaba riesgos (que, ya que «la vida es tan frágil y tan corta», no valía la pena correrlos) y la otra que él –Cadalso– la consideraba cierta. Los precedentes que había sobre el rechazo del heliocentrismo no invitaban, precisamente, a la alegría pues apenas habían pasado veinticinco años desde que el Santo Oficio rechazara las *Observaciones astronómicas y físicas* (1748) del newtoniano Jorge Juan, al que de nada valió el apoyo del ministro Ensenada ante el ataque de la Inquisición. Tuvo que intervenir Mayans ante su amigo el Inquisidor General Pérez de Prado y el jesuita Andrés Marcos Burriel, que fue el más eficaz, para tratar de neutralizar esa nueva acometida contra la ciencia moderna. Pérez de Prado le exigía a Jorge Juan agregar a sus conclusiones sobre el heliocentrismo que este era un sistema dignamente condenado por la Iglesia. Como es patente Cadalso se las ingenió con mucha habilidad para tejer esa finta poética que afirmaba su pensamiento sin declararlo y hasta logró deslizar una suave burla sobre la prohibición. Y no menos atrevido fue que, sin aludir directamente a las doctrinas sustentadas por el ilustrado marino Jorge Juan, lo citara elogiosamente en sus *Cartas marruecas* como ejemplo de sabio trabajador y patriota.

Sin lugar a dudas, los temas más escabrosos y los que más obligaban a los escritores a ejercitar su ingenio eran los relacionados con asuntos religiosos, con la Iglesia, con supersticiones y tradiciones devotas y con los eclesiásticos. En el caso del heliocentrismo se tropezaba con la vieja y firme condena lanzada

12. "Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse a la poesía y la calidad de los asuntos que tratará en sus versos", Cadalso, 1982.

en su momento contra Galileo y cualquier demostración positivista no podía sino delatar la contumacia e irreligiosidad del sujeto que la manifestara. En este punto es oportuno recordar que en España las ideas y conocimientos que tenían los ilustrados no eran diferentes, ni menores, a los del resto de reformadores europeos[13]. La gran diferencia -porque la había- estribaba en que las obras de los escritores españoles, sus comportamientos y hasta sus conversaciones, eran objeto de estrecha vigilancia y vivían bajo la amenaza de la cicatería y fanática incultura de los censores y el celo de una amplia cohorte de denunciantes. La mayoría de ilustrados españoles fueron creyentes; unos creyentes críticos y tolerantes entre los que hubo una importante e influyente corriente de cristianos 'neojansenistas' y 'neoerasmistas', como Jovellanos y el grupo que aglutinaba la condesa del Montijo[14]. También hubo deístas como Meléndez Valdés y hubo agnósticos como Leandro Fernández de Moratín y Cadalso. Entre las ideas del agnóstico Diderot y las del agnóstico Cadalso no cabe establecer margen diferencial, pero mientras el francés podía escribir los *Entretiens sur le fils naturel*, *Jacques le fataliste* y -por más que con disgustos y secuestros- ir sacando la *Enciclopedia*, por el contrario el militar gaditano vio cómo el Consejo de Castilla, en 1775, ordenaba cambios y supresiones en su ya de suyo muy autocensurado manuscrito de las *Cartas marruecas*, cuya edición quedaba condicionada a que incorporara las correcciones que se indicaban en el manuscrito.

Con todo, los españoles fueron mucho más osados en la defensa de las Luces y de la secularización de lo que habitualmente se suele reconocer, incluso por parte de muchos estudios españoles. El mero hecho de atreverse a poner en duda o de criticar simples tradiciones y usos considerados piadosos podía entrañar serias consecuencias Así sucedió con el agustino Pedro Centeno que tuvo graves problemas con la Inquisición por defender la pobreza eclesiástica e invitar a los fieles a no dejar mandas testamentarias a la Iglesia, porque esta las gastaba en costosos edificios, útiles de joyería para el culto, caros ropajes y un boato poco caritativo y lesivo para con la miseria en que vivía el pueblo. La Suprema le requisó una *Oración* que había leído en 1789 y estaba claramente inspirada en las enseñanzas de Juan Luis Vives:

> Ya me parece estar oyendo dictar en los testamentos cuantiosas limosnas, para fomentar estas escuelas, antes que hacer con ellas un capital de vanidad para la Iglesia. Hasta los mismos difuntos me parece que van a la sepultura acompañados de una multitud de pobres vestidos a sus expensas […] en vez de costear la ridícula ceremonia de vestir una tumba con exquisito terciopelo[15].

Muchos eran los que mantenían tradiciones que sabían eran falsas, como el cardenal Sáenz de Aguirre quien desoyó el consejo de su familiar, el deán de Alicante Manuel Martí, e incluyó la ahistórica tradición jacobea en su *Collecta maxima Conciliorum omniun Hispaniae et Novi Orbis*, más por respeto que por convicción,

13. Sobre el europeismo de la Ilustración española véase Albiac Blanco, 2011: 111-179.
14. Saunieux, 1975 y 1976.
15. *Apud*. E. Appolis, 1966 : 9, 113. Sobre el mismo tema La Parra, 1985: 176-189.

lo que es muy revelador de la fuerza del inmovilismo. Los ilustrados renegaban de estas tradiciones míticas, pero debían hacerlo en privado… El discípulo del deán Martí, don Gregorio Mayans, también consideraba lamentable que la Iglesia siguiera apoyando la leyenda del pretendido enterramiento de Santiago en Compostela y las invenciones que la rodeaban, como la leyenda de la predicación del apóstol en tierras hispanas con la aparición de María a orillas del Ebro 'en carne mortal' (traída sobre un pilar por los ángeles dado que, al vivir todavía en Palestina, no podía desplazarse por sí misma) y, sobre todo, la más obscena de todas, cual es la intervención del santo en la batalla de Clavijo, desjarretando a sablazos a los contendientes moros y pisoteándolos con los cascos de su caballo para lograr la victoria cristiana.

Durante siglos las opiniones contrarias a la tradición jacobea habían quedado en la estricta privacidad y en el tiempo de Martí, de Mayans del P. Burriel y de tantos ilustrados, seguían en el retiro de cautas conversaciones y de epistolarios privados. Burriel escribió a Mayans que «hoy sin mucho peligro no puede decirse desnudamente la verdad»[16] y Mayans sólo se atrevió a confesar en cartas al nuncio Enríquez su opinión negativa a propósito de los cronicones, de los falsos plomos del Sacromonte y de las tradiciones sobre los pretendidos orígenes apostólicos de la religiosidad hispana. En 1753 escribió al Nuncio con una clave premonitoria de lo que luego se atrevería a hacer Cadalso, en su caso con destino a la publicación:

> Lo que importa –decía Mayans– es que los españoles que no podemos hablar en público de este asunto, indirectamente procuremos manifestar la falsedad de muchas piezas sobre que se apoya, porque de esta manera, insensiblemente, por claras y evidentes consecuencias, se inferirá ser una pura ficción uno y otro[17].

La invitación del sabio valenciano a recurrir a la escritura oblicua no puede ser más clara, ni más oportuna. Aún vivía Mayans en su retiro de Oliva cuando Cadalso, gran admirador suyo, hizo acopio de su capacidad para escribir en diagonal y dar a conocer su pensamiento sobre el fundacional discurso constantiniano, sustentado por la tradición de la venida de Santiago y «todo lo adherente a esto», como decía el padre Burriel[18].

Cadalso diseminó ideas provocativas por toda su obra; en las *Noches lúgubres* defendió el derecho al suicidio y el que asistía al ser humano a no ser torturado, a disponer de su propio cuerpo y decidir sobre su vida. En las *Cartas marruecas* de modo principal –por tratar de cuanto atañe a la vida de los hombres y las sociedades– camufló estratégicamente afirmaciones y reflexiones muy osadas para lo que, en ocasiones, hubo de realizar auténticas piruetas retóricas y estilísticas a fin de burlar a los censores y permitir que se entendiese la intencionalidad del texto. Por este motivo repetía a los lectores que el verdadero sentido de su obra estaba oculto y era menester descubrirlo, ya que no podía declarar abiertamente todo lo que pensaba. La consecuencia de vivir en esta situación de permanente vigilancia y sospecha era

16. Carta del 11 de abril de 1750, *apud*. Mestre Sanchís, 2003: 43.
17. Gregorio Mayans, 1972-1990.
18. *Loc. cit.*

-según avisa en la carta LXXXIII- que «el español que publica sus obras hoy las escribe con increíble cuidado y tiembla cuando llega el caso de imprimirlas». Este aviso de mareantes concluye con la declaración de que la persecución y la censura provocan

> que muchos hombres, cuyas composiciones serían útiles a ellos mismos y honoríficas a la patria, las ocultan[…] entre mis conocidos me atrevo a asegurar que se pudieran sacar manuscritos muy apreciables sobre toda especie de erudición, que naturalmente yacen como si fuese en el polvo del sepulcro, cuando apenas han salido de la cuna. Y de otros puedo afirmar también que, por un pliego que han publicado, han guardado noventa y nueve[19].

Cadalso, cuando habla en sus obras de la religión cristiana la plantea, como no podía ser de otro modo, como algo connatural a España; lo que no impide que cuando puede hacerlo camufle sus reales aspiraciones y filtre el mensaje de la superioridad de vivir en una sociedad sin religión. Para los creyentes españoles era una verdad incontestable que los observantes cristianos que cumplían con las prácticas de piedad ordenadas y recomendadas por la Iglesia eran, por eso mismo, las más excelentes y ejemplares personas y las más dignas de imitación. Sin embargo, Cadalso en las *Cartas marruecas* habla de esos «millares de hombres» que nada hacen digno de recuerdo y cita como modelo a muchos que oyen diariamente misa, rezan el rosario y no olvidan sus devociones. Nuño, en la carta LXXXV, lanza la sospecha de que tal olvidanza del deber de cooperar al progreso y al bien común quizá «sea consecuencia de la religión, que mira como vanas, transitorias y frívolas las glorias del mundo» y medita sobre el nulo servicio que hacen a la república y a sus semejantes esos tales que

> [tanto en] la corte y grandes ciudades [… como] en las villas y aldeas […] son muchos millares de hombres los que se levantan muy tarde, toman chocolate muy caliente, agua muy fría, se visten, salen a la plaza, ajustan un par de pollos, oyen misa, vuelven a la plaza, dan cuatro paseos, se informan en qué estado están los chismes y hablillas del lugar, vuelven a casa, comen muy despacio, duermen la siesta, se levantan, dan un paseo al campo, vuelven a casa, se refrescan, van a la tertulia, juegan a la malilla, vuelta a casa, rezan el rosario, cenan y se meten en la cama.

Es cierto que el autor no afirma que las prácticas religiosas no basten para ser un hombre honrado –un *honnête homme*- ni dice que no sean suficientes para que los creyentes se decidan a ser útiles a los demás; simplemente ha mezclado los ejercicios de piedad con otras acciones ajenas al bien común (dormir la siesta, cotillear o jugar a la malilla), de modo tan sutil, que todas ellas resultan equiparadas en el ánimo del lector hasta componer, por superposición acumulativa, la imagen de un haragán. Oír misa, asistir a una tertulia, rezar el rosario, escuchar chismes o

19. Cadalso, 1966: carta LXXXIII. En la primera edición, póstuma de la obra, esta carta no se publicó.

discutir por el precio de unos pollos devienen acciones que se suceden en igualdad de interés y cualidad, sin que ninguna impulse a los creyentes que cumplen fielmente sus prácticas piadosas ni a ser más diligentes ni a asumir ese compromiso con sus semejantes y su patria que pedían los seguidores de las Luces.

La carta LXIX es una de las que manifiestan con más claridad la mentalidad laicizadora –y aún agnóstica– de Cadalso mediante un curioso juego literario de realismo e invención; los hechos suceden en un lugar situado «a pocas leguas de esta ciudad» pero, a partir de ese elemento que pretende dar verismo localizador al dato, el autor comienza a darnos (casi *sub specie utopiae*) la descripción de cómo es (en puridad debería ser) un Estado ideal. La excusa es el accidente de coche sufrido por Gazel y su criado y la invitación de que son objeto por parte de un terrateniente para pernoctar en su cercana finca. La relación de cuanto allí ve el marroquí y lo que sobre su funcionamiento y organización le cuentan compone un *locus amoenus* donde no faltan todo tipo de vegetales, flores, plantas, animales de adorno y de granja, con las que tanto se atiende a las necesidades del consumo humano y al comercio como al ornato y belleza. El dueño da vivienda a sus aparceros, les perdona el pago los años de mala cosecha, les actualiza los aperos de trabajo y les traduce las cartillas rurales (tan caras a Jovellanos y cuya divulgación pedía en el *Informe sobre la Ley Agraria*) para que sepan obtener el mejor rendimiento de la tierra. Esta función de traductor, habitualmente encomendada a los párrocos, aquí está significativamente secularizada al ser sustituida por el señor. No se menciona siquiera que en esa aldea ideal haya iglesia ni se cumpla práctica alguna de piedad; entre las enseñanzas que reciben los virtuosos hijos del señor no figura ni el catecismo ni la religión; no hay duelos y las diferencias que surgen entre los aldeanos las resuelve públicamente el señor que, así, asume funciones de juez; para colmo la única reunión colectiva y semanal de todos los habitantes de ese 'Estado' no tiene lugar el domingo para asistir a misa, como leemos en cuantas descripciones de la vida española se escriben en el siglo XVIII… La reunión es el sábado y se convoca para distribuir premios entre los alumnos que han destacado en sus estudios en la escuela. Es una aldea, pues, sin miseria ni querellas y donde rige la solidaridad y equidad en derechos, deberes y beneficios. Todo respira equilibrio y la propia casa del señor carece de lujos y alardes ostentosos; es cómoda, de buen gusto y sobria como la esposa, presentada como una prudente matrona romana. El sitio repite la imagen que la cultura renacentista e ilustrada ha divulgado de las virtudes de la república romana. La ausencia de religión afirma la universalidad de la filosofía de las Luces –por encima de razas, nacionalidades y creencias- y defiende su capacidad para lograr el progreso y la felicidad de los seres humanos.

Por más que la carta no rechace explícitamente el hecho religioso, el que, simplemente, no cuente con él hace palpable y evidente la intencionalidad del autor, toda vez que esta descripción -que se presenta como realista- choca con las que los viajeros por España -incluso españoles- consignan acerca de la organización de las aldeas, las escuelas y de una vida colmada de ritos y devociones siempre presentes. Ignoramos si esta carta fue objeto de alguna advertencia por parte de la censura

y si, en su momento, se reclamó al autor alguna modificación. No disponemos de ninguna copia autógrafa del manuscrito de las *Cartas* ni tampoco del ejemplar con las anotaciones censoras que se retiró del Consejo de Castilla en 1775, por consiguiente cualquier hipótesis carecería de fundamento probatorio. Lo único cierto es que Meléndez Valdés, albacea testamentario de Cadalso, cuando preparó la edición póstuma de la obra[20], sólo eliminó –que nos conste– la carta LXXXIII, que se publicó en ediciones posteriores. Tampoco podemos saber si el resto de las cartas editadas sufrió alguna modificación o si nos han llegado sólo con las correcciones previamente hechas por su autor.

Hace poco he recordado lo mucho que molestó a los ilustrados la tenacidad con que la Iglesia mantenía la tradición jacobea y el riesgo en que se ponía quien se atreviera a contradecirla. Para terminar con este repaso por las osadías y los temores de nuestros literatos recordaré brevemente que Cadalso, de forma oblicua y valiéndose –como aconsejaba Mayans– de una devoción colateral, cual era la tributada a Santiago Matamoros, fue el primero que se arriesgó a escribir sobre el asunto. Una de las razones aducidas por el cardenal Molina en 1742 para retirar la edición preparada por Mayans de la *Censura de historias fabulosas* de Nicolás Antonio, fue que desmentir los inventados cronicones y salir al paso de las tradiciones legendarias era tratar de ignorantes a sus autores españoles y, con ello, se alentaba la desconfianza y mala opinión que los extranjeros tenían de las cosas de España. El cardenal acusaba a don Gregorio de antiespañol, una insultante definición que Cadalso tuvo muy presente cuando en el prólogo de las *Cartas marruecas* planteó la necesidad de hacer la crítica de su patria, precisamente, para evitar que la siguieran haciendo, en ocasiones torticeramente, pero otras con razón, «las naciones más cultas de Europa». Como dijo Torres Villarroel en la Introducción a su *Vida*, «por la propia mano son más tolerables los azotes». Pero, como es patente, el Cardenal Molina prefería imponer el tradicional discurso de la españolidad que avergonzaba a los ilustrados y justificaba la mala imagen que la nación tenía en el extranjero.

Y ahí, campando como un mito fundacional de la más rancia españolidad, se erigía el culto compostelano y su entorno de superchería, falsificación histórica y saneados negocios, a través de la rentable ruta de peregrinos y de las ricas recaudaciones tributarias que, procedentes de varias partes de España, beneficiaban al obispo y Hospital de Santiago de Compostela por cuenta del inventado 'voto de Santiago'. De poco sirvió que Francisco Cerdá y Rico llevara a cabo rigurosas investigaciones a instancias del duque de Arcos para demostrar que era falsa tal concesión por parte del rey Ramiro[21]: las Cortes de Cádiz lo abolieron en 1813, pero Fernando VII, al llegar al trono, como es sabido, volvió del revés las conquistas liberales y, con ellas, retornó el voto de Santiago.

Hacia 1770 Cadalso se atrevió a escribir muy críticamente sobre la relación de Santiago con España en las cartas LXXXVI y LXXXVII y si bien lo situó en torno al 'héroe' de Clavijo, fue lo suficientemente hábil como para declarar falsa

20. A Manuel Aguirre y a Juan Meléndez Valdés se debe que el *Correo* avanzara la primera y póstuma edición de las *Cartas marruecas* (1789), que fueron saliendo por entregas durante varios meses.
21. Cerdá y Rico, 1771.

una leyenda jacobea relativamente fácil de desbaratar y dejar que el lector ampliara sus deducciones, porque los ilustrados contaban con que quienes leían sus obras dominaban el arte de leer entre líneas y, en este caso, comprendían que un cristiano convencido de la tradición compostelana nunca se hubiera manifestado críticamente sobre aspecto alguno relacionado con el Santo, como lo hacía Cadalso al descartar su intervención en la batalla de Clavijo. El argumento parte de la pregunta de Ben-Beley a Gazel acerca de esa tradición de la que le han llegado noticias sobre un Santiago dando estocadas y pateando con los cascos de su albo caballo a un moro vencido. Gazel responde a su maestro Ben-Beley ironizando acerca del suceso con argumentos de sentido común: si la aparición no tuvo lugar –arguye-, el relato es de risa y si fue verdad que los cristianos ganaron por intercesión del cielo, sobraba enviar a caballo y caballero, pues la sola voluntad divina bastaba para obrar el milagro. «¿Necesitaba Dios» –se pregunta en la carta LXXXVII– «una cosa tan material como la espada? ¿Crees que los que están gozando del eterno bien bajen a dar cuchilladas y estocadas a los hombres de este mundo?».

Pero Gazel, en esta misma carta, desea afirmar su criterio con más opiniones y pregunta a Nuño con total confianza porque, dice, «esta conversación entre un moro africano y un cristiano español es sin duda odiosa; pero entre dos hombres racionales de cualquier país o religión, puede muy bien tratarse sin entibiar la amistad».

A las sensatas consideraciones de Gazel, que desmentían la innecesaria y cruel tradición, Cadalso añade –en la mencionada carta LXXXVII– las de Nuño por dos motivos: en primer lugar, para que se afirmara, desde el punto de vista del creyente, que esa historia no constituye dogma, no es «artículo de fe, ni demostración de geometría, y por tanto pueda cualquiera negarlo sin merecer el nombre de impío, ni el de irracional»; y en segundo lugar porque Nuño debía dar una 'justificación' aceptable a la invención de tan pía fábula, para evitar que la cólera del censor hubiera impedido la publicación de una obra que osaba desmentir lo que, desde el púlpito y la pintura sacra, se daba por cierto habitualmente.

Nuño habla en esta misma carta –con sobreentendidos y reparos– de lo conveniente que es fomentar los sentimientos piadosos que nacen de saber que se está protegido por poderes sobrenaturales, y eso explica que una «tradición tan antigua se ha consagrado en España por la piedad de nuestro carácter español, que nos lleva a atribuir al cielo las ventajas que han ganado nuestros brazos».

Tan pueriles concesiones al fervor popular serían esperables en cualquier clérigo al uso, pero suenan a falso en letra de quien previamente ya se ha manifestado tan críticamente contra la leyenda de Clavijo; y, sin embargo, esas puerilidades eran su salvaguarda ante el censor y el guiño de complicidad que el ilustrado hacía al lector para que las tomara a beneficio de inventario.

El criticismo en asuntos jurídicos, históricos, científicos, era la base de la literatura ilustrada y para burlar la censura, cuando se trataban temas espinosos, los escritores diseminaban afirmaciones por entre la obra, de modo que no aparecieran juntas aquellas que, unidas, pudieran descubrir las verdaderas intenciones del autor.

Cadalso terció en la cuestión jacobea tomando como excusa un asunto marginal, como recomendaba Mayans, pero se cuidó mucho de mencionar a los historiadores que, sin haberla negado redondamente en letra impresa, ya habían manifestado su rechazo al evitar incluirla en sus estudios. La argucia de Cadalso fue elogiar en otros momentos la importancia y modernidad de los estudiosos valencianos como los más críticos del momento.

Estas dos cartas dan idea de lo espinoso que era tratar determinados temas y de la cantidad de cautelas con que debía protegerse el escritor. Para ahuyentar problemas y alejar de sí toda sospecha de simpatizar con los antirreligiosos Nuño/ Cadalso teje un habilísimo friso de reproches contra deístas y materialistas que, dice, 'me irritan', pero sin afirmar, en ningún momento, que estén en el error. Su reconvención llega hasta decir, en la carta LXXXVII, que «aunque supongamos por un minuto que todo lo que decís fuese cierto ¿os parece conveniente publicarlo y que todos lo sepan? ». Ya es mucha concesión plantear ese 'supongamos', pero lo más grave es que Cadalso donde sitúa el escollo real es en el riesgo de divulgar esas supuestas certezas. La fingida defensa que realiza de las creencias religiosas se reduce a definirlas como todo «cuanto hasta ahora se ha tenido por más evidente que una demostración de geometría». No son muy convincentes ni el uso del cauto temporal «hasta ahora» ni ese impersonal «se ha tenido», pero la apelación a la «demostración de geometría» confirma que está usando en su descargo los razonamientos clericales, que contradicen cuanto previamente él mismo ha escrito. Cadalso pone en pie de igualdad la tradición que ha rechazado y la revelación: «La tradición y revelación son, en dictamen de estos, unas meras máquinas que el gobierno pone en uso según parece conveniente», afirma en la carta LXXXVII. Y para mayor protección, finge recriminar a los enciclopedistas su acusación de que el Estado se beneficia del control que impone la religión, aunque la misma carta deja entrever que la unidad de trono y altar es responsable del retraso de la ciencia y del auge de la superstición:

> Figuraos que todos los hombres, persuadidos por vuestros discursos, no esperan ni temen estado alguno futuro después de esta vida. ¿En qué creéis que la emplearían? En todo género de delitos, por atroces y perjudiciales que sean.

Por más que formalmente Cadalso parece rechazar las ideas agnósticas, las interrogaciones retóricas de la carta no condenan el agnosticismo sino el hecho de que ese pensamiento se divulgue entre personas carentes de formación y autocontrol:

> Mira, Gazel, los que pretenden disuadir al pueblo de muchas cosas que cree buenamente, y de cuya creencia resultan efectos útiles al estado, no se hacen cargo de lo que sucedería si el vulgo se metiese a filósofo y quisiese indagar la razón de cada establecimiento.

También Voltaire que decía preferir que su sastre, su cocinera y su suministrador creyeran en Dios, porque así le robarían menos, se había preguntado

en 1756 «*Jusqu'à quel point doit-on tromper le peuple?* », (¿hasta dónde se puede engañar al pueblo?).

He hablado de enciclopedistas, término que Cadalso no explicita en esta última carta pero al que alude cuando habla de «la secta hoy reinante, que quiere revocar en duda cuanto hasta ahora se ha tenido por más evidente». La conclusión de la carta deja poco margen de duda:

> O lo que los libertinos se han esmerado en predicar y extender es verdadero, o es falso. Si es falso, como yo lo creo, son reprensibles por querer contradecir a la creencia de tantos siglos y pueblos. Y si es verdadero, este descubrimiento es al mismo tiempo más importante que el de la piedra filosofal, y más peligroso que el de la magia negra; y por consiguiente no debe llegar a oídos del vulgo.

Ningún antienciclopedista hubiera concedido, como hace Cadalso, el menor beneficio de la duda al materialismo: lo hubiera negado de raíz.

El argumento que emplea Nuño contra los libertinos es el de la desprestigiada vía tomista del consenso universal, cuyo valor probatorio habían negado hacía más de un siglo los historiadores críticos. No cabe duda de que el de Nuño es un falso rechazo donde las apódosis de la condicional última insisten en los dos aspectos que al ilustrado le interesa ponderar: la importancia que para los filósofos tiene descubrir que la eternidad, la trascendencia, puede no existir y la necesidad de evitar el desorden. Razón y control, en definitiva. Cadalso expone la superioridad de la ciencia como método de conocimiento histórico, la precisión de separar las cuestiones políticas de la religión y lo ineludible que es mantener el orden social. En esto último los ilustrados fueron pragmáticos; el mismo David Hume, en 1767, aconsejaba callar aquella verdad científica que pudiera inducir costumbres peligrosas y perniciosas. Los reformistas españoles querían que la educación –a corto y medio plazo- enseñara al pueblo a rechazar las fábulas y a aceptar las novedades ilustradas que le beneficiaban. Ahora bien, a largo plazo, hasta que los hombres no asumieran la moral ilustrada con todas sus consecuencias y fueran capaces de vivir ordenada y virtuosamente sin necesidad de esperar el premio y temer el castigo ultraterrenos… hasta entonces, pensaban que era preferible celarles los últimos pensamientos materialistas y que siguieran creyendo en las eternas penas del infierno y buscando en la religión el consuelo que aún no podía darles la filosofía.

— María-Dolores Albiac Blanco
Universidad de Zaragoza

Obras citadas

Albiac Blanco, María-Dolores (2011) : *Razón y sentimiento. El siglo de las Luces*, Barcelona, Crítica.
Anes, Gonzalo (1969) : *Economía e "Ilustración" en la España del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel.
Appolis, E. (1966) : *Le jansénisme espagnol*, Bordeaux, Sobodi.
Cadalso, José de (1966) : *Cartas marruecas*, ed. Lucien Dupuis y Nigel Glendinning, Tamesis, Londres.
—— (1982): *Ocios de mi juventud.* Ed Nicolás Marín, Granada, Genil.
Cerdá y Rico, Francisco (1771): *Representación contra el pretendido Voto de Santiago, que hace al Rey N.S. D. Carlos III el Duque de Arcos* : Madrid, Ibarra.
Cervantes, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Editorial Crítica.
Defourneaux, Marcelin (1973) : *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Taurus, Madrid.
Domergue, Lucienne (1981) : *Tres calas de la censura dieciochesca*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
—— (1982): *Censure et Lumières dans l'Espagne de Carles III*, París, CNRS.
—— (1984): *Le livre en Espagne au temps de la Revolution Française*, Lyon, PUL.
—— (1996): *La censure des livres en Espagne à la fin de l'Ancien Régime*, Madrid, Casa de Velázquez.
Dufour, Gérard (1996): *Clero y sexto mandamiento. La confesión en la España del siglo XVIII*, Valladolid, Ámbito.
La Parra, Emilio (1985): *El primer liberalismo y la iglesia*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil Albert.
Maravall, José Antonio (1991): *Estudios de la historia del pensamiento español, S. XVIII*. Ed. Carmen Iglesias, Madrid, Mondadori.
Mayans i Siscar, Gregorio (1972-1990): *Epistolario* 10 volúmenes. Eds. Antonio Mestre, Vicente Peset, Mariano Peset, Ernest Lluch, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva.
Mestre Sanchís, Antonio (2003): *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons.
Rico, Francisco (1998):"Historia del texto", *in* Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*.
Saugnieux, Joël (1975): *Le jansenisme espagnol du XVIIIè siècle, ses composants et ses sources,* Oviedo, Universidad de Oviedo.
—— (1976): *Les jansénistes et le renouveau de la prédication dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Lyon, PUL.
Venturi, Franco (1970): *Utopia e Riforma nell'Illuminismo*, Torino, Einaudi.
—— (1980) *Los orígenes de la Enciclopedia*, Barcelona, Crítica.

« L'homme est l'*animal monstrueux* et le *suranimal* » : La question du dépassement des normes dans la pensée de Nietzsche

Résumé

Cette étude montre qu'en reconduisant la notion de norme au problème plus radical des valeurs, Nietzsche met au jour le danger que constitue la volonté d'imposer à tous les individus des normes identiques et fixes. Il démontre à l'inverse la nécessité, non seulement de mettre en question les normes admises, mais aussi et surtout de penser un perpétuel dépassement, et par là une constante recréation des normes – c'est-à-dire des valeurs –, de façon à ce qu'elles puissent jouer non plus à titre de conditions de conservation de la vie, mais en tant que condition d'un « dépassement de soi » pour différents types de vie humains.

Mots-clés : Normes ; valeurs ; culture ; santé ; Nietzsche ; Canguilhem.

Abstract

The purpose of this paper is to show that, in Nietzsche's view, the notion of norms is to be investigated in the light of the more radical problematic of values. Along these lines, he demonstrates that making the same unvarying norms prevail for all individuals involves a danger. And conversely, that it is the philosopher's duty to challenge the ruling norms: as a matter of fact, norms, that is values, must constantly be overcome and re-created, so that they no longer are mere conditions of self-preservation, but become conditions of self-overcoming for different types of human life.

Keywords : Norms; values; culture; health; Nietzsche; Canguilhem.

« L'homme est l'*animal monstrueux* et le *suranimal* » : La question du dépassement des normes dans la pensée de Nietzsche

Nietzsche s'est parfois plu à se présenter, ou du moins à se représenter, comme un penseur « monstrueux » (« un monstre unique dans l'histoire »[1]). Cette image n'est pas seulement l'effet d'un procédé rhétorique destiné à choquer le lecteur ou à attirer son attention. Les métaphores dont use constamment Nietzsche sont non moins signifiantes que les termes dits « conceptuels », dont il fait également usage. Qu'est-ce qu'un monstre en effet, si ce n'est ce type d'être vivant qui apparaît hors d'ordre, extra-ordinaire, ou « hors de la norme », celui qui par son existence même met en évidence la fragilité de l'ordre auquel la vie nous avait habitués, et qui suscite par là l'inquiétude[2] ? Le monstrueux n'est pas seulement écart, distance à l'égard de la norme, et transgression de celle-ci ; on pourrait dire qu'il est aussi ce qui incarne la possibilité d'un ordre et de normes différents et nouveaux. Ce n'est, en ce sens, pas seulement lui-même que Nietzsche caractérise comme « monstrueux » : Socrate déjà, dans la mesure où il contribua à renverser les valeurs de la Grèce tragique en exigeant que l'instinct se subordonne désormais à la raison, et que l'homme aspire avant toutes choses à la connaissance, pouvait à bon droit être considéré comme un « *monstrum* »[3]. Plus généralement encore : c'est la nature tout entière qui peut être pensée comme monstrueuse, dans la mesure du moins où elle recouvre ce « phénomène monstrueux »[4] auquel Nietzsche donne le nom de Dionysiaque, c'est-à-dire cette « pulsion » de la nature qui porte au dépassement des limites et des distinctions établies, et à l'abolition des formes individualisées[5].

1. *Ecce Homo*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », § 2. Nous nous référerons ici, sauf mention contraire à l'édition française des œuvres complètes de Nietzsche établies par G. Colli et M. Montinari : *Œuvres philosophiques complètes* (*OPC*), Paris, Gallimard. Les *Fragments posthumes* seront désignés par l'abréviation *FP*, suivie du nom de l'œuvre correspondante ou du numéro du tome dans l'édition Gallimard, puis du numéro du fragment cité.
2. Cf. Canguillhem, 1998 : 171*sq*. Sur cette question, voir également, Caiozzo & Demartini, 2008 & Jaedicke, 1998.
3. *Le crépuscule des idoles* (*CId*), « Le problème de Socrate », § 3 & 9 (Wotling, 2005) ; cf. *La naissance de la tragédie* (*NT*), § 13.
4. *NT*, *Essai d'autocritique*, §1 ; cf. *NT*, § 22, qui évoque également la « monstrueuse pulsion dionysiaque » (trad. modifiée).
5. *NT*, § 1.

« Ce monde » est « un monstre de force »[6], qui implique une perpétuelle puissance de métamorphose ou de transfiguration : les formes, les limites, les distinctions que nous y apercevons actuellement ne sauraient être pensées comme absolues, ni comme absolument statiques. Ce propos, il faut le préciser, prend sens dans le contexte de la philosophie *de l'interprétation* qui est celle de Nietzsche : dénonçant le caractère contradictoire d'une volonté de vérité absolue (car tout « connaître » signifie « entrer en relation conditionnelle avec quelque chose »[7]), Nietzsche exige que la prétendue « connaissance » de la réalité soit désormais pensée comme n'étant qu'« interprétation, et rien de plus », interprétation toujours relative à ce que nous sommes et à nos besoins propres[8]. Dès lors le « monde » (« *ce* monstre de monde inconnu ») ou la « réalité » ne sont pas uns, mais multiples, *infinis* même, comme l'est le champ des possibilités interprétatives[9].

C'est, dès lors, également dans ce contexte que surgit le questionnement qui conduit précisément Nietzsche à se décrire comme étant en quelque manière un « monstre » – et qui vise en effet à interroger non seulement la nature et le contenu, mais aussi et surtout la *valeur* des normes généralement admises : à quels besoins répondent-elles ? Quel mode ou quel type de vie rendent-elles possible ? La norme, que nous entendons ici dans un premier temps au sens général d'un standard ou d'une règle ayant (implicitement ou explicitement) valeur prescriptive, doit en effet elle aussi être pensée comme une interprétation répondant à des besoins déterminés, et qui participera en conséquence des conditions de vie inhérentes à un type de vivant donné. Si les normes se conçoivent comme expression d'une *exigence*, il se peut qu'elles soient, pour le philosophe, particulièrement révélatrices : car étudier et évaluer des normes, c'est pouvoir interroger non seulement ce que les hommes font effectivement, mais aussi ce qu'ils veulent, ce vers quoi ils tendent ou à quoi ils prétendent, dans le champ théorique aussi bien que pratique.

Nietzsche, il faut le noter, ne fait qu'un usage relativement restreint du terme spécifique de « norme(s) ». Mais, dans le cas d'un philosophe aussi défiant que l'est Nietzsche à l'égard du langage et des préjugés qu'il recouvre, il faut dire que la – relative – absence du mot toutefois n'implique pas toujours l'absence de la chose, ou de l'idée, particulièrement si celle-ci est de fait problématique. Or si la norme désigne étymologiquement ce qui est *droit*, si elle est alors généralement conçue comme *mesure* de ce qui est et de ce qui doit être, Nietzsche quant à lui se refuse à présupposer la rectitude de ce que nous concevons comme « normes », et s'attache avant tout en ce sens à étudier la diversité des exigences qui semblent admises par la culture Européenne moderne. Il existe ainsi, par exemple, un « goût normal »[10] qui tend manifestement à réguler spontanément nos procédures de

6. *FP XI*, 38 [12].
7. *FP XII*, 2 [54] : « à supposer même qu'il y ait un en soi, un absolu, de ce fait il ne pourrait justement pas *être connu* ».
8. Cf. *Id.* et *FP XI*, 39 [4].
9. *Le gai savoir* (*GS*) § 374 (Wotling, 1997) : « Le monde nous est bien plutôt devenu, une fois encore, 'infini' : dans la mesure où nous ne pouvons pas écarter la possibilité qu'il renferme en lui *des interprétations infinies* ».
10. *Aurore* (*A*), § 544.

recherche ou de connaissance (le goût de la logique, des procédures démonstratives entre autres) – goût qui eût peut-être semblé « anormal », voire « monstrueux », à d'autres types d'homme et au sein d'autres cultures, celle par exemple de la Grèce présocratique[11]. De même, il apparaît que le type de moralité dominant notre culture recouvre une série d'exigences, le cas échéant d'idéaux, qui ne jouent pas seulement à titre de représentations conscientes ou de principes discursifs, mais qui induisent des réactions, des sentiments, des comportements quasi instinctifs : le refus de la souffrance pour autrui mais aussi pour soi-même ; la dévalorisation spontanée de l'égoïsme, du conflit, ou encore de la cruauté ; la valorisation en retour de l'abnégation, de l'amour du prochain, et de la pitié, etc. Nietzsche reconduit en d'autres termes ce que nous appelons usuellement des normes à ce que lui-même désigne comme des « valeurs », c'est-à-dire à des préférences fondamentales relatives à une forme de vie et à des besoins déterminés[12] – mais dont la valeur effective pour la vie demeure cependant en question. Interroger la valeur de ces valeurs : telle est l'enquête que doit dans un premier temps mener le philosophe, enquête que Nietzsche désignera à partir de 1887, dans la *Généalogie de la morale,* sous le nom de « généalogie ».

Or l'examen de ces valeurs révèle de fait leur caractère problématique, et plus spécifiquement encore le caractère problématique de leur cristallisation sous forme de normes figées et valant apparemment en elles-mêmes. Autrement dit : la réflexion nietzschéenne sur ce que nous désignons usuellement comme autant de normes ne vise pas seulement à pointer tour à tour et diversement la dangerosité de chacune. De manière plus radicale, Nietzsche s'attache à mettre en lumière les dangers qu'implique le fait de penser les valeurs comme étant des normes, soit encore les graves insuffisances que recèlent la notion même de norme, et le type d'usage que nous en faisons. La suite de ce travail s'attachera en d'autres termes à démontrer que Nietzsche met en question, non pas seulement les normes admises dans leur diversité, mais plus radicalement la normativité de la norme comme telle, c'est-à-dire le sens et l'usage des normes tels qu'ils sont généralement conçus, ou en d'autres termes encore : le *besoin* de normer *tel* qu'il s'est le plus souvent réalisé et imposé jusqu'ici au sein de la culture Européenne qui constitue le lieu ou l'objet d'interrogation central de la réflexion de Nietzsche.

Nous montrerons que Nietzsche dénonce avant tout à cet égard : (1) Le caractère dérivé et superficiel de la norme, ignorante de ses propres sources et de ce qui l'engendre (le caractère seulement *symptomatique* de la norme) ; (2) Son caractère avant tout négatif, et ce à trois égards, Nietzsche critiquant en effet : le caractère idéalisant de la norme, soit le fait que les normes que nous privilégions soient construites non à partir de la considération de la complexité du réel, mais par le biais de la négation de celle-ci ; son caractère général, ou universel, oublieux de la diversité toujours inhérente au réel, et tout particulièrement de la diversité humaine ; son caractère univoque, fixe, immuable, qui conduit à figer les croyances

11. Cf. de nouveau *NT*, § 13.
12. Cf. *Par-delà bien et mal* (*PBM*), § 3 (Wotling, 2000) : les valeurs sont « des exigences physiologiques liées à la conservation d'une espèce déterminée de vie ».

aussi bien que les conduites – ces derniers points étant ce qui conduit surtout Nietzsche à dénoncer sa dangerosité en ce qui concerne l'avenir de l'existence humaine. On verra, en conséquence, (3) que la philosophie nietzschéenne n'est pas *refus* de toute norme, mais tout au contraire effort pour repenser le statut et l'usage des normes, par la reconduction de celles-ci à la question plus fondamentale des valeurs et de leur ancrage vital ou physiologique. C'est là ce qui doit conduire, pour finir, à renoncer à concevoir l'idée d'un « goût » ou d'un homme « normal », au profit de l'idée d'un homme *normatif*, que caractérise avant tout une tendance à surmonter sans cesse ses propres normes, et par là à se dépasser sans cesse lui-même.

I. Les normes comme symptômes

Que signifie, usuellement, une « norme » ? Communément, la norme s'identifie tantôt à l'habituel ou l'ordinaire, à ce qui a lieu en moyenne : dans le contexte d'une telle approche quantitative, on pourrait dire par exemple qu'un état de santé permanent est anormal, puisque la maladie est le plus souvent inévitable pour l'homme. Mais la norme peut aussi s'identifier à l'idéal, à ce dont on considère qu'il devrait avoir lieu quoique cela puisse ne se produire jamais : l'expérience commune de la douleur et de la maladie est alors ce qui peut conduire, suivant cette fois une approche qualitative, à considérer l'absence de souffrance, le « silence des organes », comme la norme – et l'état pathologique comme anormal. Ces deux sens de la notion de norme, bien loin de se recouvrir, apparaissent donc dans un premier temps comme susceptibles de se contrarier, l'être ne coïncidant pas avec le devoir-être. Il peut arriver cependant que le concept qualitatif de la norme se trouve rabattu sur son concept quantitatif, ce qui a été déterminé statistiquement comme le plus habituel dessinant, si ce n'est l'idéal à atteindre, du moins la ligne qui permettra de mesurer des écarts différenciés, et ainsi des degrés (par excès ou par défaut) d'anormalité. Or c'est bien à ces trois aspects de la norme que Nietzsche s'intéresse en nombre de ses textes : à la norme comme idéal, à la norme comme moyenne, et – plus encore peut-être – au procédé qui consiste à faire de la norme-moyenne un idéal. Cet examen, ainsi que nous l'avons noté dans notre introduction, implique avant toute chose d'apercevoir le caractère interprétatif des normes. Plus précisément encore, Nietzsche indique clairement que les normes qui sont les nôtres sont issues des besoins – que Nietzsche désigne également comme autant d'« instincts » ou de « pulsions » – qui nous sont propres. Ce sont autrement dit nos besoins ou instincts eux-mêmes qui (nous) imposent telle ou telle norme déterminée :

> Ce sont nos besoins qui *interprètent le monde :* nos instincts, leur pour et leur contre. Chaque instinct est un certain besoin de domination, chacun possède sa perspective qu'il voudrait imposer comme norme (*als Norm aufzwingen*) à tous les autres instincts[13].

13. *FP XII*, 7 [60] ; *FP XI*, 39 [14].

La norme est expression d'un certain type d'instinct(s), ou de besoin(s), et c'est précisément ce caractère symptomatique qui permet au philosophe, que Nietzsche pense métaphoriquement comme un philosophe-médecin, d'en interroger la valeur et d'établir dès lors un diagnostic quant au type d'homme ou de culture que caractérise un tel symptôme : *quel* instinct, quelle perspective se sont ici imposés « comme norme », mettant ainsi à l'écart d'autres perspectives, d'autres exigences ?

Pour mieux comprendre ceci, examinons un exemple auquel Nietzsche accorde régulièrement son attention, et ce dès ses tout premiers écrits philosophiques : celui de la pensée rationnelle, ou logique, qui procède à partir de concepts et par enchaînement de concepts. Nietzsche y insiste dès la *Naissance de la tragédie*, comme aussi dans *Vérité et mensonge extra-moral* : l'exigence logique n'est en rien une exigence immémoriale ; on peut tout au contraire retracer les sources, et le développement historique, de ce qui nous apparaît désormais comme le « goût normal »[14] en matière de pensée. La pensée conceptuelle répond, d'une part, à un besoin de simplification : le concept permet de penser l'identité d'une diversité, en autorisant à négliger (à « oublier ») les différences, l'indéfinie singularité du réel ; elle est ce qui permet de maîtriser ce dernier en s'abstrayant de sa complexité initiale, soutenue en cela par le langage même, dont les unités linguistiques conduisent à croire d'autant plus fermement à l'unité réelle du concept[15]. Elle répond, d'autre part, à un besoin de mise en ordre, au besoin d'échapper au chaos auquel nous confronte initialement l'intuition sensible : là où la singularité de l'intuition interdit toute « classification », celle-ci est au contraire rendue possible par la généralité des concepts qui permettent de désigner par exemple ce qui est commun à différentes espèces, de déterminer des genres et des classes[16], etc. Simplification et mise en ordre contribuent à nous rendre le monde plus aisément connaissable, plus aisé à appréhender, et dès lors surtout à maîtriser : la pensée conceptuelle, loin d'être un mode de pensée désintéressé, apparaît au contraire comme une « condition de vie »[17] qui nous est peu à peu devenue si habituelle et nécessaire, qu'elle s'impose à nous avec l'immédiateté d'un « goût » physiologique, qu'elle nous apparaît comme le seul mode de pensée possible, et souhaitable – et sa mise en question comme un danger qu'il faut à toute force éviter, ce pourquoi précisément nous ne nous

14. *A*, § 544 : « nous autres modernes, nous sommes si bien habitués et entraînés par éducation à la nécessité de la logique que notre langue lui trouve un goût normal ».

15. Cf. *Vérité et mensonge au sens extra-moral* (*VM*), § 1 : « Pensons encore une fois plus particulièrement à la formation des concepts : tout mot devient immédiatement concept dans la mesure où il n'a précisément pas à rappeler en quelque sorte l'expérience originelle unique et absolument singulière à qui il est redevable de son apparition, mais où il lui faut s'appliquer simultanément à d'innombrables cas, plus ou moins analogues, c'est-à-dire à des cas qui ne sont jamais identiques à strictement parler, donc à des cas totalement différents. Tout concept surgit de la postulation de l'identité du non-identique. » (*OPC*, I 2 : 281). Voir également sur cette question *GS*, § 111, qui retrace la « *Provenance du logique* ».

16. *Ibid. :* 283.

17. Cf. *GS*, §110 : « la *force* des connaissances ne tient pas à leur degré de vérité mais à leur ancienneté, au fait qu'elles sont incorporées, à leur caractère de condition de vie. ».

posons généralement plus la question de sa valeur. Et c'est pourquoi aussi nous avons fait, de ce qui n'était d'abord que réponse factuelle à un besoin pratique et vital, une *norme* à laquelle nous attribuons une valeur quasi absolue : le monde des concepts s'oppose désormais « […] à l'autre monde, le monde intuitif des premières impressions, comme étant mieux établi, plus général, mieux connu, plus humain, et, pour cette raison, comme une instance régulatrice et impérative »[18].

D'un « article de foi » dont l'ancienneté nous empêche désormais d'apercevoir le caractère « erroné » (puisqu'à proprement parler il « n'y a rien en soi d'identique »[19]), nous avons fait l'une des « […] normes en fonction desquelles on mesur[e] le 'vrai' et le 'non vrai' – jusqu'au cœur des régions les plus écartées de la logique pure[20].

La norme logique fait partie en d'autres termes de ce que Nietzsche désigne comme des interprétations « simplificatrices », comme l'une de ces « fictions » qui sont progressivement devenues des « fictions normatives », mais dont il convient d'interroger alors la valeur pour la vie humaine elle-même. La question est en effet la suivante : que *signifie* le fait que nous ayons *besoin* de tels processus de simplification, le fait en d'autres termes que nous ne puissions affronter la diversité et le chaos du sensible ?[21].

La norme, comme toute interprétation, joue à titre de symptôme d'un certain type de besoin, d'un certain mode de vie, dont on peut questionner la faiblesse ou la force relatives. Mais on pourrait dire plus précisément encore que ce qui est susceptible d'être caractérisé comme norme est une interprétation de premier rang, susceptible de jouer un rôle régulateur à l'égard d'autres processus interprétatifs particuliers, comme c'est manifestement le cas des normes logiques, qui supposent un constant besoin d'unité et d'identité, et un refus tout aussi constant de la diversité et de la contradiction. Nietzsche décèle d'ailleurs, par-delà les normes logiques elles-mêmes, une tendance plus profonde encore, qu'il dénonce sous le nom de « besoin atomiste »[22], et qui concerne une tendance générale à la simplification par le biais d'une pensée de l'unité. Celle-ci ne concerne pas seulement l'atomisme matérialiste d'un Epicure, ou de la science moderne. Car il joue bien plus généralement là où nous posons l'existence de « substances » ou de « choses » unifiées, là où nous n'apercevons pourtant d'abord qu'une multiplicité de qualités changeantes : ainsi lorsque nous pensons un « atomisme de l'âme », une unité absolue du soi ou de l'individu ; mais aussi l'unité substantielle des choses prétendument « immédiatement » perçues[23]. Le besoin atomiste – besoin d'unité et de stabilité – qui sous-tend la pensée conceptuelle, joue donc aussi bien et déjà

18. *VM,* § 1 : 283. Nous soulignons.
19. *GS*, § 111.
20. *GS*, §110.
21. *FP XI,* 43 [1] : « Que l'on apprécie toute la valeur de l'ignorance dans son rapport aux moyens de conservation de l'être vivant, de même la valeur des simplifications en général et la valeur des fictions normatives, par exemple des fictions logiques, que l'on considère avant tout la valeur des interprétations, et dans quelle mesure il ne s'agit pas d'un « c'est », mais d'un « cela signifie ».
22. Cf. *PBM*, § 12 & 17.
23. Cf. *FP XIV*, 14 [79].

au sein de la perception elle-même, dont il faut comprendre qu'elle est aussi déjà interprétation en fonction de besoins spécifiques. Il s'accompagne et se trouve conforté par ce que Nietzsche dénonce cette fois sous le nom de « dualisme », ou de préjugé dualiste, c'est-à-dire par la tendance à penser la réalité suivant des schèmes dichotomiques, des oppositions duelles et exclusives : la substance et ses accidents, le sujet et ses actes, le sensible et l'intelligible, le singulier et l'universel, le vrai et le faux, le bien et le mal, etc. – oppositions au sein desquelles la dévalorisation de l'un des deux termes au profit du second constitue la condition de possibilité de la simplification atomiste : s'il faut chercher une vérité, conçue comme stable et universelle, il est alors non seulement permis – mais requis – de se détourner de la variété du sensible, source d'erreur et de fausseté.

La norme conceptuelle apparaît ainsi comme un cas parmi d'autres de la mise en œuvre (généralement inaperçue, ou inconsciente) du besoin atomiste même. Or si le concept, et plus largement la tendance atomiste, apparaissent avant tout comme un moyen d'ignorer le caractère complexe, divers, contradictoire et changeant du réel – s'ils ne permettent autrement dit de maîtriser la réalité que par le biais de sa négation –, il faut dire alors qu'ils ne sont le symptôme d'une relative faiblesse, d'une incapacité à se confronter à la réalité dans sa complexité même : c'est donc la crainte, et le besoin de se protéger de ce que l'on n'a pas la force d'affronter, qui sont à la source du « goût normal » en matière de connaissance qu'est la logique, tout comme aussi des préjugés dualiste et atomiste qui informent la perception même que nous avons du monde.

Ce ne sont là que quelques exemples parmi d'autres – mais ce sont des exemples importants et des plus éclairants. Car ce que Nietzsche met en lumière, c'est que le type de normes que nous privilégions généralement en tous domaines – ou plutôt, que la manière même dont nous concevons la nature des normes – constitue généralement le moyen d'une telle simplification, plus précisément d'une telle fuite à l'égard du réel, symptômes de crainte, et par conséquent de faiblesse ou de maladie.

II. La négativité de la norme

Les normes, qui ne sont jamais données mais créées, peuvent généralement être thématisées, dans le cadre de la pensée Nietzschéenne, comme autant d'interprétations, ou encore de fictions. Ce que Nietzsche dénonce, ce n'est cependant pas leur caractère fictif ou forgé en tant que tel (puisqu'à de telles fictions, nous ne saurions en aucun cas échapper absolument au profit d'une prétendue connaissance absolue) ; mais c'est le *type spécifique* de fiction que nous choisissons de nous imposer à titre de normes.

Cela est manifeste, tout d'abord, en ce qui concerne les *idéaux* qui dominent selon Nietzsche la culture européenne moderne, et que Nietzsche caractérise fondamentalement comme des « idéaux négatifs »[24], « des idéaux hostiles à la vie,

24. *Généalogie de la morale* (*GM*) II, § 18 (Wotling, 2000).

des idéaux diffamant le monde »[25]. Qu'est-ce à dire ? Ceci signifie que les idéaux que nous nous imposons à titre de normes impliquent avant tout un processus de négation de ce que nous sommes nécessairement. On pense par exemple, dans le champ moral, l'idéal de l'homme *bon*, pensé comme celui qui est capable de ne pas céder à ses désirs et passions, plus spécifiquement encore à ses inclinations égoïstes. Mais que serait un homme dépassionné, et dénué de tout égoïsme ? Nietzsche met en évidence, avant tout, le caractère contradictoire d'une telle conception : « un être qui serait uniquement capable d'actions pures de tout égoïsme est encore plus fabuleux que l'oiseau Phénix […] ; comment *pourrait-il* même faire quelque chose qui n'eût aucun rapport avec lui […] ? Comment l'*ego* serait-il capable d'agir sans *ego* ? »[26]. Mais il en indique également le caractère néfaste : faire du « non-égoïsme » la norme et l'idéal de l'individu, c'est exiger que l'individu fasse abstraction de ce qui constitue pour lui une condition de vie nécessaire (« la *fatalité* même de la vie »[27]) – c'est exiger, à terme, que l'individu se nie lui-même. De la même manière, Nietzsche dénonce la logique de négation des passions, des désirs – bref, de la sensibilité humaine – qui caractérise la moralité issue des idéaux chrétiens :

> L'Eglise combat la passion par l'ablation à tous les sens du terme : sa pratique, son "traitement", c'est le castratisme. Elle ne pose jamais la question : "Comment spiritualise-t-on, embellit-on, divinise-t-on un désir ?" – de tout temps, elle a mis l'accent sur la discipline de l'extirpation (de la sensualité, de l'orgueil […], de la convoitise, de la soif de vengeance). *Mais attaquer les passions à la racine signifie attaquer la vie à la racine* […][28].

Les normes morales sont construites ici par le biais de la négation de ce qui est pourtant nécessairement constitutif du vivant humain, qui se trouve dès lors dévalorisé comme n'étant pas conforme à cette norme prétendument supérieure. En d'autres termes, la création de la norme est ce qui conduit à considérer, et surtout à dévaloriser la réalité qui la précède comme étant *a-normale.* Pour reprendre une formule éclairante dont fera usage G. Canguilhem : dans le cadre d'une telle conception de la norme, l'« anormal, logiquement second », est cependant « existentiellement premier »[29]. Et, dans une perspective nietzschéenne, la dénonciation de ce qui nécessairement existe comme « *anormal* » constitue le moyen de sa dévalorisation. C'est, par exemple, l'idée d'un homme agissant de façon purement rationnelle, désintéressée et dépassionnée qui conduit à affirmer que « les passions constituent l'anormal, le dangereux »[30] ; c'est la visée idéale du bonheur conçu comme état de paix absolue (comme « paix de l'âme », dans le cas de l'individu) qui conduit à considérer toute forme de conflit comme anormale

25. *GM*, II, § 24.
26. *Humain, trop humain*, I, § 133.
27. *FP XIV,* 14 [192]. Cf. *FP IX,* 18 [32] : « Égoïsme : un terme insultant et sale pour ce qui est le fait de tout être vivant ».
28. *CId*, « La morale comme contre-nature », § 1. La dernière phrase est soulignée par nous.
29. Canguilhem, 1997 : 180.
30. *FP XIII*, 11 [310].

et devant être abolie[31] ; tout comme c'est encore par exemple la conception d'un état (originaire) d'innocence absolue de l'homme qui a conduit à considérer que l'« humanité depuis Adam jusqu'à maintenant s'est trouvée dans un état anormal », que « le caractère naturel de *cette* vie est une *malédiction* »[32]. En niant ou jetant l'opprobre sur la vie et la réalité des vivants eux-mêmes (en prétendant par exemple abolir toute forme d'égoïsme[33], et extirper les passions au lieu de travailler à leur élaboration, à leur affinement[34]) de tels idéaux contribuent à son affaiblissement - à son caractère maladif, pour employer la métaphore médicale dont Nietzsche fait régulièrement usage. A la construction d'une norme idéale qui nous écarte de la considération de l'homme lui-même, qui nous conduit à le négliger, Nietzsche oppose l'exigence de penser des normes qui prennent en compte la vie humaine dans sa complexité au lieu de tenter de la réduire ou de la nier : « seul l'homme idéal heurte le goût du philosophe »[35], dans la mesure où cet « idéal », bien loin de permettre de penser avec rigueur les normes qu'il conviendrait d'imposer à l'homme (que l'égoïsme, les passions, les inclinations, ne constituent pas moins que la raison) contribue bien plutôt à la négation et l'affaiblissement de celui-ci.

L'histoire et la généalogie de ces normes conduisent cependant Nietzsche à préciser encore davantage son analyse – et sa critique. Il montre en effet que la constitution de telles normes a généralement constitué le moyen, pour les individus (ou pour les groupes d'individus) les plus faibles, de se protéger des plus puissants : la dévalorisation de l'égoïsme, de la violence des passions, et en retour l'exaltation de l'altruisme, de l'abnégation et du désintéressement, sont autant de ruses dont ont originairement usé les plus faibles afin de désarmer l'égoïsme de ceux qu'ils craignaient[36]. Ainsi la morale altruiste apparaît-elle issue d'un affect de crainte, et n'être elle-même qu'une « forme spécifique de l'égoïsme »[37]. Elle a donc pour origine cela même qu'elle calomnie, de sorte qu'il faut admettre son caractère intrinsèquement contradictoire. Mais elle se révèle aussi, en tout ceci, doublement négative. Il apparaît en effet que de telles normes ne supposent pas seulement ici un refus de la complexité interne de l'homme. Elles impliquent également un refus de sa diversité externe – plus encore : elles apparaissent comme un *instrument* mis au service d'une tentative pour abolir effectivement la diversité qui caractérise d'abord ce que l'on désigne souvent, mais à tort, sous le terme unique et uniformisant d'« humanité »[38]. Ces normes visent en effet, comme le montre en particulier la *Généalogie de la morale*, à calomnier et discréditer cela même qui constitue le trait caractéristique des hommes les plus puissants, des hommes d'exception qui suscitent la crainte du plus grand nombre ; et à constituer en retour les caractéristiques

31. Voir par exemple *PBM*, § 200.
32. *FP XIII*, 11 [263].
33. Sur l'idée d'une différenciation des formes et des valeurs de « l'égoïsme », cf. *CId*, « Incursions d'un inactuel », § 33.
34. *CId*, « La morale comme contre-nature », § 1-2.
35. *CId*, « Incursions d'un inactuel », § 32.
36. Cf. *PBM*, § 201.
37. *FP XIV,* 14 [29].
38. Mais – comme tout autre concept général : « L'Humanité est une abstraction » (*FP XIV*, 15 [65]).

propres des plus faibles eux-mêmes à titre de normes[39] devant s'imposer autant que possible à tous. Elles visent, comme l'indique encore un fragment posthume de 1887, à « discrédit[er] toute la tendance de l'homme fort, en établissant des moyens de protection des plus faibles […] comme norme de valeur (*als Werth-Norm*) »[40]. Ainsi, comme l'indique encore un posthume daté cette fois de 1888 :

> La morale a toujours été un malentendu : en réalité, une espèce qui avait chevillé au corps un *fatum* <l'obligeant> à agir de telle ou telle manière, voulait se justifier en *imposant par décret* sa propre norme comme norme universelle…[41].

Les normes morales qui dominent l'Europe sont bien trois fois négatives : parce qu'elles prétendent nier ou négliger les conditions mêmes de la vie humaine, elles contribuent à l'affaiblissement de l'homme, et dans le même temps aussi à son uniformisation. Nietzsche use régulièrement pour les désigner de la formule d'« idéaux grégaires » (relatifs à une morale de « l'animal du troupeau »), dans la mesure où ils contribuent en effet à rendre les hommes plus faibles, donc d'autant plus dociles et prompts à obéir aux commandements qu'on leur impose[42] ; dans la mesure aussi où, s'imposant identiquement à tous sur une longue durée, ils conduisent à favoriser des choix et des modes de vie communs, et à abolir – ou mettre du moins à l'écart – autant que possible ce et ceux qui y font exception[43].

Aussi faut-il comprendre que la norme « idéale » de l'homme bienveillant, doux, dépassionné, désintéressé, altruiste, correspond tout aussi bien à une norme « moyenne ». La première contribue en effet à favoriser l'existence d'une humanité aussi uniforme et commune que possible, en faisant obstacle à tout instinct qui serait susceptible de « propulse[r] l'individu bien au-delà et au-dessus de la moyenne et du bas niveau de la conscience du troupeau »[44]. Elle constitue autrement dit à terme la condition d'existence favorable à une « évolution continue de l'homme vers le semblable, l'habituel, le moyen », donc à l'avènement et la conservation d'un « homme-*moyenne* »[45].

Il est important cependant de noter à cet égard que les normes dites théoriques ne contribuent pas moins à ce résultat pratique que les normes morales elles-mêmes. Car l'imposition d'un « goût normal » en matière de connaissance, par exemple l'exigence d'unité qui sous tend aussi bien la connaissance perceptive que la connaissance rationnelle, constitue tout aussi bien le moyen de cette même uniformisation, comme le soulignent plusieurs textes :

39. Voir par exemple *GM*, I, § 14 : « La faiblesse doit être, à coups de mensonges, renversée en *mérite* […] l'impuissance qui n'exerce pas de représailles en «bonté» ; la bassesse craintive en «humilité» ; la soumission à ceux que l'on hait en «obéissance» […]. »
40. *FP XIII*, 11 [153].
41. *FP XIV,* 14 [142].
42. Cf. *PBM*, § 199 et 202.
43. *PBM*, § 199.
44. *PBM*, § 201.
45. *PBM*, § 268 et 26.

> […] la science ne fait que *poursuivre* le processus, qui a *constitué* l'histoire de l'espèce, lequel tend à rendre endémique la croyance à certaines choses et à éliminer l'incrédule pour le laisser dépérir. […] *L'uniformité de la sensation*, jadis recherchée par la société, par la religion, c'est à présent la science qui la recherche : le *goût normal* pour toutes choses est établi ; la connaissance, reposant sur la croyance à la persistance, se trouve au service des *formes plus grossières* de la persistance […] et elle tend à éliminer et à tuer les formes plus subtiles, le goût idiosyncrasique – elle travaille contre l'*individualisation*, contre le *goût* qui ne sont condition d'existence que pour *un seul*[46].

De même en va-t-il du préjugé dualiste également évoqué dans la première partie de ce travail, et dont Nietzsche nous dit clairement dans un posthume de 1887 : « La doctrine des contraires (bon, mauvais etc.) possède une valeur comme règle normative d'éducation parce qu'elle oblige à prendre parti »[47], parce qu'elle invite en d'autres termes à mettre à l'écart les individus (« mauvais »), ou les modes de pensée (« faux », « illogiques ») qui s'écarteraient des normes désormais admises.

En ce sens, il faut bien voir que c'est aussi la constante volonté de penser des normes générales, voire universelles, et par conséquent aussi invariables, qui pose plus globalement problème, comme l'indique particulièrement clairement le paragraphe 120 du *Gai Savoir* :

> *Santé de l'âme*. – La populaire formule médicale de morale (l'auteur en est Ariston de Chios) «la vertu est la santé de l'âme» – devrait au moins, pour être utilisable, être modifiée de la manière suivante : «ta vertu est la santé de ton âme». Car il n'y a pas de santé en soi, et tous les essais pour définir ce type de chose ont échoué misérablement. C'est de ton but, de ton horizon, de tes pulsions, de tes erreurs et en particulier des idéaux et des fantasmes de ton âme que dépend la détermination de *ce que* doit signifier la santé même pour ton *corps*. Il existe donc d'innombrables santés du corps ; et plus on permet à nouveau à l'individuel et à l'incomparable de lever la tête, plus on se défait du dogme de l'»égalité des hommes», et plus il faut aussi que nos médecins se débarrassent du concept de santé normale, et en outre de régime normal, de cours normal de la maladie. Et alors seulement, le temps sera peut-être venu de réfléchir à la santé et à la maladie de l'*âme* et de placer la vertu propre de chacun dans la santé de celle-ci : laquelle pourrait certes apparaître chez l'un comme le contraire de la santé pour un autre.

La question des normes morales (mais le propos vaudrait aussi bien pour les normes dites « théoriques ») est ici pensée par analogie avec la question des normes médicales susceptibles d'assurer la « santé » de l'homme. Dans les deux

46. *FP GS*, 11 [156], cf. 11 [252] : « Une formidable cruauté a existé depuis le début de la vie organique, éliminant tout ce qui « *ressentait autrement* ». – La *science* n'est peut-être qu'un prolongement de ce processus éliminatoire, elle est totalement inconcevable si elle ne reconnaît pas l'« homme normal » en tant que la « mesure » suprême, à maintenir par tous les moyens ! ».
47. *FP XII*, 1 [4].

cas, Nietzsche indique que l'on tend à commettre une faute identique : on cherche à penser une norme *également valable pour tous*. Mais, tout comme les variations de constitution et d'état physiologiques impliquent que le médecin fasse usage de prescriptions singulières et variables, les différences extra- et intra-individuelles devraient conduire à penser des prescriptions pratiques et des « vertus » singulières. Il faut en d'autres termes renoncer à la conception et l'usage des normes tels qu'ils sont le plus souvent entendus : de même qu'il n'y a pas de « santé normale » ou de « régime normal », il ne saurait y avoir davantage de « devoir », de « vertu » – ou encore de « goûts » – normaux valant de façon permanente et pour *tous* les individus. Inversement, le besoin de penser de telles normes générales provient une fois encore du besoin d'interdire « à l'individuel et à l'incomparable de lever la tête », bref, du besoin d'exclure l'exceptionnel, de mettre à l'écart toute puissance supérieure susceptible de constituer un danger, et en conséquence de rendre autant que possible les hommes semblables et « égaux » entre eux.

III. De l'homme *normal* à l'homme *normatif*

Ainsi les normes, et plus radicalement les formes de normativité qui ont jusqu'ici dominé la culture Européenne – dans le champ théorique tout autant que pratique – se révèlent elles dans leur ensemble issues de la crainte, d'un besoin d'éviter et de mettre à l'écart ce que l'on n'a pas la force d'affronter. Elles se caractérisent par une essentielle négativité qui entraîne en outre nécessairement une limitation indûe des possibilités humaines, limitation d'autant plus forte que ces normes se présentent généralement comme des absolus, se parant de l'autorité inhérente à ce qui est posé comme « vérité », puisque leur caractère interprétatif n'est en aucun cas reconnu. En repensant les normes comme autant d'interprétations, et plus radicalement la nature du besoin de normer qui les sous-tend et qui nous caractérise, en repensant en d'autres termes les normes comme *valeurs*, Nietzsche entend à l'inverse marquer le caractère illégitime d'une telle limitation et, ce faisant, repenser le champ des possibilités qui s'ouvrent à l'humanité. A l'horizon commun et limité des « normes », Nietzsche oppose en effet l'« *horizon de l'infini* »[48] des interprétations et des valeurs, un horizon « enfin redevenu libre »[49] après qu'ont été rendues manifestes les insuffisances des valeurs particulières qui dominaient jusqu'ici sous le nom de « normes ».

La détermination de ces insuffisances permet de dessiner en retour le type d'exigences qui doivent permettre de les surpasser : là où l'on s'est attaché jusqu'ici à simplifier, uniformiser et figer, il convient désormais de penser des valeurs susceptibles de favoriser au contraire l'appréhension de la réalité dans son caractère complexe, différencié, muable, et par là même contradictoire et parfois effrayant, ou douloureux. Dans ce contexte, Nietzsche n'entend pas pour autant renoncer radicalement à user des termes usuels (idéal, norme, anormal, etc.) dont il a critiqué la signification admise. De façon plus nuancée, et suivant en cela une stratégie

48. *GS*, § 124. Cf. également *GS*, § 143, cité *infra*.
49. *GS*, § 343.

caractéristique de ce qu'il désigne comme son « nouveau langage », il entend bien plutôt indiquer la nécessité de penser à nouveaux frais la ou les significations possibles de ces termes.

Ainsi ne refuse-t-il nullement, par exemple, que l'homme se donne et poursuive un « idéal » : il indique tout au contraire à de multiples reprises qu'un idéal est nécessaire, mais qu'il ne saurait plus être pensé comme simplement *idéel*, c'est-à-dire comme résultat de la négation de la réalité même. C'est en ce sens par exemple que le paragraphe 143 du *Gai savoir* examine une autre manière – singulière, et multiple – de penser les normes, et les idéaux eux-mêmes, qui était inhérente à la culture et au polythéisme grecs antiques : ce dernier doit en effet être compris comme expression d'une « pulsion d'idéal personnel », comme symptôme donc d'une capacité à penser la diversité humaine et la « multiplicité de normes » qui en découle, ce contre la dangereuse uniformité des normes religieuses ou morales qui caractérisent à l'inverse notre culture :

> Etre *hostile* à cette pulsion d'idéal personnel : c'était autrefois la loi de toute moralité. Il n'y avait alors qu'une norme : «*l*'homme» – et tout peuple croyait *détenir* cette norme unique et ultime. Mais au dessus de soi et en dehors de soi, dans un lointain surmonde, on pouvait voir une *multiplicité de normes* : un dieu n'était pas négation de l'autre dieu ou blasphème envers lui ! […] Le monothéisme en revanche, cette conséquence rigide de la doctrine de l'homme normal unique – donc la croyance en un dieu normal, à côté duquel il n'y a que des faux dieux mensongers – fut peut-être le plus grand danger pour l'humanité jusqu'à aujourd'hui […].

C'est en ce sens également que la fin du paragraphe 120 du *Gai savoir,* précédemment cité, affirmait :

> C'est de ton but, de ton horizon, de tes pulsions, de tes erreurs et en particulier des idéaux et des fantasmes de ton âme que dépend la détermination de ce que doit signifier la santé même pour ton corps.

On voit que l'idéal n'est plus ici pensé comme un en soi, mais comme une exigence individuelle qui doit être réfléchie sur le fond des « pulsions », des besoins qui caractérisent un individu, et dès lors à titre de fiction (d'« erreur ») susceptible de répondre au mieux à ces besoins. La suite du même aphorisme nous indique en outre que cet « idéal » ne peut plus être pensé comme résultant d'un processus de négation :

> Enfin, la grande question demeurerait encore ouverte : celle de savoir si nous pourrions nous passer de la maladie, même pour le développement de notre vertu, et si en particulier notre soif de connaissance et de connaissance de nous-mêmes n'auraient pas tout autant besoin de l'âme malade que de l'âme saine : bref, si la volonté exclusive de santé ne serait pas un préjugé, une lâcheté et

peut-être un reste de barbarie et de mentalité arriérée des plus raffinées.

L'« idéal » n'est plus ici synonyme de la fiction simplifiante que constituerait l'idée d'un état de santé parfait et permanent, d'une « paix » absolue du corps ou de l'âme – symptômes de peur et de « lâcheté ». Il se conçoit au contraire comme incitation à se confronter à cela même qui nous effraye, à ce qui nous fait souffrir, et par conséquent à concevoir cet « idéal » que serait la « santé » elle-même, non comme *élimination* de toute maladie, mais comme capacité à souffrir et *surmonter* les états de maladie[50]. L'homme sain est celui dont les forces l'autorisent à accepter les risques multiples qu'implique toute vie humaine ; l'homme malade est celui que sa faiblesse conduit à se replier sur soi de manière à éviter tout risque – toute maladie, tout accident, tout conflit possible[51]. Ceci vaut aussi en ce qui concerne les risques que recèle la violence des passions, question que nous avons évoquée dans le second temps de ce travail :

> Il faut s'entendre sur ceci : à la passion on peut objecter ce qu'il faut objecter à la maladie : et pourtant – nous ne pourrions pas nous passer de la maladie, et moins encore des passions […][52]

On assiste en tout ceci à un renouvellement du sens de ces diverses notions, et plus précisément au dépassement des relations duelles d'opposition et d'exclusion qui les structuraient jusqu'ici – ce qui implique dès lors également un dépassement du « préjugé » et de la « norme » dualistes : l'idéal n'est plus la négation du réel ; l'homme « bon » n'est plus nécessairement l'homme dépassionné, tout comme – ainsi que nous l'avons vu plus haut – l'altruisme n'est en rien exclusion de tout égoïsme ; enfin, la santé n'est pas le contraire de la maladie, mais un processus dynamique qui implique l'épreuve même de la maladie[53]. Plus généralement alors, la dévalorisation de « l'anormal » par le biais de la (sur)valorisation du « normal » ne va plus de soi, ainsi que l'indique la suite du fragment précédent : « Nous *avons besoin* de l'anormal, par ces grandes maladies, nous donnons à la vie un *choc** monstrueux … »[54]. De même, là où le type de normes morales généralement admises conduisait à dévaloriser et repousser l'exception, qualifiée comme « anormale », il faut au contraire reconnaître par exemple que : « l'humanité croit grâce à la vénération de ce qui est grand, et le grand est aussi 'l'anormal' »[55].

50. Cf. *Ecce Homo*, « Pourquoi je suis si sage », § 2, et les fragments posthumes préparatoires correspondants : *FP XIV*, 15 [118] et 18 [11] : « La maladie est un puissant stimulant. Seulement il faut être en assez bonne santé pour la maladie. ».
51. Cf. *FP XIV*, 14 [65] : la « disposition maladive » est « impuissance à résister au danger d'une intrusion nuisible ».
52. *FP XIV*, 14 [157].
53. Cf. *FP XIV*, 14 [65] : « *Santé* et *maladie* ne sont rien d'essentiellement différent, comme le croyaient les médecins d'autrefois, et encore quelques praticiens d'aujourd'hui. Il ne faut pas en faire des principes ou des entités distinctes qui se disputent l'organisme vivant et en font leur champ de bataille. »
54. *FP XIV*, 14 [157].
55. *FP Considérations Inactuelles I-II*, 19 [80], cf. 19 [81]. Voir aussi sur cette idée *PBM*, § 197.

Bref, si un « idéal » peut encore être pensé il ne saurait plus être conçu comme un idéal valable universellement et de manière stable. « L'idéal » que Nietzsche décrit sous le nom de « *grande santé* » est un « idéal singulier », qui ne se conçoit plus comme état dernier et fixe, comme état « normal » définitivement conquis et excluant dès lors tout état « anormal » ou « pathologique », mais elle est au contraire un processus individuel et continu de lutte et de conquête face à ce que l'on a trop longtemps considéré à tort comme son opposé : c'est

> […] une santé que l'on ne se contente pas d'avoir, mais que l'on conquiert encore et doit conquérir continuellement, parce qu'on la sacrifie et doit la sacrifier sans cesse ! […] un idéal singulier, tentateur, riche en dangers, dont nous ne voudrions convaincre personne, parce qu'à personne nous n'accordons si facilement le droit à cet idéal : l'idéal d'un esprit qui […] en vertu d'une plénitude et d'une puissance débordantes, joue avec tout ce qui fut jusqu'à présent qualifié de saint, bon, intangible, divin […][56].

Un tel idéal en d'autres termes n'est pas en lui-même normatif : il consiste tout au contraire dans la capacité de surpasser les normes qui prétendraient indûment limiter ou figer nos possibilités. De sorte que, si des normes peuvent encore être pensées, elles ne sauraient être que provisoires, muables, labiles ; et qu'en conséquence l'homme sain ne s'identifie plus à un homme soumis à des normes, mais au contraire à un individu capable de repenser et recréer les normes qui peuvent contribuer à son propre développement – à un homme normatif plutôt que normal. Cette idée nietzschéenne, centrale pour notre propos, aura on le sait un prolongement désormais bien connu au XXe siècle dans le cadre de la réflexion de Georges Canguilhem sur les normes[57]. Bien que celui-ci ne cite que rarement le nom du philosophe allemand, il reformule de fait on ne peut plus clairement les exigences de celui-ci en matière de « santé » humaine :

> […] la limitation forcée d'un être humain à une condition unique et invariable est jugée péjorativement, par référence à l'idéal normal humain qui est l'adaptation possible et voulue à toutes les conditions imaginables. C'est l'abus possible de la santé qui est au fond de la valeur accordée à la santé […]. L'homme normal c'est l'homme normatif, l'être capable d'instituer de nouvelles normes, même organiques. Ce qui caractérise la santé c'est la possibilité de dépasser la norme qui définit le normal momentané, la possibilité de tolérer des infractions à la norme habituelle et d'instituer des normes nouvelles dans des situations nouvelles[58].

56. *GS*, § 382.
57. Sur la relation entre la philosophie nietzschéenne et la réflexion de G. Canguilhem, particulièrement sur la question des normes, voir Cherlonneix, 2008 : 35 *sqq* & Stiegler, 2000 : 85 *sqq*.
58. Canguilhem, 1997 : 87 & 130.

Il faut renoncer à l'idée statique de santé normale au profit de la conception dynamique d'une santé conçue comme puissance normative, donc d'adaptation et de variation – qui s'oppose donc aussi à la puissance de la seule habitude, suivant une thématique dont on peut entrevoir la source, par exemple, chez Montaigne[59]. Une telle exigence se dit, dans les textes nietzschéens, au travers de métaphores multiples : celle du voyageur et du voyage, du découvreur et de l'aventurier ; celle de l'expérimentation et de l'essai ; celle de la légèreté de la danse ; celle de la création artistique ; celle aussi de la métamorphose – et, corrélativement, dans le cadre plus général d'une métaphorique animale, celle de la monstruosité. Le « monstre » s'oppose en effet ici, d'une part spécifiquement à l'image de « l'animal de troupeau » ou de « l'animal domestique », soumis à des normes constantes et communes (à des « instincts » et des « idéaux grégaires ») ; d'autre part et plus généralement à tout vivant qui ne serait que peu, voire pas susceptible de faire varier son propre type, comme l'indiquent les dernières lignes du paragraphe 143 du *Gai savoir,* déjà évoqué plus haut :

> […] la croyance en un dieu normal, à côté duquel il n'y a que des faux dieux mensongers – fut peut-être le plus grand danger pour l'humanité jusqu'à aujourd'hui : ce qui la menaçait là, c'est ce coup d'arrêt prématuré que la plupart des autres espèces animales, pour autant que nous puissions le voir, ont déjà atteint depuis longtemps ; en ce qu'elles croient toutes à un animal normal unique, idéal de leur espèce, et qu'elles ont définitivement traduit la moralité des mœurs dans leur chair et dans leur sang. Dans le polythéisme se préparaient la liberté d'esprit et la multiplicité d'esprit de l'homme : la force de se créer des yeux nouveaux et personnels, sans cesse renouvelés et toujours plus personnels : de sorte que pour l'homme seul, parmi tous les animaux, il n'y a ni horizons ni perspectives éternels.

A la fixité des autres espèces animales, Nietzsche oppose la labilité et les possibilités multiples qui s'offrent encore à l'homme, cet « *animal qui n'est pas encore fixé de manière stable* »[60], et pour lequel en conséquence il faut cesser de penser des normes, des buts, des « horizons » et « des perspectives éternelles ». Ce n'est pas une différence de nature qui sépare « l'animal homme » des autres vivants, mais une différence de degré de complexité et de diversité qui induit une différence de degré de variabilité, ce pourquoi Nietzsche le décrit également, dans un posthume de 1887, en ces termes :

> L'homme est l'animal monstrueux et le suranimal ; l'homme supérieur est l'homme monstrueux et le surhumain : ainsi cela s'appartient réciproquement. A chaque croissance de l'homme en grandeur et hauteur, il ne laisse pas de croître vers le bas et l'effroyable : l'on ne doit pas vouloir l'un sans l'autre – ou

59. On se reportera sur cette question aux analyses de Bouriau, 2006 & 2008.
60. *PBM*, § 62.

plutôt : plus l'on veut foncièrement l'un, plus l'on atteint foncièrement l'autre[61].

Être un « *animal monstrueux* », c'est être un « *suranimal* », c'est-à-dire précisément le type de vivant qui surpasse les autres par ses possibilités de développement, de sur-passement de ce qu'il est actuellement ; c'est être un vivant encore en devenir, que ne limite aucune nature déjà fixée, aucune norme absolue. Nietzsche nous invite à penser ici les possibilités (indéfinies) de variation de l'homme, ce qui suppose la reconnaissance du caractère multiple, contradictoire et muable de l'homme – là où inversement les normes qui ont jusqu'ici prévalu se constituaient sur le fond d'un refus de celui-ci : face à l'ancien refus de la douleur, de la cruauté, des passions ou encore de la maladie, Nietzsche invite au contraire à penser la nécessité de celles-ci, pour le « bien » et la « santé » même de l'homme (« on ne doit pas vouloir l'un sans l'autre »).

Là où les normes anciennes permettaient d'ignorer que l'homme est « *un monstre un chaos** » (Nietzsche reprenant ici une formule pascalienne)[62], il faut au contraire penser l'homme comme celui qui se doit de dépasser de telles normes afin de surpasser aussi les insuffisances de l'état auquel elles l'ont conduit – et prendre en compte en conséquence son caractère complexe, labile, « monstrueux », « chaotique ».

La métaphore du « monstre » – tout comme d'ailleurs aussi celle de la danse, ou de l'art – nous indique cependant quelque chose de plus. La légèreté du danseur, l'originalité de l'artiste, n'impliquent en effet nullement l'absence ou le refus de toute norme : la grâce du danseur ou du virtuose ne s'actualise que parce qu'ont d'abord été parfaitement assimilées des règles dont l'individu en vient alors à pouvoir jouer, et se jouer ; et l'originalité de l'artiste, du créateur, doit se concevoir non comme refus de toute règle mais comme modification ou dépassement de règles anciennes. Il s'agit à chaque fois, comme l'indique Nietzsche à propos des artistes grecs antiques, de « se laisser imposer une contrainte multiple », puis « de ce non content, d'inventer une contrainte nouvelle, de s'y plier et d'en triompher avec grâce »[63]. De même en va-t-il du monstre qui, comme nous l'avions noté dès notre introduction, n'apparaît tel que parce qu'il est « hors normes », que parce qu'il surpasse les normes actuellement admises et connues : dire que l'homme doit être pensé comme « animal monstrueux », ce n'est pas dire qu'il se doit de renoncer à toute norme, mais qu'il doit être capable de réfléchir, de mettre en question, et le cas échéant d'abandonner ou mieux, de surpasser, lesdites normes.

C'est pourquoi Nietzsche peut affirmer, sans qu'il y ait là nulle contradiction, que l'indépendance du philosophe à l'esprit libre n'exclut pas, mais suppose au contraire qu'il ne se désintéresse pas des règles et des normes régnantes : « Devenir l'avocat de la règle – voilà qui pourrait être la forme et le raffinement ultimes sous lesquels le sens du noble se manifeste sur terre »[64]. L'esprit libre, qui par ses

61. *FP XII*, 9 [154], trad. modifiée.
62. *FP XIII*, 9 [182]. Cf. Pascal, *Pensées*, Brunschvicg 434/Lafuma 131.
63. *HTH II, Opinions et sentences mêlées*, § 122 & 140.
64. *GS*, § 55.

qualités d'indépendance, de courage, fait en un sens exception aux normes, ne prétend cependant pas les ignorer ou les nier absolument : sa tâche philosophique de questionnement et d'évaluation implique au contraire qu'il étudie de près les normes actuelles ou anciennes, qu'il en interroge les sources et les conséquences, qu'il les confronte à d'autres afin de pouvoir finalement évaluer leur valeur. L'homme hors-normes n'est donc tel que parce qu'il sait d'abord se soucier des normes elles-mêmes, comme l'indique Nietzsche lorsqu'il décrit, dans le paragraphe 26 de *Par-delà bien et mal*, la figure du philosophe et de l'esprit libre : s'il est vrai que cet « homme hors du commun » ne peut qu'aspirer par là même à échapper à ce qui est commun, à « oublier la règle "homme", lui qui en est l'exception », il faut dire cependant que « l'instinct de connaissance » qui le caractérise le conduira à ne pas céder trop vite à ce bel isolement, mais tout au contraire à se diriger « droit sur cette règle, en homme de connaissance au sens élevé et exceptionnel », à vouloir étudier sérieusement « l'homme-*moyenne* » lui-même, donc à reconnaître que « "la règle est plus intéressante que l'exception, – que moi, l'exception !" ». Le dépassement des normes, il faut le comprendre ici, ne résulte pas d'une brutale négation ou destruction de celles-ci, mais ne peut avoir lieu que sur le fond de leur prise en compte, de leur considération et de leur interrogation rigoureuse.

Or l'enquête nietzschéenne à l'égard des normes – plus profondément, des valeurs – caractéristiques de l'Europe moderne révèle à propos de celle-ci quelque chose de plus : notre culture se caractérise par un état ou un mouvement de nihilisme, c'est-à-dire par un mouvement progressif de dévalorisation des valeurs qui jusque là dominaient – et conditionnaient – l'existence des individus. Le nihilisme (c'est-à-dire le sentiment que ce à quoi nous avions cru le plus fermement perd de sa valeur, et de sa force, la perte donc des croyances et des buts anciens, et le sentiment de désespoir qui peut en découler) constitue pour l'homme occidental moderne, comme le souligne Nietzsche dans plusieurs posthumes, un « phénomène normal », un « état normal »[65]. Mais cette « normalité » recèle un intérêt propre pour le philosophe : car ce mouvement de dévalorisation des valeurs, qui se conçoit spécifiquement comme mouvement d'autodépassement (*Selbstüberwindung*) des valeurs (comme la « conséquence nécessaire des idéaux prévalents jusqu'alors »[66]) ouvre la possibilité d'envisager la possibilité de leur renversement, par le biais de la création de nouvelles valeurs. A celui du moins qui sait interpréter ce processus de disparition progressive de la puissance, auparavant considérée comme absolue, des normes admises, comme synonyme de nouvelles possibilités d'avenir, le « nihilisme » peut apparaître positivement comme « idéal de la *suprême puissance* de l'esprit, de la vie surabondante »[67], c'est-à-dire comme le commencement d'une manière radicalement nouvelle de penser et de poser les normes humaines : comme conditions simplement provisoires de l'accroissement de cette puissance, comme moments (et non comme termes) du développement de cette « vie surabondante » qui caractérise cet « animal monstrueux » qu'est, ou que devrait être, l'homme.

65. *FP XIII*, 9 [60] & 9 [35].
66. *FP XIII*, 9 [1].
67. *FP XIII*, 9 [39]. Cf. aussi *FP XIII*, 9 [43].

Conclusion

On comprend pour finir le peu de privilège que Nietzsche accorde au terme de « norme » : la ligne n'est pas une ni « droite » qui conduit à l'accroissement de la santé ou à l'épanouissement de la vie, mais au contraire toujours multiple, et soumise aux détours et aux contradictions inhérentes aux existences humaines individuelles. A l'idée de normes, toujours superficielles et dangereusement fixes, Nietzsche substitue un questionnement sur les valeurs, envisagées dans leur fonction vitale, et par conséquent aussi comme muables, à l'égal de la vie même. A la fixité et la pesanteur des normes qui ont jusqu'ici indûment limité l'existence humaine, il oppose l'exigence d'une légèreté, voire d'une gaieté philosophique, qui implique de savoir considérer les valeurs dans leur diversité et leur labilité, et de ne considérer jamais une norme déterminée que comme condition de possibilité de son surpassement.

L'« anormal », le « monstrueux », ne sont plus dans ce contexte des figures négatives, mais indiquent au contraire de façon imagée la nécessité – pour l'individu, pour le philosophe – de ne considérer les normes que pour mieux s'en distancier, et pour les transformer de manière à ne pas restreindre indûment ses possibilité de pensée et, corrélativement, ses possibilités de vie. Le monstre que pense Nietzsche est ainsi un « *monstre gai* », dans la mesure où il échappe à l'esprit de sérieux qui a jusqu'ici conduit à croire au caractère absolu des normes admises. Un « *un monstre gai* », ainsi que l'écrivait F. Galliani, «*vaut mieux qu'un sentimental ennuyeux* »[68].

L'homme sain, l'homme puissant, est celui qui est capable de faire sien ce qui lui apparaît d'abord comme monstrueux, anormal, radicalement étranger – celui qui est capable d'accepter et de maîtriser, au lieu de les condamner, ces « monstres splendides » que sont ses propres forces et ses propres passions ; celui qui éprouve aussi le « ravissement de pénétrer dans [un] pays lointain, monstrueux, étrange et hors du temps, auquel les livres donnent accès, et par quoi l'horizon tout entier [prend] de nouvelles couleurs, de nouvelles possibilités… »[69] ; bref, celui qui est capable d'affronter le caractère complexe, multiforme, changeant, « monstrueux » du réel, que les normes anciennes visaient au contraire à masquer - et qui, en dépassant ces dernières, ne peut, au moins pour un temps, qu'apparaître comme étant lui aussi en quelque manière « monstrueux ».

— Céline Denat
Université de Reims Champagne-Ardenne

68. *FP XIII*, 9 [107], et 11 [20]. Formule, en français dans le texte, empruntée à la correspondance de F. Galliani (Lettre à M. Suard, 30 juin 1770).
69. *FP XIV*, 16 [34].

Œuvres citées

Bouriau, Christophe, (2006) : « La valeur de la métamorphose. Nietzsche, Pic de la Mirandole, Montaigne ». *Noesis*. 10 : 73-92 (<http://noesis.revues.org/index432.html>)

—— (2008) : « Nietzsche et la réappropriation des normes de la Renaissance ». *Philosophia Scientiæ*. 12.2 : 51-63 (<http://philosophiascientiae.revues.org/131>).

Caiozzo, Anna & Demartini, Anne-Emmanuelle (2008) : « L'histoire des monstres : questions de méthode ». *Monstre et imaginaire social : Approches historiques*. Dir. Caiozzo, A. & Demartini, A.-E. Paris : Creaphis : 4-28

Canguilhem, Georges (1998) : *La connaissance du vivant*. Paris : Vrin.

—— (1997) : *Le normal et le pathologique*. Paris : PUF : Quadrige.

Cherlonneix, Laurent (2008) : « Après Nietzsche et Canguilhem ». *Philosophie et médecine : en hommage à G. Canguilhem*. Dir. Anne Fagot-Largeault, Claude Debru & Michel Morange. Paris : Vrin : 35-47.

Jaedicke, Christian (1998) : *Nietzsche : figures de la monstruosité. Tératographies*. Paris-Montréal : L'Harmattan.

Nietzsche, Friedrich (1967-1997) : *Œuvres philosophiques complètes*, Textes et variantes établis par G. Colli & M. Montinari, 14 tomes en 18 vols. Paris : Gallimard.

—— (1997) *Le Gai Savoir*. Trad. P. Wotling. Paris : GF-Flammarion.

—— (2000) *Par-delà Bien et Mal*. Trad. P. Wotling. Paris : GF-Flammarion.

—— (2000) *Eléments pour une Généalogie de la Morale*. Trad. P. Wotling. Paris : Librairie Générale Française.

—— (2005) *Le Cas Wagner* et *Le Crépuscule des Idoles*. Présentations et traductions d'E. Blondel & P. Wotling. Paris : GF-Flammarion.

Stiegler, B. (2000) : « De Canguilhem à Nietzsche : la normativité du vivant ». *Lectures de Canguilhem. Le normal et le pathologique*, textes réunis par Guillaume le Blanc. Paris : ENS éditions.

Normes sociales et créativité individuelle

Résumé

Au début du vingtième siècle s'est développée une meta-éthique avec notamment en Angleterre le livre célèbre de G.E.Moore : *Principia Ethica*. La meta-éthique est une réflexion sur les propositions éthiques, sur ce qui les caractérise, et les distingue des autres types de propositions. La spécificité des jugements moraux consiste en ce qu'ils portent sur la nature du bon, sur la question de savoir ce qu'est le bon en soi. L'éthique se préoccupe de savoir comment nous saisissons le bon. Pour Moore, le bon n'est réductible à aucune réalité naturelle et nous le saisissons par intuition. Chaque agent moral , dans une situation donnée, aura l'intuition de ce qu'il doit faire. Les artistes de Bloomsbury tels Virginia Woolf ou E.M. Forster ont compris cette thèse, contre l'esprit de Moore, en pensant que chacun peut décider de ce qui est bon pour lui, en dehors des normes morales en vigueur dans la société. Il n'en reste pas moins que, comme l'analyse Freud dans Malaise dans la Culture, l'individu a besoin de se heurter à des règles extérieures sanctionnées par la société, pour naître à lui-même, pour devenir autonome. Comment concilier en soi culture de la créativité et respect des normes sociales ? L'auteur s'appuie sur l'œuvre de C.G.Jung pour répondre à la question. Il n'y a pas de créativité sans liberté intérieure et celle-ci naît dans le cadre de ce que Jung appelle « le processus d'individuation ». Celui-ci n'ignore pas les normes sociales, mais appelle l'individu à devenir un sujet en se confrontant à elles et en développant ses aptitudes intérieures. Le processus d'individuation est la voie qui ouvre la connaissance de soi qui permet à la créativité de se développer.

Mots clés : Bon ; Intuition ; Sophisme naturaliste ; Normes ; Devoirs ; Subjectivisme ; Sujet ; Processus d'individuation ; Processus créateur.

Normes sociales et créativité individuelle

L'éthique historiquement a d'abord été une réflexion sur les mœurs, sur le vécu des individus dans une certaine société et sur ce que celle-ci recommande ou défend : c'est le sens que donne au concept Aristote, dans *Ethique à Nicomaque*. Elle est rapidement devenue un catalogue des vertus qu'il faut pratiquer, et des vices que l'on doit éviter. Au début du vingtième siècle, cependant, s'est développée, notamment en Angleterre, une méta-éthique, avec, en particulier et d'abord, l'œuvre majeure de G. E. Moore, le philosophe de Cambridge ami et compagnon de route de Russell : *Principia Ethica* (1903). La méta-éthique, c'est une réflexion sur les propositions éthiques, sur ce qui les caractérise et les distingue des autres types de propositions. Chez G. E. Moore, c'est aussi un essai d'analyser ces propositions. Il s'agit alors d'abord, de saisir ce qui fait la spécificité des jugements moraux, ce qui les distingue de tous les autres jugements. Cette spécificité consiste en ce qu'ils portent sur la nature du bon, sur la question de savoir ce qu'est le bon en soi. L'un des problèmes fondamentaux de l'éthique est de savoir comment nous saisissons le bon, comment nous le distinguons de tout ce qui n'est pas lui. Or, pour Moore, le bon n'est réductible à aucune réalité naturelle, quelle qu'elle soit, que ce soit le plaisir, le désir, le bonheur ou l'intérêt. C'est cette thèse qui est à l'origine de la critique fameuse du « sophisme naturaliste » : toutes les philosophies sont dans l'erreur, si l'on excepte celles de Platon et, à un moindre degré, de Sidgwick, qui ont assimilé le bon à une réalité naturelle, ou qui ont pensé qu'est bon ce qui est conforme à la nature. « Bon » est une réalité *sui generis*, n'existe pas dans le monde naturel, mais est hors de l'espace et du temps. C'est la présence du prédicat bon dans un état de choses qui fait de celui-ci un bien. Le plaisir est un bien tout comme le bonheur, mais parce qu'il contient à titre de partie en lui le prédicat bon.

Comment donc prenons nous connaissance de ce qui est bon ? Pour Moore, nous avons une saisie intuitive du bon. L'objet de l'éthique comme science est de donner des raisons valides pour penser que tel ou tel objet est bon, et tant que l'on ne sait comment définir le bon, on ne saurait atteindre ces raisons. Or, il est impossible de définir le bon : le bon, c'est le bon, et l'on ne saurait rien dire de plus. Les propositions au sujet du bon sont synthétiques, c'est-à-dire que le prédicat n'est pas contenu dans le sujet : si l'on dit que le plaisir est bon, il faut bien comprendre que bon, ce n'est pas le plaisir. On ne saurait identifier la bonté au plaisir, ou à l'objet du désir. Le contenu du concept bon est indéfinissable.

Que signifie ce caractère indéfinissable de bon ? Pour le saisir, G. E. Moore développe une analogie entre bon et jaune. Bon est une notion simple, tout comme jaune est une notion simple. On ne peut pas plus expliquer ce qu'est le bon que l'on ne saurait faire comprendre ce qu'est le jaune à qui ne le connaîtrait pas déjà. Les notions complexes, telles que celles d'un cheval, peuvent être définies, car on peut énumérer toutes les propriétés qu'un cheval possède, mais une fois la notion analysée en ses termes les plus simples, on ne peut plus définir ceux-ci : il est nécessaire de s'arrêter, la pensée aboutit à des inanalysables. Jaune et bon ne sont pas des notions complexes, ce sont des notions simples à partir desquelles sont composées les définitions. Cela ne veut pas dire pour autant que le bien, cela même qui est bon, soit indéfinissable. Comme nous l'avons vu, l'éthique doit essayer de définir ce qu'est le bien, mais elle ne pourra le faire correctement que lorsqu'elle aura reconnu le caractère indéfinissable de bon. « Bon » est un adjectif, et le bien est le substantif auquel l'adjectif s'applique. Le substantif est différent de l'adjectif, comme une totalité est différente du qualificatif qu'on lui donne. On peut définir la totalité, mais non pas le qualificatif qui lui convient. On peut donner plusieurs qualificatifs à un tout : on peut dire par exemple que le bien est aussi plaisant et intelligent, et si ces deux adjectifs font partie de sa définition, il est vrai que le plaisir et l'intelligence sont bons. Mais, en disant cela, on n'a pas progressé d'un pas dans la définition de « bon ». Poursuivons l'analogie entre le bon et le jaune : on peut essayer de définir le jaune, en décrivant son équivalent physique, en disant quel type de vibrations lumineuses agissent sur l'œil pour que nous percevions cette couleur. Mais ces vibrations lumineuses ne sont pas ce que nous entendons par jaune, ni non plus ce que nous percevons. C'est parce que nous avons été frappés par la différence qualitative des diverses couleurs que nous avons découvert l'existence des vibrations lumineuses. Celles-ci sont ce qui, dans l'espace, correspond au jaune que nous percevons effectivement. De même, en ce qui concerne le bon, il est peut être vrai que les choses qui sont bonnes ont aussi d'autres qualités, de même qu'il est vrai que toutes les choses jaunes produisent un certain type de vibration à la lumière. Mais en nommant les autres propriétés que possèdent les choses bonnes, on a trop souvent pensé en philosophie définir ainsi ce qu'est le bon.

Si nous ne pouvons définir le bon, nous en avons une intuition. Celle-ci n'est pas liée à un sens moral inné, contrairement à ce qu'affirmaient au dix-septième siècle les platoniciens de Cambridge, tels Henry More, ou au dix-huitième Hutcheson, Hume et plus tard Reid. C'est chaque agent moral qui, dans une situation donnée, aura l'intuition de ce qu'il doit faire, ou éviter de faire, et ce indépendamment de ce que la société de l'époque recommande. C'est la créativité de chacun qui le met en contact avec ce qu'il juge être le bien. Qu'est-ce qui est bon pour moi ? À cette question chacun peut répondre en consultant ses sentiments, ses convictions, ses valeurs en se confrontant à son intériorité. Ce n'est pas la société ni l'opinion commune qui va enjoindre à l'agent ce qu'il doit faire. Le philosophe des *Principia Ethica* n'en reste cependant pas là : il sait que l'éthique ne concerne pas

seulement la vie intérieure, mais prescrit des obligations et a trait à l'action. Moore s'interroge donc sur la notion de devoir et juge que l'on ne peut être indifférent aux conséquences engendrées par nos actes. Or, comme nous ne pouvons être certains des effets produits par ceux-ci à moyen et à long termes, il sera plus sûr de respecter les valeurs sociales de l'époque, produites par l'expérience et la coutume. Je ne vais pas ici insister sur la difficulté que rencontre Moore à concilier son intuitionnisme et son conséquentialisme. Je voudrais, en revanche comprendre comment son intuitionnisme peut favoriser l'idée que la créativité individuelle peut s'affranchir des valeurs sociales.

Même s'ils font ainsi une certaine violence aux thèses de Moore, c'est en tout cas ainsi que les artistes de Bloomsbury, Virginia Woolf, Lytton Strachey, Duncan Grant, E. M. Forster et d'autres, ainsi que le grand économiste Keynes ont compris *Principia Ethica*. Le chapitre sur l'idéal moral, en effet, identifie le bien aux relations affectives et au plaisir de la contemplation esthétique, deux réalités indépendantes des conventions morales. Ce qui compte, ce sont d'abord les états d'esprits. Et ceux-ci ne sont pas liés à l'action, mais à des états intemporels de contemplation. Comme l'écrit Keynes commentant la manière dont il avait compris les thèses de son ami de Cambridge : « les buts primordiaux de tout un chacun dans la vie étaient l'amour, la création et le plaisir de l'expérience esthétique, et la poursuite du savoir. Parmi ceux-ci, l'amour, (mais pas l'amour sexuel selon Moore) se situait loin devant »[1]. Keynes souligne encore que chacun savait que ses états d'esprit étaient bons par examen direct et indépendamment de ce que pouvaient penser les autorités sociales. Ce qui importe donc, c'est la culture individuelle et de travailler ses états d'esprit, plutôt que de rechercher richesse, pouvoir politique et réussite sociale. Ce faisant, selon Keynes, ceux qui sont capables de saisir intuitivement ce qui est bon pour eux seront affranchis des préjugés populaires et vivront dans un monde éthéré, idéal. Cet idéal proposé par G. E. Moore séduisait d'autant plus Keynes qu'il lui semblait affranchir l'éthique de l'utilitarisme de Bentham, Mill, Sidgwick et leurs successeurs, qui assèche l'esprit selon Keynes et favorise une vision strictement égoïste et économiste de la vie sociale. Le mérite de cette morale individualiste est aussi de faire de chacun, pourvu qu'il cultive sa vie intérieure, quelqu'un qui est largement indépendant et libéré des normes sociales en vigueur.

Keynes distinguait ce qu'il appelait « la religion » de Moore, c'est-à-dire sa conception de l'idéal moral et sa morale et sa réflexion sur les devoirs, qu'il rejetait, tout comme les artistes de Bloomsbury le faisaient. La morale, en effet, est par définition contraignante et ne saurait être une question purement subjective, ce que G. E. Moore ne cesse de souligner dans les *Principia Ethica*, mais aussi dans son texte de 1922 : « The Nature of Moral Philosophy ». Dans ce dernier texte, Moore souligne que les jugements moraux ne sauraient être assimilés à un jugement tel que : « j'aime les huîtres » et les conflits moraux à des conflits de goût. Il y a des

1. Dostaler, 2005 : 44.

normes morales objectives. Il reste que ces normes peuvent se révéler tellement contraignantes qu'elles enferment les individus dans un carcan dont ils ont peine à sortir, ce que Moore ne souligne peut être pas suffisamment.

Il est intéressant de savoir que son expérience de la vie politique et la lecture de Freud vont conduire Keynes à revenir sur sa conception optimiste et individualiste de la vie humaine. L'homme est un être moins rationnel qu'il ne le pensait et il est souvent le jouet de ses pulsions. La soif de pouvoir, le goût de l'argent et du confort matériel est beaucoup plus puissant qu'il ne le croyait avec les artistes de Bloomsbury. Cependant, la pensée de Freud ne nous conduit pas seulement à insister sur l'importance de construire des barrières psychiques pour canaliser les pulsions. Freud insiste sur la nécessité de ces barrières sans lesquelles, selon la formule célèbre, « l'homme serait un loup pour l'homme ». Mais dans *Malaise dans la Culture*, Freud, avec le concept de sur-moi, souligne aussi le poids que les normes sociales font peser sur les psychismes individuels. Chacun d'entre nous vit dans son intériorité une dialectique entre ce qu'il juge être bon pour lui et qui lui permet son accomplissement individuel, et les contraintes sociales, qui peuvent nous étouffer, et nous conduire au pire conformisme. Les artistes vivent peut être plus intensément que d'autres cette tension, ce qui expliquerait l'accueil que les artistes de Bloomsbury ont réservé à la conception de l'idéal de Moore, dans *Principia Ethica*. C'est que le sur-moi selon Freud se construit par différenciation du çà et du moi et retourne l'énergie psychique qu'il reçoit contre ceux-ci. Le sur-moi est l'instance interdictrice qui surveille le moi au nom des interdits moraux et sociaux. Freud parle même d'un sadisme du sur-moi à l'encontre du moi. L'auteur de *Malaise dans la Culture* parle du malaise que l'individu vit dans la culture, en raison du renoncement pulsionnel que celle-ci lui impose, qui peut conduire les plus faibles à la névrose et produit en chacun une haine de la culture qui peut devenir très dangereuse pour la vie humaine. Un des moyens de lutter contre ce malaise est, selon Freud, l'art. La contemplation esthétique nous apporte un des plaisirs qui nous fait supporter la dureté de la vie et des renoncements qu'elle impose, tandis que la création artistique qui montre les capacités de sublimation dont certains humains sont capables fait la grandeur de la culture humaine et permet à certains êtres privilégiés de connaître le bonheur.

Il est vrai que l'on peut à la fois juger importante la culture de ses états d'esprit et penser qu'il est nécessaire de respecter dans la vie sociale un certain nombre de normes, ce qui fait que Keynes à mes yeux ne se contredit donc pas. Il est vrai aussi que toute société a des normes morales, ce qui n'a jamais empêché la créativité individuelle et l'a même souvent favorisée, celle-ci se développant souvent en réaction à celles-là. L'individu a besoin de se heurter à des règles extérieures sanctionnées par la société pour naître à lui-même, pour mesurer ses forces intérieures, et pour devenir autonome, ce qui est le devenir moral de chaque être humain comme l'affirmait Kant. Il n'en reste pas moins vrai que l'existence des normes morales représente un poids pour la conscience individuelle. Dans certains

cas, ce poids va se traduire par l'inhibition de toutes les forces créatrices, comme Freud l'analyse dans *Inhibition, Symptôme et Angoisse*. L'individu inhibe sa créativité et se cantonne dans un respect conformiste des normes imposées par la société. Les artistes de Bloomsbury ont été enthousiasmés par la conception de ce qui est bon et de l'idéal de Moore, car ils y voyaient une libération par rapport aux normes de la société victorienne qu'ils jugeaient oppressantes et dont ils pensaient qu'elles ruinaient la créativité des individus. Mais Freud lui-même souligne que l'on ne peut se passer de normes morales et il s'oppose très fortement à Wilhem Reich lorsque celui-ci prône un abandon de la morale « bourgeoise » et défend une conception libertaire de la vie sociale. C'est aussi, comme nous l'avons vu, sous l'influence, entre autres, de Freud que Keynes reconnaîtra lui aussi la nécessité des règles morales.

Se pose alors une question : comment concilier en soi culture de la créativité et respect des normes sociales ? Les philosophes ont donné de nombreuses réponses différentes à cette question, et je ne puis ici les passer en revue. Je voudrais m'attacher à la réponse proposée par Jung dans son œuvre et à sa notion de « processus d'individuation ». Jung connaît la nécessité des normes sociales qui canalisent les pulsions humaines et permettent la vie en communauté. Mais il sait aussi les richesses que contient tout psychisme humain et combien celles-ci peuvent rester souvent inexploitées, souvent par conformisme et respect servile des conventions sociales. En termes jungiens, nous dirons qu'il y a un déséquilibre chez beaucoup de personnes entre le conscient et l'inconscient, le premier essayant de s'adapter aux normes sociales et, le second développant, par compensation, tout ce que le conscient a rejeté. Le « processus d'individuation » qui peut se développer au cours d'une psychanalyse ou dans une expérience spirituelle, artistique ou dans une crise psychique, vise la liberté de l'esprit et la naissance de ce que Jung appelle « le soi ».

L'individu qui réalise son soi a réintégré dans sa conscience les richesses contenues dans l'inconscient ; il construit en lui la totalité psychique et relativise les visées du moi au profit du soi qui l'ouvre à la totalité de l'univers. Celui qui a accompli ce processus devient libre par rapport aux normes sociales et Jung pense que beaucoup d'artistes ont vécu ce processus. Dans le très beau texte jusque là inédit et récemment publié (en 2011), *Le Cahier Rouge*, Jung essaie de comprendre comment ce processus est né en lui après une période de troubles psychiques et de solitude sociale, comment il se développe, et essaie de comprendre son sens. Cela ne veut pas dire que l'on devient immoraliste et que l'on néglige d'obéir à des normes sans lesquelles la vie sociale est impossible. Mais cela veut dire que l'homme individué se distingue de la conscience collective, est affranchi de tous les préjugés qu'elle charrie et, qu'en un sens, il est par delà le bien et le mal. Cette formule, bien sûr évoque Nietzsche et l'on sait à quel point Jung a réfléchi sur le processus créateur chez le philosophe allemand. Le processus d'individuation, en même temps, libère l'individu de sa dépendance à l'inconscient, ce qui lui permet de dominer ses pulsions. Il est double libération : par rapport au groupe social et

à l'identification à celui-ci, et par rapport à son propre inconscient. Intégrer les contenus de l'inconscient permet aussi un élargissement de la conscience. Le processus d'individuation est, comme le dit Jung : « l'accession de l'individu à sa complétude »[2].

Il n'y a pas de créativité sans liberté intérieure, et il n'y a pas de liberté sans réalisation du processus d'individuation. Ce processus nous délivre du danger de contamination psychique, dont nous ne pouvons nous protéger que si nous en sommes conscients. Comme Jung l'écrit dans *Présent et Avenir :* « seul peut résister à une masse organisée le sujet qui est tout aussi organisé dans son individualité que l'est une masse »[3]. Le processus d'individuation fait de celui qui le vit un sujet – et Jung reprend même le terme des Anciens, des philosophes de la renaissance et des alchimistes –, un microcosme qui trouve sa place dans le macrocosme qu'est l'univers. Ne nous y trompons pas : cela ne signifie pas que l'on devienne parfait ou que les défauts s'effacent, mais que l'individu a trouvé le sens de sa vie et accomplit son destin.

Concluons : il serait erroné de penser que la créativité individuelle ne peut se développer qu'en dehors des normes sociales, même si certains théoriciens libertaires ont pu affirmer cette thèse. Il n'y a pas de vie en société sans normes morales. Mais il est vrai aussi que celles-ci peuvent parfois assécher celle-là. Pour concilier les exigences sociales et les aspirations individuelles, il faut un équilibre psychique et une paix intérieure qui ne sont pas donnés, mais que l'on peut acquérir par la confrontation avec soi. Les artistes réalisent parfois cet équilibre, mais tout homme peut le réaliser en lui s'il sait apprendre à se connaître lui –même.

— René Daval
Université de Reims Champagne-Ardenne

2. Jung, 1997 : 124.
3. Jung, 1962 : 88.

Œuvres citées

Aristote (1967) : *Ethique à Nicomaque*. Trad. J. Tricot. Paris : Vrin.
Dostaler, G. (2005) : *Keynes et ses combats*. Paris : Albin Michel.
Freud, S. (1994) : *Œuvres Complètes*, tome XVIII : *Malaise dans la Culture*. Trad. A. Bourguignon, P. Cotet *et alii*. Paris : P.U.F..
—— *Œuvres complètes*, tome XVII : *Inhibition, Symptôme et Angoisse*. Trad. A. Bourguignon, P. Cotet *et alii*. Paris : P.U.F.
Jung, C. G. (2011) : *Le Livre Rouge*. Trad. S. Shamdasani. Paris : L'Iconoclaste, La Compagnie du Livre Rouge.
—— (1997) *L'Ame et le Soi*. Trad. C. Maillard, Ch. Pflieger-Maillard & R. Bourneuf. Paris : Albin Michel.
—— (1962) : *Présent et Avenir*. Trad. R. Cahen. Paris : Denoël Gonthier.
G.E. Moore, G.E. (1998) : *Principia Ethica*. Trad. M. Gouverneur, revue par R. Ogien, Paris : P.U.F.
—— (1970) « The Nature of Moral Philosophy» in *Philosophical Studies*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd.

Le jeu récurrent de la norme et de la transgression dans *Erasure* de Percival Everett

Résumé

Le protagoniste-narrateur d'*Erasure*, le roman de Percival Everett, vend son âme au diable en acceptant que sa parodie du roman afro-américain soit prise au sérieux et récompensée par un jury littéraire qu'il méprise, mais dont il fait partie : d'emblée, le récit va s'articuler autour de la dynamique norme/transgression. Notre propos sera de montrer que le mouvement qui porte cette dynamique dans l'entier du roman se calque sur le cinétisme du système de l'article anglais, tel qu'il a été mis au jour par le linguiste français Gustave Guillaume, et que la posture existentielle d'un homme aussi rebelle que conformiste peut se décliner grammaticalement selon les emplois possibles du substantif « *writer* ».

Abstract

The protagonist and narrator of Percival Everett's novel *Erasure* sells his soul to the devil when he accepts that his parody of the Afro-American novel be taken seriously and rewarded by a jury he despises but of which he is one of the members. Right from the start Everett's narrative unfolds according to the norm/transgression dynamics. This paper shows that the movement that carries this dynamics throughout the whole narrative reproduces the cinetism of the system of the English article – discovered by the French linguist Gustave Guillaume – and that the existential position of a man as rebellious as he is conformist can be grammatically declined according to the potential uses of the substantive « writer ».

Le jeu récurrent de la norme et de la transgression dans *Erasure* de Percival Everett

Dans *Erasure,* le roman de Percival Everett publié en 2001, l'intrigue s'articule autour du jeu constant entre norme et transgression, un jeu qui déploie le mouvement profond de la narration en dépit de la fragmentation du récit et de l'intertextualité volontiers subversive. Le chapitre 6, à partir duquel s'enclenche le mécanisme qui porte le narrateur-protagoniste jusqu'au paroxysme final, commence par un avertissement au lecteur : « narrative always travels in the same direction … Never are we dropped into a space and returned to the previous narrative position or into nothingness »[1]. Notre propos sera donc d'identifier ce mouvement puissant qui ne connaît pas de retour en arrière, rebondit à chaque étape de la transgression d'une norme changeante, et se retourne dans l'interface de la marge. Pour ce faire, nous ferons appel à l'intuition du linguiste français Gustave Guillaume qui, en saisissant les mouvements qui animent les systèmes de la langue, ouvre une possibilité de mieux appréhender ceux qui articulent les récits de fiction.

Revenons d'abord sur cette intrigue très habile dont le paradoxe tient en peu de mots. Thelonious Monk Ellison, écrivain d'origine afro-américaine intéressé par les théories du postmodernisme, est révolté par le fait que ses romans - « widely unread experimental stories and novels. Considered dense and often inaccessible »[2] - apparaissent dans les librairies sous la catégorie du roman afro-américain habituellement limité aux stéréotypes de l'adolescent noir qui tombe dans la délinquance pour échapper à l'enfermement du ghetto. Poussé par des contraintes financières, cet écrivain frustré décide alors d'écrire un pastiche de roman afro-américain sous le pseudonyme de Stagg R. Leigh et, à son corps défendant, voit ce pastiche, qu'il méprise souverainement, pris très au sérieux par la critique new-yorkaise et obtenir un prix littéraire prestigieux, *the Book Award*, décerné par un jury… dont il fait lui-même partie !

Un monde de transgression généralisée

Dès l'incipit, Thelonious annonce qu'il écrit son journal comme une confession pour la postérité avec la distanciation de celui qui se croit proche de sa fin. De plus, Everett prend soin d'inscrire ce personnage dans une double filiation symbolique vouée autant à la marginalité qu'à la célébrité : celle du pianiste de jazz

1. Everett, 2001 : 60.
2. *Ibid.* : 251.

Thelonious Monk et celle de l'écrivain Ralph Ellison. Juché tant bien que mal sur ces deux sommets de l'art musical et de la littérature, Monk Thelonious Ellison prie son lecteur de l'appeler Monk à l'instar d'Ishmaël dans *Moby Dick* et offre au lecteur une vue plongeante à la fois sur sa propre famille et sur le landerneau des gens de lettres, un monde où la transgression est la plupart du temps dissimulée sous les apparences de la norme. Passant constamment d'un microcosme à l'autre, il dénonce les incohérences du conformisme social et, en tout premier lieu, celles qui se rapportent à la notion de race. « I don't believe in race », explique-t-il dès le début du roman, révolté par le fait que son agent lui ait annoncé que son dix-septième roman, dans lequel il remodèle la tragédie grecque, vient d'être refusé parce qu'il n'est pas « black enough » et ne correspond pas à ce que les lecteurs blancs attendent d'un auteur noir. Et lorsque Monk découvre que Juanita Mae Jenkins, autre écrivain afro-américain, est encensée par la critique pour avoir écrit, dans le dialecte du ghetto, un best-seller intitulé *We's Lives in Da Ghetto*, une souffrance physique intense s'empare de tout son corps. Il vit cet événement comme une trahison des grands écrivains noirs tels Alice Walker et Richard Wright : « The pain started in my feet and coursed through my legs, up my spine and into my braine and I rememembered passages of *Native Son* and *The Color Purple* »[3]. Enfin, ajoutons que la propre posture de Monk par rapport à la littérature expérimentale qu'il pratique n'est pas non plus dénuée d'ambiguïté puisqu'il viole la mémoire de certaines figures antiques pour les placer dans des situations transgressives hautement improbables. En témoigne la lettre d'un éditeur que lui transmet son agent après le refus de publication : « It's challenging and masterfully written and constructed, but who wants to read this shit ?… Come on, a novel in which Aristophanes and Euripides kill a younger, more talented dramatist, then contemplate the death of metaphysics ? »[4] Ce n'est que dans la méditation sur la menuiserie ou sur l'art de la pêche à la truite - métaphores du travail de l'artiste et du rapport au lecteur - ou dans l'invention de dialogues imaginaires entre artistes et intellectuels célèbres que Monk semble prendre quelque recul par rapport à sa situation présente. Son dégoût pour les courants littéraires balisés d'avance par les maisons d'édition et la critique se retrouve sur le mode satirique dans l'évocation de ses rapports avec ses collègues de l'association « *Nouveau Roman* society » qui lui reprochent de se contenter de pasticher le Barthes de *S/Z* dans un article intitulé *F/V*[5] et le traitent de « mimetic hack »[6].

La satire systématique de l'*intelligentsia* littéraire alterne avec les passages sur la famille qui sont envisagés non sans humour, mais dans la gravité d'une émotion toujours retenue. Après le suicide de son père, Monk éprouve le désir d'élucider son lien à ses proches qui sont chacun plus ou moins installés dans la transgression par rapport aux normes de la société. Au chapitre 8, il découvre la raison pour laquelle il fut à la fois porté au pinacle et mis à l'écart - « celebrated and ostracized » - par son père, et surtout considéré comme un être « différent » par

3. *Ibid.* : 60.
4. *Ibid.* : 48.
5. *Ibid.* : 18.
6. *Ibid.* : 22.

tous les membres de sa famille : il est né après la rupture d'une relation illégitime, restée secrète, de son père avec une infirmière blanche pendant la guerre de Corée. Monk a donc été conçu dans le désir nostalgique de son père pour l'amante perdue et dans la culpabilité à l'égard de l'épouse. Toujours dans les premiers chapitres, on apprend que Bill, le frère de Monk, et Lisa, sa sœur, ont suivi la tradition familiale et sont devenus médecins comme leur père et leur grand-père. Mais Bill, qui vient de divorcer, s'éloigne inéxorablement de sa famille pour vivre son homosexualité après un douloureux *coming-out* ; Lisa, divorcée, est restée près de ses parents et milite pour l'avortement. Tous les jours, elle doit traverser un groupe de fanatiques fondamentalistes qui l'accusent d'être une meurtrière et finissent par l'assassiner.

La crise profonde dans laquelle Monk se trouve au chapitre 6, après l'assassinat de sa sœur, est très étayée par l'auteur qui élabore le roman familial avec précision : cette crise naît de la conjonction des effets tragiques des conduites familiales transgressives passées et présentes, du plaisir que prend Monk à bousculer les tabous intellectuels et du snobisme exacerbé auquel il ne cesse de se heurter dans son milieu professionnel. Rongé par la culpabilité vis-à-vis de sa famille, Monk se voit contraint de sortir de son indifférence habituelle et de soigner sa mère comme l'aurait fait sa sœur Lisa : « The spotlight was squarely on me… Poor me ! A man without a religion, without a decent lie to call my own. Giving life for life as I knew I should, and, perhaps most importantly, attempting to live up to the measure of my sister »[7]. Cette toute nouvelle injonction de sa conscience ramène Monk à Washington, auprès de sa mère, mais l'écrivain qu'il continue d'être ronge son frein, révolté d'être devenu invisible parce qu'il est sorti des stéréotypes de la littérature noire. Installé dans le bureau de son père, il renonce à ses travaux de ré-écriture des mythes et commet sur la machine à écrire paternelle un crime qui viole l'éthique familiale et qui va progressivement mettre en cause sa propre identité : il écrit *My Pafology*, « a book on which I could never put my name. »[8], a « piece-of-shit novel », an « awful little book ». Publié sous le pseudonyme de Stagg R. Leigh, inspiré par la figure restée populaire du bandit Stagg Lee Shelton (1865-1912), le stéréotype du *bad nigger*, ce récit linéaire d'environ quatre-vingt pages est enchâssé dans le roman et relate à la première personne les turpitudes de Van Go Jenkins, un voyou noir issu du ghetto, qui, à la fin, se fait arrêter pour le viol de la fille de son employeur. *My Pafology* se veut avant tout la parodie du roman noir qui doit plaire au lecteur blanc, plus précisément la parodie de la littérature dite *communautariste*, basée sur la notion de témoignage brut, présentée comme le symptôme de l'échec culturel de la communauté noire. Ainsi que l'explique Anne-Sophie Gilloz, « exclue d'une véritable participation à l'exercice du pouvoir, cette communauté s'est mise à fabriquer une mauvaise littérature populaire en conformité avec la politique identitaire en vigueur dans l'espoir de s'affirmer »[9]. Sous la parodie, le lecteur retrouvera certains thèmes de *Push* (1996) de Sapphire et de *Native Son* (1940) de Richard Wright, parmi lesquels le viol et l'inceste qui font obstacle à l'ascension sociale du protagoniste.

7. *Ibid.* : 58.
8. *Ibid.* : 70.
9. Gilloz, 2006 : 19.

Monk parodie autant la bonne littérature que la mauvaise et, ce faisant, se parodie lui-même puisque qu'il affirme que l'écriture naît du désir de défier la forme pour la renforcer[10]. Le jour où cette parodie est prise au sérieux à la fois par l'éditeur Random House, par la critique et par le public, il comprend que la littérature communautariste qu'il stigmatise dans *My Pafology* ne peut que sortir renforcée par ce succès inattendu et qu'il vient de signer son arrêt de mort symbolique en tant qu'écrivain expérimental puisqu'il n'a pas réussi à faire passer son message. Un dialogue de quatre lignes, inséré en italiques dans le texte, entre le peintre expressionniste Ernst Kirchner et le graveur Max Klinger, suffit à résumer le sentiment de honte éprouvé par Monk ainsi que sa profonde culpabilité :

> *Ernst Kirchner : I'm glad that those brown shirts are burning my paintings.*
> *Max Klinger : What do you mean ?*
> *Kirchner : Imagine how I would feel if monsters like that tolerated my work*[11].

D'autres dialogues font écho à celui-ci, dialogues entre Käthe Kollwitz et Paul Klee à propos de l'art dégénéré[12], ou entre Hitler et son maître à penser Dietrich Eckhart[13].

Dans ce paysage où tromperie, violation des règles et meurtre sont monnaie courante, un événement singulier, la sélection de *My Pafology* par l'éditeur, noue l'intrigue tout en laissant à Monk une marge de liberté entre les chapitres 6 et 13. Ensuite, la parution de ce texte sous le titre définitif de *Fuck,* préserve un nouvel espace de liberté, cette fois-ci très rétréci, avec de nouveaux choix entre les chapitres 14 et 18. Dans ces espaces où la famille de Monk achève de se déliter, Everett place trois péripéties sous la forme de trois tentations successives qui vont l'obliger à réagir selon les principes qu'il affiche ou en les bafouant complètement.

Première tentation : la reconnaissance tant attendue et l'effacement virtuel de Monk

Random House, l'éditeur de Monk ouvre la possibilité d'un premier choix alors même que les compliments affluent - («magnificently raw and honest… the kind of book that they will be reading in high schools thirty years from now »[14]) - en proposant à Monk un contrat de 600 000 dollars, manne qui lui permettrait de régler une bonne partie de ses problèmes financiers puisqu'il doit placer sa mère dans une institution médicalisée. Ce coup de pouce du destin constitue le premier piège dans lequel tombe Monk : il accepte le contrat à la grande surprise de son agent Yul, mais ne veut en aucune façon révéler sa véritable identité préférant laisser à Yul la tâche de

10. Everett, 2001 : 159 : « In my writing my instinct was to defy form, but I very much sought in defying it to affirm it ».
11. *Ibid.* : 68. Ernst Kirchner (1880-1938), Max Klinger (1857-1920).
12. *Ibid.* : 56. Käthe Kollwitz (1867-1945), Paul Klee (1879-1940).
13. *Ibid.* : 44. Dietrich Ekhart (1868-1923), journaliste, écrivain, occultiste, sans doute le maître à penser le plus influent de Hitler, il fut impliqué dans le Putsch de la brasserie en 1923.
14. *Ibid.* : 155.

négocier le contrat de Stagg R. Leigh, son prête-nom. À partir de cette lâcheté initiale, Monk a le sentiment d'avoir perdu sa dignité et de n'être plus qu'un traître (a *sell-out*) à la solde d'une institution totalement dégradée : « I felt a great deal of hostility toward an industry so eager to seek out and sell such demeaning and soul destroying drivel »[15]. Maintenant, Everett n'a plus qu'à décliner le motif de la culpabilité selon trois modes d'être qui correspondent aux trois postures existentiales majeures exprimées par l'intermédiaire des voix verbales, mais en privilégiant la voix active.

Dès que Monk comprend que le succès commercial de *My Pafology* est dû à son échec en tant que parodie de roman communautariste et qu'il vient de vendre son âme au marché de l'édition, la voix passive s'impose à travers sa plainte, « I never felt so stranded »[16]. De même, quand il évoque l'enfant qu'il était pour trouver des causes psychologiques à son comportement, il se voit « set apart », « saddled with a kind of illness » en raison de la préférence de son père pour lui. Ou alors, il décrit l'adulte qu'il est devenu comme un être totalement écrasé par ses responsabilités, « terrified », « exhausted », « self-centered », « washed with guilt ». À ces participes passés font écho la réplique imaginaire du peintre Rothko à son confrère Motherwell, - « this stuff I'm doing now has me depressed »[17]- , ainsi que la sémantique des substantifs, « lostness », « hopelessness », « misplacedness », et les adjectifs, « distrustful », « desperate », awkward » etc… La voix moyenne de la forme réfléchie, quant à elle, témoigne du besoin qu'a Monk de comprendre ce qui lui arrive et avant tout de se fustiger : « I *was thinking myself* into a funk about idiotic and pretentious bullshit »[18]. La voix moyenne - construite à partir des auxiliaires *be, have* de la forme progressive et des temps composés - est aussi celle qui dresse les constats : « I *find myself* sadly the stereotype of the radical… may-be, I *have misunderstood* my experiments all along, propping up, as if propping up is needed, the artistic traditions that I *have pretended* to challenge »[19]. À cela, ajoutons la perspective du suicide, toujours grammaticalement moyenne, dans la bouche de Monk d'abord, « My *self-murder* would not be an act of rage and despair, but of only despair »[20], puis dans la bouche du peintre Rothko, « I'm planning to take my own life »[21]. Sans oublier les métaphores qui expriment l'absurdité de la situation de Monk : « I was a diesel mechanic on a steamship, an obstretician in a monastery »[22]. Enfin, notons le motif de la table de nuit[23], que fabrique Monk dans ses moments de loisir pour sa mère et qui est bien évidemment bancale, et le motif du joueur qui, au cours d'un jeu télévisé, répond comme un robot à toutes les questions imaginables devant des auditeurs complètement anesthésiés[24].

15. *Ibid.* : 153.
16. *Ibid.* : 159.
17. *Ibid.* : 177.
18. *Ibid.* : 182.
19. *Ibid.* : 177. Les formes moyennes sont mises en italiques.
20. *Ibid.* : 159.
21. *Ibid.* : 177.
22. *Ibid.* : 181.
23. *Ibid.* : 162.
24. *Ibid.* : 192. Il s'agit d'une nouvelle incise au chapitre 10 et intitulée « À propos de bottes »,

La représentation de l'action, et donc la voix active, offre un plus grand intérêt narratif parce qu'elle dévoile le comportement de Monk, « the dutiful son, the good man, the familly rock »[25], sous l'angle positif quand il s'agit des membres de sa famille et sous l'angle négatif dès qu'il s'agit des options qui concernent sa vie personnelle ou professionnelle. De manière plus prosaïque, on peut dire qu'il se débarrasse de l'argent sale qu'il vient de gagner sous le pseudonyme de Stagg Leigh et qu'il se déculpabilise en améliorant le sort de ses proches. Quand il est question de mettre sa mère dans une institution, « to commit his mother », il ne se prive pas de conjuguer le verbe *commit* à la voix active, mais tout en s'interrogeant sur l'ambiguïté de son sens - commettre un crime, se suicider, interner quelqu'un ou l'incarcérer - et finit par prendre la décision douloureuse qui s'impose tout en libérant son frère Bill de toute charge financière. Puis, lorsque Monk découvre les lettres dans lesquelles Fiona, la maîtresse de son père, annonce qu'elle est la mère d'une petite Gretchen, il part à la recherche de sa demi-sœur et lui offre un chèque de 100 000 dollars comme pour compenser l'absence du père. Enfin, à Lorraine, la domestique de sa mère qui se retrouve sans emploi et décide de se marier sur le tard, Monk fait don d'un chèque de 10 000 dollars.

L'effacement de la dette à l'égard d'autrui n'est que le versant lumineux du processus d'effacement de la personne de Monk qui s'amorce à partir du moment où il vit professionnellement dans le déni de sa propre identité, donc dans le déni du nom du père, homme de devoir, et par extension dans le déni de son père spirituel, l'écrivain Ralph Ellison dont il porte le patronyme, mais très ironiquement dans l'identification à Rhinehart, fantoche aux mille facettes et guise ultime du héros de *Invisible Man* : « I might in fact become a Rhinehart, walking down the street and finding myself in store windows »[26]. Enfin, l'ultime déni serait celui des anciens les plus prestigieux comme l'écrivain-poète James Weldon Johnson, très impliqué dans la Renaissance de Harlem, et l'abolitionniste Fredrick Douglass dont Everett place la maison non loin de la maison de campagne de la famille Ellison, à Annapolis dans le Maryland. Le processus d'effacement se poursuit sur le plan sentimental lorsque Monk provoque la rupture avec Marilyn, une jeune femme dont il admire l'intelligence et le courage pour son engagement dans le groupe de réflexion sur la détermination des peines dans les cas d'infraction à la loi : il va jusqu'à lui reprocher vertement l'intérêt qu'elle porte au dernier livre de Juanita Mae Jenkins, « an idiotic, exploitive, piece of crap »[27], écrit à partir de procédés narratifs qu'il méprise mais applique pourtant dans la parodie *My Pafology.* Monk se voit alors immédiatement congédié comme s'il avait de manière inconsciente devancé un procès pour manque de sincérité: « Not only my situation seemed to make me an unsuitable candidate for the most basic of friendships, new or old, and romantic involvement seemed nearly ridiculous to me »[28].

expression française qui signifie sans motif / à propos de tout et de rien.
25. *Ibid.* : 264.
26. *Ibid.* : 184.
27. *Ibid.* : 213.
28. *Ibid.* : 247.

Même s'il a perdu l'amour naissant de Marilyn, Monk ne s'est pas encore effacé au profit de son pseudonyme. En fait, l'effacement qui donne son titre au roman est encore réversible dans la mesure où l'existence de Stagg Leigh reste purement virtuelle et où Monk peut à chaque instant révéler son identité, semer la panique chez son éditeur et ridiculiser la critique en la personne de Kenya Dunston[29], animatrice d'une émission littéraire à succès de la télévision, incapable de faire la distinction entre une œuvre authentique et une parodie. Mais la situation se complique lorsque surgit la possibilité d'un nouveau *jack-pot*.

Deuxième tentation : le *jack-pot* avec la parution de *My Pafology/ Fuck* et un projet de film! Stagg prend le dessus sur Monk.

Monk doit trouver quelques arrangements avec sa conscience pour surmonter sa honte de laisser publier *My Pafology*. Après un raisonnement très élaboré, il se persuade que ce livre n'est pas une œuvre d'art, mais serait une sorte de dispositif dont Stagg serait le concepteur, un simple objet, ou encore une pierre tombale[30]. Et si cette pierre tombale symbolique sur laquelle serait gravée le nom de Stagg Leigh annonçait la mort tout aussi symbolique de Monk Ellison ? C'est le seul subterfuge que trouve sa conscience, plutôt accommodante, pour effacer sa faute à ses propres yeux et surtout pour encaisser le chèque de trois millions de dollars qu'on lui propose pour le tournage d'un film. Dans cette perspective alléchante, Monk doit aussi changer le titre de son livre. En effet, le mot *Pafology* suggère l'idée selon laquelle Van Go Jenkins, victime de racisme, serait un malade mental incapable d'échapper au déterminisme social à l'image de Monk Ellison lui-même qui, malade de ne pouvoir se faire entendre ni comme écrivain postmoderne, ni comme satiriste, se croit contraint de coïncider avec le stéréotype communautariste. En imposant *Fuck* comme nouveau titre de son roman et en maintenant le secret de son pseudonyme Stagg R. Leigh, Monk sort de son statut victimaire et laisse parler l'enfant tyrannique qui sommeille en lui. Il va jusqu'à menacer d'aller voir ailleurs si ce changement ne convient pas à son éditeur. Grâce à ce titre en forme de doigt d'honneur assorti d'un chantage, il peut enfin tout se permettre et jouer les *Mr.Hyde*. Renonçant à sa complainte lancinante d'écrivain expérimental soumis aux diktats postmodernes, il impose l'orthographe habituelle du mot *fuck* à l'éditeur qui suggérait *P-huck* pour ne pas choquer les lecteurs ! À ce stade, Monk s'efface de plus en plus devant Stagg, mais se différencie de lui puisqu'il en parle à la troisième personne du singulier. Cependant lorsqu'il rapporte son dialogue avec son agent Yul au sujet du titre, il se désigne lui-même par le pronom *me* tout en tenant des propos dignes de Stagg : « Fuck with an F or they can p-huck off »[31].

D'autres modifications purement physiques s'imposent à Monk qui se pique à ce nouveau jeu : « I would have to wear the mask of the person I was expected to

29. À travers ce personnage, Everett fait la satire du *Talk Show* d'Oprah Winfrey, animatrice afro-américaine de télévision qui fut un temps la plus populaire des Etats-Unis.
30. Everett, 2001: 234 : « a warning perhaps, a gravestone certainly».
31. *Ibid.* : 248.

be »[32]. Quel masque l'infâme Stagg Leigh, dont on ne connaît jusqu'à présent que la voix, va-t-il porter pour rencontrer le cinéaste Wiley Morgenstein? : « He decided on brown weejuns, khakis and a white shirt with blue stripes and button down collar »[33]. Avec les lunettes noires, la panoplie du voyou sera complète, comme si cet accessoire était l'élément magique qui assure le passage de Monk à Stagg à l'instar de la substance chimique qui transforme Jekyll en Hyde. A présent, Stagg peut laisser entendre qu'il a tué un homme : « They say I killed a man with the leather awl of a swiss army knife. The qualifier *they say* was a stroke and Stagg smiled to himself, a move that served to underscore the quality of his crime »[34]. Une telle rumeur, ni confirmée ni infirmée, sonne comme un gage d'authenticité, voire de respectabilité que Stagg ne manque pas de savourer en répétant qu'il est « the real thing » jusqu'au moment où, sortant de l'ascenseur, il se retrouve face à une énorme affiche couverte d'inscriptions parmi lesquelles il retient celle-ci : « Did Julian Schnabel Really Exist ? » Cette interrogation sur l'existence de Julian Schnabel - peintre et cinéaste américain au verbe iconoclaste, souvent considéré comme l'enfant terrible du néo-expressionnisme américain - ne peut que ramener Monk du côté de la réalité et lui faire mesurer le danger de l'imposture qui est en train de s'installer. Mais il ne tient pas compte de cet avertissement et cède à la troisième et dernière tentation qui fera de son imposture la norme en lui apportant la consécration d'un prix littéraire.

Troisième tentation : *vanitas vanitatis,* un prix littéraire et la naissance d'une personnalité double.

Everett déploie la destinée de Monk à partir du chapitre 14 jusqu'à la toute fin, au chapitre 18, en fragmentant davantage son récit. À l'intérieur des chapitres, les sections, séparées par trois astérisques, sont de plus en plus courtes et créent une alternance de tragique, de comique et de pathétique qui aiguise le suspense jusqu'au moment où Monk, qui a décidé de recevoir son prix en tant que Stagg, s'approche des caméras en répétant les dernières paroles de Van Go Jenkins, le protagoniste de *My Pafology/Fuck* : « Egads, I'm on television »[35].

Avant ce coup de théâtre final, le processus d'identification de Monk à son double se déroule dans une sorte d'hallucination - « near delirium » - alimentée par la fulgurance de son succès : « In the middle of January *Fuck* was number one on the New York Times bestseller list, had been picked up by two more book clubs »[36]. Devant l'avalanche des compliments, Stagg se compare à Dédale qui savait voler, mais sans aller trop haut pour risquer de se brûler les ailes comme Icare. Son *hubris* ne semble plus connaître de limites et il se voit dépasser les prestigieux anciens qui furent longtemps ses modèles : « I decided that Zeno was too slow getting to his point and that Thales' theory didn't hold water »[37]. Enfin, il affiche sans complexe

32. *Ibid.* : 238.
33. *Ibid.* : 242.
34. *Ibid.* : 245.
35. *Ibid.* : 294.
36. *Ibid.* : 287.
37. *Ibid.* : 287.

sa cupidité et son mépris de la critique, aussi élogieuse soit-elle. Pendant ce temps, Monk lutte pied à pied contre l'hégémonie grandissante de Stagg. Lors du dîner qui précède l'attribution du prix littéraire, c'est bien Monk qui refuse de prendre en compte l'argument fallacieux selon lequel il devrait se réjouir que « son peuple » se voie récompensé à travers un livre comme *Fuck* et s'inquiète surtout de l'image qui est donnée de la communauté noire : « People will read this shit and believe that there is truth to it »[38].

L'alternance des tonalités qui restitue le flot agité de la conscience de Monk s'accélère dans un crescendo burlesque jusqu'au dénouement, mais continue de souligner la complexité psychologique de ce personnage et, ainsi, de conférer une portée existentielle à la farce qui se joue. L'examen de quelques unes des dernières séquences du roman va nous permettre d'identifier les nombreuses guises de Monk Ellison avant qu'il ne laisse celle de Stagg Leigh l'imposteur prendre définitivement le dessus. Nous employons le mot « guise » pour référer aux différents modes d'être d'un individu, étant entendu que ceux-ci ne cessent de fluctuer au fil du temps qui s'écoule et, dans le cas de la fiction, au fil de la narration.

Sans doute dans le but d'entretenir la tonalité éminemment ludique de son roman et, ainsi, de rappeler au lecteur le caractère éphémère des postures humaines, Everett s'arrange pour que chacune des guises d'Ellison Monk, aussi sérieuse ou pathétique soit-elle, tourne invariablement à l'auto-dérision. La première de ces guises est celle du narrateur homodiégétique distancé qui tente d'analyser son propre comportement avec le plus grand sérieux quand il s'agit de se débarrasser de Stagg, cet autre lui-même trop dérangeant : « Had I by annihilating my own presence actually asserted the individuality of Stagg Leigh ? Or was it the book itself that had given him life ? »[39]. Interrogation suivie d'un constat lucide mais vaguement schizophrène: « I could not let the committee select *Fuck* as the winner of the most prestigious book award in the nation. I had to defeat myself to save myself, my own identity. I had to toss a spear through the mouth of my own creation… »[40]. Pour le plus grand amusement du lecteur, Monk ne garde pas très longtemps cette posture belliqueuse, qui rappelle l'agressivité d'Invisible Man à l'égard de lui-même, et dévie très vite vers l'auto-dérision :

> *So I had managed to take myself, the writer, reconfigure myself, then desintegrate myself, leaving two bodies of work, two bodies, no boundaries yet walls everywhere. I had caught myself standing naked in front of the mirror and discovered that I had nothing to hide… Somehow I had whacked off my own*
>
> *willy*
> *stick*
> *dick*[41]…

38. *Ibid.* : 290.
39. *Ibid.* : 276.
40. *Ibid.* : 287.
41. *Ibid.* : 286.

Suit une longue liste de douze autres termes pour désigner ce qui manque cruellement à Monk dans le miroir - autre réminiscence d'*Invisible Man* - alors que Stagg semble avantageusement pourvu.

Une autre guise de Monk est celle de l'intellectuel qui transpose le processus d'auto-effacement qu'il vit en mettant en scène un dialogue entre deux peintres, procédé que nous l'avons vu utiliser précédemment. Le dialogue imaginé entre les peintres américains[42] de Kooning et Rauschenberg, au chapitre 15, est d'autant plus convaincant qu'il joue habilement sur les trois formes impersonnelles du verbe *erase* (infinitif, participe présent, participe passé) pour évoquer un incident qui a eu lieu en 1953. Rauschenberg avait effectivement effacé un dessin que de Kooning lui avait donné en connaissant son intention de créer un espace blanc, ouvert. Dans le dialogue inventé par Everett, Rauschenberg demande à de Kooning de faire un dessin et ajoute : « I intend to *erase* it »[43] ; quatre semaines plus tard, il constate qu'il ne reste plus que la trace de son acte : « It was a lot of work *erasing* it. My wrist is still sore. I call it *erased* drawing…I *erased* your picture. I sold my *erasing* »[44]. Cette courte scène, déjà éloignée dans le temps, présente l'effacement de l'œuvre et de son auteur comme un processus de destruction suivi d'une appropriation dans un but mercantile et a, de ce fait, une valeur d'avertissement. Elaboré méthodiquement selon les trois voix grammaticales déjà mentionnées, ce dialogue peut être lu comme un jeu pervers qui bafoue l'authenticité dans l'art, ce que confirme ironiquement les dernières paroles de Monk/Stagg imposteur figé dans la posture de son propre personnage, le voyou Van Go Jenkins, à la fin du roman.

Dans un autre registre, Monk accorde une grande importance à sa guise pathétique d'homme ordinaire écrasé par un destin tragique lorsqu'il voit sa mère détruite jour après jour par la maladie d'Alzheimer et qu'il ne parvient plus à communiquer avec son frère Bill. Cette vaine pathétique se retrouve dans le rêve où Monk se voit blessé, perdant son sang comme le pélican de Vigny, aux prises avec des soldats nazis qu'il canarde l'un après l'autre, et réalise qu'il est incapable de se rappeler son propre nom. Reste la solution du suicide. Mais là encore l'auto-dérision prend le dessus : « I considered putting my head in the oven, but as Mother had always exercised a preference for electricity over gas, I could only hope to cook myself to death »[45].

De l'auto-dérision à la farce, le pas se franchit aisément pour Monk qui revêt volontiers la guise du *trickster* perturbateur lorsque, reçu dans un talk-show à la télévision sous le prête-nom de Stagg Leigh, il oblige les journalistes à le cacher derrière un écran et refuse de parler de son livre dans une ultime pirouette. Cette scène comique basée sur la dissimulation anticipe, sur le mode négatif, la scène finale du roman qui est, à l'inverse, une scène de révélation, certes méditée par Monk mais vampirisée *in extremis* par Stagg. Une lecture attentive de la résolution prise

42. De Kooning, 1904-1997 et Rauschenberg, 1925-2008, peintres, sculpteurs, plasticiens, tous deux rattachés à l'expressionnisme abstrait.
43. *Ibid.* : 254.
44. *Ibid.*
45. *Ibid.* : 281.

par Monk au chapitre 17, qui se révèle n'être qu'une pseudo-résolution, montre que la transformation s'opère malgré lui à partir du moment où il choisit de s'habiller en Stagg :

> *In my room, I stretched out on the bed and contemplated my course of action. Stagg Leigh would in fact be awarded the Book Award… I dressed and as I did I hummed. I had not hummed in a very long time ; music had left me. I felt the spirit of Mother in my humming. I felt the spirit of my sister in my pithiness and that of my father in my playful arrogance. I even felt something of my brother and I knew that tonight I would be exposed*[46].

Comme on l'a déjà vu à propos des lunettes noires, la présence de Stagg réside dans sa pure apparence vestimentaire qui a valeur de masque : « black shoes, black trousers, black turtle neck sweater, black blazer, black fedora. Stagg Leigh is black from toe to top of head… »[47]. Ainsi que l'explique Walter Otto à propos de Dionysos :

> *C'était donc Dionysos lui-même qui apparaissait dans le masque… Le masque est tout entier rencontre, rien que rencontre, pur en-face. Il n'a pas d'envers… Il est le symbole et la manifestation de ce qui est simultanément présent et absent ; la présence la plus immédiatate, absence absolue : deux en un*[48].

Plus, il prend cette apparence monolithique, proche de celle du masque, plus Stagg fait penser à une figure de cire qui serait l'effigie de l'écrivain afro-américain par excellence, celui dont la morgue dissimule l'imposture pour l'ériger en modèle. En se révélant au monde des lettres et aux spectateurs de la télévision sous la guise de Stagg, Monk abolit ses autres guises et en même temps renonce à son être-au-monde dans toute sa complexité et ses contradictions. Ce roman, qui ne se veut en aucun cas une étude psychologique, peut donc s'arrêter là puisque le protagoniste a cessé d'*exister* au sens philosophique, même s'il continue à vivre. À moins qu'il ne reprenne la plume pour raconter son aventure afin d'en dévoiler la dynamique profonde.

La dynamique norme/transgression : application du *tenseur binaire radical* de Gustave Guillaume à *Erasure*.

Un schéma peut rendre compte du trajet identique de l'intrigue et de l'évolution professionnelle de Monk. Pour le réaliser, nous nous appuyons sur le mouvement du *tenseur radical binaire* découvert par le linguiste français Gustave Guillaume (1883-1960). Ce schéma offre l'avantage de présenter d'une manière

46. *Ibid.* : 290.
47. *Ibid.* : 272.
48. Gilloz, 2006 : 101 & citation extraite de Otto, 1969 : 94 & 98.

limpide « le mouvement naturel de l'esprit »[49] et donc le mécanisme de base du langage - d'où le qualificatif *radical* - qui repose sur la relation *binaire* du *très grand* qu'est l'universel et du *très petit* qu'est le singulier. Ces deux mouvements sont toujours en vis-à-vis et forment un système qui se construit à partir de deux cinétismes successifs irréversibles, le premier est particularisant en ce sens qu'il va du général au particulier et le deuxième, généralisant, va du particulier au général. Gustave Guillaume, qui applique ce mécanisme aux différents systèmes de la langue, le représente habituellement de la façon suivante :

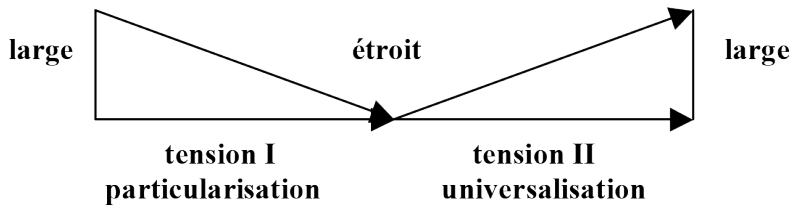


Schéma n°1 : le tenseur radical binaire

Si l'on applique le mécanisme du tenseur au système de l'article, on obtient :

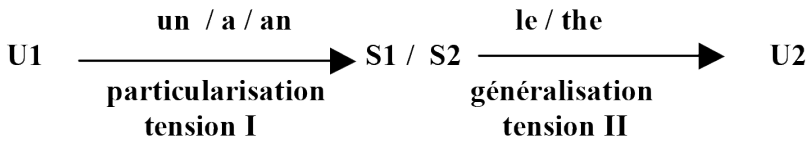


Schéma n°2 : le système de l'article en français et en anglais

Le symbole U1, placé au départ du mouvement de particularisation, correspond au signifié de l'article anti-extensif *un / une / a / an* et représente l'universalité des êtres qu'est apte à désigner le concept dont est porteur le substantif. Par exemple : « *Un loup* n'attaque que s'il est affamé ».

En S1, l'article *un / a / an* est saisi à la fin du mouvement de particularisation de la tension I. Il confère la singularisation maximale au substantif qu'il porte, comme dans cette phrase tirée de la fable Le *loup et le chien* : « *Un loup* n'avait que la peau et les os / tant les chiens faisaient bonne garde. »

En S2 s'amorce la tension II, mouvement inverse qui va de l'étroit au large. Ce mouvement de généralisation est contenu dans l'article extensif *le / la / les / the*. Si cet article est saisi au début de la tension II, le signifié du substantif qu'il porte désigne une extensité minimale comme dans « le chasseur a tué ce matin *le loup* qui rôdait. »

49. Guillaume Gustave, 1997 : 202.

Si l'on saisit l'article extensif en fin de tension II, le signifié du substantif acquiert le plus haut degré de généralisation qui correspond à « *Le loup* est en voie d'extinction. »

Si les positions U1 et U2 sont toutes universalisantes, qu'est-ce qui les différencie ? Dans la position U1, « *Un chat* a des griffes », l'extensité universelle se situe au début d'une tension de particularisation et donne l'impression d'une extensité relativement faible que peut sous-entendre la phrase, « Fais attention, un chat a des griffes ». Dans la phrase « *Le chat* a des griffes » situé en U2, l'article saisi le signifié du substantif à la fin d'une extension universalisante supérieure parce qu'elle a laissé derrière elle tous les autres cas possibles de généralisation.

Cette longue explication nous semble nécessaire pour mettre au jour le cinétisme profond qui anime l'intrigue de *Erasure*. Nous le basons sur le système de l'article qui convient au français et à l'anglais et le représentons ainsi :

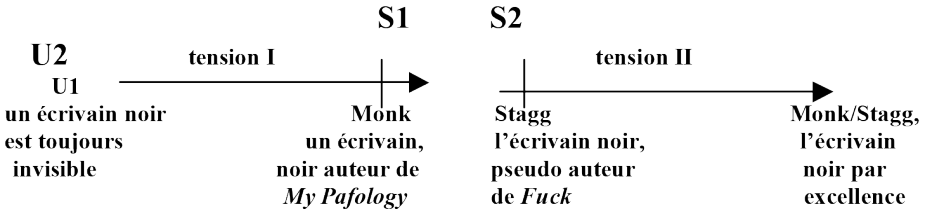


Schéma n° 3 : évolution du concept d'écrivain noir dans Erasure

À gauche, le *large* de U1 figure l'univers de l'ensemble des écrivains noirs posés comme invisibles par Monk dès le début d'*Erasure*. En S1, au centre du tenseur, l'*étroit* est le réceptable dans lequel s'inscrit un individu nommé Monk dans sa tentative singulière d'écrire une parodie de roman communautariste dont le titre est *My Pafology*. Cette tentative relève encore de la tension I particularisante parce qu'il s'agit de la réaction de Monk au monde dont il fait toujours partie. En revanche, l'initiative de Monk qui, en tant que Stagg, impose le titre de *Fuck* entériné par son éditeur, puis par le cinéaste, le singularise comme l'écrivain qui a osé écrire un témoignage percutant : Stagg lance, pour ainsi dire, le cinétisme de la tension II généralisante qui, grâce au prestigieux National Book Award, fera de lui l'écrivain afro-américain par excellence pour le lectorat blanc. A ce stade, Monk/Stagg aura atteint la visibilité totale, l'imposture commise entre S1 et S2 ayant laissé la place à une norme parfaitement contrôlée et rassurante. Et, si l'on joue sur le sens de Monk, accolé à son pseudonyme, Stagg R. Leigh, on peut en conclure que l'ermite et moine copiste du début du roman acquiert, à la fin, le statut de moine iconoclaste transfiguré par la renommée.

Reste l'espace très étroit ménagé entre S1 et S2 qui correspond au changement de titre. Cet espace étroit - Gustave Guillaume dirait *sténonome* - peut être interprété

comme la marge de liberté de Monk qui a la possibilité d'accepter ou d'empêcher que le mécanisme se mette en marche et que son livre devienne un modèle à suivre plutôt qu'à mettre à l'index. Autrement dit, c'est l'instant crucial de la résolution pour Monk qui peut ne pas se laisser étouffer par le *trickster* démoniaque qui sommeille en lui, au risque de retourner à l'invisibilité, ou qui peut s'exposer à la lumière trompeuse des feux de la rampe pour perdre son âme à jamais.

Cette application du *tenseur binaire radical* à *Erasure* achève de nous convaincre qu'un grand roman est peut-être celui qui, dans la latence de l'écriture, déploie, avec vigueur et à l'insu de son auteur, la circulation très précise de la pensée humaine entre l'universel et le singulier. Sans connaître les travaux de Guillaume, Everett a déjà l'intuition que son œuvre a quelque chose à voir avec le fonctionnement du langage lorsqu'il explique dans une interview réalisée en 2006 : « Basically, all of my books come out of a desire to explore something about langage and how langage works, even though I do write stories that deal with other things, maybe… We read because we love langage. We learn about ourselves by the way we understand the working of language, the nature of meaning, the importance of making meaning »[50].

Conclusion

Dans la toute dernière scène d'*Erasure*, Monk, métamorphosé en Stagg, se voit, dans un mirage, entouré de toute sa famille et des gens qu'il a connus au cours de son existence. A cet instant crucial, Everett a eu l'idée d'introduire un petit garçon qui lui tend un miroir : « Then there was a small boy, perhaps me as a boy, and he held up a mirror so that I could see my face and it was the face of Stagg Leigh »[51]. L'idée du miroir est bien évidemment inspirée de *Dr. Jellyll and Mr. Hyde*, dans lequel Dr. Jekyll se voit mourir sous les traits de Mr. Hyde ou encore de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *William Wilson,* à la fin de laquelle le protagoniste tente d'assassiner son double trop vertueux dont le reflet ne cesse de le tancer vertement. D'autres titres et d'autres thèmes viennent à l'esprit comme celui de la créature qui, dans *Frankenstein,* phagocyte son créateur. On peut même ajouter qu'Everett s'inscrit dans la norme instaurée par la tradition gothique de manière ostentatoire et que, s'il y a transgression de sa part, celle-ci tient surtout à l'humour et à la satire permanente de tous les stéréotypes que ce soit ceux de la littérature gothique, ceux de la littérature postmoderne et ceux du communautarisme afro-américain. L'ironie et les retournements de situations sont là pour nous montrer que rien n'est jamais acquis et que l'écrivain authentique doit s'aventurer par delà la dépendance à la norme et par delà la tentation de la transgression comprise comme un gage d'originalité. Un tel parti pris implique de se situer à la marge et de savoir dire non, comme avait su le faire Monk avant d'écrire *My Pafology* :

50. Julien, Mills & Tissut, 2007 : 218-223.
51. Everett, 2001: 293.

> *I didn't write as an act of testimony or social indignation (though all writing in some way is just that) and I did not write out of a so-called family tradition of oral story-telling. I never tried to set anybody free, never tried to paint the next real and true picture of the life of my people, never had any people whose picture I knew well enough to paint… But the irony was beautiful. I was a victim of racism by virtue of my failing to acknowledge racial difference and by failing to have my art be defined as an exercise in racial self-definition*[52].

Savoir dire non et se placer à distance avec pour licence celle qui consiste à remettre en question l'adhésion à un ensemble donné par la réalité, aussi saisissante et séduisante soit-elle. En d'autres termes, la marge est le lieu silencieux où vacille la mémoire des faits et où l'imagination de l'artiste travaille le matériau de l'expérience vécue pour construire un monde parallèle, à la structure invisible et aux strates multiples, un monde qui donne l'illusion d'une réalité à laquelle le lecteur veut bien croire. Telle est en substance le message délivré par Percival Everett dans un discours prononcé à Lyon en 2006[53].

— Catherine Chauche
Université de Reims Champagne-Ardenne

52. *Ibid.* : 238.
53. Julien, Mills & Tissut, 2007 : 209.

Œuvres citées

Everett, Percival (2001) : *Erasure*. New York : Faber & Faber.
Gilloz, Anne-Sophie (2006) : *Masques et voix/voies dans 'Erasure' et 'Watershed' de Percival Everett*. Mémoire de deuxième année, Master langue et culture étrangères, Parcours anglophone. Université de Reims.
Guillaume, Gustave (1997) : *Leçons de linguistique*. 5. Québec : Université de Laval & Paris : Klincksieck.
Julien, Claude, Mills, Alice & Tissut, Anne-Laure (2007) : « An interview : May 3rd 2005 ». *Reading Percival Everett : European Perspectives*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais.
Otto, Walter (1969) : *Dionysos, le mythe et le culte*. Paris : Tel Gallimard.

Tchapaev à La Havane : le cinéma révolutionnaire cubain et la question du réalisme socialiste

Résumé

Cet article cherche à évaluer l'influence exercée par l'esthétique réaliste socialiste sur le cinéma révolutionnaire cubain. Après un bref rappel historique sur l'émergence et la diffusion du réalisme socialiste en Union Soviétique, ainsi que sur la trajectoire du Parti Communiste Cubain avant et après la Révolution, l'étude s'intéresse à la position des cinéastes et des responsables de l'ICAIC (Institut officiel du cinéma, créé en 1959) face à cette doctrine esthétique exogène, et tente de déterminer si le réalisme socialiste a acquis, à un moment ou à un autre, le statut de norme officielle à Cuba. Cette réflexion est menée en mettant en relation le cinéma et la politique culturelle révolutionnaire, dans ses invariants et ses évolutions, sans perdre de vue le contexte plus général des orientations politiques changeantes du régime castriste et du rôle des communistes dans le processus révolutionnaire.

Mots clés : Cuba ; Révolution ; Cinéma ; Réalisme socialiste ; Esthétique.

Abstract

This paper seeks to assess the influence of realist socialist aesthetics on Cuban revolutionary cinema. After briefly retracing the emergence and flowering of socialist realism in the Soviet Union, as well as the trajectory of Cuban Communist Party before and after the Revolution, this study focuses on the position of ICAIC's (official film institute) filmmakers and managers with regards to this exogenous aesthetic doctrine, and seeks to determine whether socialist realism ever gained the status of official standard in Cuba. This reflection is developed connecting cinema and revolutionary cultural politics, with its invariants and evolutions, and keeping in mind the broader context of changing political guidelines of the Castro regime as well as the role of Communists in the revolutionary process.

Keywords : Cuba; Revolution; Cinema; Socialist Realism; Aesthetics.

Tchapaev à La Havane : le cinéma révolutionnaire cubain et la question du réalisme socialiste

Introduction

Comme l'ont déjà souligné de nombreux observateurs, la trajectoire historique du cinéma cubain est, par certains aspects, assez proche du celle du cinéma russe[1]. Dans les deux cas, un événement politique majeur, la Révolution, a introduit une division entre un « avant » et un « après », le cinéma national finissant par s'identifier totalement à celui des temps nouveaux. A Cuba comme en Russie, l'histoire du cinéma a longtemps semblé commencer avec la Révolution, et la production antérieure à 1959 ou 1917 est tombée dans un long oubli, les films postrévolutionnaires retenant presque exclusivement l'attention des cinéphiles et des historiens. Ceci s'explique d'ailleurs par la formidable impulsion donnée au cinéma par les deux régimes, qui adoptèrent avec le même enthousiasme la célèbre phrase de Lénine : « Le cinéma est pour nous, de tous les arts, le plus important ». La décennie qui suivit la Révolution fut marquée, à Cuba et en Russie soviétique, par le développement de la production, la création de structures pérennes soutenues par l'Etat (en URSS, les studios Mosfilm, entre autres ; à Cuba, l'ICAIC [Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos], monopole public) ainsi que par l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes qui participa à l'éclosion d'un âge d'or. Cette période d'une dizaine d'années (les années 1920 en URSS, les années 1960 à Cuba) fut bien entendu celle de l'utilisation du cinéma à des fins de propagande par le nouveau régime, mais elle permit également l'exploration de voies esthétiques nouvelles et l'expérimentation formelle parfois la plus débridée.

Une fois rappelé ce parallélisme historique, il convient de s'interroger sur l'influence qu'a pu exercer le cinéma soviétique sur le cinéma cubain (compte tenu de l'antériorité de la Révolution d'Octobre et du poids géopolitique de l'URSS, la question inverse est sans doute moins pertinente). Les critiques et les historiens ont déjà souligné abondamment l'impact de l'avant-garde des années 1920 sur le cinéma militant cubain des années 1960 et nul n'ignore la dette de documentaristes de premier plan comme Santiago Álvarez ou Nicolás Guillén Landrián à Dziga Vertov ou Sergueï Eisenstein. Par contre, l'évaluation de l'influence du cinéma

1. *Cf.*, par ex., Margot, 1975-1976 : 45 : « *There are certain parallels between early Soviet films (1919-1929) and the films made during the first ten years of the Cuban revolution* ».

de l'époque stalinienne sur le cinéma révolutionnaire cubain reste un chantier à peine ouvert. Il serait pourtant utile, pour la connaissance et la compréhension de l'histoire culturelle cubaine, de réfléchir au rôle qu'a pu jouer le réalisme socialiste dans la production cinématographique postérieure à 1959.

Après avoir proposé un bref rappel historique sur l'émergence et la diffusion du réalisme socialiste en URSS, je m'interrogerai sur la position des cinéastes et des responsables de l'ICAIC face à cette doctrine esthétique, et je tenterai notamment de déterminer si le réalisme socialiste a acquis, à un moment ou à un autre, le statut de norme officielle à Cuba. Cette réflexion sera menée en mettant en relation le cinéma et la politique culturelle révolutionnaires, dans ses invariants et ses évolutions, sans perdre de vue, bien entendu, le contexte plus général des orientations politiques changeantes du régime castriste et le rôle des Communistes dans le processus révolutionnaire.

Le réalisme socialiste : origines d'une doctrine esthétique

Mouvement esthétique apparu dans les années 1930 en URSS, le réalisme socialiste est indissociable du stalinisme dont il fut la doctrine artistique officielle. D'abord imposé en Union Soviétique, il s'est ensuite diffusé dans les pays satellites de Moscou et a influencé de près ou de loin la production culturelle de tous les régimes se réclamant du marxisme-léninisme, comme la Chine, le Viêt-Nam ou la Corée du Nord. À l'origine, le réalisme socialiste est un concept qui a commencé à s'appliquer à la littérature avant de gagner rapidement toutes les autres formes artistiques. Pendant les années 1920, l'effervescence créative avait été encouragée et les mouvements d'avant-garde avaient pu promouvoir une révolution des formes, quitte à se couper parfois des masses, peu préparées à un art radicalement nouveau. La concentration du pouvoir entre les mains de Staline va mettre fin à ce bouillonnement en permettant l'émergence de la doctrine réaliste socialiste qui, comme le résume Régine Robin, est « l'esthétique du retour à l'ordre »[2]. L'intronisation du réalisme socialiste, qui va de pair avec le tournant réactionnaire que Staline fait prendre à l'URSS dans les années 1930, a lieu lors du 1er Congrès des Ecrivains Soviétiques, qui se tient à Moscou entre le 17 août et le 1er septembre 1934. Lors de ce congrès, des centaines d'écrivains venus des quatre coins du pays ainsi que de l'étranger débattent, pendant vingt-six séances, des orientations à donner à la littérature soviétique et se penchent, en particulier, sur la notion de réalisme socialiste, qui vient de faire son apparition sous la supervision directe de Staline (le terme même aurait été inventé par le dictateur en personne, aidé de Jdanov). Cette « méthode de création » est définie de la manière suivante dans les statuts de l'Union des Ecrivains Soviétiques :

> Pendant les années de la dictature du prolétariat, la littérature et la critique littéraire soviétiques, marchant aux côtés de la classe ouvrière et dirigées par le Parti Communiste, ont élaboré leurs nouveaux principes de création. Ces principes de création, résultant, d'une part, de l'appropriation critique

2. Robin, 1986 : 37.

> de l'héritage littéraire du passé, d'autre part de l'étude de l'expérience de la construction triomphante du socialisme et des progrès de la culture socialiste, ont trouvé leur expression principale dans les principes du réalisme socialiste. […] Le réalisme socialiste, étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. D'autre part, la véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique du réel doivent se combiner avec la tâche de la transformation et de l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme[3].

Quelques idées essentielles se dégagent de ce texte fondateur. On note tout d'abord que la nouvelle esthétique s'inscrit dans le cadre d'une société socialiste et ne peut se concevoir que sous la direction du Parti Communiste, avant-garde du prolétariat (cet aspect est particulièrement important si l'on s'intéresse ensuite à l'influence de cette doctrine dans le cadre de la Révolution cubaine, dont le caractère socialiste fit débat et où le rôle du Parti Communiste fut atypique). La subordination des écrivains à ces intérêts supérieurs est justifiée par le besoin impérieux de former idéologiquement les travailleurs afin de permettre la transformation de la société. Le réalisme socialiste ne permet donc pas le vagabondage de l'esprit créatif, mais implique au contraire une forte discipline de la part de l'écrivain, qui doit par ailleurs suivre une « méthode ». De tous les participants au congrès, ce fut Maxime Gorki qui livra la définition la plus influente de cette méthode par ailleurs assez floue. D'après l'auteur de *La Mère* [*Мать*, 1906], le réalisme socialiste doit être *programmatique* (il affirme une idée), il doit faire du *collectivisme* le principal facteur d'émergence de l'Homme Nouveau (l'individualité socialiste ne peut s'épanouir que dans le groupe), sa tonalité doit être *optimiste* (l'existence est faite d'action et de créativité, et vivre est un bonheur) et surtout il doit remplir une fonction *didactique* (faire émerger une nouvelle individualité socialiste est son principal objectif)[4].

Occupés à débattre d'autres questions, comme celle de l'écriture scénaristique ou du passage au parlant, les cinéastes eurent quelques réticences initiales à suivre le chemin tracé par les écrivains, mais le système de production soviétique finit néanmoins par engendrer le cinéma que le romancier, dramaturge et scénariste Vsevolod Vishnevsky appelait de ses vœux :

> Maintenant… Il faut trouver les formes populaires de l'Art… Elles sont indispensables comme les armes, comme les chansons de marche en campagne… Il faut constamment vérifier : ce que nous créons est-ce compréhensible, camarades ? Et si quelqu'un ne comprend pas, si c'est compliqué, raffiné, etc…, c'est bien dommage, mais cela ne convient pas pour aujourd'hui[5].

3. Reproduit dans : Pozner, 2005 : 11-12.
4. *Cf.* Bisztray, 1978 : 53-54.
5. Cité dans Breton, 1981 : 69.

L'avant-garde des années 1920 dut renoncer à son usage virtuose du montage non motivé et tomba progressivement en disgrâce, tandis que l'industrie cinématographique se réorientait vers une production plus simple d'accès, exaltant des figures héroïques et reprenant à son compte le montage transparent hollywoodien. C'est de cette époque que datent les classiques du cinéma réaliste socialiste, qui rencontrèrent souvent un grand succès populaire : citons en particulier *Les marins de Krondstadt* [*Мы из Кронштадта*, Efim Dzigan, 1936], dont le scénario avait pour auteur Vsevolod Vishnevsky, la trilogie des *Maxime*, de Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg, qui sortit entre 1935 et 1938, ou encore *Les tractoristes* [*Трактористы*, Ivan Pyriev, 1939], dont on dit que c'était le film préféré de Staline. Mais le film le plus emblématique de ce courant et de cette période du cinéma soviétique reste *Tchapaev* [*Чапаев*, Sergueï et Georgui Vassiliev, 1934], qui porta à l'écran un type de personnage que le roman avait déjà commencé à populariser : le héros positif.

Le héros positif, dont la trajectoire narrative est souvent calquée sur celle du héros du *bildungsroman*, est un modèle d'identification proposé au spectateur, qui doit chercher à l'imiter dans sa vie de citoyen socialiste. Le personnage de Tchapaev est ainsi doté de nombreuses qualités (courage, droiture, habileté, intuition, sens du commandement, etc.) qui font de lui un chef respecté, toujours à l'avant-garde du combat révolutionnaire. Il ne renonce jamais à son idéal et lutte sans relâche contre l'ennemi de classe (dans le film, dont l'histoire se déroule en 1917, il s'agit des Russes blancs). Dans de nombreux récits, le héros positif est prêt au sacrifice ultime, ou bien sort renforcé de son combat contre les forces contre-révolutionnaires (son ennemi est souvent un saboteur), atteignant un degré de conscience politique supérieur au terme de ses exploits. Avec le temps, ces héros positifs finiront d'ailleurs par devenir de plus en plus caricaturaux, et les films réalistes socialistes de l'après-guerre, produits pendant l'ère jdanovienne, atteindront des sommets d'artificialité, perdant tout contact avec l'idée de *mimesis* généralement associée au terme de « réalisme ». C'est le cas par exemple d'*Un été généreux* [*Щедрое лето*, Boris Barnet 1951], un film qui présente le kolkhoze comme une nouvelle Arcadie. Le réalisme socialiste versera également dans le culte de la personnalité le plus outrancier, comme dans la scène finale de *La chute de Berlin* [*Падение Берлина*, Mikhaïl Tchiaoureli, 1949], film historique qui n'hésite pas à inventer de toutes pièces une visite triomphale de Staline à Berlin, le jour même de la prise de la ville par l'Armée Rouge.

Suite à la mort du dictateur, en 1953, et au processus de déstalinisation qui s'ensuivit, le réalisme socialiste finit par être abandonné et le cinéma soviétique connut une véritable renaissance, tant quantitative que qualitative. Il faut d'ailleurs souligner le synchronisme historique quasi parfait entre, d'un côté, le rejet du réalisme socialiste comme doctrine esthétique officielle en URSS, et, de l'autre, la victoire, en 1959 à Cuba, d'une révolution qui chercha très vite à donner une nouvelle impulsion à la culture nationale. On aurait pu penser que le réalisme socialiste, esthétique dépassée et vouée à l'oubli en Union Soviétique même, serait immédiatement écartée par les dirigeants et les artistes cubains, comme un rebut de

l'Histoire. Or, comme nous allons le voir, le milieu intellectuel et artistique cubain fut rapidement agité par un débat qui courut tout au long des années 1960, et qui portait précisément sur la question de l'adoption ou non du réalisme socialiste comme orientation esthétique dominante. Ce qui ressemble de prime abord à un anachronisme curieux s'explique en fait par le rôle très particulier que jouèrent les Communistes au sein du processus révolutionnaire : la polémique autour du réalisme socialiste fut à la fois l'enjeu et le révélateur de combats politiques plus vastes, qui mettaient aux prises Communistes historiques et « fidélistes » de la première heure pour le contrôle de l'appareil idéologique et bureaucratique du nouveau régime.

Les Communistes et la Révolution cubaine

Par rapport aux autres mouvements révolutionnaires ayant accouché d'un régime de type socialiste, la Révolution cubaine présente la particularité notable de ne pas avoir été menée par des Communistes. Ni Fidel Castro, ni son frère Raúl, ni le Che, ni encore moins Camilo Cienfuegos, pour ne citer que les dirigeants les plus emblématiques, n'ont milité ou adhéré au Parti Communiste avant d'accéder au pouvoir, et les Communistes, en tant que force politique, jouèrent un rôle négligeable dans la victoire contre Batista, quand ils ne parièrent pas sur l'échec des forces révolutionnaires. Cela n'empêcha cependant pas Fidel Castro de (re)fonder le Parti Communiste de Cuba en 1965, et d'en devenir le Premier Secrétaire.

Avant la Révolution, il existait bien un parti communiste à Cuba, mais son parcours politique avait été des plus curieux. Fondé assez tardivement, en 1925, par José Antonio Mella, il entretint, dès le départ, des liens étroits avec le PC soviétique et le Komintern, alors dirigé par Staline. Comme le note Kewes S. Karol,

> le nouveau PC de Cuba se formait donc idéologiquement sur les abécédaires d'un communisme déjà autoritaire, hostile à toute discussion interne, intolérant envers les minorités, exigeant une adhésion très stricte à l'orthodoxie formulée à Moscou en fonction de la construction « du socialisme dans un seul pays », l'URSS. Autrement dit, il reçut dès le départ une formation stalinienne[6].

Totalement aligné sur Moscou, le PC cubain, rebaptisé PSP (Partido Socialista Popular) en 1938, n'hésita pas à soutenir dans les années 1940, au nom de la lutte anti-fasciste, un gouvernement pro-américain dirigé par Fulgencio Batista. Quand ce dernier revint au pouvoir en 1952 suite à un coup d'Etat, les Communistes commirent une nouvelle erreur stratégique en refusant de s'associer à la lutte armée contre le dictateur, jugeant que les conditions historiques n'étaient pas réunies pour un soulèvement révolutionnaire. Les faits démentirent de façon cinglante cette analyse, et ce n'est que quelques mois avant la victoire, en février 1958, lorsque qu'il devint évident que le combat de guérilla allait porter ses fruits, que les

6. Karol, 1970 : 67.

dirigeants communistes rejoignirent le front révolutionnaire[7]. Celui-ci regroupait de très nombreuses forces politiques, mais les deux structures dominantes étaient alors le Directorio Estudiantil Universitario, fondé en 1927, et, surtout, le M-26-7 (Mouvement du 26 Juillet), l'organisation dirigée par Fidel Castro.

Quand la Révolution triompha, les Communistes auraient dû être complètement marginalisés. Or ils s'intégrèrent rapidement aux nouvelles structures du pouvoir sans que Fidel Castro s'y oppose, bien au contraire. Le Parti pouvait en effet lui être utile, car c'était une force politique bien structurée, dotée de militants de qualité, et dans la joyeuse pagaille des premiers temps de la Révolution, marquée par le spontanéisme et l'enthousiasme, leur sens de la discipline ainsi que leur formation théorique étaient des atouts précieux. Fidel Castro organisa donc un rapprochement entre le M-26-7, le PSP et le Directorio Estudiantil, et en juin 1961, les trois forces politiques fusionnèrent pour donner naissance à un parti unique, les ORI (Organizaciones Revolucionarias Integradas). Ces ORI furent remplacées en 1963 par le PURS (Partido Unido de la Revolución Socialista), pour terminer par la création, en 1965, du PCC (Partido Comunista de Cuba).

Parallèlement, l'influence politique des Communistes grandit à mesure que la tension entre les USA et Cuba se renforçait, éloignant irrémédiablement les deux pays. Chaque jour, que ce fût dans les grands choix stratégiques ou les conduites personnelles des Cubains, le pays s'acheminait un peu plus vers le socialisme et cette orientation fut officialisée par un discours de Fidel Castro le 16 avril 1961, juste avant la tentative d'invasion de la Baie des Cochons. En trois ans à peine, les Communistes avaient donc réussi à transformer un échec politique cuisant en victoire idéologique.

Cependant, au-delà de l'unité de façade célébrée par la propagande, des frictions commencèrent à apparaître à tous les étages du régime entre les Communistes et les représentants des autres courants politiques révolutionnaires. C'est ce que souligne Rafael Rojas :

> *Los comunistas, que eran el único grupo poseedor de un proyecto económico, cultural e ideológico bien perfilado, se abocaron, con el beneplácito de Fidel Castro, al control de la economía, la política y la cultura del país. Sobre todo a partir de 1961, esta inserción en las posiciones estratégicas del Gobierno se hizo visible para el resto de la nueva elite, levantando una ola de rencores en los otros grupos*[8].

D'une certaine façon, l'histoire politique cubaine des années 1960 peut se lire à la lumière des conflits entre deux tendances dominantes : d'un côté, les révolutionnaires fidélistes, de l'autre, les Communistes historiques. Toute la difficulté pour Fidel Castro consista à récupérer la structure du Parti Communiste sans se laisser piéger par ses cadres dirigeants, qui avaient fait historiquement allégeance à Moscou, et le caractère très changeant des orientations politiques révolutionnaires

7. *Cf. ibid.*, 1970 : 153.
8. Rojas, 2009 : 407.

au cours de la période peut se comprendre par la volonté de Fidel Castro de créer un régime socialiste qui ne soit pas inféodé à Moscou (c'est la recherche d'une « voie cubaine vers le socialisme ») et dans lequel le pouvoir ne lui soit pas contesté. À partir du moment où le Parti Communiste sera intégré au processus révolutionnaire et fusionnera avec les autres organisations politiques, on observera deux mouvements contraires. D'un côté, une épuration en vagues successives (en 1961-1962 avec la dénonciation du « sectarisme », en 1964 avec l'affaire Marcos Rodríguez, puis en 1966-1968 avec la lutte contre la « microfraction ») qui éliminera les cadres staliniens pour les remplacer par des fidélistes (comme l'analysa, dès 1965, Jorge Álvarez, dans sa note d'introduction au livre de Janette Habel, *Proceso al sectarismo* : « *Fidel Castro indicó con mucha claridad su decisión de no admitir tutelas internas sobre su gobierno* »[9]) ; de l'autre côté, une récupération de l'idéologie marxiste-léniniste qui se substitua peu à peu à l'esprit guérillero.

À partir de 1968, et plus encore de 1971, année marquée par le très conservateur Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, les courants de pensée les plus orthodoxes finiront par s'imposer durablement, la décennie qui s'ensuivit étant qualifiée de « noire » par de nombreux témoins de l'époque. C'est à ce moment-là que se fige, dans l'opinion occidentale, l'image d'un régime castriste totalitaire ayant enseveli l'allégresse généreuse de ses débuts sous une chape de plomb stalinienne. Les Communistes historiques du PSP ne jouent plus alors aucun rôle direct dans l'exercice du pouvoir, mais leur vision politique l'a très largement emporté sur les autres sensibilités révolutionnaires.

Le champ culturel révolutionnaire

Si les Communistes parvinrent à imposer une grande partie de leurs idées dans le champ politique révolutionnaire, ils poursuivirent le même but dans le champ culturel, étroitement lié au premier. Là encore, les évolutions et les changements de caps successifs s'expliquent mieux à la lueur des tensions entre les différents groupes qui prétendaient contrôler la production artistique, institutionnellement ou intellectuellement. Comme nous allons le voir, l'un des motifs concrets de friction fut la notion de réalisme socialiste, que défendaient les Communistes, bien qu'elle eût alors été rejetée en URSS.

De la même façon qu'une multitude de structures politiques finit par se fondre en un parti unique, il y eut dans le domaine culturel une tendance à la concentration, mais le processus fut moins clair et plus difficile à mettre en œuvre, notamment en raison d'une structuration institutionnelle plus éclatée. Là où l'on pouvait facilement décréter que trois partis politiques devaient se fondre en un seul, il était plus compliqué de faire fusionner les différentes disciplines artistiques. En 1961, Fidel Castro tenta bien de favoriser la centralisation du champ culturel en créant la UNEAC (Unión Nacional de los Escritores y Artistas de Cuba), mais cet organisme ne remplaça pas les autres institutions culturelles, dont chaque camp politique s'efforçait de prendre le contrôle.

9. Habel & Castro, 1965 : 7.

Rafael Rojas a proposé plusieurs outils terminologiques pour faciliter l'exploration et la compréhension de cet univers touffu, et il distingue généralement trois groupes en présence (« *liberales republicanos, comunistas prefidelistas y nacionalistas revolucionarios* »[10], également désignés comme « *Intelectual Republicano o Democrático* », « *Intelectual Comunista Revolucionario* » et « *Intelectual Nacionalista Revolucionario* »[11]), réduisant le combat final à l'affrontement entre deux blocs : les Intellectuels Communistes et les Intellectuels Nationalistes. Les étiquettes élaborées par Rafael Rojas étant parfois changeantes, et certaines d'entre elles pouvant se recouper suivant les périodes, il nous semble préférable, pour la clarté de l'exposé, de distinguer quatre groupes présents en 1959 : les Républicains, les Libéraux, les Révolutionnaires et les Communistes. Plusieurs lignes de division idéologique les séparaient alors : Républicains et Libéraux ne se réclamaient pas du marxisme, contrairement aux Révolutionnaires et aux Communistes. Entre Révolutionnaires et Communistes, la séparation reposait pour sa part sur la question de l'adhésion au marxisme-léninisme et de l'influence de l'URSS. Des facteurs générationnels intervinrent également dans cette organisation du champ intellectuel, qui n'était d'ailleurs pas totalement cloisonné, certaines personnalités pouvant parfois être proches de plusieurs groupes.

Les Républicains, incarnés par des figures aussi vénérables que Jorge Mañach ou Fernando Ortiz, pouvaient avoir de la sympathie pour la Révolution ou bien lui être hostiles, mais ils n'y participèrent pas directement et furent exclus du champ culturel, soit parce qu'on ne fit pas appel à eux, soit parce qu'ils s'exilèrent d'eux-mêmes. Cette mise à l'écart se produisit très rapidement, et dès 1960, il ne restait déjà plus que trois groupes actifs en présence.

Les Libéraux, regroupés essentiellement autour de Carlos Franqui et Guillermo Cabrera Infante dans le quotidien *Revolución* et son supplément culturel *Lunes de Revolución*, ne firent rien pour s'opposer à la mise à l'écart des Républicains, mais furent – ironie de l'Histoire – victimes à leur tour de la même exclusion lorsque, suite à l'affaire *PM* (du nom d'un court métrage censuré pour avoir montré une image peu héroïque du peuple cubain), *Lunes de Revolución* dut cesser sa publication. Le groupe, qui défendait l'idée d'un art révolutionnaire formellement libre et qui était partisan de l'ouverture aux influences étrangères, fut victime de l'alliance de circonstance entre Révolutionnaires (dont la loyauté allait avant tout à Fidel Castro) et Communistes (marxistes-léninistes avant d'être fidélistes). Ces deux groupes finirent par contrôler chacun un bastion institutionnel : l'ICAIC pour les premiers et le CNC (Consejo Nacional de Cultura) pour les seconds.

Il est intéressant de noter que la première épuration visible, celle des Libéraux, fut déclenchée à l'occasion de la sortie d'un film qui se situait esthétiquement et idéologiquement aux antipodes du réalisme socialiste. Les reproches qui furent adressés aux auteurs de *PM*, Orlando Jiménez Leal et Sabá Cabrera Infante, portaient sur la façon dont la réalité sociale révolutionnaire y était représentée.

10. Rojas, 2009 : 411.
11. *Ibid.* : 407.

Alors que le pays était en pleins préparatifs pour repousser une probable invasion américaine, les deux cinéastes montraient, sans aucun commentaire, les bars de La Havane remplis d'hommes et de femmes buvant et dansant, tout à leur insouciance. Le texte rédigé par les membres de la commission de censure de l'ICAIC justifia l'interdiction en ces termes :

> *La Comisión de Estudio y Clasificación de Películas del ICAIC, considerando que la cinta denominada "P.M.", técnicamente dotada de valores dignos de consideración, ofrecía una pintura parcial de la vida nocturna habanera que, lejos de dar al espectador una correcta visión de la existencia del pueblo cubano en esta etapa revolucionaria, la empobrecía, desfiguraba y desvirtuaba, decidió, en uso de sus facultades, prohibir la exhibición de la película mencionada dentro del territorio nacional*[12].

Pour Alfredo Guevara, directeur de l'ICAIC et responsable de la décision de censure, l'objectif était à la fois de s'opposer à une approche dépolitisée du réel et de régler son compte à un groupe rival, celui des Libéraux de *Lunes de Revolución*, avec qui il entretenait des relations détestables pour des raisons à la fois idéologiques et personnelles[13]. En tant que responsable d'une institution culturelle de premier plan, Alfredo Guevara voyait d'un très mauvais œil la concurrence qui pouvait lui être faite sur son propre terrain, celui du cinéma, et son objectif fut dès le départ de centraliser toutes les activités cinématographiques au sein de l'ICAIC. Au bout de deux ans et demi, avec la censure de *PM* et la fermeture de *Lunes de Revolución*, son objectif était atteint. Il avait pour cela dû s'allier de manière conjoncturelle aux Communistes, qui pour leur part voyaient beaucoup plus grand et cherchaient à contrôler l'intégralité de la sphère culturelle. Une fois réglé le sort des Républicains et des Libéraux, les deux seuls groupes qui restaient en lice, les Révolutionnaires et les Communistes, ne pouvaient qu'entrer à leur tour en conflit.

Le principal dirigeant révolutionnaire, Fidel Castro, ne put bien entendu pas ignorer cet affrontement, mais son attitude ne semble pas avoir été celle d'une implication directe. Le *Líder Máximo* n'intervint pas pour empêcher l'un ou l'autre des deux camps en présence d'exprimer ses idées, mais il veilla néanmoins à fixer le cadre du débat, le rappelant de temps à autre, quand le besoin politique s'en faisait sentir. La position de Castro, à laquelle tous les intellectuels cubains ne cesseront de se référer par la suite, fut énoncée officiellement en juin 1961, à l'issue de trois réunions convoquées suite à l'annonce de la censure de *PM*. Les 16, 23 et juin 1961, eurent lieu les rencontres de la Biblioteca Nacional, qui permirent à la fois d'évoquer le cas concret de *PM* et de réfléchir à la place de l'artiste dans la société révolutionnaire. Les discussions se conclurent par un discours de Fidel Castro connu sous le nom de « *Palabras a los intelectuales* », dans lequel le chef de la Révolution mit un point final à la polémique en déclarant : « *Dentro de la Revolución, todo;*

12. Transcription du document original conservé à la Cinemateca de Cuba.
13. *Cf.* Vincenot, <http://www2.univ-mlv.fr/lisaa/LISAA_en_ligne/DC_VINCENOT.pdf> (dernière consultation : 15 mars 2012).

contra la Revolución, nada »[14]. Suffisamment claire pour faire comprendre que des limites étaient désormais fixées à la liberté de création, suffisamment floue pour ne pas prêter le flanc aux accusations de dérive totalitaire (Fidel Castro n'imposait pas de doctrine esthétique, au contraire de Staline avec le réalisme socialiste), cette déclaration allait servir de boussole aux intellectuels et artistes cubains pour les décennies suivantes, son premier effet étant d'inciter ces derniers à une prudente autocensure.

Polémiques culturelles

Les Communistes avaient participé activement à l'affaire *PM* et s'étaient mobilisés non seulement pour faire interdire le film, mais également pour défendre leurs conceptions de la production artistique. Dans leur esprit, l'art devait avant tout être accessible aux masses, car il devait élever leur niveau de conscience politique, et l'artiste ne devait par ailleurs jamais oublier sa responsabilité envers la société révolutionnaire, qui passait avant ses envies d'expérimentation formelle (comme cela avait été le cas avec *PM*, dont les auteurs s'étaient amusés à reproduire les gestes esthétiques du *free cinema* britannique). En conclusion de son essai « Apuntes sobre la literatura y el arte », la très influente critique communiste Mirta Aguirre citait ainsi Marx :

> *Como decía socarronamente Carlos Marx,* hay cosas más importantes en el mundo que Ricardo Wagner y su música del porvenir…[15]

La Révolution étant ainsi placée au-dessus de l'Art, il était légitime que les artistes se soumettent aux intérêts supérieurs de la Révolution, qui pouvait exiger d'eux que leurs œuvres soient compréhensibles et qu'elles ne démoralisent pas le peuple. Dans le même essai, Mirta Aguirre se livrait à la réflexion suivante :

> *La metáfora, el tropo, el lenguaje figurado, en literatura o en cualquier arte, valen como instrumentos de comunicación. Cuando se convierten en verdaderos enigmas no facilitan ya la comprensión sino que, por el contrario, hacen oscuro lo que por lo general podría ser dicho con claridad; y lo que es más, al obligar a inútiles ejercicios descifradores, niegan su propia naturaleza* […][16].

Autrement dit, en ces premiers temps de la Révolution, le besoin urgent de communiquer efficacement avec les masses obligeait à communiquer simplement, c'est-à-dire sans recherche ni nouveauté, mais en passant par des formes stables, déjà éprouvées. Vsevolod Vichnevsky, le scénariste des *Marins de Krondstadt*, ne disait rien d'autre en 1934.

14. Le texte complet du discours peut être téléchargé à l'adresse suivante : <http://www.min.cult.cu/historia/palabras.doc> (dernière consultation : 15 mars 2012).
15. Aguirre, 1963. Texte reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 71.
16. *Ibid.* : 50.

La position exprimée par Mirta Aguirre, partagée par tous ses camarades, visait d'abord, comme ce fut le cas en URSS lors du 1er Congrès des Ecrivains Soviétiques, la production littéraire, mais elle avait vocation, comme en URSS, à s'appliquer à tous les arts. *In fine*, il s'agissait pour la critique de promouvoir la mise en œuvre généralisée du réalisme socialiste, présenté en ces termes :

> *El realismo socialista, que no menosprecia en el arte la belleza, lo entiende como vehículo de la veracidad, como camino del conocimiento y como arma para la transformación del mundo.*
> *Modo de crear que se apoya en el materialismo científico y en la estética que dimana de él, es tanto mejor utilizado cuanto con mayor profundidad se ha asimilado el marxismo*[17].

On retrouve dans ces phrases, à trente ans de distance, l'esprit des statuts de l'Union des Ecrivains Soviétiques, qui avait déjà commencé à s'imposer aux créateurs cubains. L'instrumentalisation de l'art, « *arma de transformación del mundo* », impliquait la chasse aux esthètes.

En août 1961, suite aux remous de l'affaire *PM*, un congrès culturel fut organisé par Fidel Castro afin de tirer au clair un certain nombre de questions esthétiques, et un organisme fut créé afin d'encadrer les artistes. Il s'agissait de l'UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba). La mise en place de cette structure et la tenue du congrès permirent aux Communistes de faire avancer leurs idées (l'institution était d'ailleurs dirigée par l'un d'entre eux, le poète Nicolás Guillén, qui n'hésita pas à citer Staline pour justifier l'idée selon laquelle certaines œuvres devaient être censurées[18]), mais ils ne réussirent pas à imposer un dogme ou une doctrine officielle. Les Communistes avaient réussi à faire admettre le principe selon lequel l'artiste est un combattant révolutionnaire et que l'art doit s'adresser en priorité aux masses, néanmoins, l'UNEAC n'imposait aucune formule esthétique particulière pour atteindre cet objectif, dont la réalisation restait finalement à l'appréciation des artistes eux-mêmes et des institutions culturelles dont ils dépendaient (ce flou ouvrait une fois de plus la voie à l'autocensure). La consigne était simplement de « *luchar con sus obras por un mundo mejor* »[19].

Ce demi-échec des Communistes ne les empêcha pas de continuer à chercher à imposer le réalisme socialiste, qui fut régulièrement combattu par les cinéastes cubains. Ainsi, en octobre 1962, en pleine Crise des Missiles, l'ICAIC organisa une table ronde intitulée « *¿Qué es lo moderno en el Arte?* », qui réunissait des réalisateurs cubains (Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Jorge Fraga) et étrangers (Armand Gatti, Andreï Wajda et Mikhaïl Kalatozov, notamment). Les débats furent l'occasion de dénoncer les dogmes esthétiques, fussent-ils marxistes, et de défendre

17. Aguirre, 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 53.
18. *Cf.* Reed, 1991 : 61.
19. Le document complet peut être consulté sur l'encyclopédie en ligne www.encaribe.org : <http://www.encaribe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2645:union-de-escritores-y-artistas-de-cuba-uneac&catid=79:musica&Itemid=106> (dernière consultation : 15 mars 2012).

les expérimentations d'avant-garde. Gutiérrez Alea déclara notamment : « *El artista no puede apoyarse en fórmulas teóricas preestablecidas con el propósito de encontrar una aprobación de la creación artística* »[20].

En avril 1963, le cinéaste Julio García Espinosa dénonça à son tour les idées staliniennes dans la revue *La Gaceta de Cuba*, publiée par l'UNEAC. Même si sa réflexion était générale, elle finit par aborder plus concrètement la production cinématographique pour rejeter clairement le modèle réaliste socialiste, jugé artificiel et contre-productif :

> *Hace poco se hablaba en una reunión del papel héroe positivo en las películas socialistas. Nosotros pensábamos en el daño que la mayoría de esas películas han hecho a los verdaderos héroes positivos*[21].

Julio García Espinosa terminait son texte en insistant à juste titre sur le rejet du stalinisme en URSS même, et sur l'anachronisme de ces positions au sein de la Révolution cubaine :

> *No debemos pasar por alto el hecho de que el triunfo de la Revolución Cubana coincide con el inicio del deshielo en el campo socialista. […] Pero además, no podemos olvidar que la propia Revolución Cubana, desde sus inicios, surgió descongelada*[22].

Quelques mois plus tard, au début de l'été 1963, les cinéastes de l'ICAIC rédigèrent un texte collectif intitulé « *Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos* », dans lequel ils s'opposaient fermement, sans le nommer directement, au réalisme socialiste et refusaient de faire de l'idéologie le principal élément d'appréciation d'une œuvre d'art. Ils affirmaient ainsi :

> *Las categorías formales del arte no tienen carácter de clase.* […] *El hecho en sí mismo evidente de que, por ejemplo, Thomas Mann, burgués liberal por sus ideas, haya sido mejor escritor que Dimitri Furmanov, marxista-leninista, demuestra que existe un criterio* específicamente estético, *irreductible a las posiciones ideológicas de ambos escritores*[23].

Les Communistes réagissent aussitôt en mobilisant leurs troupes depuis les institutions qu'ils contrôlent : des responsables de l'université de La Havane, de la Escuela de Letras et du CNC (Consejo Nacional de Cultura) soulignent les origines petites-bourgeoises de la plupart des cinéastes de l'ICAIC et y voient une tare qui les empêche de dépasser un certain stade de réflexion et de renoncer à l'illusion

20. Gutiérrez Alea, Tomás : « Sobre lo moderno en el Arte ». Reproduit dans : Fornet, 1998 : 286.
21. García Espinosa, 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 12.
22. *Ibid.* : 13.
23. « Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos », *La Gaceta de Cuba*. Año II, n° 23. 3 de agosto de 1963. reproduit dans : Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 20-21. C'est l'auteur qui souligne.

de l'autonomie de la sphère artistique. Edith García Buchaca, directrice du CNC, répond au texte de l'ICAIC en défendant les théories les plus marxistes-léninistes :

> *En una sociedad socialista el Gobierno y el Partido tienen el deber no sólo de «promover el desarrollo de la cultura» sino también de orientarla y dirigirla en consecuencia con los fines que la misma se propone.*

Elle poursuit :

> *Separar en una obra de arte la forma de su contenido resulta inadmisible para un marxista*[24].

Le terme « réalisme socialiste » n'apparaît pas dans l'article, mais c'est bien de cette doctrine qu'il s'agit lorsque García Buchaca insiste sur le fait que le gouvernement et le Parti doivent orienter la production culturelle. Mirta Aguirre vient lui apporter son soutien peu après dans la revue *Cuba Socialista*, en publiant « *Apuntes sobre la literatura y el arte* »[25], article où elle affirme une position totalement orthodoxe. Elle n'hésite pas pour sa part à parler ouvertement de réalisme socialiste, qu'elle présente comme le meilleur vecteur de la pensée marxiste. Elle écrit ainsi :

> *Menospreciar lo bello en arte es un error grave. Pero achicar el arte hasta lo exclusiva y limitadamente bello-sensorial, hasta lo más elemental de lo bello, es casi un crimen.*
> *De ahí parte el realismo socialista que es, ante todo, una actitud ante el arte, que se conjuga con una actitud científico-materialista ante la vida*[26].

Si Julio García Espinosa pensait que la Révolution était née « dégelée », les Communistes s'employaient donc, pour leur part, à la remettre au congélateur, et ils admettaient d'autant plus difficilement la résistance qu'opposaient les cinéastes que, dans les autres domaines artistiques, leur influence allait grandissant. Les murs des grandes villes avaient ainsi commencé à se remplir de fresques héroïques et les premiers personnages de héros positifs avaient fait leur apparition dans le roman révolutionnaire (un exemple de cette littérature, *Maestra voluntaria*, de Daura Olema, avait d'ailleurs reçu le prix Casa de las Américas en 1962).

Pour tenter de déstabiliser l'ICAIC, les Communistes attaquèrent l'Institut sur sa politique de distribution de films étrangers, dont ils estimaient qu'elle faisait la part trop belle aux films capitalistes décadents. Tandis que le débat entre les cinéastes signataires du texte « *Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos* » et les responsables de la Escuela de Letras et du CNC continuait à se développer au cours de réunions houleuses et par l'intermédiaire de lettres publiées dans la presse culturelle (les échanges durèrent jusqu'en mars 1964), un deuxième front

24. García Buchaca, 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 34.
25. Aguirre, Mirta, 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 43-71.
26. *Ibid.* : 57.

fut ouvert en décembre 1963, dans les colonnes du quotidien communiste *Hoy*. Un célèbre acteur de *radionovelas*, Severino Puente, envoya un courrier à la rédaction du journal pour se plaindre du fait que l'ICAIC distribuait de nombreux films amoraux et défaitistes, tels que *La dolce vita* [Federico Fellini, 1960], *Accatone* [Pier Paolo Pasolini, 1961], *L'ange exterminateur* [*El ángel exterminador*, Luis Buñuel, 1962] et *Alias Gardelito* [Lautaro Murúa, 1961]. Il terminait sa missive en posant la question suivante :

> *¿Es positivo ofrecerle a nuestro pueblo películas con este tipo de argumentos derrotistas, confusos e inmorales sin que tenga antes, por lo menos, una explicación de lo que va a ver?*[27]

La réponse du journal, qui publia la lettre de Severino Puente dans le courrier des lecteurs, fut la suivante :

> *No hemos visto las películas que relaciona, así que no podemos dar una opinión concreta acerca de ellas, aunque por los diversos comentarios que hemos oído a trabajadores que fueron a verlas no nos parecen recomendables para nuestro pueblo, en general, ni, en particular, para la juventud.* […][28]

L'argumentaire développé par l'auteur anonyme de la réponse (qui n'était autre que l'ancien dirigeant du PSP, Blas Roca en personne) opposait classiquement engagement et expérimentation, et défendait l'option réaliste socialiste et ses héros positifs :

> *Estamos en la edificación de una nueva sociedad en la que el individualismo deje el sitio al colectivismo, en la que impere, en lugar del «cada uno para sí», el «todos para uno y uno para todos»; una nueva sociedad en que el orgullo sea el trabajo, la producción, el contribuir al bien de los demás, el compañerismo.*
> *Entendemos nosotros que el arte –el cine incluido– debe participar en la batalla por esos trascendentales objetivos*[29].

Après cet appel à l'embrigadement du cinéma, le leader communiste, pour finir, appelait de ses vœux « *una obra de divertimiento, de recreo alegre, ligero, que ayuda al descanso, da nuevos bríos para el trabajo, nuevas fuerzas para la acción* »[30]. Et, vaguement menaçant, il décrétait : « *No son los Accatones ni los Gardelitos modelos para nuestra juventud. Nuestro cine debiera tenerlo en cuenta* »[31].

Cette sortie de Blas Roca ne tarda pas à provoquer de nombreuses réactions et une nouvelle polémique. Des prises de positions critiques furent publiées au

27. « Preguntas sobre películas ». *Hoy*. 12 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 145.
28. « Aclaraciones ». *Hoy*. 12 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 145.
29. *Ibid.* : 147.
30. *Ibid.* : 148.
31. *Ibid.*

cours des jours suivants dans le quotidien *Revolución*, et le 18 décembre, dans les colonnes de *Hoy*, Alfredo Guevara en personne répondit sèchement aux attaques dont l'ICAIC faisait l'objet de la part des Communistes, montrant qu'il avait parfaitement compris où voulait en venir Blas Roca :

> *Sabemos de qué se trata, y no es la primera vez que escuchamos «cantos de sirenas»: el héroe positivo, la necesidad del final feliz, la moraleja constructiva, la elaboración de arquetipos, el llamado realismo socialista* […][32].

Guevara refusait ensuite de la manière la plus claire possible d'engager l'ICAIC dans cette voie :

> *Si como se pretende o recomienda nos limitáramos a exhibir obras de agitación o tranquilizadoras, la obra artística, y la multiplicidad de caminos que ella supone abiertos a la conciencia, a la percepción, quedarían sustituidos por los de una propaganda acaso edulcorada con fórmulas estetistas, y el público quedaría reducido a una masa de «bebés» a los cuales maternales enfermeras administrarían la «papilla ideológica» perfectamente preparada y esterilizada, garantizando de este modo su mejor y más completa asimilación*[33].

Les échanges, parfois saupoudrés d'invectives, se poursuivirent dans les colonnes de *Hoy* et d'autres journaux tout au long du mois de décembre 1963, sans que personne ne parvienne bien entendu à convaincre son adversaire. Alfredo Guevara, en particulier, resta inflexible dans sa volonté de ne pas faire de l'ICAIC un foyer de diffusion du réalisme socialiste, mais cette posture verbale laissa place dans les faits à un infléchissement de la politique de distribution cinématographique de son Institut. Dans les premiers temps de la Révolution, l'ICAIC avait distribué le cinéma d'auteur européen de l'époque, notamment celui de la Nouvelle Vague française ou de la modernité italienne, et en dépit de certaines réticences idéologiques, les qualités artistiques de ces films pouvaient l'emporter sur d'autres considérations. Après la polémique de 1963 et 1964, Alfredo Guevara opéra un léger, mais néanmoins réel, virage et veilla à ne pas trop prêter le flanc aux critiques des Communistes en réduisant la diffusion des films d'auteurs venus de pays capitalistes et en augmentant au contraire les projections de films soviétiques, est-allemands, bulgares ou chinois. La production propre de l'ICAIC, comme nous allons le voir, resta pour sa part globalement à l'abri des pressions, notamment parce qu'elle était un outil de diplomatie culturelle, mais il arriva néanmoins que certains cinéastes s'inspirent de manière plus ou moins marquée du réalisme socialiste.

Après ce premier choc frontal entre Révolutionnaires et Communistes (conflit pendant lequel, il faut le signaler au passage, chacun veillait à se réclamer de la pensée exprimée deux ans auparavant par Fidel Castro dans ses « *Palabras*

32. « Alfredo Guevara responde a las "Aclaraciones" ». *Hoy*. 18 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 171.
33. *Ibid.* : 173.

a los intelectuales »), la tension retomba pendant un temps, mais le conflit restait en réalité sous-jacent, ne demandant qu'à repartir de plus belle. À partir de 1965, année de la création du Partido Comunista Cubano, où Blas Roca, dans une sorte de geste d'adoubement, remit lors d'une cérémonie officielle le drapeau du PSP à Fidel Castro, les Communistes affirmèrent davantage encore leur influence dans les rouages de la société révolutionnaire, même si l'aventure du Che éloignait momentanément Cuba de l'Union Soviétique. Le Che, pour sa part, apporta sa contribution au débat esthétique en dénonçant l'impasse que représentait à ses yeux le réalisme socialiste. Dans son essai « *El socialismo y el hombre nuevo* », publié en 1965, il écrivait ainsi :

> *Se busca entonces la simplificación, lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios. Se anula la auténtica investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso). Así nace el realismo socialista sobre las bases del arte del siglo pasado*[34].

Mais la position du Che restait ambiguë car, dans le même temps, il abondait dans le sens des staliniens en reprochant aux intellectuels un péché originel, celui de leurs origines bourgeoises (un cinéaste comme Tomás Gutiérrez Alea pouvait parfaitement se sentir visé par cette critique).

La polémique opposant Communistes et Révolutionnaires reprit un tour public en 1966, les termes du débat restant ceux de 1963. L'épicentre de l'affrontement se déplaça cette fois-ci du quotidien *Hoy* vers la jeune revue culturelle *El Caimán Barbudo*, et l'on y retrouva un certain nombre d'acteurs de la polémique précédente, parmi lesquels Alfredo Guevara et plusieurs cinéastes de l'ICAIC. Les deux personnalités les plus impliquées dans le conflit furent cependant Jesús Díaz, directeur de *El Caimán Barbudo*, et le poète communiste El Indio Naborí. Répondant à un questionnaire envoyé à douze intellectuels par la revue *Bohemia*, dont les premières questions étaient : « *1. ¿Qué entiende Ud. por literatura revolucionaria? 2. ¿Cree Ud. que puede hablarse ya de una literatura cubana de la Revolución?¿Por qué? 3. ¿Cree Ud. que la realidad revolucionaria sólo puede expresarse a través del realismo?* »[35], Jesús Díaz répondit en donnant les poèmes de El Indio Naborí comme exemple d'une certaine médiocrité de la littérature révolutionnaire cubaine, encline au populisme. Ainsi attaqué, le poète répliqua la semaine suivante en accusant Jesús Díaz et ceux qui le soutenaient (les Révolutionnaires) de mépriser la littérature populaire et d'être les dignes représentants d'une clique d'intellectuels « *aristocrizantes* »[36], imbus de préjugés élitistes et fascinés par l'étranger. Dans la

34. Le texte complet peut être consulté en ligne à l'adresse suivante : <http://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm> (dernière consultation : 15 mars 2012).
35. « Literatura revolucionaria ». *Bohemia*. Año 58, N° 29, 22 de julio de 1966 : 26. Cité dans Martínez Pérez, 2006 : 264.
36. *Ibid.* : 273.

réponse qu'il publia peu après sous le titre de « *Para una cultura militante* »[37], Jesús Díaz essaya de ne pas personnaliser le débat et s'en prit également aux tendances libérales qui, selon lui, continuaient de menacer la culture révolutionnaire, en dépit de l'éviction des Libéraux suite à l'affaire *PM*. Díaz cita en particulier *Paradiso* de Lezama Lima comme exemple de roman cubain récent (il venait d'être publié en 1966) qui ne pouvait prétendre être considéré comme un exemple de la littérature révolutionnaire (« *Nadie piensa en* Paradiso *al hablar de literatura revolucionaria* »[38]). Cependant, il soulignait dans le même temps que, tiré à 4000 exemplaires seulement, ce roman pouvait n'être pas aussi nocif pour les masses que les romans à l'eau de rose de Corín Tellado ou les bandes dessinées de Batman et Superman, qui continuaient de circuler largement à Cuba.

Il est important d'insister sur le fait que Jesús Díaz, comme Alfredo Guevara, s'en prenait aux partisans d'une littérature inspirée du réalisme socialiste depuis une position définie comme révolutionnaire et marxiste (les deux hommes avaient été formés à cette philosophie), et que l'écrivain ne souhaitait pas être assimilé aux défenseurs de l'Art pour l'Art, esthètes que l'engagement rebutait. La lutte contre le réalisme socialiste était menée depuis l'intérieur même du champ intellectuel révolutionnaire, et non depuis des positions externes ou adverses. Les cinéastes se mêlèrent au débat de 1966 pour soutenir le point de vue de Jesús Díaz, et celui-ci, qui dans son article citait *Now* [Santiago Álvarez, 1965] comme exemple de véritable art populaire d'avant-garde, préservé du populisme du réalisme socialiste, finit d'ailleurs par rejoindre l'ICAIC au début des années 1970 (son attitude au sein de l'Institut est une autre question).

La production cinématographique de l'âge d'or

Comme nous venons de le voir, les réalisateurs cubains, et leur directeur, Alfredo Guevara, furent de toutes les polémiques culturelles des années 1960, fussent-elles liées à des enjeux cinématographiques ou littéraires. Les efforts des Communistes pour imposer le réalisme socialiste étant incessants, le monde cinématographique réagit à chaque fois qu'il se sentit directement attaqué et n'hésita pas à prêter main-forte à d'autres artistes et intellectuels. Nous avons souligné que la politique de distribution de l'ICAIC avait fait l'objet de critiques de la part des Communistes et, après une période d'ouverture, Alfredo Guevara avait dû, par prudence, redéfinir sa politique de diffusion de films étrangers et faire la part plus belle aux productions venues des pays de l'Est. Cela ne représentait pas toujours, loin de là, une soumission à l'esthétique réaliste socialiste car, dans de nombreux pays satellites de l'Union Soviétique, le dégel idéologique avait été très prononcé, et en Pologne ou en Tchécoslovaquie, par exemple, une nouvelle vague de réalisateurs peu conformistes (Andreï Wajda, Milos Forman, Jiri Menzel, etc.) avait commencé à se faire remarquer en produisant des films d'une grande qualité.

37. Díaz, 1966. Reproduit dans : Pogolotti, 2006 : 343-363.
38. *Ibid.* : 362.

Dans le domaine de la production, il est communément admis que le réalisme socialiste a épargné le cinéma cubain, et il est vrai que les œuvres les plus emblématiques de l'âge d'or des années 1960 s'en éloignent radicalement. Mais il n'est pas possible de réduire l'intégralité de la production à quelques titres, aussi réussis soient-ils : à côté de chefs-d'œuvre comme *Memorias del subdesarrollo* [Tomás Gutiérrez Alea, 1968] ou *Lucía* [Humberto Solás, 1968], il est nécessaire de se pencher également sur des films plus mineurs, moins diffusés et moins étudiés, mais qui n'en reflètent pas moins les tendances de la production cinématographique cubaine de leur époque. En ouvrant ainsi le spectre de l'analyse, on aboutit à une image plus fine du cinéma de l'ICAIC des années 1960, qui fit cohabiter à la fois une attitude très critique vis-à-vis des consignes staliniennes et une influence ponctuelle du réalisme socialiste, dont on peut retrouver la trace dans certains longs métrages.

C'est assurément à Tomás Gutiérrez Alea que revient la place de premier contempteur de la stalinisation de l'art en général et du cinéma en particulier. Le cinéaste ne se contenta pas de participer verbalement aux polémiques culturelles évoquées précédemment, il se livra également dans ses films mêmes à des attaques satiriques répétées contre ses adversaires. Ainsi, dès 1962, dans sa comédie *Las doce sillas*, on trouve une séquence qui se moque ouvertement des artistes réalistes socialistes, en l'occurrence les peintres qui couvrent alors de fresques révolutionnaires les murs des villes cubaines. À la fin du film, dont l'action se déroule dans le cadre de La Havane post-révolutionnaire, une séquence met en scène un peintre décrivant aux responsables d'une administration la fresque monumentale avec laquelle il envisage de décorer l'un des murs du bâtiment. Ce médiocre personnage, qui prend de manière risible la pose de l'artiste inspiré, multiplie les symboles d'une plate évidence (l'impérialisme américain doit ainsi être représenté par un aigle), et son appel à l'héroïsme de posture est tourné en ridicule. Quatre ans plus tard, en 1966, Tomás Gutiérrez Alea redouble de virulence dans une nouvelle comédie intitulée *La muerte de un burócrata*, qui dénonce à la fois l'emprise des bureaucrates sur la société révolutionnaire et la nullité artistique des tenants du réalisme socialiste. La satire s'exprime à la fois à travers le personnage d'un ouvrier exemplaire, marbrier de son état et inventeur d'une machine à produire en série des bustes de José Martí, et celui du directeur d'une agence de propagande gouvernementale, qui fait réaliser des images dans le style héroïco-simpliste de l'affichisme soviétique (le socialisme y est représenté sous les traits de travailleurs aux muscles bombés, tandis que l'impérialisme est assimilé à une pieuvre). Tomás Gutiérrez Alea n'hésite pas à comparer les sculpteurs réalistes socialistes à des enfants jouant avec le contenu de leur pot… Toute l'œuvre de Gutiérrez Alea, nourrie d'influences venues du néo-réalisme, de la Nouvelle Vague, de l'avant-garde soviétique ou du *free cinema*, est d'ailleurs un pied de nez aux doctrines staliniennes, le cinéaste privilégiant une vision très ouverte de l'art révolutionnaire, qui ne peut, selon lui, se limiter à dérouler des slogans.

Même si, comme en témoignent les œuvres de Humberto Solás, Alberto Roldán ou Fausto Canel, la grande majorité des créateurs de l'ICAIC partageaient à

l'époque la position de Gutiérrez Alea, il arriva néanmoins que le réalisme socialiste parvînt à s'immiscer dans certaines réalisations. Un des premiers titres à afficher un air de parenté avec le cinéma stalinien fut, paradoxalement, un long métrage réalisé par Julio García Espinosa, un des cinéastes signataires, aux côtés d'Alfredo Guevara et de Gutiérrez Alea, de la déclaration commune de 1963. Dans *El joven rebelde*, tourné en 1961, on retrouve, mêlés à une forte influence néo-réaliste (le film fut co-scénarisé par Cesare Zavattini), certains ingrédients du premier réalisme socialiste soviétique, celui des années 1930.

L'histoire, qui se déroule juste avant la Révolution, est celle d'un jeune paysan qui décide de rejoindre la lutte armée contre Batista dans la Sierra Maestra, et dont le tempérament fougueux va se heurter à la stricte organisation militaire et idéologique de la guérilla. Peu à peu, ses chefs parviennent à lui faire admettre la notion de discipline et élèvent son niveau de conscience politique, transformant l'adolescent de la campagne en authentique combattant révolutionnaire : dans la dernière séquence, alors que l'officier qui l'a formé se fait tuer au combat, le jeune révolutionnaire prend symboliquement sa relève lors de l'attaque d'une colonne ennemie. On retrouve ici des éléments présents dans le cinéma soviétique stalinien, c'est-à-dire l'influence du *bildungsroman*, la notion d'éveil de conscience, la mise en avant d'une éthique de l'effort et du sacrifice, l'éloge du collectif, le filtre politique permanent appliqué à la peinture de la réalité, une esthétique d'essence réaliste, un récit simple et efficace, une mise en scène transparente, un héros positif auquel le spectateur peut s'identifier, le tout au service d'un discours didactique.

Même si le film ne se réduit pas à un calque de *Tchapaev* ou des *Marins de Krondstadt*, il entretient avec cette production un air de famille. Il rappelle même certains films chinois maoïstes antérieurs à la révolution culturelle, comme *Le détachement féminin rouge* [红色娘子军, Xie Jin, 1961], adaptation d'un célèbre opéra révolutionnaire, tourné la même année que *El joven rebelde* et qui raconte une histoire très semblable. La grande différence tient à l'absence, dans le récit, de références au Parti Communiste, et pour cause : comme nous l'avons souligné précédemment, celui-ci ne participa absolument pas à la lutte armée dans la Sierra Maestra. Le film ne peut donc pas être considéré, *stricto sensu*, comme une production réaliste socialiste, sa filiation première, mais non exclusive, relevant sans doute davantage du néoréalisme marxiste, dont Zavattini était l'incarnation.

Trois ans plus tard, en 1964, l'ICAIC produisit deux autres longs métrages dans lesquels une certaine influence réaliste socialiste se manifestait à nouveau ; il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ces films apparurent peu de temps après la polémique de 1963 qui avait opposé Alfredo Guevara et Blas Roca. Le premier de ces films était l'adaptation de *Maestra voluntaria*, ce roman très orthodoxe récompensé en 1962, et qui racontait le parcours de jeunes gens de La Havane impliqués dans la campagne d'alphabétisation. Ce texte fut porté à l'écran deux ans plus tard par Jorge Fraga dans un film intitulé *En días como éstos*, et dont la revue *Cine Cubano*, éditée par l'ICAIC, résumait l'intrigue en ces termes : « *La vida en un campamento de maestros voluntarios y la toma de conciencia de una de las muchachas*

de extracción burguesa »[39]. Ce bref synopsis met en évidence les tendances réalistes socialistes à l'œuvre dans le scénario de ce film qui, malgré tout, tente de développer quelques recherches formelles qui l'éloignent de son modèle. Ce tiraillement est d'ailleurs perceptible dans les propos du réalisateur, qui pouvait à la fois déclarer se méfier des héros positifs (son héroïne est une jeune bourgeoise à laquelle la masse des spectateurs cubains de l'époque ne pouvait pas s'identifier, dans un premier temps) et trouver légitime que les cinéastes cherchent à participer à l'éducation ou à l'élévation morale et intellectuelle du peuple[40]. *En días como éstos* est donc à la fois un film où l'on sent le poids de Godard dans le montage de certaines séquences (celle d'ouverture, notamment) et où le spectateur peut assister à de très simplistes scènes d'endoctrinement, comme ce moment où une jeune alphabétiseuse dotée d'une solide formation marxiste démontre, manuel en main, la supériorité du matérialisme dialectique à la jeune bourgeoise qui ne sait quoi rétorquer.

Dans *La decisión*, sorti la même année, José Massip affichait lui aussi une forme d'attirance pour les principes du réalisme socialiste, sans aller pour autant jusqu'au bout de sa démarche. Son film, dont il écrivit le scénario, raconte l'histoire, avant la Révolution, de deux frères, l'un noir, l'autre plus clair de peau, dont les chemins de vie divergent. Le premier, qui a intégré le racisme ambiant, est ouvrier dans une usine et participe aux luttes syndicales et politiques de son temps, tandis que le deuxième, qui se berce d'illusions quant à ses possibilités d'ascension sociale, étudie les Humanités à l'Université, dans l'espoir de devenir professeur. Quand il découvre que le sang noir qui coule dans ses veines l'empêchera toujours de concrétiser son ambition, il comprend que le choix de son frère est le bon et il le rejoint dans la lutte révolutionnaire, afin de transformer la société. Davantage encore qu'avec le film précédent, nous avons affaire ici au récit exemplaire d'une prise de conscience, qui peut d'autant plus remplir une fonction éducative auprès des masses que les personnages sont issus du peuple et permettent une identification aisée. Mais, là aussi, si les choix dramaturgiques et l'armature idéologique du scénario font tendre le film vers le réalisme socialiste, la réalisation, pour sa part, s'avère plus ouverte et flexible, n'hésitant pas, par exemple, à introduire des séquences qui évoquent le documentaire ethnographique, pour montrer la vie nocturne des quartiers pauvres de Santiago de Cuba. À d'autres moments, c'est l'influence néo-réaliste qui est la plus notable, en particulier dans le choix des décors naturels et le travail sur la photo.

Le cas de José Massip est lui aussi emblématique des ambiguïtés du débat culturel de l'époque, puisque le réalisateur, qui faisait partie des signataires de la déclaration commune des cinéastes de l'ICAIC de 1963, était par ailleurs membre du PSP et un Communiste de longue date. Pour avoir eu l'occasion de l'interroger en 2004, nous avons pu mesurer à quel point son engagement politique restait d'ailleurs intact près de cinquante ans plus tard. Néanmoins, son cinéma ne peut pas être réduit à une imitation du cinéma stalinien, *La decisión* comme ses longs métrages suivants

39. Cité dans : García Borrero, 2001 : 131.

40. *Cf.* <http://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2010/01/23/en-dias-como-estos-1964-de-jorge-fraga/> (dernière consultation : 15 mars 2012).

démontrant au contraire une grande versatilité stylistique (*Páginas del diario de José Martí*, sorti en 1971, est ainsi très expérimental, tout en étant d'une parfaite rectitude idéologique). Massip avait beau être un Communiste, son attachement à l'institution de l'ICAIC et son appartenance à un groupe majoritairement composé de Révolutionnaires philo-marxistes, mais non staliniens, l'emporta sur d'autres considérations, et il participa comme ses confrères à la construction d'un cinéma révolutionnaire qui n'avait pas pour seule ambition d'appliquer des consignes ou de suivre aveuglément une doctrine unique.

La décennie noire

Si l'ICAIC put apparaître dans les années 1960 comme un foyer de résistance à la poussée des Communistes dans le champ culturel, la situation finit néanmoins par basculer en faveur de ces derniers, au fur et à mesure que la Révolution s'approchait de son dixième anniversaire. Amorcée dès 1968, la victoire des thèses staliniennes s'affirma finalement en 1971 et imposa un long hiver intellectuel qui dura jusqu'au début des années 1980. Dans cette dynamique, qui affecta tous les secteurs de la société cubaine, le cinéma ne put s'isoler ni maintenir un semblant de dissidence, mais fut contraint comme les autres secteurs artistiques de s'incliner devant les idées dominantes du moment.

Les deux points de bascule du rapport de force entre Révolutionnaires et Communistes furent l'année 1968 et l'année 1971, marquées toutes deux par d'importants événements politiques et culturels. L'année 1968 débuta en janvier par le Congrès Culturel de La Havane, qui réunit près de 500 participants cubains et étrangers. Au cours de ce congrès, le terme de « travailleurs intellectuels » s'imposa à tous et les avant-gardes furent rejetées au nom de l'impératif de communication avec les masses ; Alfredo Guevara, qui avait participé aux travaux préparatoires du congrès, ne parvint pas à s'opposer à ces nouvelles orientations. La revue *Cine Cubano* publia bien un article de Jesús Díaz condamnant le recours aux héros positifs[41], mais ces appels commençaient déjà à ne plus être entendus. Le climat politique allait vers une orthodoxie croissante, Fidel Castro lançant quelques semaines plus tard une grande Offensive Révolutionnaire, censée mobiliser les Cubains pour mieux faire émerger l'Homme Nouveau que le Che avait appelé de ses vœux. Mélange de guévarisme et de soviétisation, la politique castriste impliquait désormais un embrigadement des artistes et des intellectuels, auquel les cinéastes ne pouvaient prétendre échapper. L'année 1968 fut également celle de l'épuration définitive de la « microfraction » et de l'exclusion de dizaines de cadres du Parti Communiste, dont Aníbal Escalante. Accusés d'avoir organisé au sein du PC cubain une tendance ayant noué des contacts avec des dirigeants soviétiques sans en référer au sommet de l'Etat, ces Communistes historiques furent liquidés et remplacés par de jeunes cadres fidélistes, formés au marxisme-léninisme après la Révolution, mais qui avaient fait leurs premières armes dans l'Armée Rebelle et se considéraient donc comme castristes avant d'être communistes. Tout en éliminant

41. Díaz, 1968 : 10.

ceux qui prenaient leurs ordres directement au Kremlin, Fidel Castro se rapprocha de l'Union Soviétique à l'occasion du Printemps de Prague, après une période de froid entre les deux pays. Inquiet de voir l'esprit frondeur de mai 1968 se répandre à Cuba et soucieux de se ménager des appuis en cas de troubles internes, le leader cubain approuva l'écrasement par les chars russes du mouvement tchécoslovaque, et officialisa ainsi son retour dans le giron soviétique.

Les années 1969 et 1970 furent marquées par l'échec progressif de l'Offensive Révolutionnaire, qui sombra définitivement lorsque le pays, en dépit d'une mobilisation phénoménale, ne parvint pas à produire la récolte de canne à sucre record de dix millions de tonnes que Fidel Castro avait assignée comme objectif à la population. De plus en plus dépendant économiquement de l'URSS (Cuba intégra le COMECON en 1972), le pouvoir s'engagea toujours davantage dans un processus de stalinisation, qui déboucha peu après sur la retentissante affaire Padilla : accusé d'être un traître à la Révolution en raison de ses écrits, le poète Heberto Padilla, qui faisait déjà l'objet d'une polémique entre Communistes et Révolutionnaires depuis 1968 (et dans laquelle Alfredo Guevara, comme il avait déjà su le faire lors de l'affaire *PM*, avait choisi de s'allier aux Communistes), fut obligé de faire son autocritique, comme aux grandes heures des procès de Moscou. Cet épisode peu glorieux de l'histoire culturelle cubaine eut lieu à l'issue du Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, qui scella pour de nombreuses années la victoire des Communistes sur les Révolutionnaires. Comme à son habitude, Fidel Castro prononça un discours de clôture qui permit de définir la tendance politique dominante des années à suivre. S'exprimant sur le rôle de l'artiste et de l'intellectuel dans la société révolutionnaire, il déclara en particulier :

> *Valoramos las creaciones culturales en función de la utilidad para el pueblo. […] Nuestra valoración es política*[42].

Dans ces conditions, même si aucun passage du discours ne mentionne le réalisme socialiste, il était clair que seule cette esthétique pouvait permettre d'appliquer le programme artistique voulu par le chef de la Révolution. Les années 1970 verront donc s'imposer cette doctrine en théorie et pratique, dans l'ensemble du champ artistique. Un travail de diffusion systématique de la pensée réaliste socialiste sera effectué par les maisons d'édition cubaines, qui éviteront soigneusement de publier tous les théoriciens novateurs apparus en URSS et dans les pays de l'Est depuis la mort de Staline. Comme l'explique Desiderio Navarro, fondateur au début des années 1970 de la revue *Criterios* :

> *No estamos ante una vida cultural que recibió pasivamente la avasalladora influencia cultural de una metrópoli neocolonial, sino ante una recepción activa cubana que escogió con pinzas de ese gran centro cultural lo que mejor servía para la implantación de un modelo de cultura y sociedad que, aunque originario*

42. Le discours complet peut être consulté à l'adresse suivante : <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html> (dernière consultation : 15 mars 2012).

> *de ese centro y allí realizado y luego parcialmente criticado y abandonado desde mediados de los 50, con la asunción de Brézhnev no había sido restaurado en toda su integridad, pureza y dureza, en todo su carácter totalitario, radical e intransigente*[43].

Mais ce travail conscient d'imposition du réalisme socialiste par le biais de la diffusion de la pensée culturelle soviétique de l'époque stalinienne se fit de manière un peu honteuse, le mot « réalisme socialiste » étant rarement utilisé. Comme le souligne Desiderio Navarro :

> *[El] realismo socialista […] a menudo, por consideraciones tácticas, sólo figuraba, innombrado, en formulaciones perifrásticas a la manera de «animal que maúlla, caza ratones y camina por los tejados»*[44].

Certains théoriciens cubains, comme Mirta Aguirre, affichèrent néanmoins clairement leur préférence, et la critique communiste publia ainsi en 1981, dix ans après le Primer Congreso de Educación y Cultura un essai intitulé « *Realismo, realismo socialista y la posición cubana* »[45], dans lequel elle défendait l'idée selon laquelle le réalisme socialiste, après avoir été vilipendé par les anti-Communistes, s'était imposé avec bonheur dans le champ culturel cubain, donnant lieu à une production artistique de qualité, reconnue dans le monde entier.

Le monde du cinéma, en dépit de ses réticences initiales, finit lui aussi par connaître un processus de stalinisation, même s'il ne fut pas aussi marqué que dans les autres disciplines artistiques. Cela passa par la censure de nombreux films, qui pouvait intervenir en cours de développement ou après leur tournage. Les documentaires de Nicolás Guillén Landrián, trop expérimentaux et ironiques, furent ainsi interdits de diffusion. Jusqu'au début des années 1980, les films jugés trop polémiques devaient attendre plusieurs années avant que leur sortie fût autorisée, toujours entourée de mille précautions (ce fut le cas par exemple de *Techo de Vidrio* [Sergio Giral, 1981] qui évoquait la corruption de certains cadres révolutionnaires). Sur le plan esthétique, alors que les années 1960 avaient donné lieu à la réalisation d'œuvres formellement très ambitieuses, comme le kaléidoscopique *Memorias del subdesarrollo* [Tomás Gutiérrez Alea, 1968], la décennie suivante fut dominée par une écriture filmique très plate et une conception souvent schématique du scénario. L'influence du réalisme socialiste est notable dans une part non négligeable de la production des longs métrages de l'époque, qui mettent en scène l'affrontement entre héros révolutionnaires et saboteurs.

Alors que se développe une littérature d'espionnage désignant la CIA comme l'instigatrice d'innombrables complots contre-révolutionnaires, le cinéma cubain suit la tendance avec des titres tels que *El hombre de Maisinicú* [Manuel

43. Navarro. <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre14-16/navarro.html>. (dernière consultation : 15 mars 2012)
44. *Ibid.*
45. Aguirre, 1981 : 424-467.

Pérez, 1973] ou *Patty-Candela* [Rogelio París, 1976], qui reviennent sur des faits divers historiques ayant eu lieu aux premiers temps de la Révolution. Mais les deux titres qui relèvent le plus clairement de l'esthétique réaliste socialiste sont sans doute *El brigadista* [Octavio Cortázar, 1977] et *Guardafronteras* [Octavio Cortázar, 1980]. Ces deux titres, dont le scénario fut écrit par le même auteur, Luis Rogelio Nogueras, mettent en scène à chaque fois un authentique héros positif, qui affronte une série d'épreuves avant de faire triompher l'idéal révolutionnaire. Dans *El brigadista*, dont l'action se déroule en 1961, il s'agit d'un jeune alphabétiseur que les habitants du village où il a été envoyé en mission reçoivent un peu rudement, avant de l'accepter comme leur guide politique (une intrigue secondaire tourne autour de la menace que fait peser sur la communauté un groupe de bandits contre-révolutionnaires). Dans la dernière séquence, le héros, qui a vaincu les résistances héritées de la société capitaliste, mène les jeunes gens du village vers l'arbre le plus grand de la région, au sommet duquel ils élèvent un gigantesque drapeau rouge, faisant claquer au vent le fier bilan de la Révolution : « *Territorio libre de analfabetismo* ». Sur fond de chants guérilleros, cette scène de fiction enchaîne sur des images d'archives montrant et donnant à écouter un discours de Fidel Castro sur la place de la Révolution. Le didactisme de la fiction se double d'une manifestation du culte de la personnalité digne du cinéma soviétique d'après-guerre. *Guardafronteras* suit quant à lui exactement le même programme esthético-idéologique, Luis Rogelio Nogueras définissant ainsi son travail scénaristique :

> Guardafronteras *tenía, desde el guión mismo, un propósito muy definido: contribuir a la educación patriótico-militar de los jóvenes, hacer resaltar el trabajo de los compañeros de Guardafronteras, subrayar lo que podríamos llamar el relevo de generaciones en el marco de la lucha revolucionaria*[46].

Le film raconte en effet les exploits, en 1963, d'un détachement de garde-côtes cubains, composé de jeunes recrues initialement peu disciplinées, qui vont découvrir le sens de l'engagement et du sacrifice grâce à leur sergent, un ancien guérillero de l'Armée Rebelle. Lors d'un combat contre un groupe de saboteurs venus des Etats-Unis, le sergent meurt en héros, et les jeunes soldats prennent sa relève, défendant glorieusement la Révolution et le territoire cubain. Comme le précise un narrateur en voix *off* lors de la séquence d'ouverture, le film est dédié aux jeunes soldats qui ont créé, juste après la Révolution, le corps des garde-côtes. *Río Negro* [Manuel Pérez, 1977], autre titre emblématique de la fin des années 1970, s'articule pour sa part autour du conflit personnel et idéologique qui oppose deux paysans, et cherche à évoquer ainsi un autre moment décisif de l'histoire révolutionnaire, à savoir la lutte contre les mouvements contre-révolutionnaires dans l'Escambray, au milieu des années 1960.

Il est à noter que tous ces films d'inspiration réaliste socialiste furent essentiellement tournés à partir de 1976, c'est-à-dire après que l'ICAIC eut perdu

46. Cité dans : García Borrero, 2001 : 162.

son autonomie administrative et fut passé sous contrôle direct du MINCULT (Ministère de la culture), alors dirigé par Armando Hart. Il est évident que cette mise sous tutelle était le fruit de luttes d'influences internes à l'appareil d'Etat, ainsi qu'une punition infligée aux cinéastes, jugés moins dociles que les écrivains. Suite à son changement de statut, l'ICAIC fut réorganisé, Alfredo Guevara perdit une part de son pouvoir personnel et la production de longs métrages subit un contrôle politique renforcé. À la même époque, la publication de la revue *Cine Cubano* fut également interrompue pendant trois ans (1975, 1976, 1977), sans qu'aucune explication officielle ne fût donnée.

La tendance didactique du cinéma révolutionnaire fut également renforcée grâce au développement d'un cinéma d'animation que Fidel Castro avait appelé de ses vœux en 1971 dans son discours de clôture du Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (c'est à cette époque qu'apparurent les dessins animés mettant en scène Elpidio Valdés, héros fictif de la Guerre d'Indépendance). Tous ces choix furent confortés par l'énorme succès populaire des films que nous venons d'évoquer, qui communiquaient un message simple dans une forme éminemment accessible. Même si certains observateurs étrangers ont choisi de voir dans l'émergence de cette production le résultat d'une simple maturation du cinéma cubain qui n'hésitait plus à s'approprier les codes du cinéma de genre hollywoodien (c'est par exemple la théorie de Michael Chanan, qui écrit : « *Cuban filmmakers had grown so much more confident in their control over the medium that they now took the very codes of Hollywood narrative and started playing around with them* »[47]), cette influence hollywoodienne venait en fait du réalisme socialiste soviétique qui, quarante ans auparavant, avait lui aussi renoncé à l'expérimentation pour embrasser ce que Noël Burch a défini comme le MRI (Mode de Représentation Institutionnel)[48], et que Peter Watkins désigne sous le terme de Monoforme[49]. Loin d'être une maturation, l'adoption de l'esthétique hollywoodienne de la transparence était au contraire le symptôme d'une régression politique et artistique. Lorsque Sergio Giral et Óscar Valdés voulurent rendre un réel hommage au cinéma noir américain, et jouer avec ses codes en tournant *El extraño caso de Rachel K* [Óscar Valdés, 1973], la direction de l'ICAIC n'hésita pas à défigurer le projet initial pour y injecter un discours politique anti-impérialiste des plus artificiels.

Bien entendu, tout le cinéma de la période ne peut être réduit à la tendance dominante du réalisme socialiste, et certains cinéastes parvinrent à faire produire par l'ICAIC des films esthétiquement ambitieux sans renoncer à leurs idéaux révolutionnaires. Sergio Giral et Tomás Gutiérrez Alea réussirent à tourner plusieurs films historiques, comme *Maluala* [1979] ou *La última cena* [1976], qui cherchaient à renouveler le genre sans obéir aux codes dominants hollywoodiens ou soviétiques, et Sara Gómez, avec *De cierta manera*, tourné en 1973, mais seulement diffusé en 1977, prouva qu'il était encore possible faire du cinéma politique sans schématisme

47. Chanan, 2004 : 334.
48. *Cf.* Burch, 2007.
49. *Cf.* Watkins, 2007. Le texte original en anglais peut également être consulté sur le site de Peter Watkins : <http://pwatkins.mnsi.net/Intro_MedCr.htm> (dernière consultation : 15 mars 2012).

ni didactisme. Pour autant, ces exemples restèrent finalement minoritaires dans un paysage culturel désormais dominé par les courants les plus dogmatiques du marxisme cubain.

Conclusion

Lorsque l'on dresse le bilan de deux décennies de débats culturels et de production cinématographique à Cuba, il apparaît vite que la question du réalisme socialiste fut centrale pour les artistes et intellectuels de l'île tout au long de la période. Après avoir éliminé les Républicains et les Libéraux entre 1959 et 1961, les Révolutionnaires et les Communistes s'affrontèrent sans relâche tout au long des années 1960 pour défendre chacun leur définition de l'art révolutionnaire : d'essence stalinienne pour les Communistes, plus hétérodoxe pour les Révolutionnaires. Dans le champ cinématographique, la situation s'avéra contrastée : d'un côté, l'essentiel du discours de l'ICAIC fut structuré par la lutte contre le réalisme socialiste, et cette doctrine fut à la fois dénoncée publiquement dans de nombreux articles et déclarations, ignorée dans la plupart des productions et ouvertement moquée dans certaines comédies ; mais l'Institut céda à certaines injonctions du camp adverse, notamment en ce qui concerne la distribution de films étrangers, et produisit également quelques films s'inspirant en partie de l'esthétique stalinienne, mêlée à d'autres influences. Ces emprunts et ces mélanges peuvent à la fois être interprétés comme des gages de bonne volonté adressés à des moments charnières (1961, 1964) par les artistes Révolutionnaires à des Communistes qui gagnaient chaque jour en influence politique (des gestes de simple prudence, en quelque sorte, qui permettaient par ailleurs de filmer d'autres projets plus librement), mais il est possible d'y voir également une trace de l'esprit profondément syncrétique des créateurs cubains, qui ne se sont jamais totalement soumis à une règle et à une doctrine esthétique uniques, mais ont toujours eu tendance, au contraire, à fusionner les genres, les codes, les styles. Dans cette logique, le réalisme socialiste ne fut, pour certains cinéastes minoritaires de la période, qu'un ingrédient parmi d'autres.

À partir de 1968, le conflit entre opposants et partisans du réalisme socialiste commença à basculer nettement en faveur des seconds, les Communistes parvenant à orienter toute la politique culturelle cubaine. Le monde du cinéma ne put maintenir plus longtemps la relative autonomie dont il avait joui jusque-là et dut adopter, avec plus ou moins d'enthousiasme, la doctrine réaliste socialiste qui était diffusée dans toute la sphère culturelle par des traductions d'ouvrages soviétiques (une lettre de Gutiérrez Alea, rédigée en septembre 1977, révèle par ailleurs que les professeurs de l'université de La Havane étaient alors obligés de suivre des cours de marxisme sous peine de perdre leur poste, et que le cinéaste avait lui-même suivi cette formation l'année précédente[50]). C'est dans la production cinématographique postérieure à 1971 et, surtout, 1976 que l'on trouve les exemples les plus frappants de reprise de cette esthétique par des cinéastes cubains. Ce processus concerna, il

50. *Cf.* Ibarra, 2007 : 228-229.

convient de le signaler, une nouvelle génération de réalisateurs, et non celle de l'âge d'or, apparue immédiatement après la Révolution.

À la question initiale : « Le réalisme socialiste a-t-il constitué une norme officielle ? », il convient cependant de répondre par la négative. En premier lieu, parce que cette esthétique ne s'appliqua pas à l'intégralité de la production cinématographique cubaine, plusieurs titres atypiques réussissant à être tournés en dépit d'obstacles nombreux (censure du scénario, censure au montage, sortie repoussée *sine die*, campagnes de dénigrement, etc.). Ensuite, parce qu'il n'existe pas de texte officiel, ni même de discours de Fidel Castro, décrétant l'obligation de suivre la méthode réaliste socialiste, dans le cinéma ou ailleurs. La Constitution de 1976, pourtant parfaitement marxiste-léniniste, garantissait même la liberté de l'artiste sur le plan formel (le contenu des œuvres restait pour sa part sous surveillance). Voici en effet ce que prévoyait l'article 38, alinéa d :

> *Es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución. Las formas de expresión en el arte son libres*[51].

On retrouve ici, formulée différemment, la pensée de Fidel Castro, qui avait déclaré en juin 1961, dans son discours « *Palabras a los intelectuales* » : « *Dentro de la Revolución, todo. Contra la Revolución, nada* ». C'est à l'intérieur de ce cadre flexible (mais qui ouvrait, bien entendu, la porte à l'arbitraire le plus total) que s'exprimèrent à partir de ce moment-là les conflits portant sur l'adoption ou le rejet de la doctrine esthétique stalinienne, dans le cinéma comme dans les autres arts. Contrairement à Staline, Fidel Castro, qui avait fait la Révolution sans le Parti Communiste, n'imposa pas directement une doctrine esthétique aux créateurs de son pays, mais préféra contrôler à distance, en fonction de ses intérêts politiques du moment, l'affrontement entre adversaires et partisans du réalisme socialiste, donnant d'abord une marge de manoeuvre aux premiers pour laisser ensuite s'imposer les seconds. Quand il apparut que les Communistes ne représentaient plus une menace pour le pouvoir personnel de Fidel Castro, ce dernier leur abandonna le champ culturel et cinématographique, avant de le leur reprendre au milieu des années 1980. Dans ces conditions, le réalisme socialiste ne pouvait pas être une norme intangible, mais plutôt un paramètre, une variable d'ajustement dans un jeu politique qui dépassait le cadre du cinéma.

— Emmanuel Vincenot
Université François-Rabelais de Tours
ICD

51. Le texte de la constitution cubaine de 1976 peut être consulté à l'adresse suivante : <http://pdba.georgetown.edu/Constitutions/Cuba/cuba1976.html#mozTocId657270> (dernière consultation : 15 mars 2012).

Œuvres citées

« Aclaraciones ». *Hoy*. 12 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 145-148.
« Alfredo Guevara responde a las "Aclaraciones" ». *Hoy*. 18 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 169-174.
« Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos ». *La Gaceta de Cuba*. Año II, N° 23, 3 de agosto de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 17-22.
« Literatura revolucionaria ». *Bohemia*. Año 58, N° 29, 22 de julio de 1966.
« Preguntas sobre películas ». *Hoy*. 12 de diciembre de 1963. Reproduit dans : Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 145-148.
Aguirre, Mirta (1963) : « Apuntes sobre la literatura y el arte ». *Cuba Socialista*, año III, N° 26. Reproduit dans : Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 43-71.
—— (1981) : « Realismo, realismo socialista y la posición cubana ». *Estudios Literarios*. La Habana : Ed. Letras Cubanas : 424-467.
Bisztray, George (1978) : *Marxist Models of Literary Realism*. New York : Columbia UP.
Breton, Emile (1981) : « la naissance du 'réalisme socialiste' ». *Le cinéma russe et soviétique*. Coord. Jean-Loup Passek. Paris : Ed. Centre Georges Pompidou/ L'Equerre : 67-69.
Burch, Noël (2007) : *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris : Ed. L'Harmattan.
Chanan, Michael (2004) : *Cuban Cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
Díaz, Jesús (1968) : « Apuntes sobre Cultura e Ideología ». *Cine Cubano*. 47. *s.p.*
—— (1966) : « Para una cultura militante ». *Bohemia*. Año 58, N° 37.
Fornet, Ambrosio, sélec. (1998) : *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana : Ed. Letras Cubanas.
García Borrero, Juan Antonio (2001) : *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana : Ed. Arte y Literatura.
García Buchaca, Edith (1963) : « Consideraciones sobre un manifiesto », *La Gaceta de Cuba*. Año II, N° 28. *s.p.*
García Espinosa, Julio (1963) : « Vivir bajo la lluvia », *La Gaceta de Cuba*, Año II, N° 15. *s.p.*
Gutiérrez Alea, Tomás : « Sobre lo moderno en el Arte », reproduit dans : Fornet, Ambrosio, sélec. (1998) : *Alea, una retrospectiva crítica*. La Habana : Ed. Letras cubanas.

Habel, Janette & Castro, Fidel (1965) : *Proceso al sectarismo*. Buenos Aires : Jorge Álvarez Editor.
Ibarra, Mirtha, sélec. (2007) : *Tomás Gutiérrez Alea: volver sobre mis pasos*. Madrid : Ed. Autor.
Karol, Kewes S. (1970) : *Les guérilleros au pouvoir. L'itinéraire politique de la Révolution cubaine*. Paris : Ed. Robert Laffont.
Kernan, Margot (1975-1976) : « Cuban Cinema: Tomás Gutiérrez Alea ». *Film Quarterly*. Vol. 29.2. : *s.p.*
Martínez Pérez, Liliana (2006) : *Los hijos de Saturno. Intelectuales y Revolución en Cuba*. México : Ed. Porrúa / FLACSO.
Navarro, Desiderio (15 mars 2012) : « Criterios y la (no)recepción cubana del pensamiento cultural ruso ». <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre14-16/navarro.html>
Pogolotti, Graziella, sélec. (2006) : *Polémicas culturales de los 60*. La Habana : Ed. Letras Cubanas.
Pozner, Valérie (2005) : « Le 'réalisme socialiste' et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique ». *Théorème*. N° 8 : 11-18.
Reed, Roger (1991) : *The Cultural Revolution in Cuba*. Genève : University of Geneva Press.
Robin, Régine (1986) : *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*. Paris : Ed. Payot.
Rojas, Rafael (2009) : « Apuntes para una historia intelectual ». *Historia de Cuba*. Dir. Naranjo Orovio, Consuelo. Madrid : Ed. Doce Calles / CSIC : 393-416.
Vincenot, Emmanuel (15 mars 2012) : « Censure et cinéma à Cuba : l'affaire *P.M.* ». <http://www2.univ-mlv.fr/lisaa/LISAA_en_ligne/DC_VINCENOT.pdf>
Watkins, Peter (2007) : *Media Crisis*. Paris : Ed. Homnisphères.

L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale

Résumé

Les œuvres picturales ou architecturales nous sont données immédiatement. En musique, en revanche, pour expérimenter l'œuvre originale, il faut qu'elle soit jouée de façon authentique, c'est-à-dire en respectant les instructions du compositeur telles qu'exposées sur la partition. Cependant, la recherche de l'authenticité dans l'interprétation musicale pose de nombreux problèmes tant d'ordre technique qu'esthétique. De surcroît, on peut se demander si, en s'efforçant de respecter à la lettre les instructions des compositeurs ainsi que les conditions générales d'exécution des œuvres du passé, on ne trahit pas des principes plus fondamentaux de l'art musical.

Abstract

Whereas pictorial or architectural works can be directly perceived, pieces of music must be played in order to be experienced. And to be fully appreciated, it is commonly believed that they must be performed in an authentic way. Yet, the desire to play music authentically meets many obstacles, both technical and aesthetical. Furthermore, there are reasons to believe that the quest for authenticity in musical performance leads to violations of more fundamental aesthetic and musical norms.

L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale

Chez ma mère charmante et divinement bonne,
Votre génie improvisait au piano,
Et c'était tout autour comme un brûlant anneau
De sympathie et d'aise aimable qui rayonne.

— Verlaine, *À Emmanuel Chabrier*

Introduction

La question de l'authenticité de l'œuvre ne se pose pas en architecture ou en peinture, puisque nous avons alors un accès immédiat à l'objet en question : il suffit en effet de se rendre Via Garibaldi à Rome pour être devant le *Tempietto* de Bramante, ou bien au 5757 S. Woodlawn Avenue à Chicago pour découvrir la *Robie House* de Frank Lloyd Wright, ou encore dans la salle 56 du Musée du Prado pour contempler le *Jardin des délices* de Jérôme Bosch. Et, même si l'œuvre a été déplacée, dégradée ou modifiée, c'est bien la chose en question qui est sous nos yeux, dans sa fragile réalité[1]. En musique, en revanche, nous n'avons accès à l'œuvre originale que par l'écoute d'une interprétation de celle-ci. Pour que nous soyons authentiquement devant une œuvre musicale, il faut qu'une action particulière ait lieu, c'est-à-dire qu'on la joue. Et, pour cela, une norme semble, à première vue, s'imposer : il faut être fidèle aux instructions de l'auteur telles qu'exposées sur la partition. Mais, cela suffit-il ? Ne faut-il pas aussi adopter l'instrumentation, le diapason et le style d'interprétation de l'époque ? Plus loin, ne faut-il pas, aussi, essayer de penser et de ressentir comme le compositeur ? N'est-il pas indispensable, en outre, de reproduire tous les éléments qui ont constitué le spectacle musical ? La tâche semble être sans fin. D'un autre côté, on peut s'interroger sur la nécessité de rechercher l'authenticité dans l'interprétation musicale : reconstituer le contexte esthétique de l'époque, retrouver le cheminement mental et artistique de l'auteur, respecter les conditions historiques d'interprétation et, même, être en tous points fidèle à la partition sont-ils, au fond, des buts souhaitables ? Ne peut-on pas même, au contraire, envisager que la recherche de l'authenticité, loin d'être une norme, puisse être une contre-valeur esthétique, qui violerait des principes plus profonds de l'art musical et, donc, des normes supérieures ? Nous tâcherons de répondre à ces questions[2].

1. Dutton, 2003 : 264.
2. Nous n'aborderons bien évidemment pas ici l'ensemble des questions concernant la notion d'authenticité en musique. Nous ne nous demanderons pas, par exemple, ce que peut être en

Le mouvement en faveur de la musique ancienne

Le désir de restituer de façon à peu près exacte les œuvres musicales du passé est un phénomène récent. Tout d'abord parce que, longtemps, l'on ne joua de façon régulière que de la musique de l'époque. Ensuite, parce qu'une fois le goût pour la musique du passé installé, on ne prit conscience que lentement de l'écart existant entre les conditions d'exécution musicale de son temps et celles des périodes précédentes. Cependant, une fois que le mouvement en faveur d'une interprétation authentique de la musique ancienne eût pris, il eut des effets spectaculaires : l'on revint aux instruments anciens ; l'on diminua la taille des orchestres et l'on serra le texte musical original au plus près, en rejetant les additions, les transcriptions et les arrangements postérieurs. Par là, une nouvelle esthétique musicale se développa, avec ses sonorités nouvelles et son jeu instrumental plus sobre et plus égal, empreint de moins de pathos et de virtuosité (Thom : 99). Une véritable idéologie même de l'interprétation se répandit, bâtie sur le désir de rester « pur », en prenant le moins de risques possibles sur les *vibratos*, les *rubatos* et les *portamentos*, en limitant la variabilité de la dynamique et des *tempi* et, enfin, en bannissant toute personnalisation de l'interprétation, afin de faire entendre avant tout l'œuvre et non pas les interprètes[3].

Ce mouvement en faveur de la musique ancienne eut, bien sûr, des résultats bénéfiques. Non seulement il fit découvrir, à la fois aux musiciens et au grand public, que la musique pouvait sonner très différemment de ce dont on avait l'habitude mais, surtout, il révéla des qualités esthétiques insoupçonnées dans les pièces qui furent jouées de cette nouvelle manière. Ainsi par exemple, Wanda Landowska, en jouant Bach au clavecin avec un touché net et une parfaite égalité de jeu dans toutes les parties, révéla un musicien plus ferme, plus mordant, plus géométrique que beaucoup ne l'imaginaient. Et, le succès du mouvement fut tel que, petit à petit, on en vint à vouloir jouer aussi de façon authentique les œuvres des répertoires classique et romantique. De la sorte, à partir des années 1980, l'*Academy of Ancient Music* de Christopher Hogwood commença d'enregistrer l'intégrale des symphonies de Mozart puis celles de Beethoven sur des instruments historiques ; de même, on commença à jouer Chopin sur des pianos et fortepianos des années 1840 (Pleyel, Hammerflügel, Ducommun Girard), etc. L'authenticité devint ainsi, petit à petit, pour beaucoup de musiciens, de critiques musicaux, et une partie de plus en plus importante du public, un critère central de qualité. Pour Stephen Davies par exemple, toutes choses égales par ailleurs, plus une exécution musicale

musique un style, une expression ou un engagement artistique authentique. De même, nous ne nous interrogerons pas sur la question de savoir s'il existe des écoutes ou des pratiques musicales qui sont plus authentiques que d'autres et qui auraient, de ce fait, plus de valeur. Tous ces problèmes sont passionnants mais vont, bien sûr, très au-delà du but que nous nous sommes assigné, qui est de traiter uniquement de l'authenticité comme option d'interprétation lors de l'exécution d'une œuvre musicale, au sens d'une fidélité totale aux intentions du compositeur.

3. Novembre, 2011 : 7.

est fidèle par rapport à la conception musicale du compositeur telle que présentée sur la partition, plus elle est réussie[4].

L'authenticité totale

Cependant, la recherche d'une authenticité *totale*, c'est-à-dire la reproduction la plus exacte possible du son qu'entendirent les spectateurs dans le contexte où les œuvres furent jouées pour la première fois, s'avéra vite être une chimère. Pour jouer aujourd'hui, par exemple, les *Concertos pour clavecin* de Bach tels qu'ils furent exécutés à l'origine, il faut en effet non seulement avoir à sa disposition des instruments anciens restaurés dans leur condition d'origine (ou bien posséder des répliques possédant les mêmes qualités sonores, ce qui est loin d'être aisé) mais il faut également des musiciens sachant jouer de ces instruments tombés en désuétude (avec, parfois, très peu d'informations précises sur la manière dont l'on jouait autrefois de ces instruments). Outre cela, il faut reproduire dans une salle d'orchestre contemporaine les conditions acoustiques d'une salle de musique du 18ème siècle comme celle du Café Zimmermann à Leipzig, avec ses murs lambrissés et son auditoire réduit. Tout cela est possible, bien sûr, mais difficile à obtenir.

Plus loin, s'il s'agit de jouer dans une salle de concert moderne des œuvres écrites pour des lieux spécifiques –comme par exemple les symphonies sacrées de Giovanni Gabrieli, qui ont été composées expressément pour la Basilique de Saint Marc à Venise afin d'en exploiter les effets d'écho liés à ses particularités architecturales–, il faut à la fois modifier fortement l'acoustique du lieu mais également, ce qui est peut-être encore plus dur, s'efforcer de reproduire la qualité sonore des chœurs séparés (*cori spezzati*) avec lesquels Gabrieli travaillait. Le désir d'authenticité dans l'interprétation devient même – cela va sans dire – une gageure, s'il s'agit à présent de faire jouer par des castrats de la musique écrite pour eux, comme par exemple les opéras de Haendel composés pour Caffarelli ou Gioacchino Conti ou l'opéra de Gluck, *Orphée et Eurydice*, composé pour le castrat Gaetano Guadagni.

Ce n'est pas tout. Si l'on vise l'authenticité totale, il faut encore – ce qui devient, bien évidemment, absurde – que la musique soit jouée par de moins bons musiciens que ceux de notre époque. Les instrumentistes des temps passés étaient en effet moins habiles, en général, que les musiciens actuels. Ils faisaient beaucoup plus de fausses notes et beaucoup plus fréquemment rataient leur départ ou se décalaient de pupitre à pupitre[5]. Semblablement, ils répétaient peu (et parfois, même, pas du tout) et simplifiaient donc souvent à vue leur partition lors de l'exécution de l'œuvre, quand ils ne s'arrêtaient pas de jouer en plein concert lorsqu'ils étaient perdus. Plus grave encore, leur comportement était parfois anti-musical, selon les normes actuelles. Ainsi, à l'époque de Lully, il arrivait encore aux musiciens de l'Académie Royale de Musique de quitter leur place, de converser avec le public du parterre, de se moucher ou même de manifester leur opinion sur l'œuvre et les

4. Davies, 2003 : 91.
5. Tomes, 2010 : 37-38.

autres interprètes pendant la représentation, au point que Lully dut explicitement leur interdire cela dans le règlement[6].

D'autres raisons, encore, nous poussent à penser qu'une représentation totalement authentique d'une œuvre musicale du passé serait un désastre pour nos oreilles puisque, par exemple, pour retrouver les conditions exactes d'exécution des œuvres du passé, il faudrait – ce qui est, là encore, paradoxal – que soient utilisés des instruments de musique de bien moins bonne qualité que ceux d'aujourd'hui. Les instruments du passé étaient, en effet, non seulement plus faibles que les nôtres du point de vue sonore mais ils étaient aussi moins homogènes en timbre et plus restreints en tessiture. Outre cela, ils modulaient moins facilement dans les différentes tonalités et gardaient moins bien l'accord que les instruments modernes. Enfin, l'on n'en prenait pas soin comme de nos jours. Dans son *Dictionnaire de Musique*, à l'article « Orchestre », Rousseau dit des instruments de l'orchestre de l'Opéra de Paris qu'ils étaient « mauvais », parce qu'ils étaient laissés sur place dans la salle après un concert et non pas rangés dans un endroit qui aurait pu les protéger[7]. Et, de fait, ils étaient fréquemment mal accordés et grinçaient ou craquaient. Il n'était pas rare, non plus, que des cordes se cassassent pendant un concert[8].

En outre, les œuvres étaient souvent tronquées. Par exemple, après 1815, les symphonies de Haydn étaient encore souvent jouées à Paris en omettant certaines parties[9]. De même, l'on n'écoutait pas dans le passé la musique dans le silence absolu, y compris dans les salles les plus prestigieuses : comme chacun sait, Jean-Baptiste Lully dirigeait l'orchestre de l'Académie Royale de Musique en battant une canne sur le sol, bruit qui s'entendait jusque dans les coulisses et que dénoncera encore, un siècle plus tard, Rousseau : ce « bruit insupportable », qui « couvre et amortit tout l'effet de la symphonie »[10]. Cette pratique ne disparut que lentement, puisqu'au milieu du XIXe siècle encore, à l'Opéra de Paris, on frappait le premier temps de chaque mesure sur l'habitacle du souffleur. Semblablement, les auditeurs étaient beaucoup moins silencieux qu'aujourd'hui. En 1815, la Comtesse de Boigne témoigne qu'au Grand Théâtre de Turin : « on bavardait comme dans la rue ; le parterre, debout, se promenait lorsqu'il n'était pas trop pressé »[11]. Berlioz lui-même, lorsqu'il était spectateur, applaudissait pendant l'exécution d'une œuvre orchestrale lorsqu'un passage lui plaisait particulièrement. Tout cela serait insupportable de nos jours.

D'autres difficultés, s'il en était besoin, nous attendent encore, si nous voulons respecter totalement les conditions d'interprétation des œuvres telle qu'elles existèrent dans le passé. Tout d'abord, la recherche de l'authenticité n'a pas de limites. S'il s'agit en effet de retrouver ce à quoi le compositeur s'attendait lorsqu'il écrivit l'œuvre au départ, il faut restituer non seulement l'ambiance sonore

6. Terrier, 2003 : 27, 145.
7. Rousseau, 1768 : 355.
8. Tomes, 2010 : 37-38.
9. Dratwicki, 2005 : 103.
10. Rousseau, 1768 : 355.
11. De Boigne, 1971 : 292.

mais également l'ensemble du spectacle. Imaginons, à ce propos, qu'un musicien ait composé un morceau de telle sorte que les différents pupitres de cordes adoptent tous en même temps un mouvement particulier, donnant ainsi, à la fois, un aspect sonore et chorégraphique à la représentation. Ne faudrait-il pas respecter aussi cela ? On pourra penser que cette suggestion est tirée par les cheveux. Or, il s'avère que Jean-Baptiste Lully imposait quelque chose d'assez proche (quoique pour des raisons différentes) à l'ensemble des cordes de l'orchestre de l'Opéra de Paris : il exigeait, en effet, qu'ils *tirassent* tous la première note de chaque mesure, afin que le même mouvement soit observé par tous les archets et cela, de sorte que les danseurs et chanteurs sur scène puissent repérer le début de chaque nouvelle mesure[12]. On répliquera que ne pas faire cela ne changerait rien au son entendu. Mais, ce n'est pas sûr. Les différents éléments environnant l'exécution d'une pièce de musique sont, en effet, rarement sans importance pour notre réception de celle-ci : par exemple, les autres ouvrages joués lors du programme influencent notre audition, puisque l'on n'écoute pas, lors d'un concert, un morceau de musique de la même manière selon ce qui a été entendu avant ; de même, le prix des places a son importance, puisqu'on n'a pas la même réceptivité par rapport à la musique lors d'un concert gratuit et lors d'un concert payant ; de même, encore, la qualité particulière du public joue un rôle lors d'une représentation musicale, puisque les réactions des auditeurs peuvent faire réagir, en retour, les interprètes de toutes sortes de manières. Si l'on vise l'authenticité, il faut par conséquent intégrer une quantité considérable d'éléments divers dans une représentation musicale, ce qui rend la tâche quasiment impossible à réaliser.

Enfin, si l'on est logique, la recherche d'une totale authenticité dans l'exécution d'un morceau de musique devrait nous conduire à reproduire non seulement les sons entendus à l'époque mais, de la même manière, les *expériences* auditives que connurent les auditeurs de musique ancienne lorsque c'était de la musique contemporaine[13]. Or, cette re-création est impossible. La musique de Beethoven en son temps était nouvelle, originale, choquante et difficile à jouer, ce qui ne peut plus être le cas à l'époque présente, puisque nous ne pouvons pas, en allant au concert, faire abstraction de toute la musique que nous avons entendue depuis le début du XIXe siècle. Cela serait comme de juger aujourd'hui les films de Louis Feuillade ou de D. W. Griffith comme étant aussi captivants, trépidants et modernes qu'ils le furent pour le public des années 1910. Or, nous ne pouvons pas oublier que leur montage est rudimentaire, que le jeu des acteurs y est exagéré, que les situations décrites sont maintenant des clichés et que les plans fixes ou les travelings y sont interminables, selon les normes actuelles. Ces films, certes, nous intéressent encore pour des raisons documentaires ou esthétiques, mais ils ne peuvent plus nous subjuguer ou nous divertir, au premier degré, comme ils subjuguaient et divertissaient nos (arrière-)grands-parents. De la même manière,

12. Terrier, 2003 : 21-22.
13. Young, 2001 : 505.

Beethoven ne peut plus nous apparaître comme étant un musicien révolutionnaire, surprenant et difficile, à la façon dont il le fut il y a deux siècles[14].

L'authenticité partielle

Reproduire l'expérience auditive originale des premiers auditeurs de l'œuvre est donc impossible. L'idéal d'authenticité totale est inatteignable. On doit par conséquent se contenter d'essayer de recréer *le son* d'époque, c'est-à-dire essentiellement (i) de jouer avec des instruments historiques et (ii) de lire la partition d'origine, en adoptant le style interprétatif du temps. Cependant, même en réduisant ainsi ses ambitions, l'on n'est pas devant une tâche facile. Tout d'abord, parce que l'ensemble de notes qui constitue l'œuvre à restituer n'est pas toujours parfaitement spécifiable. Sans même remonter jusqu'au Moyen Âge (où les neumes, signes de la notation musicale de l'époque, n'indiquaient ni une hauteur de son précise, ni un rythme particulier), à l'époque baroque l'imprécision reste grande : il n'y a pas – ou peu – d'indications de phrasés ou de dynamique sur les partitions, la durée des notes en musique chantée n'est pas toujours fixée à sa vraie valeur, les altérations chromatiques sont souvent manquantes et l'instrumentation est fréquemment vague (par exemple, Bach indique seulement dans la dédicace des ses *Concertos brandebourgeois* que ce sont des « concerts avec plusieurs instruments »). Par conséquent, si l'on veut respecter les intentions réelles d'un compositeur de cette époque, il faut aller au-delà de la partition originale et connaître les coutumes et pratiques qui gouvernaient alors l'exécution des œuvres, afin de retrouver ces éléments essentiels que sont les articulations, les différences d'amplitude sonore, les timbres et la texture, éléments qui faisaient partie de la composition mais qui n'avaient pas besoin d'être décrits autrefois parce qu'ils étaient sous-entendus[15]. Il serait en effet aberrant de jouer sans liaisons et sans détachés, sans accents ou sans changements ponctuels de dynamique, la musique du passé[16].

Mais, ce n'est pas tout. Parce que les partitions étaient beaucoup moins précises qu'aujourd'hui, il faut aussi connaître les usages particuliers de l'époque concernant les altérations accidentelles (qui, en *musica ficta,* par exemple, n'étaient pas en général indiquées), les ornements ou les notes pointées ou doublement pointées. Jouer la musique du passé de façon authentique exige par conséquent l'aide de musicologues. Ce n'est donc pas un hasard si le mouvement en faveur de l'authenticité dans l'interprétation de la musique ancienne ne se développa qu'à la suite de l'immense travail d'archivage et de codicologie fait à partir de la fin du XIXe siècle en vue de l'authentification des œuvres et de la constitution d'éditions faisant autorité[17].

14. Sans compter que pour sentir l'impact qu'un ouvrage musical a pu avoir dans le passé, il faudrait sans doute aussi retrouver le contexte social et culturel et, même les croyances générales de l'époque : comment en effet apprécier, par exemple, comme le firent les auditeurs du XVe siècle un requiem d'Ockeghem, si l'on n'a pas leur conception de la mort ?
15. Thom, 2011 : 94.
16. Kivy, 2001 : 16.
17. London, 2011 : 497.

Or, cette recherche des pratiques musicales et des habitudes de lecture des partitions d'époque s'est révélée être très compliquée, soit par manque de sources, soit parce que celles-ci sont incomplètes ou ambigües, ce qui a entraîné de nombreuses situations d'indécidabilité. On ne sait toujours pas, par exemple, quelle est l'instrumentation exacte qu'il faut adopter vis-à-vis d'une œuvre aussi connue que le *Clavier bien tempéré* de Bach. Pour Ralph Kirkpatrick, on ne peut pas affirmer de façon irréfutable si cette œuvre a été écrite pour le clavecin, pour le clavicorde ou pour l'orgue : « Les données historiques et stylistiques se prêtent à diverses argumentations, dont aucune n'est définitive »[18]. Egalement, le choix du diapason à adopter pour jouer de la musique baroque est à peu près impossible à faire. Il n'y avait en effet au XVIIIe siècle, ni uniformité ni même cohérence. La hauteur pouvait varier à la fois en fonction de l'époque, du genre de musique et du lieu : il pouvait même changer d'une ville à l'autre, voire de paroisse à paroisse. Il est donc impossible de fixer la hauteur du diapason pour un morceau particulier s'il a été composé en un endroit, puis joué pour la première fois dans un autre et, enfin, joué régulièrement en un troisième, et si tous ces lieux avaient à l'époque un diapason différent[19].

Semblablement, on n'en sait parfois littéralement pas quelle note jouer. Ainsi, par exemple, dans l'édition Bach-Gesellschaft de la première *Suite pour Violoncelle* de Bach, un bémol a été placé entre parenthèses sur le deuxième si de la mesure 26, parce que l'on ignore s'il y a eu, ou non, une erreur de la part des copistes qui ont produit les deux manuscrits dont nous disposons – aucun n'étant de Bach lui-même – et à partir desquels l'urtext a été établi : on peut donc jouer, indifféremment, si bécarre ou si bémol[20]. Plus grave encore, il est parfois impossible de savoir qui est l'auteur, dans le détail, d'une partition, y compris pour des œuvres récentes et célèbres comme le *Requiem* de Fauré. La version symphonique de cet ouvrage, qui fait autorité depuis 1901, a en effet été précédée d'une première version datant de 1893, à l'orchestration plus légère, mais qui fut refusée à l'époque par l'éditeur de Fauré, Hamelle, précisément parce que sa configuration orchestrale était, selon lui, trop peu « conforme aux usages du temps »[21]. Cette version ne fut donc que très peu jouée et tomba dans l'oubli le plus total après 1900, jusqu'à ce que le musicologue Jean-Michel Nectoux la reconstitue patiemment à partir du début des années 1970[22]. Cette première version, nous en sommes sûrs, est de la main de Fauré. En revanche, nul ne sait, aujourd'hui encore, si la deuxième version, celle qui a été jouée exclusivement de 1900 à 1988 – et qui est encore de nos jours considérée comme la version « standard » –, est ou non de la plume de Fauré[23].

Plus délicat encore, il existe de nombreuses interrogations qui restent sans réponse à propos de la force normative des instructions sur les partitions. Il est

18. Kirkpatrick, 1985 : 29.
19. Nguyen, 2011 : s.p.
20. Ziff, 1973 : 715.
21. Houziaux, 2000 : 37.
22. Nectoux, 2000 : ii-iv.
23. Houziaux, 2000 : 57-64.

souvent difficile, par exemple, de savoir si les indications de tempo, de doigtés, de dynamique ou de phrasé sur les partitions sont des prescriptions ou, seulement, des recommandations[24]. Stephen Davies dit, par exemple, que les indications de métronome sur une partition ne sont jamais impératives mais seulement suggestives[25]. On peut toutefois en douter. Quant aux conventions gouvernant les ornements, la basse figurée ou les altérations accidentelles, elles ne sont souvent pas très précises ou bien varient d'une région à l'autre, sans que l'on sache très bien si le compositeur était au courant ou non de ces variations, ce qui fait que, là encore, il est impossible de savoir ce qu'il a écrit.

L'étude des sources est donc longue et complexe et les musicologues ne peuvent pas répondre à toutes les questions que l'on peut se poser devant une partition de musique ancienne. Sans compter que l'histoire revient souvent sur ses conclusions, ce qui fait que les questions historiques ne sont, de fait, jamais complètement tranchées, en musicologie comme ailleurs, et qu'il est, donc, impossible d'être certain d'avoir reproduit les caractéristiques sonores qu'un ouvrage musical possédait lorsqu'il fut joué pour la première fois.

L'authenticité n'est pas souhaitable

En outre, indépendamment de ces questions de musicologie, on peut se demander si l'authenticité en matière d'interprétation est souhaitable. Pour Stephen Davies, nous l'avons vu, l'inauthenticité est toujours un handicap, même lorsqu'une interprétation est de haut ou, même, de très haut niveau[26]. On peut cependant ne pas être d'accord avec lui. Tout d'abord, parce qu'essayer de présenter de façon authentique de la musique ancienne peut être source de distractions qui sont préjudiciables à une appréciation appropriée des œuvres. Ainsi, l'emploi du diapason à 415 Hz, par exemple, c'est-à-dire accordé sur la note de la bémol actuel plutôt que sur le la, peut gêner celui ou celle qui a l'oreille absolue et est habitué au diapason standard à 440 Hz. La tonalité de la bémol a, en effet, des connotations affectives différentes de celles liées à la tonalité de la, étant souvent associée (dans le répertoire classique ou romantique, par exemple) à des musiques plus introverties et moins éclatantes. Outre cela, en changeant le diapason, on peut créer chez l'auditeur un sentiment de désuétude et d'obsolescence qui est, lui aussi, distrayant. Enfin, si le diapason n'est situé ni sur le la bémol à 415 Hz, ni sur le la à 440 Hz, mais entre les deux, par exemple à 421 Hz ou à 422,5 Hz, une oreille absolue et habituée au diapason actuel pourra avoir une impression de notes instables ou décalées, voire fausses.

De même, l'emploi d'instruments anciens peut dérouter. Jouer Haydn ou Mozart sur des pianofortes ou des forte-pianos d'époque peut donner à leur musique, si l'on en a déjà beaucoup entendu sur des instruments modernes, un aspect suranné qu'elle n'avait pas à l'époque de leur création. L'effet, bien sûr, joue moins avec

24. Thom, 2011 : 94.
25. Davies, 2003 : 86.
26. Davies, 2003 : 91.

des musiciens comme Marin Marais qui, lorsqu'ils furent sortis de l'oubli, furent directement joués sur des répliques d'instruments anciens : violes, théorbes, etc. Mais, même pour ces musiciens, le fait de les écouter sur des instruments anciens nous conduit à nous concentrer sur le caractère historiquement marqué de leur œuvre et non pas sur la musique en elle-même.

L'emploi d'instruments d'époque est plus troublant encore, lorsque la musique d'origine se voulait explicitement *moderne*. Ainsi, jouer par exemple le *Ballet mécanique* de George Antheil, de nos jours, avec des sonnettes électriques ou des sirènes d'usine des années 1920 pour rester dans l'authenticité, loin de représenter l'intrusion de la modernité et son cortège de nouveaux objets dans la musique – ce que voulait explicitement le compositeur –, fera daté. De même, Kurt Weill voulut frapper le monde de l'opéra en introduisant, pour la première fois, de la musique enregistrée sur scène dans son opéra-bouffe *Le tsar se fait photographier* : un gramophone devait y jouer un air de tango[27]. Mais si, pour obéir à la norme de l'authenticité, l'on présente aujourd'hui sur la scène un tel instrument vieillot, non seulement on ne restituera pas l'effet voulu, c'est-à-dire représenter le choc de la nouveauté, mais on agira à rebours de l'intention du compositeur.

L'emploi d'instruments anciens peut donc distraire en transformant une représentation musicale en un objet documentaire, dont on ne peut pas se détacher suffisamment pour écouter de façon attentive la musique exécutée. L'auditeur, loin d'oublier alors son existence en plongeant dans le monde sonore qu'on lui propose, se retrouve au *centre* de la représentation. Or, il ne faut pas oublier que la gratification que nous trouvons dans une œuvre musicale tient, d'abord, au fait que celle-ci nous propose de nous placer dans un monde idéal, très éloigné de la réalité : en effet, la structuration des sons musicaux, en général, ne ressemble en rien aux bruits des objets ordinaires ; en outre, nous entendons les sons comme s'ils émanaient d'un espace *irréel* et non pas comme s'ils provenaient d'objets localisés dans l'espace public – les sons étant plus détachables des objets qui les ont produits que les couleurs, par exemple[28]. Une bonne partie du plaisir que nous tirons de l'écoute de la musique tient, donc, au fait que nos capacités cognitives et affectives évoluent alors librement, sans contraintes, dans un univers abstrait. Mais, nous ne pouvons entrer dans ce monde idéal que si nous ne sommes pas forcés d'entendre les sons comme émanant d'instruments particuliers, ce qui est rendu difficile si notre attention est, précisément, conduite à nous intéresser à ces instruments et non pas exclusivement aux sons qui en sortent.

D'autres raisons encore – et qui sont plus importantes – nous conduisent à penser qu'une interprétation authentique peut être plus mauvaise qu'une autre, du fait même qu'elle vise l'authenticité. Stephen Davies lui-même nous fournit involontairement un bon argument à ce propos. Il nous dit, en effet, que dans l'orchestre gamelan, il faut parfois jouer des fausses notes afin que les dieux ne soient pas offensés par l'orgueil manifesté par les musiciens (qui prétendent, en

27. Rehding, 2006 : 59.
28. Goldman, 2011 : 162-163.

jouant, agir comme s'ils pouvaient atteindre la perfection). Les musiciens javanais ont donc, dans leurs traditions musicales, des conventions qui gouvernent quelles fausses notes doivent être jouées et sur quels instruments[29]. Mais, cela signifie qu'une interprétation sans ces fausses notes sera moins authentique. Et, pourtant, elle sera meilleure que la version authentique puisque, précisément, sans fausses notes !

En outre, une restitution fidèle est souvent moins bonne qu'une interprétation plus libre parce que, tout simplement, les compositeurs ne font pas toujours des choix d'interprétation qui rendent maximales l'exécution de leurs ouvrages comme, par exemple, lorsque Spontini insista pour que son opéra *La Vestale* soit joué en entendant la battue de la canne du chef d'orchestre au premier temps de chaque mesure[30] ou lorsque Tchaïkovski voulut que son *Ouverture de 1812* soit jouée sur le parvis d'une église avec de vraies cloches et de vrais coups de canon[31] ! Le jugement des compositeurs concernant l'interprétation de leur travail n'est donc pas toujours fiable.

La question de l'instrumentation

Plus fondamentalement, les compositeurs du passé considéraient souvent les conditions de représentation musicale de leur temps comme laissant à désirer et l'on ne voit pas alors pourquoi il faudrait, aujourd'hui, jouer leurs ouvrages dans ces mêmes conditions. En particulier, beaucoup de compositeurs n'étaient pas satisfaits des instruments de leur temps et en souhaitaient de nouveaux, aux sonorités plus riches, au jeu plus facile, aux nuances plus nombreuses ou aux possibilités dynamiques plus grandes. Berlioz en est un exemple célèbre, qui défendit la trompette à pistons contre la trompette naturelle ou qui favorisa l'usage, dans l'orchestre, des saxophones, des cymbales ou du trombone basse. De la même manière, Bach s'intéressa toujours aux nouveaux instruments. Il conçut lui-même un clavecin-luth (*Lautenclavicymbel*) qui pouvait sonner soit comme un théorbe, soit comme un luth[32]. De même, il essaya dès 1736 les tout premiers pianos-forte construits par Gottfried Silbermann[33].

Les compositeurs n'ont donc pas des conceptions figées sur les outils mis à leur disposition, même s'il existe, pour de multiples raisons, un conservatisme naturel dans la communauté des musiciens, qui fait que l'introduction de nouveaux instruments a lieu la plupart du temps difficilement et lentement, quand bien même ces instruments n'apportent que des avantages par rapport aux anciens[34]. Cette ouverture d'esprit des compositeurs en ce qui concerne l'instrumentation est confirmée par le fait qu'ils transcrivent ou arrangent souvent leurs propres œuvres pour d'autres instruments. Ainsi, pour ne prendre que quelques exemples parmi un

29. Davies, 2003 : 72.
30. Terrier : 134-5.
31. Juramie, 1970 : 67.
32. David, 1998 : 366.
33. *Ibid.* : 365.
34. Godlovitch, 1997 : 159-160.

très grand nombre, Mozart reprit un aria du *Mariage de Figaro*, le transcrivit pour ensemble à vent et le replaça dans la dernière scène de *Don Giovanni*. Semblablement, Beethoven arrangea sa *Grosse Fuge* pour deux pianos et réécrivit son *Concerto pour violon* pour le piano. De même, Schumann transcrivit pour le violon ses *Fantasiestücke*, écrites primitivement pour la clarinette et Ravel, non seulement réalisa lui-même la réduction pour deux pianos de sa célèbre *Valse*, mais également arrangea pour grand orchestre nombre de ses compositions pour piano comme, par exemple, ses *Valses nobles et sentimentales* ou quatre des six mouvements du *Tombeau de Couperin*. L'instrumentation d'une œuvre n'est donc pas un élément à propos duquel il faut être particulièrement rigide.

De surcroît, il faut se rappeler que, s'il y a eu modification des instruments dans le passé – et, au vrai, de façon incessante – c'est parce que l'on considérait que le son en était rendu meilleur et non pas seulement différent. De la sorte, si la trompette chromatique remplaça la trompette naturelle, ce fut parce que les pistons permettaient de couvrir sans lacune toute la gamme des tons et demi-tons, avec une parfaite homogénéité de timbre. En outre, la trompette moderne autorisait une beaucoup plus grande virtuosité, puisqu'il n'était plus nécessaire de se servir de ses lèvres ou de sa main pour moduler ou bien de donner des coups de langue pour phraser. Certes, l'instrument nouveau avait au départ des défauts. Mais, ils furent corrigés, petit à petit.

De même, l'arrivée du piano a constitué un réel progrès par rapport au clavecin et aux autres instruments à cordes pincées, dont le son était plus métallique et plus enchevêtré et dont le mécanisme offrait moins de choix de toucher ou de dynamique. Surtout, on entendait en permanence des bruit de frottis ou de cliquetis des sautereaux (un peu comme, autrefois, on entendait au cinéma le bruit du projecteur dans la salle, ce qui n'était pas gênant à l'époque mais le serait de nos jours). Wanda Landowska reconnaît du reste qu'il y a des « bourdonnements », du « gazouillement » dans le clavecin ou des « bruits ardents de cigales ». Elle parle même du « ferraillement superbe des claviers accouplés », ce qu'elle considérait comme étant un avantage[35]. On peut toutefois en douter. On dira certes que de nombreux compositeurs contemporains sont séduits, précisément, par les idiosyncrasies de ces instruments et composent pour eux : cela ne change rien au fait que ces bruits étaient souvent des handicaps.

D'une façon générale, tout instrument est perfectible. Il est de notoriété publique, par exemple, que le violon est un instrument difficile à maîtriser. Même les plus grands instrumentistes font de temps en temps une note imparfaite. « Tous les violonistes jouent faux mais il y en a qui exagèrent », disait Saint-Saëns. On ne voit pas, alors, pourquoi, si l'on inventait un jour un violon qui rendrait la tâche des musiciens beaucoup plus facile (sans leur enlever la part de créativité, indispensable dans leur jeu instrumental), il faudrait par souci d'authenticité interdire cet instrument. Pourquoi refuser un violon qui améliorerait considérablement les capacités des instrumentistes, leur donnant à tous la justesse de Sarasate, par

35. Eigeldinger, 2011 : 165.

exemple, ou l'émotion, la rapidité et la brillance de Jascha Heifetz, sans leur ôter leur capacité d'auto-expression sur l'instrument en question ?

Les compositeurs modifient leurs œuvres en fonction des circonstances

Une autre raison pour laquelle il est difficile d'affirmer que dans le passé les compositeurs voulaient voir leurs instructions systématiquement respectées est qu'ils acceptaient souvent de bon cœur, en fonction des réactions du public ou des interprètes, de modifier des éléments de la partition qu'ils avaient écrite. Rameau, par exemple, juste après avoir fait jouer son opéra *Hippolyte et Aricie*, au théâtre de M. de la Pouplinière, en modifia l'instrumentation lorsqu'il l'introduit à l'Opéra de Paris, soit pour surmonter les réticences de certains musiciens de l'orchestre, choqués par le caractère moderne de certains passages, soit pour s'adapter aux musiciens disponibles[36]. De même, Aaron Copland enregistra le premier mouvement de son *Concerto pour Clarinette* deux fois plus lentement qu'indiqué sur la partition originale, à la suite des réactions négatives du public lors des premières représentations de l'œuvre, ainsi que pour satisfaire le soliste Benny Goodman, pour qui l'œuvre avait été écrite[37]. Stravinsky enfin, quoique très pointilleux à propos de l'exécution de ses œuvres – il se plaignait très fréquemment de voir son travail déformé par les musiciens et, en particulier, par les chefs d'orchestre –, modifia ses partitions en fonction des critiques faites par ses interprètes. Ainsi, il s'exécuta docilement, lorsque dans une lettre du 30 mars 1913, Pierre Monteux lui proposa de faire quatre changements dans l'orchestration du *Sacre du printemps*, afin que certains instruments soient mieux entendus[38]. Semblablement, il renonça en 1919 à sa première version des *Noces*, écrite pour quatre pianolas, un harmonium et diverses percussions, à la suite d'une lettre d'Ernest Ansermet lui apprenant qu'après avoir écouté la toute première interprétation de son *Etude pour Pianola*, il avait trouvé que cet instrument avait entre autres un volume sonore trop faible et était incapable d'accentuer des notes individuelles ou de conserver, sans l'aide d'un instrumentiste, un rythme parfaitement régulier[39].

Les compositeurs modifient donc souvent leurs œuvres, en fonction des réactions des interprètes, ce qui fait alors de la création musicale un processus ouvert : le compositeur met à l'essai devant l'orchestre ce qui a été composé sur le papier et, en fonction des premières répétitions ou des premières exécutions de l'œuvre, peut changer non seulement, comme nous venons de le voir, l'instrumentation, les *tempi* ou la dynamique mais également des éléments plus centraux comme le rythme ou la mélodie. C'est ainsi que, par exemple, Tchaïkovski révisa fortement, à deux reprises, son célèbre *Concerto pour piano n° 1 en si bémol mineur*, op. 23, sur des suggestions des pianistes Edward Dannreuther et Alexander Siloti[40]. De la même

36. Terrier, 2003: 46.
37. Lebrecht, 2007 : 204.
38. Hill, 2000 : 29.
39. McFarland, 2011: 94-5, 97.
40. Il est fort probable, en particulier, que les célèbres accords exécutés au piano au début du concerto sont une idée de Siloti, les notes sur la première édition apparaissant sous la forme

manière, Debussy allongea, à la demande de Diaghilev, la fin de son ballet *Jeux* et fut agréablement surpris de l'amélioration que cela apportait à son ouvrage[41]. Semblablement, le célèbre *glissando* que l'on entend à la clarinette au début de *Rhapsody in Blue* a été proposé, d'abord, sous la forme d'une plaisanterie par Ross Gorman, le clarinettiste de l'orchestre de Paul Whiteman, lors d'une répétition : le compositeur en reprit, cependant, immédiatement l'idée[42]. De même encore, Janacek modifia son opéra *L'Affaire Makropoulos* de façon quasiment incessante lors des répétitions avant sa première représentation publique, y compris en ajoutant au tout dernier moment un nouveau solo pour le violoncelliste[43].

Les compositeurs, lorsqu'ils ont écrit la partition, proposent par conséquent non pas une norme, un point fixe indépassable mais plutôt un ensemble d'éléments qui peuvent être modifiés, parce qu'un auteur *apprend* de ses interprètes. Du reste, Stravinsky, lui-même si intransigeant avec ses interprètes, comme nous l'avons vu, et si sûr, par ailleurs, de ce qu'il voulait, avoua qu'en assistant au ballet monté par Balanchine à partir de ses *Mouvements pour piano et orchestre*, il découvrit des relations internes dans sa propre composition, qui lui étaient jusque-là restées cachées. Ce fut pour lui « comme de visiter une maison dont j'avais fait les plans mais dont je n'avais jamais complètement visité le résultat »[44]. Or, si un chorégraphe peut montrer à un compositeur des vertus cachées dans son travail, cela signifie qu'un interprète peut en faire autant et, par symétrie, qu'il peut également lui faire découvrir des *faiblesses* dans sa partition, ce qui pourra l'amener à corriger son travail, à la manière dont un dramaturge modifie son texte en fonction de la réaction des comédiens, ou dont l'auteur d'un roman peut changer des passages de son livre, à la suite des suggestions de ses premiers lecteurs.

La composition d'une œuvre musicale n'est donc pas un processus fermé et cela est d'autant plus vrai qu'un interprète ajoute toujours quelque chose à l'objet musical initial, non seulement parce que dans tout morceau de musique, même lorsque la partition est très précise, il existe de l'indétermination – les notes écrites peuvent toujours être jouées ou attaquées de diverses façons et le morceau peut être découpé, dans le détail, de différentes manières en thèmes et en sous-thèmes, en sujets et en réponses, en motifs et en développements, etc. – mais aussi parce que, pour faire une bonne interprétation, il faut toujours montrer quelque chose de nouveau et d'intéressant dans l'œuvre, sinon l'effet est plat ou banal[45]. Et, comme ce travail d'interprétation se fait pour une part considérable de façon *improvisée*, parce que le virtuose ne formule pas, à l'avance, la manière dont il va jouer l'œuvre mais invente au moment de l'exécution, sans intention préalablement établie, la dynamique, l'intonation ou les articulations, cette part de liberté et d'auto-expression conduit inévitablement à la découverte, de temps en temps, de trouvailles

d'arpèges (Lee, 2011 : s.p.).
41. Scheijen, 2010 : 262.
42. Schwartz, 1979 : 81-83.
43. Lebrecht, 1987 : 236.
44. Stilwell, 2011 : 477.
45. Kania, 2011 : 83.

que peut reprendre, ensuite, le compositeur ou qu'il peut accepter comme étant une interprétation correcte, quoique infidèle, de son ouvrage. Une anecdote peut ici nous éclairer : Debussy demanda un jour au pianiste américain George Copeland pourquoi il avait joué le début de ses *Reflets dans l'eau* différemment de la partition. Il lui répondit : « Parce que je l'ai senti comme cela. » Debussy lui répondit qu'il sentait les choses différemment mais que lui, Copeland, devait continuer de jouer comme il le faisait. Comme le dit Richard Taruskin, Debussy ne se considérait pas, en tant que pianiste, comme différent des autres interprètes de ses propres œuvres[46].

Plus loin, un compositeur peut même être ravi par des interprétations extrêmes de son œuvre, parce qu'il préfère la surprise d'une nouveauté radicale à la restitution fidèle de son travail. « Méfions-nous d'une traduction d'un de nos textes, si elle nous paraît conforme parce qu'elle lui ressemble. Elle équivaut à un portrait médiocre. Il est préférable qu'elle nous déroute » disait Cocteau[47]. Et, de même que certaines traductions peuvent être des chefs-d'œuvre – comme par exemple les *Histoires extraordinaires* de Poe revues par Baudelaire –, de même des objets musicaux intéressants et plaisants peuvent être produits en changeant le *tempo* ou le timbre, en ajoutant ou en supprimant des altérations accidentelles ou encore en modifiant des éléments mélodiques, harmoniques ou rythmiques dans la partition originale. C'est un cas particulier de cette propension qu'à la musique à la *serendipity* et que l'on retrouve, par exemple, lorsque l'on joue un morceau dans une clé différente de celle d'origine (les musiciens qui savent transposer à vue connaissent la joie qu'il y a à jouer une œuvre du répertoire dans une tonalité très éloignée de l'originale) ou lorsque des musiciens s'amusent en groupe avec des partitions et élaborent alors autour d'elles, pour le pur plaisir, des *fantasias*, des collages ou des pastiches qui sont parfois très réussis. Par conséquent, si un soliste dans le feu de l'action insère des notes décoratives dans sa partie lors d'un concert et qu'il se justifie après-coup en disant, d'un côté, que cela sonnait mieux et, de l'autre, qu'il en avait assez de jouer toujours les mêmes notes, on ne peut qu'être d'accord avec lui[48].

On répliquera que la musique a un contenu discursif qu'il ne faut pas déformer sous peine de lui faire perdre toute sa signification. La musique dit quelque chose et il faut donc restituer sans modification ce qu'elle nous communique. Mais l'on ne voit pas quel « message » la musique pourrait véhiculer, si l'on ne peut retrouver dans un texte musical ni sujet, ni verbe, ni complément, ni nombre, ni même ces connecteurs logiques si importants dans tout discours que sont la négation, la conjonction ou l'implication. La musique n'est pas articulée comme un langage, même si l'on peut y retrouver des éléments d'organisation de type chomskyen qui hiérarchisent les sons et groupes de sons les uns par rapport aux autres dans leur hauteur et dans leur durée[49]. Le but de la musique n'est donc pas de nous communiquer quelque

46. Taruskin, 1995 : 54.
47. Cocteau, 2003 : 127.
48. Gould, 2000 : 146.
49. Jackendoff, 2011 : 108-110.

chose, à la façon dont un système de signes linguistiques peut le faire, mais plutôt de produire en nous un affect positif.

Stephen Davies se trompe, par conséquent, lorsqu'il soutient qu'une interprétation fidèle d'une partition est toujours meilleure qu'une autre, *même lorsque l'œuvre est médiocre*, parce que cette interprétation authentique a alors, selon lui, le mérite de révéler que le compositeur a précisément écrit une œuvre sans mérite[50]. Il se trompe parce que nous ne venons pas au concert pour apprendre quelque chose de particulier sur un compositeur ou sur la musique en général mais pour y éprouver du plaisir. Jouer par conséquent un ouvrage médiocre en suivant la partition au plus près, de façon à montrer que cette musique n'est pas très passionnante, n'a aucun intérêt musicalement parlant. Il vaut mieux, alors, être infidèle à la partition mais fournir au public une plus grande gratification esthétique.

La volonté du compositeur

On rétorquera que, lorsque le compositeur est contre toute modification de son travail, on doit respecter à la lettre sa volonté et donc respecter complètement ce qui est écrit sur la partition. Cela pose cependant plusieurs problèmes. Tout d'abord, il est très difficile de savoir précisément ce qu'a voulu le compositeur lorsqu'il a créé l'œuvre. Il ne faut pas croire, en effet, que son intention, sous la forme de l'ensemble de sons qu'il avait en l'esprit au moment de l'écriture de la partition, soit quelque chose de reconstituable. Le compositeur n'a en effet jamais pu avoir une image générale et parfaitement détaillée de toute l'œuvre, soit pendant, soit après la création de celle-ci, ne serait-ce que parce que l'imagination d'un musicien, même génial, ne peut pas embrasser, en un instant, une œuvre dont la durée est, par exemple, d'une demi-heure : en son esprit, une succession d'images sonores se sont présentées. En outre, parce que même s'il a eu dans son esprit – ou a pu avoir ultérieurement à plusieurs reprises – des suites d'images successives représentant l'ouvrage tout entier, ces images mentales ne peuvent avoir été suffisamment déterminées pour pouvoir représenter toutes les propriétés possédées par l'œuvre, lorsqu'elle est effectivement *jouée*. L'imaginaire est, en effet, un milieu trop vague pour fournir une représentation complète d'un morceau de musique dans tous ses détails : il en faut une réalisation physique (ne serait-ce qu'au piano), pour vérifier comment elle « sonne ». L'œuvre musicale n'est pas encore tout à fait réelle lorsqu'elle est dans la tête du compositeur ou même sur le papier[51]. L'intention première du compositeur ne peut donc pas être retrouvée par l'auteur, et a fortiori par qui que ce soit d'autre, et ne peut pas, par conséquent, servir de modèle pour l'exécution de l'œuvre[52].

50. Davis, 2003 : 86.
51. Kemp, 2003 : 179.
52. En outre, les musiciens ne se souviennent pas toujours très bien de ce qu'ils ont écrit quelques années plus tôt. Ainsi, Richard Strauss, par exemple, se fit tancer par Hans von Bülow lorsqu'il dirigea son poème symphonique *Macbeth* au Philharmonique de Berlin, parce qu'il avait constamment les yeux sur la partition au lieu de regarder les musiciens : « La partition doit être dans votre tête et non pas votre tête dans la partition, même si vous l'avez écrite ! », lui lança Bülow (Lebrecht 1987 : 267).

En outre, lorsque les compositeurs relisent leur texte, ils y découvrent souvent autre chose que ce qu'ils croyaient y avoir mis, parce qu'ils sont influencés par les diverses interprétations déjà réalisées de ces morceaux ainsi que par les expériences esthétiques qu'ils ont pu avoir après la création de l'œuvre. Par conséquent, l'idée qu'ils se font de la manière dont leur travail doit être exécuté n'est pas immuable. Cela se vérifie par le fait que le compositeur souvent modifie sa partition – y compris longtemps après son écriture –, à la manière dont un peintre peint des repentirs ou un poète modifie après-coup des vers dans un poème. Ainsi, Bach révisa toute sa vie ses propres œuvres et, par exemple, réduisit de moitié les deux premiers préludes du premier cahier du *Clavier bien tempéré* pour supprimer des répétitions de motifs ou de modulations[53]. De la même manière, des musiciens aussi différents que Charles Ives, Anton Bruckner ou Vaughan Williams révisèrent très souvent leurs productions.

Une autre raison de penser que l'intention musicale des compositeurs n'est pas quelque chose de stable et de définitif est qu'ils composent souvent de façon quasiment improvisée. Ainsi Bach, fréquemment, ne faisait que reprendre ses improvisations lorsqu'il se mettait à la table de travail[54]. De même, Mozart ou Schubert écrivaient très rapidement et parfois même plus vite que les musiciens qui recopiaient leurs partitions. Mais si l'acte de création musicale peut être, à la fois, fulgurant et improvisé, comment peut-on considérer ce qui est couché sur la partition comme étant une pensée tout à fait définitive ?

Enfin, on ne voit pas pourquoi il faudrait toujours respecter les intentions des compositeurs puisque ceux-ci, lorsqu'ils interprètent leurs propres ouvrages, ne respectent pas toujours à la lettre leurs propres instructions. Stravinsky le premier – quoiqu'il considérât ses propres interprétations et, en particulier, ses enregistrements, comme devant être des modèles à suivre strictement par tous ses interprètes, parce qu'enfin libres de toute distorsion de sa pensée – ne respectait pas ses propres prescriptions de *tempo* et de dynamique, jouant en général plus vite que sur la partition et même, parfois, beaucoup plus vite[55]. En outre, de notoriété publique, il n'était pas un grand interprète de ses propres compositions. Ainsi, il rata complètement son premier enregistrement du *Sacre* en 1929, en particulier dans les passages rapides et lors des changements de tempo (là où, précisément, il était le plus sourcilleux quant au strict respect de ses instructions[56]). Or, si un compositeur n'est pas fidèle à ses propres instructions et si, de surcroît, il ne sait pas juger de la qualité réelle de ce qu'il considère pourtant comme devant être un modèle pour toute interprétation de son œuvre, on ne voit pas pourquoi il faudrait nécessairement respecter *ad litteram* ce qu'il a écrit[57].

53. Forkel, 1998 : 474-475.
54. David, 1998 : 399.
55. Taruskin, 1995 : 53.
56. Hill, 2000 : 119.
57. Nicholas Cook fait à ce propos une suggestion – qui va dans le sens de notre propos – pour expliquer pourquoi tant de compositeurs comme, par exemple, Schumann ne sont pas de bons interprètes de leurs propres ouvrages : ils auraient, du fait de leur parfaite oreille interne, tendance à confondre le son physique et le son qu'ils imaginent et donc à entendre le son que leur oreille interne

On ne peut donc pas dire que le compositeur sait toujours mieux que ses contemporains comment son travail doit être interprété. Outre cela, la musique qu'il a écrite ne s'adresse plus au public de son époque. Les goûts ont changé et la culture musicale a évolué, impliquant que les sources de plaisir esthétique ne sont plus les mêmes. Nous ne pouvons donc pas nous aider de la conception première du compositeur – telle que nous essayons de nous la représenter – pour nous guider dans le choix de l'interprétation à faire, s'il s'agit de plaire à un public qui n'est plus celui de l'époque où l'œuvre a été écrite, ce qui signifie que même si nous pouvions savoir ce que Dowland, Mozart ou Borodine, par exemple, auraient pensé d'une exécution particulière de leur travail, ils n'auraient pas *plus* autorité pour donner une valeur particulière à cette interprétation que n'en ont, par exemple, des auteurs de comédies musicales comme Cole Porter ou Irving Berlin, pour juger des improvisations qu'ont pu tirer de leur mélodies des musiciens de jazz comme Oscar Peterson ou John Coltrane.

On répondra à cela qu'en jazz, à la différence de ce qui se passe en musique classique, les musiciens improvisent une bonne partie de leur interprétation et que la comparaison est donc mauvaise. Mais, c'est oublier que l'improvisation fut autrefois aussi centrale en musique classique qu'aujourd'hui en jazz. À l'époque de Monteverdi, par exemple, n'étaient inscrits sur les partitions d'opéra que la basse figurée et les parties chantées (ainsi qu'ici ou là un interlude instrumental) : les chanteurs ajoutaient les embellissements et l'instrumentiste chargé de lire la basse continue construisait librement les parties harmoniques intermédiaires, en fournissant de temps en temps une ligne mélodique en contrepoint de la partie chantée. De même, les cordes et les vents (qui n'avaient souvent pas de partition du tout) jouaient *ex tempore* des éléments mélodiques. La relation entre l'interprétation et la partition ressemblait donc beaucoup à celle existant, de nos jours, entre un morceau de jazz et la page du recueil de standards qui lui sert de point de départ[58].

Certes, à l'âge baroque, la part d'improvisation diminua mais la construction des parties intermédiaires était encore improvisée, des lignes mélodiques pouvaient toujours être ajoutées à celles exécutées par le soliste et, enfin, l'ornementation – qui n'était pas un élément simplement décoratif mais qui donnait à la musique sa continuité et sa densité – restait la plupart du temps improvisée[59]. De même à l'âge classique, si la liberté de l'interprétation se réduisit encore, dans le concerto, la cadence, qui était à la fois une récapitulation et un *commentaire personnel* sur l'œuvre jouée, était encore souvent inventée sur le moment.

Jusqu'à une période récente, on écrivit donc de la musique pour des musiciens créatifs : une composition n'était pas un produit fini et unifié, préservant sur une durée de temps indéfinie les mêmes propriétés tonales, rythmiques et de

leur fournit, plutôt que celui existant réellement. Cela expliquerait aussi pourquoi ils ne décèlent pas toujours, aussi bien que d'autres, une fausse note dans une interprétation que l'on fait de leur œuvre (Cook : 188).

58. Gould, 2000 : 143.

59. Alperson, 1984 : 28.

timbre[60]. Et, par exemple, Corelli, Telemann ou Haendel n'auraient jamais imaginé que leur musique serait un jour jouée de façon aussi peu risquée, avec une aussi faible variation des paramètres, et en particulier sans des parties harmoniques, une cadence et des ornements très largement improvisés. Cela n'aurait pas eu plus de sens, pour eux, que pour des musiciens de jazz, de nos jours, de reprendre *verbatim* des improvisations déjà faites par d'autres, en d'autres circonstances.

L'improvisation en musique classique

Pourquoi donc cette liberté d'improviser a-t-elle disparu ? Certes, les compositeurs souhaitaient avoir un contrôle plus grand sur leur production artistique mais c'est, surtout, parce que les interprètes devinrent de moins en moins capables d'improviser une cadence intéressante ou un accompagnement solide à partir du *continuo* que l'on commença, petit à petit, à écrire pour eux ce qu'ils ne pouvaient plus inventer spontanément. Tout s'est donc passé comme si la liberté d'interprétation avait été supprimée uniquement pour rendre service à des musiciens qui n'étaient plus assez bons pour pouvoir exercer cette liberté (même si le mouvement a été accéléré, ensuite, par le développement de la conception romantique de l'artiste comme héros et comme personne faisant autorité[61]). Il n'y a donc aucune raison de ne pas faire renaître cette tradition de l'improvisation, qui s'est maintenue dans d'autres cultures, et qui veut qu'un interprète puisse, sur le moment, et en fonction de l'ambiance, du déroulement particulier du concert et du jeu particulier des autres musiciens, sentir par lui-même quel est le bon accord à placer, quels sont les enrichissements à apporter à la mélodie et quels sont les commentaires musicaux qu'il doit faire spontanément, à propos à la fois de l'œuvre et de l'événement musical qui est en train de se dérouler.

On objectera à cela qu'il faut un talent exceptionnel pour improviser aujourd'hui en musique classique. Et, il est vrai qu'il est très difficile de nos jours de jouer *ex tempore* une cadence de concerto baroque, ne serait-ce que parce qu'il faut être dans une très grande familiarité avec cette musique, ce qui était beaucoup plus facile autrefois puisqu'on ne jouait alors précisément *que* la musique de son temps[62]. Mais alors, pourquoi ne pas faire une improvisation dans le style de notre époque ? Est-ce plus choquant que de jouer une cadence écrite après-coup et, le plus souvent, par une autre personne que le compositeur lui-même ? C'est un peu dans cet esprit d'hybridité musicale qu'Alfred Schnittke conçut pour Gidon Kremer une nouvelle cadence pour le *Concerto pour violon* de Beethoven pour remplacer celles écrites au XIXe siècle par Joseph Joachim ou par Fritz Kreisler (et qui sont de nos jours les plus jouées). Il l'envisagea en effet non plus seulement comme un commentaire du morceau en question, mais comme une sorte de fresque historique sur la musique depuis deux siècles, citant d'abord la *Septième Symphonie* de Beethoven, puis un aria de Bach déjà repris par Alban Berg dans son *Concerto à la mémoire d'un ange*,

60. Goehr, 1989 : 55.
61. Gould, 2000 : 144.
62. *Ibid.*

puis du Bartók et du Chostakovitch et, enfin, de nouveau du Beethoven, tout cela dans le but de démontrer l'unité d'intention et la proximité d'esprit de ces grands compositeurs du passé[63]. Cette cadence originale, comme on pouvait s'y attendre, choqua beaucoup de monde, y compris des violonistes célèbres, comme Itzak Perlman, Yehudi Menuhin ou Isaac Stern. Mais, il nous semble fondamentalement moins grave que Schnittke ait placé toutes ces allusions musicales anachroniques dans son texte que le fait que cette cadence, encore une fois, *ait été écrite et non pas improvisée sur le moment*. Il aurait été tellement mieux, et en vérité infiniment plus authentique par rapport à l'esprit de la musique de Beethoven, si Kremer avait pris le risque de créer une cadence sur-le-champ.

La difficulté d'improviser

On rétorquera qu'une cadence improvisée sera toujours moins bonne qu'une cadence écrite, parce qu'elle sera à la fois plus brouillonne et plus pauvre en contenu musical. Et, il est vrai que les premiers essais d'improvisation en musique classique seront souvent complètement ratés. Mais si l'on relance l'enseignement de l'improvisation dans les conservatoires (qui n'existe plus aujourd'hui que dans les classes d'orgue), ces fiascos deviendront petit à petit moins nombreux. De surcroît, ces tentatives seront reçues avec bienveillance par le public, parce que nous écoutons avec beaucoup moins de sévérité quelqu'un qui improvise que quelqu'un qui restitue quelque chose qui est déjà écrit, de la même manière que nous écoutons avec beaucoup plus d'indulgence une personne lorsqu'elle parle que lorsqu'elle récite un texte appris par cœur. Parler est en effet la plupart du temps une improvisation. Le locuteur n'a pas en tête, à l'avance, une idée tout à fait distincte de ce qu'il va dire et c'est, précisément, parce qu'il invente à l'instant ce qu'il dit que ceux qui l'écoutent oublient les erreurs qu'il peut commettre ou les nombreuses répétitions dont son discours est émaillé. De la même manière, l'improvisation musicale est écoutée avec compréhension, parce que l'improvisateur prend des risques considérables. Nous ne nous attardons donc pas sur ses hésitations, ses échecs momentanés, ses redites et, de manière générale, sur toutes les imperfections dans son jeu (imperfections que nous trouverions intolérables dans un concert de musique complètement écrite). Plutôt, nous évaluons positivement son ingéniosité et sa capacité à exploiter toutes les occasions musicales qui se présentent[64].

On dira alors qu'en improvisant en musique classique, on risque de défigurer les grandes œuvres du répertoire. Mais, l'on répondra à cela que les compositeurs eux-mêmes prennent de nombreuses libertés avec le fruit de leur travail. Mozart, par exemple, fut capable, lors d'une des premières représentations de sa *Flûte enchantée*, de modifier en plein concert sa propre musique pour faire une plaisanterie à son ami Schikaneder ; de même, Haendel écrivit de façon désinvolte plusieurs opéra-pasticcio en recyclant des matériaux déjà utilisés ailleurs et fit, outre cela, un grand

63. Lebrecht, 2007 : 297-298.
64. Alperson, 1984 : 23-24. Philip Alperson cite ici les idées développées par Francis Sparshott dans son livre *Theory of the Arts*, Trenton, Princeton University Press, 1992, en particulier à la p. 255.

nombre d'emprunts à Telemann, Scarlatti, Bononcini, Porpora, etc., dans ses autres œuvres lyriques[65] ; Rossini, pareillement, pouvait être insouciant avec ses compositions, puisqu'il accepta que Niedermeyer construise pour l'Opéra de Paris un pot-pourri composé d'extraits de quatre de ses opéras et intitulé *Robert Bruce*[66].

Témoignent encore de la grande légèreté avec laquelle les musiciens traitent parfois leurs propres productions, tous ces ouvrages collectifs comme – parmi tant d'autres – *l'Eventail de Jeanne*, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *La Guirlande de Campra, Les Vendredis* ou *Jour de fête*, toutes œuvres écrites à plusieurs, sans esprit de sérieux et sans forme globale précise, se présentant comme des sortes de cadavres exquis et auxquelles n'ont pas hésité à collaborer des musiciens aussi divers que Ravel, Milhaud, Rimski-Korsakov, Poulenc, Borodine, Glazounov ou Albert Roussel. Si les compositeurs jouent ainsi de façon détachée avec leur propre travail, en réutilisant des matériaux antérieurs ou en les imbriquant dans des objets musicaux extérieurs hétérogènes et vite assemblés, on ne voit pas pourquoi il nous serait interdit de prendre quelque liberté par rapport à ce qu'ils ont écrit.

On répliquera que le public sera, lui, choqué par la réintroduction d'une part d'improvisation dans l'interprétation des œuvres du répertoire. Mais cela ne devrait pas être le cas si on ne le prend pas au dépourvu – et qu'on lui annonce donc les choses à l'avance – et si cette improvisation est de haut niveau et se présente comme étant un commentaire sincère de l'œuvre en question. Au reste, les auditeurs sont déjà très tolérants avec le traitement que certains musiciens font subir depuis longtemps aux ouvrages du passé. Ils écoutent en effet sans rechigner, par exemple, les arrangements que Grieg a fait pour piano à quatre mains de sonates à deux mains de Mozart ou bien le *Pulcinella* de Stravinsky, qui est une réécriture dans un style moderne de partitions de Pergolèse et autres musiciens du XVIIIe siècle, ou bien encore une pièce comme *Badinage* de Godowsky, où un pianiste joue deux études de Chopin simultanément, l'une à la main droite et l'autre à la main gauche ! Si le public autorise tout cela, il devrait semblablement accepter que des musiciens puissent au dernier moment, et cette fois-ci de façon improvisée, faire des modifications importantes dans un morceau classique et par exemple, comme le propose Paul Ziff, jouer le *quatuor op 18 n° 3* de Beethoven en changeant l'ordre des deuxième et troisième mouvements, pour « donner un peu plus d'intérêt à l'œuvre »[67].

Le public même pourrait accepter des traitements plus radicaux encore, puisqu'il ne crie pas au sacrilège lorsqu'il écoute une pièce comme la *Musique pour les soupers du Roi Ubu* de Bernd Alois Zimmermann, qui rassemble par collage du Bach, du Beethoven, du Berlioz, du Wagner, du Stockhausen, du Dallapiccola, du Henze, plus d'autres musiciens contemporains, ainsi que des danses de la Renaissance, des fragments de jazz et même une polka ! Si cela est considéré comme étant musicalement digne d'intérêt, on ne voit pas pourquoi une improvisation astucieuse et élégante, faite par exemple à partir de thèmes de Bach et de Mozart ensemble,

65. Dean, 2007 : 503-511.
66. Garo, *s.d.* : *s.p.*
67. Ziff, 1973 : 720.

qui se révèlerait être agréable à entendre, qui commenterait avec enthousiasme les œuvres citées et qui exprimerait la sensibilité des interprètes, serait rejetée par les amateurs de musique. Cela ne serait pas, après tout, si différent dans l'esprit, des innombrables variations, fantaisies et autres impromptus écrits, depuis fort longtemps, par des compositeurs, à partir de thèmes musicaux conçus par d'autres. De surcroît, l'auditeur blasé qui a beaucoup entendu les œuvres du répertoire, et même parfois beaucoup trop, appelle de ses vœux de telles transformations et ne peut, par conséquent, qu'attendre avec impatience ce nouveau genre de musique.

Le monde de la musique classique devra donc accepter que l'interprète musical puisse transmuter l'objet musical, à la façon dont un peintre transfigure le sujet qu'il peint. Une partition ne sera plus un *opus perfectum et absolutum*, à respecter au pied de la lettre, mais seulement la trace écrite de découvertes sonores qui pourront être modifiées, enrichies, complexifiées ou simplifiées. C'est d'ailleurs peut-être cela que voulait Erik Satie. En multipliant en effet des annotations humoristiques, comme : « Grattez », « Corpulentus », « Munissez-vous de clairvoyance », « Particulièrement » ou « Postulez en vous-même pas à pas » dans ses partitions, il ne fit pas que proposer des *private jokes* à l'usage des interprètes : il les encouragea aussi à jouer ses œuvres avec beaucoup de latitude. C'est dans cet esprit de liberté qu'il faudra désormais aborder l'ensemble du répertoire.

Tout ceci s'oppose, bien évidemment, à l'idée que le musicien a le devoir moral de présenter l'œuvre de façon authentique[68] et qu'il ne doit, donc, exercer son talent créatif que dans les limites fixées par le compositeur et par les conventions en vigueur à l'époque[69]. Mais si la raison d'être ultime du compositeur n'est pas de proposer à l'appréciation du public un objet musical immuable et définitivement assemblé mais bien, plutôt, un ensemble de recommandations qui ne peut devenir esthétiquement intéressant que grâce à la médiation d'exécutants ayant eux aussi quelque chose à dire, on ne commet alors pas de faute en jouant ses œuvres de façon libre.

Des devoirs, cependant, s'imposeront. L'interprète devra improviser sans essayer de prendre le pas sur le compositeur, c'est-à-dire sans vouloir présenter son talent de virtuose au détriment du résultat musical global (ce qui, au vrai, vaut déjà pour l'interprétation musicale telle qu'elle se pratique aujourd'hui, même si ce n'est pas toujours respecté). Il faudra également ménager la susceptibilité des compositeurs vivants, ce que faisait du reste déjà Bach, lorsqu'il improvisait sur le morceau d'un autre musicien et que celui-ci était présent dans la salle : il ne prenait cette liberté, nous dit son fils Carl Philipp Emanuel, que s'il pensait que l'auteur de la partition n'en serait pas effarouché[70]. Et, bien sûr, il ne faudra pas chercher à supprimer la tradition, relativement récente, nous l'avons vu, qui consiste à interpréter les œuvres du répertoire sans improviser. Il y aura toujours un public pour cela. Toutefois, ce public aura peut-être, paradoxalement, d'autant plus de plaisir à écouter ces exécutions fidèles qu'il aura, par ailleurs, la possibilité

68. Kania, 2011 : 83.
69. Davies, 2003 : 63.
70. David, 1998 : 397.

d'entendre des formes beaucoup plus créatives d'interprétation, ce qui lui permettra, pour le plus grand bien de chacune de ces deux manières d'exécuter des ouvrages musicaux, de les comparer entre elles.

Conclusion

Nous avons donc vu, à la fois, qu'il était impossible d'interpréter de façon authentique la musique du passé et que cela n'était, de toutes les façons, pas souhaitable. Plus loin, nous avons constaté que chercher à reconstituer de la façon la plus exacte possible les propriétés sonores que les œuvres du répertoire possédaient au moment de leur création ne respectait pas l'esprit de liberté dans lequel une grande partie de ces ouvrages avaient été créés. Au vrai, du fait de la recherche de l'authenticité, le concert de musique classique a eu de plus en plus tendance, au fil du temps, à devenir une entreprise de reconstitution historique au lieu de rester un creuset pour la créativité et l'innovation musicale. Il s'agit désormais, de revenir à l'état d'esprit d'autrefois et de redonner ses lettres de noblesse à l'art de l'improvisation, en s'efforçant non plus – ou, en tout cas, non plus seulement – de transmettre au public actuel ce qui était important *dans le passé* pour l'auteur ou pour ses contemporains mais, plutôt, ce qui est important *aujourd'hui* pour les musiciens jouant l'œuvre et qui se font entendre d'un auditoire contemporain. Il faudra donc non plus présenter les ouvrages du passé de façon rigide mais adopter une attitude plus neuve et plus inventive vis-à-vis d'eux. De la sorte, petit à petit, cette néo-tradition du respect absolu par rapport à la partition – respect dont nous avons vu qu'il est de toutes les façons impossible à obtenir – apparaîtra comme ayant été un étrange usage, à la manière dont nous sommes maintenant choqués par les musiciens de l'Académie Royale de Musique à l'époque de Lully qui pouvaient, cf. *supra*, se moucher en plein concert ou s'arrêter de jouer pour converser avec le parterre. L'interprétation en musique classique sera, un jour, de nouveau l'occasion de laisser libre cours à l'imagination et à l'originalité. Et, ce jour arrivera peut-être plus vite qu'on ne le croit.

— Louis Allix
Université de Reims-Champagne-Ardenne

Œuvres citées

Alperson, Philip (1984) : « On Musical Improvisation ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 43.1 : 17-29.
Boigne de, Adélaïde (1971) : *Mémoires de la Comtesse de Boigne, I Du règne de Louis XVI à 1820*. Jean-Claude Berchet (éd.). Paris : Mercure de France.
Cocteau, Jean (2003 [1953]) : *Journal d'un inconnu*. Paris : Grasset.
Cook, Nicholas (1990) : *Music, Imagination, and Culture*. Oxford : Clarendon Press.
David, Hans T., Mendel, A., Wolff, C., Dir. (1998) : *The New Bach reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York : W.W. Norton.
Davies, Stephen (2003) : *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford : Clarendon Press.
Dean, Winton (2007) : *Handel's Operas, 1726-1741*. Woodbridge : The Boydell Press.
Dratwicki, Alexandre (2005) : « La réception des symphonies de Haydn à Paris. De nouvelles perspectives de recherche ». *Annales historiques de la Révolution française*. Vol. 340 : 83-104.
Dutton, Denis (2003) : « Authenticity in Art ». *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Ed. Jerrold Levinson. Oxford : Oxford UP : 258-274.
Eigeldinger, Jean-Jacques (2011) : « Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne ». *Musique ancienne : un livre centenaire (1909-2009)*. Dir. Eigeldinger, Jean-Jacques. Arles : Actes Sud.
Forkel, Johann Nikolaus (1998 [1802]) : *On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works*. David, Hans T., Mendel, A., Wolff, C., Dir. (*op. cit.*) : 419-482.
Garo, Edouard (récupéré le 5 mars 2012) : « L'œuvre de Louis Niedermeyer ». <http://www.niedermeyer-nyon.ch/LouisNiedermeyer_oeuvre.asp>.
Goehr, Lydia (1989) : « Being True to the Work ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 47.1 : 55-67.
Godlovitch, Stan (1997) : « Innovation and Conservatism in Performance ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 55.2 : 151-168.
Goldman, Allan H. (2011) : « Value ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. Theodor Gracyk, Andrew Kania. Londres : Routledge : 155-164.
Gould, Carol S. & Keaton, Kenneth (2000) : « The Essential Role of Improvisation in Musical Performance ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58.2 : 143-148.
Hill, Peter (2000) : *Stravinsky: The Rite of Spring*. Cambridge : Cambridge UP.
Houziaux, Mutien-Omer (2000) : « À la recherche "des" *Requiem* de Fauré ou L'authenticité musicale en questions ». *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*. 15-16 : 1-249.
Jackendoff, Ray (2011) : « Music and Language ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Eds. T. Gracyk & A. Kania. Londres : Routledge : 101-112.
Juramie, Ghislaine (1970) : *Tchaïkovski*. Paris : Hachette.

Kania, Andrew & Gracyk, Theodore (2011) : « Performances and Recordings ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Eds. T. Gracyk & A. Kania. Londres: Routledge : 80-90.
Kemp, Gary (2003) : « The Croce-Collingwood Theory as Theory ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 61 : 171-193.
Kirkpatrick, Ralph (1985) : *Le Clavier bien tempéré*. Paris : J.C. Lattès.
Kivy, Peter (2001) : *New Essays on Musical Understanding*. Oxford : Clarendon Press.
Lebrecht, Norman (1987) : *The Book of Musical Anecdotes*. Londres : Sphere Books.
—— (2007) : *The Life and Death of Classical Music: Featuring the 100 Best and 20 Worst Recordings Ever Made*. New York : Anchor Books.
Lee, Philip (récupéré le 17 février 2012) : « Tchaikovsky's First Piano Concerto stripped of Sentimentality » : <http://quintessentialruminations.wordpress.com/2011/10/03/tchaikovsky %E2%80%99s-first-piano-cncerto-restored-to-life>.
London, Justin (2011) : « Musicology ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Eds. T. Gracyk & A. Kania. Londres: Routledge : 495-505.
McFarland, Mark (2011) : « Stravinsky and the Pianola: A Relationship Reconsidered ». *Revue de Musicologie*. Vol. 97.1 : 85-109.
Nectoux, Jean-Michel (2000) : « Préface : A propos des premières exécutions du *Requiem* de Fauré ; Histoire d'une découverte avec quelques lettres inédites ». *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*. 15-16 : i-xxiii.
Nguyen, Viet-Linh (récupéré le 15 mars 2012) : « La question du diapason », *Muse baroque* : <http://www.musebaroque.fr/Articles/diapason.htm>.
November, Nancy (2011) : « Performance History and Beethoven's String Quartets: Setting the Record Crooked ». *The Journal of Musicological Research*. 30 : 1-22.
Rehding, Alexander (2006) : « On the Record ». *Cambridge Opera Journal*. Vol. 18.1 : 59-82.
Rousseau, Jean-Jacques (récupéré le 18 mars 2012 [1768]) : *Dictionnaire de musique,* Paris : Duchesne : <http://books.google.fr/ebooks/reader?id=mWkVAAAAQAAJ&hl=fr&printsec=frontcover&output=reader>.
Scheijen, Sjeng (2010) : *Diaghilev: A Life*. Londres: Profile Books.
Schwartz, Charles (1979) : *Gershwin: His Life and Music*. New York : Da Capo Press.
Stilwell, Robynn J. (2011) : « Music and Dance ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. T. Gracyk, A. Kania. Londres : Routledge : 468-479.
Taruskin, Richard (1995) : *Text and Act : Essays on Music and Performance*. Oxford : Oxford UP.
Terrier, Agnès (2003) : *L'Orchestre de l'Opéra de Paris : De 1669 à nos jours*. Paris: Editions de la Martinière.
Thom, Paul (2011) : « Authentic Performance Practice ». *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. T. Gracyk, A. Kania. Londres : Routledge : 91-100.
Tomes, Susan (2010) : *Out of Silence : A Pianist's Yearbook*. Woodbridge : The Boydell Press.

Young, James O. (2001) : « Authenticity in Performance ». *The Routledge Companion to Aesthetics*. Ed. Dominic Lopes, Berys Gaut, Dominic McIver Lopes. Londres: Routledge : 501-512.
Ziff, Paul (1973) : « The Cow on the Roof ». *Journal of Philosophy*. Vol. 70.19 : 713-723.

« Apocalypses béatifiques » de l'ordre et du chaos dans *Les portes de la perception* d'Aldous Huxley

Résumé

Hallucinant sous l'influence de la mescaline, Aldous Huxley avait du mal à répondre aux questions qu'on lui posait à propos des choses qu'il voyait. Ces interrogations, disait-il, étaient pertinentes seulement aux objets que l'on trouve dans l'univers qu'il avait quitté quand il était entré dans « l'expérience mescaline ». Désireux de rendre compte de l'« aphasie » apparente d'Huxley, la présente étude entreprend une « étiologie » de ce que l'auteur anglais a identifié comme « le langage commun ». Elle postule que les difficultés d'Huxley reflètent le fait que le langage qu'il utilisait est un outil « *apophantique* » d'une certaine « vision béatifique ». Non pas l'apocalypse du « devenir pur » qu'Huxley apercevait lorsqu'il hallucinait, mais plutôt ces « *thaumatos phasmata* » dont parlait Platon dans divers dialogues. Ceux que nous voyons si nos perceptions sont modulées de telle façon que chaque phénomène que nous observons apparaît « statique », « eidétique » ou « monadique ». En d'autres termes, une vision qui nous empêche d'appréhender la « félicité éblouissante » dont Huxley était témoin dans son « expérience mescaline ». Outre la tentative de justifier la prétention que le langage commun a été « suborné » au profit des *phasmata* eidétiques de Platon, cette étude évalue à quel point Huxley a réussi dans son essai de traduire sa vision béatifique du chaos dans un langage conçu pour le rendre indicible.

Abstract

Hallucinating under the influence of mescalin, Aldous Huxley had difficulty answering questions about the things he saw. Significantly, queries about time, space and quiddity were particularly problematic. He said such questions were relevant to objects one finds in the "universe" he left behind when he entered the "mescalin experience". Desirous to account for Huxley's apparent "aphasia", the present essay undertakes an "aetiology" of what Huxley referred to as "common language". It postulates that Huxley's difficulties reflect the fact that the language he was using is an apophantical tool of a particular "Beatific vision". Not the "continually changing apocalypse" of "pure becoming" Huxley beheld whilst hallucinating. Rather those "*thaumatos phasmata*" Plato spoke of in various Dialogues. The ones we see if our perceptions are modulated in such a way that everything we observe appears 'static', 'eidetic' or 'monadic'. In other words, a vision of the world that prevents us apprehending the "luminous bliss" Huxley witnessed in his "mescalin experience". Besides substantiating the claim that common language has been "annexed" or "suborned" by Plato's eidetic *phasmata*, this essay assesses how well Huxley succeeds in his attempts to translate his Beatific Vision of Chaos into a language designed to make it unspeakable.

« Apocalypses béatifiques » de l'ordre et du chaos dans *Les portes de la perception* d'Aldous Huxley

Words are not facts, and still less are they the primordial Fact. If we take them too seriously, we shall lose our way in a forest of entangling briars. But if, on the contrary we don't take them seriously enough we shall remain unaware that there is a way to lose or a goal to be reached.

— *The Perennial Philosophy*

Introduction

Apocalypse est un mot d'origine grecque qui, comme *apophansis* ou *délosis*, signifie « révélation ». C'est aussi un des mots qu'Aldous Huxley a utilisés dans *The Doors of Perception*, dans sa tentative de décrire la « félicité éblouissante » qu'il apercevait lorsqu'il hallucinait sous l'influence de la mescaline. Et dans ce constat, c'est bien le mot « tentative » qui vaut le plus la peine d'être souligné. Car devant la tâche qu'Huxley s'est imposée, il se retrouvait confronté à un obstacle particulièrement rebutant : les *mots*. Non à son aptitude à les utiliser. Non pas au fait qu'il y en avait trop peu qui étaient vraiment évocateurs et trop qui étaient le contraire. Le problème tenait à ce que les mots sont, *par leur nature même*, incapables d'illuminer des « visions béatifiques » de « l'existence nue »[1]. Et le problème n'était pas limité à leur incapacité à exprimer ce que des « perceptions purifiées » nous permettent de percevoir. Plus grave encore était le fait que le langage impose à ces utilisateurs une perception « déformée » de la Réalité et dérobe aux choses leur « *Istigkeit* » en les réduisant à des « abstractions mortes »[2].

Naturellement, les limites du pouvoir expressif des mots n'étaient pas quelque chose qu'Huxley réalisait seulement à la suite de son expérience avec la mescaline en 1953. Des remarques sur l'opacité obstinée des mots sont généreusement éparpillées dans ses travaux antérieurs. En outre, son attitude vis-à-vis des mots et du langage n'était jamais aussi hostile ou désespérée qu'ambivalente et son ambivalence ne l'a jamais empêché de les utiliser et de le faire efficacement, avec un plaisir non déguisé et parfois même en insistant sur leur potentiel à être suprêmement salutaires.

Il n'en reste pas moins qu'après 1953, et très précisément à l'égard de leur capacité à dépeindre ce que nous percevons dans l'expérience mescaline, Huxley était

1. Huxley, 1960: 124; 1963: 118; 1999: 252; 2002b: 325.
2. Huxley, 2002: 81, 176-7, 284-5; 1999: 250; 1994a: 67, 70.

sceptique au sujet des mots. À telle enseigne d'ailleurs que promouvoir l'utilisation des instruments non verbaux pour éduquer des jeunes gens devint pour lui une obsession[3]. Car, encore une fois, des mots, pas seulement quelques mots, mais des mots *en tant que tels*, nous gardent de l'apocalypse de « l'Etre pur », cette « grâce gratuite » dont Huxley sentit que nous devrions tous, régulièrement et intensément, faire l'expérience.

Or, s'il y a quelque chose de troublant dans tout cela, c'est que nous ne pouvons pas dire que le langage n'est pas « apocalyptique ». En fait, si le langage a une spécificité, c'est celle d'être une « apocalypse lexicalisée ». Tant et si bien que si les mots et le langage n'étaient pas apocalyptiques *de* quelque chose *pour* quelqu'un, ils ne seraient rien que l'on pût raisonnablement appeler mots et langage. Ce qui ne signifie pas qu'Huxley avait tort de se plaindre de l'opacité des mots et de les accuser de nous faire halluciner sur tout ce qu'ils représentent. Car nous avons ici affaire à *deux apocalypses*. Deux espèces d'apocalypses *radicalement opposées*. Apocalypses que l'on peut caractériser, d'une part, comme une « vision béatifique de l'Ordre » et d'autre part, aux antipodes de celle-ci, comme une « apocalypse béatifique du Chaos ». La première de ces deux épithètes signifiant l'hallucination imposée par le langage sur quiconque l'utilise, la seconde représentant « un aperçu direct à l'intérieur de la véritable nature des choses », aperçu que les consommateurs de la mescaline atteignent plus aisément grâce à celle-ci.

Certes, il n'y a aucun doute à ce qu'Huxley aurait eu des réserves sur ce choix des mots. Il est improbable, par exemple, qu'il aurait accepté « Vision béatifique » comme l'expression que nous devrions utiliser pour décrire la manière dont le langage oblige ses utilisateurs à voir le monde. 'Grotesque', 'luciférien', '*pickwickien*', 'trompeur' et 'irréel' auraient été davantage à son goût. Cependant, il n'ignorait pas ce qui *pourrait* justifier le postulat qui veut que des « visions béatifiques » de « l'Ordre » soient des choses envers lesquelles le langage nous prédispose. Il en est ainsi parce qu'il était conscient de la tendance de la langue à contraindre ses utilisateurs à adopter une manière *platonicienne* pour ordonner la perception et expérimenter l'existence.

Bien entendu, ceci n'est ni discuté ni, par conséquent, particulièrement évident dans *The Doors of Perception*. Non que Platon ne soit pas mentionné. C'est juste qu'Huxley se concentre sur l'influence de Platon sur la représentation picturale – notamment dans sa comparaison de la valeur artistique des œuvres de Vermeer et Cézanne[4] –, non sur la représentation verbale. Par contre, à en juger par ce qu'il dit dans d'autres ouvrages, il est clair qu'il considérait le platonisme comme étant, *et* spécifique aux mots, *et* responsable de leur tendance à transformer leurs objets en « abstractions » quasi-mathématiques[5].

3. Huxley, 1994a: 52-6; 2002a: 303-17; 1999: 193-4, 253; 2002b: 263 ff.
4. Huxley, 1994a: 23-25.
5. Par exemple, dans son essai de 1956 "The Education of an Amphibian" (Huxley, 2002a: 203), notre auteur affirme que, parce que nos esprits, la plupart du temps, se servent des mots pour prendre acte de leurs impressions immédiates, «nos habitudes ordinaires de la perception nous font voir le

Mais quand bien même il savait que Platon jouait un rôle dans la destitution du langage de la capacité à communiquer l'*Istigkeit* des choses autour de nous, Huxley n'aurait pas considéré cela comme étant une raison suffisante pour renoncer à son utilisation. Car, tout comme la perception, le langage lui aussi est susceptible d'être « purifié ». Tout ce qui est requis, c'est que nous remplissions trois conditions : *premièrement*, nous devons faire une distinction entre « le langage commun » et le « langage littéraire » ; *deuxièmement*, nous devons définir le langage littéraire comme une tentative de 'communiquer en mots ce que les mots étaient conçus pour *ne pas* pouvoir communiquer', soit la « donation essentielle » de « l'expérience immédiate » et de « l'existence nue » ; *troisièmement*, nous sommes enjoints de confier la tâche de créer ce langage littéraire à des hommes de lettres « sérieux », c'est-à-dire des artistes du langage s'engageant à purifier « *les mots de la tribu* » et, de la sorte, revivifier notre relation à ce que le langage nous transmet.

Or à partir du moment où ceci est admis, une fois le soin du langage placé entre les mains d'hommes de lettres engagés en ce sens[6], les mots ne sont plus destinés à être apocalyptiques des seules « perceptions déformées », d'une « intelligibilité trompeuse » et d'une « connaissance irréelle ». Et parce qu'Huxley voyait le bonheur futur de l'humanité comme dépendant des efforts des hommes de lettres « sérieux »[7], il prit la peine de cataloguer les techniques littéraires que ces 'guérisseurs' devaient utiliser pour faire fructifier leurs efforts. Il les identifie et les décrit dans *Literature and Science* sous les en-têtes suivants :

1) expression par implication mystérieuse
2) le mot juste
3) le gros mot
4) métaphore et allusion
5) la magie de la syntaxe étrangère envoûtante
6) la magie des sonorités harmonisées et des noms intrinsèquement signifiants
7) la sauvagerie verbale
8) aménager son récit de sorte qu'il se déplace de manière surprenante entre divers ordres d'expérience
9) exprimer l'existence humaine à travers les mots représentant la manière dont elle est vécue par une pluralité de personnages dans un seul récit.

Or, ce qui est remarquable au sujet de ces techniques de purification du langage, c'est l'admission par leur compilateur qu'elles ne réussissent pas mieux que n'importe quelle autre praxis de la parole à exprimer *directement* « l'étrangeté intrinsèque de l'existence ». Si tant est qu'elles y parviennent, elles réussissent seulement en le faisant « par inférence » ou « par indirection »[8]. Il faut en outre souligner que, quand bien même ces techniques sont censées libérer le langage de

monde comme des Platoniciens».
6. Huxley, 1999: 249.
7. Huxley, 1994b: 2, 10.
8. Huxley, 1963: 20.

« l'ordre » imposé sur lui par le platonisme, les utiliser pour créer 'des apocalypses du chaos' n'a jamais été, pour Huxley, un but en lui-même. C'était seulement une première étape, cruciale, pour atteindre le but ultime de la littérature, à savoir, la réalisation de « *Samadhi* » ou la « contemplation infusée ». C'est-à-dire, l'art et la manière « de devenir son 'non-soi' dans le 'non-soi' de ce avec quoi on communique par les sens » dans « l'extase visionnaire »[9].

Mais malgré ces qualifications, et toutes les autres qu'il conviendrait d'admettre, il n'en reste pas moins que, dans l'analyse finale, l'ambition d'Huxley dans *The Doors of Perception* était bien celle de traduire sa « vision béatifique du chaos » en un langage conçu pour rendre de telles épiphanies indicibles. Et comme cela est bien le cas, je propose de mettre ses capacités littéraires à l'épreuve en jaugeant son succès à utiliser les susmentionnées techniques littéraires pour dépeindre et faire ressentir ce que l'on appréhende pendant le délire induit par la mescaline. La démonstration de leur utilisation que je jugerai est un passage de *The Doors of Perception* consacré à l'apogée de son hallucination. Un passage dans lequel il témoignait de ce qu'il appelait « l'événement ». Et bien que nous utilisions les expressions « ordre » et « chaos » pour mener cette analyse, nos propos ne seront point pour autant hors sujet. Car cet ordre et ce chaos concernent bel et bien une « norme », une « transgression » et une « marge », marge qui lie autant qu'elle les sépare cette norme et cette transgression. Mais avant d'entrer *in medias res*, permettez que je justifie l'emploi de l'expression « apocalypse béatifique de l'Ordre » pour caractériser la manière dont le platonisme conditionne le langage et, partant, le monde rendu apocalyptique par son entremise. Cette excursion nous aidera à comprendre *concrètement*, plutôt qu'intuitivement, comme c'est souvent le cas, un fait historique d'une importance critique pour la littérature, à savoir, la façon dont la « métaphysique » est parvenue à sa domination de la langue et, par conséquent, de la manière dont les hommes perçoivent, pensent, connaissent, créent et sont. Par souci de brièveté, je vais réduire ma discussion sur ce point à un commentaire sur l'étiologie du *concept*, le mot préféré d'Huxley pour désigner ce qui rend le langage opaque et par conséquent inapte à décrire la « grâce gratuite » et la « vision sacramentale de la réalité » qu'il apercevait lorsqu'il hallucinait.

L'étiologie du « concept » et pourquoi il constitue une «vision béatifique»

Le concept, « *to kat' eidos legomenon* » en grec, a été inventé par Socrate, développé par Platon et a atteint son apothéose sous Aristote[10]. Pour comprendre dans quel sens il constitue une « vision béatifique », il est nécessaire de se rappeler un problème que Platon décela au sujet des mots et pourquoi il crut que ce problème ne pouvait être résolu à moins de les rendre « *mimemata* » du concept abstrait.

9. Sur ce thème crucial, voir: "Literature and Modern Life" (Huxley, 2002a: 337); "Culture and the Individual" (Huxley, 1999: 250); "Integrate Education" (Huxley, 1994b: 2, 5-6, 9) & Huxley, 1963: 71 sq.
10. *Métaphysique*, 987b 2f. & 1078b 28-30.

Le problème en question est à mettre en relation avec la *nature physique* des entités que les mots sont supposés illuminer. En effet, pour Platon, les mots qui se réfèrent aux phénomènes physiques ne représentent pas des « choses ». Au lieu de cela, ils illuminent des *événements qui semblent être des choses*. Car vous pouvez seulement parler d'une « chose » si ce que vous appelez une chose reste « identique à elle-même » (*auto kath' auto*) *pour une certaine période de temps*. Mais l'ontologie qui est implicite dans l'« *orthologia* » platonicienne n'entretenait d'aucune façon une telle conception de la nature des entités physiques. Il en est ainsi parce que la physique platonicienne était *héraclitienne*. En d'autres termes, Platon adhérait à la fameuse doctrine de « *panta rhei* », soit la croyance suivant laquelle l'intégralité du contenu de l'univers physique et chaque phénomène se manifestant en son sein sont dans une condition de fluctuation continuelle. Or le corollaire linguistique *nécessaire* d'une telle physique est, encore une fois, que nous ne pouvons jamais nous référer aux « choses », mais seulement aux *événements*. Car à peine a-t-on désigné une entité physique qu'elle se transforme en quelque chose qu'elle n'était pas lorsque nous l'avions désignée. Et non seulement elle est devenue quelque chose d'autre, mais elle continue à faire ainsi *ad infinitum*.

Or, logiquement, si nous sommes des philosophes du langage et nous assumons qu'Héraclite dit vrai au sujet de la nature des choses physiques et de leurs attributs, nous ferons comme *Cratyle*. Autrement dit, nous assumerons que le but de l'« *onomatourgia* », c'est-à-dire, l'application des noms aux choses, est d'illuminer ces dernières comme des *événements* plutôt que comme des « états ». Mais Platon refusa de le faire car cela, crut-il, revenait à faire des mots les anges du chaos. Donc que faisons-nous si nous refusons d'admettre que cela arrive ? Evidemment, la première chose que nous faisons est de répudier la linguistique cratylienne. Ensuite nous essayons de *faire des mots des apocalypses de choses non physiques*. Car, si les mots se référant aux choses physiques doivent signifier « événements » plutôt qu'« états », alors la seule façon dont ils puissent signifier 'états' plutôt qu''événements' c'est d'être apocalyptiques de choses qui seraient autres que physiques.

Donc Platon, justement, inventa un univers parallèle. Un univers peuplé de doublets désincarnés de tous les phénomènes dans l'ordre physique de l'Être qu'il est possible de nommer. Ces abstractions désincarnées, ce que nous appelons des concepts, Platon les appelait « *eide* » ou « *paradeigmata* », mots que nous traduisons habituellement comme « Idées » et « Formes ». Comme chacun le sait, ces « Idées » sont les « causes » des choses physiques et de leurs attributs perceptibles. Elles sont aussi ce que les mots que nous utilisons pour des choses physiques *doivent* indiquer si nous voulons qu'ils soient des « copies de ce qui existe réellement » plutôt que des choses qui seraient de simples « créations de nos imaginations »[11]. Car si le but des mots est d'illuminer des choses qui « existent vraiment » – et l'on peut seulement parler d'une chose comme « existant vraiment » si cette chose reste identique à elle-même pour une période de temps minimale –, alors vous devez utiliser des mots qui sont apocalyptiques du concept de ce que vous voudrez indiquer avec vos mots.

11. *Phèdre*, 273e; *Phédon*, 102a; *République*, 596a-601b; *Lettre VII*, 341c, 343d; *Timée*, 29b, 52a.

Sinon ils seront *mimemata* de la nature physique ou des attributs phénoménaux de ce qu'ils indiquent et à ce titre seront apocalyptiques du chaos pour autant que les choses physiques et attributs phénoménaux soient toujours mouvants, jamais dans un état de non mouvance.

Ce qui explique pourquoi Platon, à maintes reprises, utilise l'expression «vision béatifique» (*thaumatos opsis, makariai theai, eudaimona phasmata, heire eide*)[12] pour caractériser ce que nous voyons avec des mots qui sont des apocalypses des concepts abstraits. Car lorsque les mots sont des apocalypses des «*thaumatos phasmata*» conceptuels, plutôt que des choses physiques, ils nous font voir ce qui ne change ni ne bouge du fait de rester identique à soi-même pour toute l'éternité. Par conséquent, ils nous font voir ce qu'une entité physique doit être pour « être réellement quelque chose » où «pour être réellement quelque chose» signifie ne pas transiter continuellement de ce qu'il n'est pas vers ce qu'il n'est pas via ce qu'il semble temporairement être.

Évidemment, il y a beaucoup plus à dire sur tous ces sujets. En particulier sur cette «science de l'Être véritable» appelée la Dialectique. En effet, elle était essentielle au succès de Platon pour persuader ses disciples qu'utiliser des mots comme apocalypses des «Formes» est une *mimesis* de ce qui «existe réellement» alors que les utiliser comme anges de n'importe quelle autre détermination de ce-qui-est les rend, au mieux, des copies de chimères[13]. Cependant, seulement trois points sur l'*orthologia* de Platon, ainsi que la science de l'Être l'étayant, sont strictement essentiels pour notre discussion des visions béatifiques de l'Ordre et du Chaos dans *The Doors of Perception* : premièrement, dans la mesure où les référents des mots sont déterminés par la dialectique, le langage est une apocalypse des «*thaumatos phasmata*» conceptuels ; deuxièmement, le langage qu'utilisait Huxley pour écrire et que nous utilisons tous aujourd'hui, n'est apocalyptique de rien d'autre que de ces *phasmata* eidétiques *même lorsqu'il s'agit de représenter des choses physiques et leurs attributs perceptibles* ; troisièmement, faire des mots des visions béatifiques de l'Ordre à l'instar de Platon, même lorsque nous parlons de choses physiques, cela n'était pas la faute de Platon. Aristote en était responsable.

Aristote sur les apories de l'ontologie, épistémologie et mimesis platoniciennes

Naturellement, Aristote sentit que l'*orthologia* platonicienne faisait des mots des apocalypses des choses dans un monde où nous ne vivons pas. Ceci, pensa-t-il, n'était ni souhaitable ni nécessaire. Au lieu de cela, les mots devraient être des apocalypses des choses dans *ce* monde, le monde des sens[14]. Mais Aristote voulut que le langage soit une apocalypse des choses que nous trouvons dans le monde des

12. *Phèdre*, 247a, 250a-c; *Banquet*, 210e-211e; *Phédon*, 111a; *République*, 615a; *Sophiste*, 254a.
13. Cf. *Republique*, 598b pour l'opposition entre "*mimesis phantasmatos*" et "*mimesis aletheias*".
14. Il admettait, pourtant, un *khorismos* entre le réel et l'idéal pour des fins épistémologiques, cf., *inter alia*, *Analytiques postérieures*, I, ii & xxxi; *Métaphysique*, 999b 1-3 & VII, xv.

sens *comme si elles étaient aussi identiques à elles-mêmes et aussi constantes dans leur univocité que n'importe quelle Forme platonicienne*. De cette façon seulement, il est possible de percevoir, connaître et parler des choses du monde autour de nous sans que cela ne revienne à dire que nous ne sommes jamais certains de ce que nous voyons, pensons et disons. Comment alors Aristote fit-il en sorte que les mots puissent effectivement se référer aux choses physiques, et à leurs attributs perceptibles et, néanmoins, être des anges des *phasmata thaumatos* conceptuels platoniciens plutôt que des «dys-anges» du chaos héraclitien ?

Limitons-nous à l'essentiel.

Avant toute autre chose, des conditions devaient être créées dans lesquelles il serait vrai de dire que même les choses physiques, et leurs attributs, ne bougent point et sont mêmes incapables de bouger. Aristote créa cette condition critique à l'aide d'un mode particulier de temps : l'instant, *un point inétendu de temps*. Dans « l'instant », dans un temps inétendu ou sans durée, *rien ne bouge*[15]. Tout est *parfaitement statique*, comme dans une photographie. Cela nous permet de percevoir tout ce que nous voyons comme parfaitement ou *univoquement eidétique*. En d'autres termes, nous pouvons moduler notre perception d'un champ visuel qui inclut une pomme en son sein de telle façon que votre perception de cette pomme n'est pas « équivoque » du fait que nous assistons à la transition d'une non-pomme à une non-pomme via ce qui semble, temporairement, être une pomme. Le temps nécessaire pour qu'une telle transition arrive n'est pas un facteur dans ce qui se passe dans notre champ visuel. Par conséquent, notre perception de la pomme est une perception d'une pomme et rien d'autre en plus. Et la façon dont nous sommes capable de voir cette pomme comme univoquement eidétique est celle dont nous pouvons et même *devons* percevoir tout autre chose peuplant notre champ visuel.

Ainsi, en extrayant le temps de l'équation ontologique, toutes les entités physiques dans le cosmos que nous percevons sont définissables comme eidétiques et ce sans la moindre équivocité. Enoncé autrement, tout ce que nous percevons est autant une vision béatifique de l'Ordre que n'importe quelle Idée platonicienne. *Tout sauf le mouvement*. Car, encore une fois, enlever le temps de l'Être des choses physiques implique qu'elles ne peuvent pas bouger ou changer. Mais cela ne signifie pas que nous ne pouvons pas leur permettre de bouger ou de changer et les obliger néanmoins à demeurer univoquement eidétiques. *Tout dépend du genre de temporalité dans laquelle nous l'inscrivons pour qu'elles puissent bouger et changer*. Et la temporalité que leur donnait Aristote était du genre à obliger non seulement des choses mouvantes mais aussi le mouvement lui-même à demeurer eidétiques. Pour voir comment, considérons la définition aristotélicienne du temps.

Le rôle du temps dans la phénoménologie d'Aristote des idées de Platon

> […] voici en effet ce qu'est le temps : le nombre ou mesure du changement et du mouvement [*kinesis*] selon l'avant et l'après. Le temps n'est donc pas mouvement,

15. *Physique*, 234a 24, 32, 34, 237a 14; 239b 2 & 241a 24.

mais plutôt ce par quoi le changement et le mouvement peuvent être mesurés [dans leurs durées] (*Physique*, 219b 2-4).

La finalité de la tentative de définir le temps de cette manière est de le transformer en un outil que l'on peut utiliser pour réduire le chaos du mouvement pur en une série *sans faille*[16] d'états du mouvement suspendu. Car, c'est bien cela que l'on trouve entre «l'avant» et «l'après» dont parle Aristote dans ces lignes, un état de non-mouvement. Plus précisément, un état de non mouvement *monadique*, un état de non-mouvement qui est *complètement* isolé de la condition dans laquelle il était *avant* qu'il ne devienne l'état dans lequel il est maintenant *et* de la condition dans laquelle il sera *après* qu'il ne soit plus dans cet état. Et pourquoi faire cela ? Pourquoi immobiliser le mouvement ? *Pour être capable d'identifier, de connaître et de dire ce qui se passe*. Car pour être capable de percevoir, concevoir et parler d'un phénomène mouvant comme «X», son état d'être effectivement «X» ne doit pas être contaminé avec des états d'être «non-X». Et la plus sûre façon d'obtenir cet état non contaminé de «X» est de l'enfermer à l'intérieur d'une «mesure» de temps le distinguant de l'état de non-X dans lequel il se trouvait avant de devenir X et de l'état de non-X qu'il sera quand il cessera d'être X[17].

Mais si ces 'mesures' de temps existent simplement pour isoler les états du «mouvement suspendu», qu'est-ce qu'elles ont à voir avec ce que nous *percevons* comme mouvement ? Comment, en d'autres termes, *paraissent*-elles se mouvoir ? *En étant combinées avec d'autres états du non-mouvement à l'intérieur d'une mesure de temps assez large pour accommoder une pluralité d'états de non-mouvement*. En effet, parce que chaque mesure de non-mouvement est différente des autres, une fois qu'elles sont unies *bout à bout dans une série*, elles donnent l'impression à quiconque les regarde *en tant que série*, qu'un mouvement se passe alors qu'en réalité il ne voit qu'un enchaînement d'états de mouvement suspendu[18].

Par conséquent, conférer aux phénomènes la temporalité qu'Aristote leur permet d'avoir pour qu'ils puissent se mouvoir entraîne l'impossibilité de percevoir le mouvement mesuré par cette temporalité autrement que comme des états de non-mouvement. Des états de non-mouvement parfaitement *monadiques*, *hénadiques* ou univoques. Et, bien sûr, moduler notre perception des phénomènes mouvant de cette façon nous oblige à percevoir les choses physiques et leurs attributs perceptibles comme autant de *thaumatos phasmata* platoniciens. C'est cela le seul but de cette tentative de réduire le mouvement et le changement en des états de non-mouvement et non-changement.

16. Cf. *Physique*, VI, v, 235b 6 ff.
17. Voilà pourquoi Aristote insiste sur le principe que « tout ce qui est soumis à la destruction et à la génération, et en général toutes les choses qui tantôt existent, tantôt n'existent pas, sont nécessairement dans le temps ; car il y a un temps qui surpasse leur existence et le temps mesurant leur substance. … Quant à celles que le temps ne renferme d'aucune manière, elles n'existèrent à aucun moment, ni n'existent, ni n'existeront » (*Physique*, 221b 29-222a 3, comp. *De Caelo*, 281a 28).
18. Bien qu'il néglige de citer Aristote autant qu'il conviendrait, le compte rendu de Bergson dans *L'Evolution créatrice* (*Œuvres bergsoniennes*, Paris, P.U.F., 1984, p. 750f.) de la perception « cinématographique » est néanmoins excellent.

Après cette digression sur le rôle du temps dans la tentative aristotélicienne de créer une phénoménologie des visions béatifiques platoniciennes, il convient d'étudier la façon dont cette temporalité influence sa linguistique ou, pour être précis, sa théorie de la *mimésis*. Or pour ce faire, pour voir comment la *mimésis* aristotélicienne 'lexicalise' les *thaumatos phasmata* platoniciens, nous n'avons qu'à analyser le véritable sens du passage le plus fréquemment cité de toute l'histoire de la linguistique.

Les visions béatifiques de l'Ordre de Platon dans la mimesis aristotélicienne

> Les sons émis par la voix [*ta en te phone*, c.-à-d. noms et verbes] sont les symboles des états de l'âme [*pathemata tes psyches*] et les mots écrits, les symboles des mots émis par la voix. De même que l'écriture n'est pas la même pour tous les hommes, les mots parlés ne sont pas non plus les mêmes, alors que les états de l'âme dont ces expressions sont immédiatement les signes [*semeia*] sont identiques chez tous, comme sont identiques les choses [*pragmata*] dont ces états sont les images [*homoiomata*] (*De l'interprétation*, 16a 4-9. Comp. *Rhét. III*, 1404a 21 ; & 1410b 11).

Avant que l'on puisse connaître quoi que ce soit de ce qu'Aristote appelle ici les mots, on doit comprendre ce qu'il entend par ces «affections de l'esprit» et ces «*pragmata*» dont ceux-ci sont des «*semeia*». Commençons par les «*pragmata*».

Parce que le mot apparaît dans un travail consacré au *logos apophantikos*, il doit être pertinent à la théorie aristotélicienne de la *mimesis*. Plus précisément, il doit représenter ces «signifiés» que la mimesis du Stagirite avait été inventée pour illuminer. Ce qui signifie que *pragmata* indique soit des essences univoques, soit des accidents univoques des essences univoques. Aristote n'admettait point d'autres *denotata* que ceux-ci[19].

Bien qu'Aristote prétendra qu'ils sont ce que nous discernons «quand nous percevons nos objets avec précision»[20], ces *pragmata* ne sont *pas* ce que nous appréhendons des phénomènes simplement en les percevant. En fait, rien dans la nature ne leur correspond[21]. Ils sont au contraire des créations du «*Nous*», la partie «rationnelle» du cerveau. Plus précisément, ils surgissent quand le *Nous* concentre les données qui lui sont transmises par les sens jusqu'à ce qu'elles deviennent des *unités* ou des blocs «monadiques» et «atomiques» des données sensorielles représentant une quiddité ou un attribut de celle-ci. Et si la psyché ne disposait pas de cette capacité, si elle était incapable de moduler ses perceptions en des *pathemata* qui sont des *symboles* des essences univoques et des attributs univoques

19. *Métaphysique*, 1006b 7-11, 1034a 31-2, 1062a 14, 1078b 25 & *De Anima*, 402b 25. Sur les mesures à entreprendre pour s'assurer que ses mots soient des répliques univoques de ce genre de référent, cf. *Topica*, I, xv, 107a 18 sq. & VI, x, 148a 23 sq. & *Réfutations Sophistiques*, iv, vii, xvi & xvii.
20. *De Anima*, 428a 15.
21. Voilà la véritable signification de *De Anima*, 430a 7: « Dans les choses possédant de la matière, chacun des objets de la pensée est présent seulement en puissance ».

des essences univoques, elle ne connaîtrait pas *ce* qu'elle voit[22]. Ou plutôt, *elle saurait que ce qu'elle perçoit est pur chaos*. Et si ce que nous percevons est pur chaos, alors les *pathemata* peuplant notre psyché seront chaotiques *et le seront également les mots qui sont des «semeia» de ces pathemata*.

Ce qui signifie que, dans la mimesis aristotélicienne, aucune perception ne peut pénétrer en notre *Noûs* comme 'affection' qui serait utile pour connaître *ce* que nous voyons, si cette affection n'est pas au préalable rendue eidétique et ce de manière univoque. Et aucune affection de la psyché ne peut sortir de son *Noûs* comme mot, qui est *apophantikos* de ce que ces perceptions «sont réellement», si ce mot n'est pas un signe d'une réduction eidétique de son *pragma* corrélatif.

Par conséquent, on ne peut pas utiliser la mimesis aristotélicienne sans que tout ce que l'on dit ne devienne une apocalypse d'une vision béatifique de Platon, *même lorsque l'on parle de choses mouvantes.* Car, comme je l'ai dit au début, le but de cette tentative de cadastrer la perception du monde sensible en des entéléchies monadiques, chacune d'entre elles spécifiables en une catégorie de l'Être ou une autre, est simplement d'être capable de percevoir, de penser et de parler des choses physiques comme si elles étaient aussi identiques à elles-mêmes que n'importe quel concept platonicien.

Il n'y a pas que cela à dire sur la façon dont notre langage a été «suborné» au profit d'une vision béatifique de l'Ordre *eidétique*. Cependant, ce que nous venons de dire nous donne une idée suffisamment précise de l'obstacle qu'Huxley a rencontré dans *The Doors of Perception*, dans sa tentative de dépeindre avec des mots des perceptions et des expériences *non* conditionnées par des mots et que les mots ont été configurés pour nous *empêcher* de dire, de penser et de voir. Alors, a-t-il réussi ? Les techniques purificatrices de la langue qu'il préconisait pour pouvoir dire l'indicible, sont-elles à même d'intimer l'ineffable ? Commençons par lire le passage dans lequel Huxley essaie de décrire «l'événement pur».

L'utilisation par Huxley du langage des techniques purifiantes pour décrire «l'événement»

> Traversant la porte-fenêtre, je sortis sous une sorte de pergola couverte en partie d'un rosier grimpant, en partie de lattes de deux centimètres de largeur, séparées par des intervalles d'environ un centimètre. Le soleil brillait, et les ombres des lattes traçaient un dessin zébré sur le sol et sur le siège et le dossier d'un fauteuil de jardin qui se trouvait à l'extrémité de la pergola. Ce fauteuil – l'oublierai-je jamais ? Là où les ombres tombaient sur le rembourrage en toile, des bandes d'indigo sombre mais resplendissant alternaient avec des bandes d'une incandescence si intensément brillante qu'il était difficile de croire qu'elles pussent être faites d'autre chose que de feu bleu. Pendant ce qui me parut être un temps immensément long, je contemplai sans savoir, sans même désirer savoir, ce qui me confrontait. À tout autre moment, j'aurais vu un fauteuil, barré alternativement de lumière et d'ombre. Aujourd'hui, le percept avait englouti

22. Cf., *inter alia*, *Métaphysique*, 1010a 25–1010b 3, 1053a 31–b 3 & *De Sensu*, 446b 18-25.

> le concept. J'étais si complètement absorbé à regarder, si abasourdi par ce que je voyais effectivement, que je ne pouvais avoir conscience d'autre chose. Le mobilier de jardin, des lattes, le soleil, l'ombre – ce n'étaient là rien de plus que des noms et des notions que de simples verbalisations après l'événement pour des besoins utilitaires ou scientifiques. L'événement, c'était cette succession de portes de fournaises d'un bleu d'azur, séparées par des gouffres de gentiane insondable. C'était indiciblement merveilleux, merveilleux au point d'en être presque terrifiant. Et soudain, j'eus un soupçon de ce qu'on doit éprouver lorsqu'on est fou. […]
>
> Confronté avec un fauteuil qui avait l'air du Jugement dernier – ou, pour être plus précis, avec un Jugement dernier que, au bout d'un temps long et au prix d'une difficulté considérable, je reconnus être un fauteuil – je me trouvai tout à coup au bord d'une panique. Voici, sentis-je soudain, quelque chose qui allait trop loin. Trop loin, bien que ce fût pour pénétrer dans une beauté plus intense, dans une signification plus profonde. La crainte, telle que je l'analyse rétrospectivement, était celle d'être submergé, d'être désintégré sous une pression de réalité plus forte qu'un esprit, habitué à vivre la plupart du temps dans un monde douillet de symboles, n'en pouvait supporter.

Encore une fois, le but *littéraire* de ce passage est de rendre les mots aussi appropriés que possible à ce que nous voyons quand la perception n'est plus relatée par la représentation conceptuelle obscurcissante. Voilà ce que l'on peut comprendre par la remarque « aujourd'hui, le percept avait englouti le concept ». Et pourtant les concepts et le langage commun ne sont pas absents. Huxley va même jusqu'à attirer notre attention sur leur présence dans le récit : « Le mobilier de jardin, des lattes, le soleil, l'ombre – ce n'étaient là rien de plus que des noms et des notions, que de simples verbalisations, après l'événement, pour des besoins utilitaires ou scientifiques ». Mais ils sont présents dans un but précis. Ils sont présents en tant que *contrepoint*, pour servir de contraste par rapport au langage qui est censé être une apocalypse du chaos *et dont l'effet apocalyptique est rehaussé par la proximité du langage qui manifestement ne l'est pas*.

Dans notre passage on peut noter deux exemples de ce contrepoint lexical. Tous deux concernent deux perceptions radicalement différentes de la même véranda ensoleillée. Tous deux débutent avec une description d'une perception normale et chacun se termine avec ce qui est censé être une apocalypse lexicale du chaos. Huxley introduit le premier exemple dans les lignes où nous lisons « les ombres des lattes traçaient un dessin zébré sur le sol et sur le siège et le dossier d'un fauteuil de jardin qui se trouvait à l'extrémité de la pergola ». Nous pouvons être sûrs que la référence au « dessin zébré » dans cette image signale l'utilisation du langage normal, non-hallucinatoire, car Huxley croyait que « notre conscience normale du monde, conditionnée comme elle l'est par des mots, crée un univers de distinctions tranchantes, noires et blanches »[23]. C'est aux antipodes littéraires de cette image que se place la description du même fauteuil ensoleillé tel « des bandes d'indigo sombre

23. Huxley, 1999: 255.

mais resplendissant altern[ant] avec des bandes d'une incandescence si intensément brillante qu'il était difficile de croire qu'elles pussent être faites d'autre chose que de feu bleu ». Sans aucun doute, ceci est une tentative d'évoquer la « luminosité et les couleurs surnaturelles » que l'on voit dans « l'expérience visionnaire », expérience que la mescaline nous aide à atteindre[24]. Et une description d'autant plus réussie en tant qu'apocalypse du chaos grâce à sa comparaison avec la description d'une perception 'normale' de la même chose qui l'a précédée.

Un second exemple de ce contrepoint verbal apparaît quelques lignes plus loin quand nous trouvons « un fauteuil, barré alternativement de lumière et d'ombre » contrasté avec « cette succession de portes de fournaises d'un bleu d'azur, séparées par des gouffres de gentiane insondable ». Ce qui distingue ces deux descriptions du même phénomène est le fait que la première est un exemple du langage que l'on utilise pour représenter une perception normale, celle qui est « conditionnée par des concepts », la seconde une tentative de faire des mots des apocalypses de la « félicité lumineuse » que l'on perçoit sous l'influence de la mescaline.

Une autre technique utilisée pour décrire « l'événement », est la métaphore liant le fauteuil de jardin et « un Jugement dernier ». En raison des connotations et de l'image qu'il a accumulées dans ses emplois par divers théologiens, mystiques et artistes, un « Jugement dernier » est ce qu'Huxley identifierait comme « une expression intrinsèquement significative ». Elle est aussi porteuse de ce qu'il a appelé « implication mystérieuse ». Car hormis le fait de signifier quelque chose d'extraordinaire, la signification réelle de l'expression reste incertaine pour autant que personne n'a jamais vu un Jugement dernier. Par conséquent, faisant équivaloir la perception d'un mobilier de jardin avec le spectacle d'un Jugement dernier implique fatalement un bond de l'imagination pour quiconque donne une chance à la métaphore. Mais quand les termes de la métaphore sont renversés, c'est un Jugement dernier qui est vu comme un fauteuil de jardin, ou plutôt, vu comme s'il était en train de *résister* à une vision de lui-même comme fauteuil de jardin, l'effet littéraire est dramatique à l'extrême. Dramatique à tel point même que la réaction affolée d'Huxley à ce qu'il voyait dans ces termes est tout à fait crédible. Qui, après tout, ne réagirait pas avec effroi devant le spectacle d'un Jugement dernier en train d'avaler et de descendre en flamme l'intégralité de son univers conceptuellement conçu ?

Ce qui nous amène à une autre des techniques purificatrices cataloguées dans *Literature and Science*. Une technique qui explique pourquoi Huxley interrompt son récit de l'événement avec un à-côté sur la schizophrénie et la folie. Avant tout autre chose, cet aparté anecdotique doit être entendu comme relatant l'opinion de l'auteur quant aux avantages et aux inconvénients du délire induit par la mescaline, car il entraîne les deux. Parmi les avantages, il y a, d'abord, le nettoyage et l'ouverture des portes de la perception et, ensuite, une relaxation du réflexe égoïste. Le désavantage est le risque réel d'une désintégration psychologique irréparable. Car la « contemplation infuse », devenant son non-soi dans la contemplation du non-soi de ce avec quoi on se fonde lorsque l'on hallucine, peut aller « trop loin ». Et

24. Huxley, 1999: 59 & Huxley, 1994a: 65 & *passim*.

cela, Huxley nous avertit, peut être « dangereux, horriblement dangereux. Supposez qu'on ne puisse pas revenir, sortir du chaos … »[25].

Mais il y a une motivation littéraire pour interrompre le récit de l'événement avec une digression sur la folie. Une motivation ayant comme finalité l'intention d'exacerber l'ambiance apocalyptique du passage et de souligner autant que faire se peut la singularité de l'événement qu'Huxley souhaite tirer au clair. Cet effet est atteint à l'aide de la technique qu'Huxley identifie dans *Literature and Science* comme un « déplacement systématique de l'attention du lecteur d'un ordre de l'expérience à l'autre »[26]. Car en interrompant sa narration pour relater comment « un ancien ami » a perdu sa femme atteinte d'une maladie mentale et pour offrir des conseils pour une bonne gestion des personnes en délire, Huxley n'a pas oublié qu'il essayait de traduire « l'événement ». Non, il ne voulait que le faire plus efficacement. Et il croyait pouvoir y parvenir en juxtaposant sa tentative pour décrire « l'ineffable » avec une digression sur « une quelconque objectivité simultanée mais sans rapport et non pertinente ». L'incongruité du parallèle servant non à obscurcir mais plutôt à mettre en évidence « une expérience d'une étrangeté sans précédent et autre qu'humaine » – ici, en l'occurrence, la *Götterdämmerung* qui se passait dans la véranda d'Huxley.

Et il y a un autre effet, encore plus insolite, de cette digression sur « ce qu'on doit éprouver lorsqu'on est fou ». Les mécanismes en sont subliminaux. Ils consistent à masser l'imagination du lecteur jusqu'à le rendre sensible à l'idée que les portes de la perception peuvent être tellement immaculées qu'elles ne sont plus des portes ; qu'il est possible d'aller au-delà de ces portes, et d'entrer voire de *devenir* « les gouffres de gentiane insondable » que l'on voit dans un meuble de jardin psychotropiquement transfiguré. On est même en proie à l'idée que cette dissolution du soi puisse être permanente, qu'il soit impossible de retrouver le chemin de retour vers l'univers banal que l'on laisse derrière soi en entrant dans le « paradis de la perception purifiée ». En tout cas, cet effet est au moins latent dans les mots apocalyptiques d'Huxley – grâce aux techniques purificatrices du langage qu'il croyait adéquates pour nous permettre de communiquer avec les mots ce que les mots n'étaient jamais destinés à transmettre.

Bien entendu, ceci n'épuise pas ce qu'il y a à dire sur la manière dont Huxley essaie d'illuminer avec des mots « purifiés » « l'invraisemblance sauvage et l'étrangeté intrinsèque de l'existence ». Ni dans ce passage, ni dans l'essai qu'il contient, ni a fortiori dans ses autres œuvres. Mais le temps est venu pour nous de rendre notre verdict sur la tentative du mystique anglais de faire du langage une vision béatifique du chaos.

Conclusion

Supposons qu'il ne soit pas injuste pour nous de nous arroger le droit de juger si Huxley a réussi, ou n'a pas réussi, dans sa tentative d'évoquer et de nous faire ressentir

25. Huxley, 1994a : 34.
26. Huxley, 1963: 18-19.

une épiphanie béatifique du chaos dans son essai *Les portes de la perception*. *Soit* il a « réussi » car il est allé aussi loin qu'il est possible d'aller pour expliciter l'inexprimable sans quitter le langage qu'il aurait dû quitter pour pouvoir le faire réellement. *Soit* il a « échoué » car il n'a pas réussi à évoquer quelque chose de véritablement inexprimable, même pas « par indirection », pour autant que rien de ce qu'il a dit n'a jamais quitté une orbite de signification dont le centre de gravité sémantique serait constitué par cela même qu'il faudrait *ne pas* signifier pour indiquer l'ineffable. Si c'est cela le choix, si *nihil est tertium*, je dis qu'il n'a pas réussi. Car quand bien même j'apprécie sa manière de m'amener avec lui vers une apocalypse du chaos dans les mots et le langage, je considère qu'il ne m'a pas amené assez loin. Mais je ne dis pas cela *seulement*, ni même principalement, parce que je demeure conscient, ou suis capable de me rendre conscient des mots 'impurs' devant moi dans l'interprétation littéraire huxleyienne de « l'événement ». Avant tout autre raison, je dis cela parce que je soupçonne qu'il existe des ressources de la langue *plus efficaces* pour créer des apocalypses de l'événement. Des ressources que ni Huxley ni quiconque de nos jours n'a encore exploitées. Des ressources du langage qui n'impliquent pas que l'on doive commettre des « énormités calculées » contre le « concept », ou le « langage commun », ou « notre conscience conditionnée par les mots » pour pouvoir appréhender le monde au pouvoir de son *Istigkeit*. Plutôt une pratique de la parole et, à travers elle, de l'*apokalypsis que le concept et le langage commun ont dû détruire afin de naître*.

Ici je me réfère à la théorie de la langue épousée par le linguiste que je mentionnais au commencement, *Cratyle*. Nous avons vu que Platon a inventé une « *orthologia* » qui faisait des mots une apocalypse de la vision béatifique de l'Ordre afin de contrecarrer les idées *cratyliennes* sur la « justesse des noms ». Il faisait cela car il sentait que la *mimesis* cratylienne faisait des mots des évangiles du chaos en s'obstinant à décrire les choses comme elles sont *réellement*. C'est-à-dire, comme des « événements », non des états. La virulence de la réaction de Platon contre cette *mimesis* du chaos suggère qu'elle était extrêmement efficace. Et parce ce que c'est ainsi, je serai persuadé que la façon dont Huxley fait des mots des apocalypses de l'événement est la meilleure que nous ayons, ou que nous puissions espérer, s'il est prouvé que la façon de faire de Cratyle n'est pas meilleure. Ce qui me rend optimiste sur l'avenir des mots, du langage et de la littérature. Optimiste à la pensée que le jour où la linguistique cratylienne sera redécouverte et adaptée comme une ressource pour dire « l'événement », nous serons encore plus fortement intoxiqués par ce que nous entendons et lisons que nous ne le sommes par *The Doors of Perception*.

— Fionn Bennett
Université de Reims Champagne-Ardenne

Œuvres citées

Bergson, Henri (1984) : *Œuvres bergsoniennes*. Paris: P.U.F.
Huxley, Aldous (1960) : *On Art and Artists*. London : Chatto & Windus.
—— (1963) : *Literature and Science*. Woodbridge (UK) : Ox Bow Press.
—— (1970) : *The Perennial Philosophy*. New York : Harper & Row.
—— (1994a) : *The Doors of Perception and Heaven and Hell*. London : Flamingo.
—— (1994b) : *The Human Situation*. London : Flamingo.
—— (1999) : *Moksha*. Rochester : Park Street Press.
—— (2002a) : *Aldous Huxley, Complete Essays, Volume VI (1956-63)*. Chicago : Ivan R. Dee.
—— (2002b) : *Island* : New York: Harper Collins.

« *He fumbles with your Soul* » : Emily Dickinson entre le piano et l'univers

Résumé

Les écrits de la poétesse américaine Emily Dickinson s'attachent à une réflexion sur le moi, le monde et le divin, le moi, tout en refusant les modèles que lui propose la société de son temps, caractérisée entre autres par des réseaux traditionnels de repères sociaux, religieux et psychologiques. Son refus s'étendait aussi au langage conventionnel, corollaire de la pensée puritaine. Écrivant sur les marges, elle cherche à expérimenter avec les mots pour voir jusqu'où il serait possible d'aller. Ses poèmes étaient illisibles par ses contemporains (et de fait non publiés de son vivant). L'étude portera sur le poème "*A Bird came down the Walk*", interrogation sur la frontière entre nature et société.

Mots clés : Interprétation ; herméneutique ; expérience ; expérimentation ; *modus* ; mode d'être ; moi ; identité ; langage ; poésie ; normes.

Abstract

To what extent can one experiment with language? The essay will centre on a close reading of a poem by Emily Dickinson "He fumbles with your Soul" dating from 1862. In it, the poet endeavours to assess how far she can go in order to establish what her true identity or self is. She eventually discovers that it has nothing to do with the notion of identity. It is not something one possesses either. In order to understand her experiment, the approach adopted in the essay draws its inspiration from the concept of "*modus*" originally put forward by Spinoza. There is obviously only one Emily Dickinson, but she exists only through a multiplicity of modes of being. She exhibited one in her daily life, but, every time she started writing one of her small texts alone in her bedroom, she elaborated a new mode of being as she worked with words and tried to fathom what really constituted what she was when considered outside the norms of her community.

Keywords : Interpretation, hermeneutics; experience; experiment; *modus*; mode of being; self; identity; language; poetry; norms.

« *He fumbles with your Soul* » : Emily Dickinson entre le piano et l'univers

Parlons de la femme. Elle est jeune. En cette année 1862, elle a trente-deux ans. Il y a peu à dire. Nous en dirons donc très peu. Elle est normale. Très normale même. C'est la fille de l'homme le plus riche d'Amherst, Massachusetts. Elle n'a pas besoin de travailler, sa famille a plusieurs domestiques, elle a accès à la grande bibliothèque familiale, elle a pu faire d'excellentes études et son père lui a offert un piano pour ses quatorze ans. Elle aide la cuisinière à faire des gâteaux pour le repas du soir et elle distribue des bonbons aux enfants du voisinage. Il serait impossible de trouver vie plus réglée. Emily Dickinson fait tout ce que son entourage attend d'elle. Il paraît que, quand elle était petite, elle avait du mal à déchiffrer le cadran de la pendule. À présent, elle est parfaitement réglée sur le temps des horloges.

La jeune fille et la norme

C'est elle qui établit sur de petits bouts de papier la liste des commissions que les domestiques vont ensuite acheter dans les magasins de la ville. Que faire ensuite de ces petits bouts de papier ? Il y a aussi de vieilles enveloppes. Emily les garde dans sa chambre à l'étage et elle commence à griffonner. Ce sont là des mots alignés sans souci de syntaxe ou de ponctuation, juste des tirets, beaucoup de tirets, des tirets partout. Elle écrit pour elle et pour elle seule, ou parfois pour accompagner une fleur qu'elle envoie dans une lettre à une amie. Un jour, elle tenta de confier trois de ces petits textes à une revue de Springfield, Massachusetts. Elle y parvint après beaucoup de difficultés. Puis, elle comprit. Plus jamais l'un de ses griffonnages ne sera publié. Ce ne sont pas des poèmes. Ils sont franchement illisibles, que ce soit du point de vue du fond ou de la forme ou des implications, sans oublier cette satanée ponctuation. Sa sœur en découvrit plus de 1500 après sa mort. Ce n'est qu'en 1955 qu'une première édition intégrale fut rassemblée sous la direction de Thomas Johnson sous le titre *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Les petits textes sont à présent devenus des poèmes auxquels depuis un demi-siècle nous essayons d'attribuer du sens.

Il est temps d'arrêter les ragots. Nous oublierons donc l'individu. Était-elle si normale ? Lentement, elle avait pris la décision de ne plus quitter la maison familiale, voire même sa chambre à coucher quand il y avait des invités. C'était une femme de chambre qui donnait à présent les bonbons aux enfants. Emily ne s'habilla plus qu'en blanc. Comme la page blanche ? Elle écrit sa vie à sa manière, en partant de zéro ? Une chose est certaine. Dans un grand nombre de ses poèmes, elle

tente de voir jusqu'où l'on peut aller avec les mots. Est-il possible de se voir, de voir le monde et d'appréhender le divin sans en passer par les idées toutes faites ? Le moi surtout est sa grande question. Le mot n'est vraiment pas bon. Elle a vite compris que le moi, ce n'est pas quelque chose qu'on possède. L'identité alors ? Elle n'a pas l'impression qu'il y a quelque chose de stable qui resterait identique en elle. C'est comme si elle ne pouvait pas s'identifier à elle-même (elle sait très bien qu'il n'y a pas de moi-même), pas plus qu'elle ne pouvait s'identifier à un ensemble (les jeunes femmes de bonnes famille ?)[1].

Nous parlerons du poème commençant par « *He fumbles at your Soul* » (315 dans l'édition Johnson et 477 dans l'édition Franklin). Comme très souvent chez Emily Dickinson, le point de départ est l'univers connu, en l'occurrence le piano dont jouent les jeunes filles. D'emblée, on note toutefois une série de différences : ce n'est pas elle qui joue, mais un homme, et le poème concerne un tiers présentée à la seconde personne. Cet homme te traite comme si tu étais un piano… Le poème ne comporte aucun pronom de la première personne. Si l'on fait l'hypothèse que ce texte parle du moi ou de l'identité, on découvre que le problème va donc être présenté de manière indirecte. C'est là une démarche constante chez le poète. Elle part du familier afin de, ainsi que le dirait Baudelaire, plonger au fond de l'inconnu pour y trouver du nouveau. La forme du texte a aussi une allure familière. Le poème est toutefois un peu différent de la majorité des autres, lesquels adoptent la structure des hymnes protestants, mais, s'ils le font, c'est pour parler de toute autre chose que de religion, ou, si c'est du divin dont ils parlent, c'est toujours de façon très peu orthodoxe. Cette fois, Emily Dickinson a exceptionnellement choisi d'écrire un sonnet, et, qui plus est, un sonnet shakespearien : trois quatrains accolés, puis une pause suivie d'un distique, le tout obéissant à un schéma de rime *ababcdcdefef/gg*. Le lecteur découvre vite que ce n'est là qu'un point de départ bien vite transgressé. Il n'y a guère de rime qu'en *bb* et *dd*, et, à la limite, en *ff* si l'on accepte cette quasi rime. N'insistons pas sur les accents. On en note parfois trois, parfois quatre par vers. Le problème que se pose Emily Dickinson est le même que dans nombre d'autres poèmes : comment est-il possible de dépasser la norme en essayant de porter les possibilités d'une forme à sa limite ? Écrire devient une question d'expérience. Le terme a deux sens et il se traduit par deux mots distincts en anglais. Le poète subit une expérience (« *experience* »), quelque chose de trop fort pour son corps ou pour son esprit. C'est là, si l'on préfère, une sorte de pression extrême qui pousse le sujet à tenter de s'exprimer. Suit une expérience (« *experiment* »), une expérimentation avec le langage dans l'espoir de donner un sens à l'expérience subie. Ce qui est recherché, c'est donc une connaissance, et surtout pas une reconnaissance, c'est-à-dire pas une réponse toute prête, voire un cliché. Que

1. On reconnaît au passage les deux conceptions de l'identité que proposait Aristote dans les *Topiques*. Il est juste que son propos concernait des questions de logique, mais la distinction qu'il établit semble parfaitement transposable pour notre propos au domaine de la psychologie. Il y aurait une identité numérique (une chose demeure identique avec elle-même bien qu'elle change avec le passage du temps : a = a) et une identité qualitative (impliquant une relation entre deux choses différentes qui possèdent pour moi toutefois un certain nombre de similitudes, comme quand je dis je suis un juif allemand en 1933 ou que je fais partie des fans de Juan Diego Flórez : a = x, y, z…, x, y, z étant généralement un groupe ou en ensemble dont je désire partager une caractéristique).

peut bien signifier pour moi ma douleur ? Il s'ensuit que le lecteur moderne qui est confronté à ces petits textes en grande partie illisibles doit se livrer à une démarche herméneutique. Il ne s'agira certes pas de l'herméneutique traditionnelle dans laquelle l'interprète relie un texte à une référence déjà construite comme la Bible, mais d'une herméneutique nouvelle : le sens est à constituer par un travail d'interprétation. « *He fumbles at your Soul* » n'est pas un sonnet shakespearien…

He fumbles at your Soul
As Players at the Keys
Before they drop full Music on —
He stuns you by degrees —
Prepares your brittle Nature
For the Ethereal Blow
By fainter Hammers — further heard —
Then nearer — Then so slow
Your Breath has time to straighten —
Your Brain — to bubble Cool—
Deals — One — imperial — Thunderbolt—
That scalps your naked Soul —

When Winds take Forests in their Paws —
The Universe — is still —

Lui et toi

L'une des premières difficultés que rencontre le lecteur est la question de la référence des pronoms personnels. Commençons par le « *you* », ou plutôt l'adjectif possessif « *your* », car le poème ne comporte pas un seul « *you* ». L'hypothèse la plus probante est que le poème s'adresse au commun des lecteurs un peu comme dans une recette de gâteau : vous prenez une demi-livre de mélasse… C'est la description d'une expérience qui nous concerne tous. Il s'agit presque d'un diagnostic scientifique. Emily Dickinson a en effet toujours cherché à comprendre le sens de la douleur et d'en proposer une explication généralisable. Pensons à son poème extrême « The science of the grave ». Si l'on préfère, on pourrait dire que la démarche va de la blessure vers le sens. À la limite, peu importe de savoir qui est « *you* » ou « *he* ». Marcel Proust procédera *mutatis mutandis* de manière identique. La *Recherche du temps perdu* ne regarde pas vers le passé, vers ce qui est perdu, mais vers la constitution d'« essences » arrachées au temps et aux individus concrets.

Quelle est la signification de ce viol ? S'il possède un sens, ce doit être pour le moi, quel que soit l'objet désigné par ce mot. Que le viol ait aussi un sens pour le violeur est indéniable, mais ce n'est pas le problème que soulève le poème. On note à cet égard que l'agresseur est, lui, désigné par un pronom personnel, « *he* ». C'est le seul pronom personnel du poème, car, s'il n'y a pas de « *you* », il n'y a pas de « *I* » non plus. Le sujet n'a plus d'identité. Peut-être n'en a-t-elle jamais eu et la blessure est ce qui lui permet de découvrir cette absence de moi. Seul, l'agresseur, on le

suppose — et il le suppose probablement aussi — possède une identité, ou du moins l'identité n'est pas une question qu'il doit se poser. Il est sûr de lui.

Quelle est la référence de ce pronom masculin de la troisième personne ? Malgré les apparences, c'est un indéfini. Peut-être d'ailleurs ne faut-il pas le définir si l'on veut comprendre les implications du poème. Essayons tout de même. Il est possible de postuler au moins quatre possibilités. Premièrement, c'est un homme qui violente et viole une femme (ou qui viole un autre homme, le pronom« *you* » se voulant généralisable et le viol étant un phénomène universel). Une certaine critique traditionnelle s'est acharnée à débusquer les peines de cœur de la jeune Emily, qui furent probablement platoniques, ce qui les rendait encore plus douloureuses… Nous considérerons, pour notre part, que, si l'on décide que le poème parle directement ou indirectement de l'individu Emily Dickinson (morte en 1886), cela en réduit considérablement la résonance quand il est lu dans d'autres contextes, par exemple en Europe au début du XXIe siècle. Encore aujourd'hui, le poème résonne en nous très fortement. Deuxièmement, on peut décider que le pronom renvoie à Dieu. Nous rencontrons ici un second cheval de bataille de la critique dickinsonienne, principalement aux États-Unis. La culture américaine étant imprégnée de protestantisme, et les critiques littéraires, même ceux qui ne sont pas protestants ou même chrétiens, recherchent systématiquement des références religieuses dans les textes qu'ils analysent. Même s'il n'y en a pas du tout. Pour information, lorsque la jeune Emily était étudiante au Collège de Mount Holyoke, on invitait régulièrement les jeunes filles lors des assemblées à se lever pour réaffirmer leur foi. Emily était l'une des seules à demeurer assise. On trouve ainsi nombre de lectures des poèmes qui les voient comme un combat contre Dieu, ce qui présuppose qu'un objet qui s'appellerait Dieu existe[2]. Cette interprétation peut se justifier en ce qui concerne les douze premiers vers de « He fumbles for your Soul », mais beaucoup plus difficilement pour le distique final.

Troisièmement, « *He* » peut également renvoyer au poème ou, si l'on veut, à l'inspiration poétique qui « vous » prend de force et vous transforme en profondeur physiquement et mentalement. « *Dare you see a soul at the white heat?* », ainsi commence un célèbre texte d'Emily Dickinson, qui parle de l'influence de la poésie sur son « moi », ou, plutôt sur son âme, vue ici comme une partie de son corps. L'action de la poésie est plus intense que le feu blanc du forgeron. Enfin, il est également possible de supposer que nous assistons à une lutte de l'écrivain contre la douleur et peut-être aussi contre la mort. Ce thème est fréquent dans le corpus dickinsonien : est-il possible de conférer un sens à la blessure qui change ma vie ? à la mort (par définition, ma mort est un « objet » dépourvu de sens) à laquelle je ne peux cesser de penser ? Cette liste pourrait facilement être prolongée. Chaque lecteur depuis 1955 projette dans le poème ses angoisses, ses anticipations, voire ses désirs. Ainsi que

2. C'est de cette manière que, dans sa massive biographie d'Emily Dickinson, Cynthia Griffin Wolff rend compte du poème 315. Ajoutons que Wolff interprète pratiquement tous les poèmes exactement de la même manière. On peut objecter que, si certains textes sont ouvertement religieux, d'autres appartiennent manifestement à un univers mental différent dans lequel l'existence d'un quelconque Dieu n'entre absolument pas en jeu.

l'écrivait Nathaniel Hawthorne dans la *Lettre écarlate* (un roman qu'Emily avait lu) à propos d'un événement impossible à interpréter de manière univoque :

> *The reader may choose among these theories. We have thrown all the light we could acquire upon the portent, and would gladly, now that it has done its office, erase its deep print out of our own brain, where long meditation has fixed it in very undesirable distinctness* (chapitre XXIV)[3].

Ces quatre lectures partagent au moins un point en commun. La continuité du moi est brisée par une agression extérieure. La conséquence est que le moi découvre que ce qu'on appelle le moi, cela n'existe pas. Ce n'est qu'une illusion. Il n'y a qu'un champ de bataille, un mélange d'intériorité et d'altérité. Il y aura toujours de l'altérité, dans la mesure où nous faisons partie du monde qui ne cesse de nous affecter. Un moi pur, avec son unité et son identité, cela n'est qu'une croyance. Le moi n'existe que comme partie du corps entrant en composition avec autrui et le monde. Parfois, un jour, pour certains d'entre nous, vient la crise. En grec, le mot « *krinein* » désignait un tournant « critique » dans une maladie. Désormais, rien n'est plus pareil et le sujet discerne (telle est l'étymologie du mot) deux temporalités : avant et après. Avant, je croyais naïvement que je « possédais » un moi ou une identité. À présent, je sais que qu'il n'y a même pas de « *you* » et encore moins de « *I* » qui serait autonome. C'est précisément ce choc, cette blessure, ce traumatisme qui nous force à penser et à écrire en dehors des réponses toutes faites.

Horreur et délice

Le sujet serait ainsi un champ de bataille. En quoi consiste exactement cette bataille ? De nouveau, le lecteur a le choix. Le poème se révèle ambivalent et il est possible de l'interpréter de deux manières contradictoires. Nous débuterons par la plus évidente. L'agresseur prend de force son plaisir. Nous lisons un récit déroulant ses différentes étapes dans le temps. Tout commence par un contact des doigts de l'agresseur sur le corps de la femme, comme un pianiste effleure d'abord quelques touches du piano avant de jouer. Les touches ? En anglais, on dit les clés (« *keys* »). On peut supposer qu'indirectement le mot renvoie aux boutons de la robe de la femme que l'agresseur défait l'un après l'autre. Toute la première partie du poème est en effet de nature métaphorique. Emily Dickinson part des objets de la vie quotidienne, le piano, ses touches, ses marteaux. Puis, rapidement, le réseau métaphorique se

3. Il existe peu d'études de détail de « He fumbles with your Soul ». La plus suggestive est peut-être l'une des plus anciennes. Robert Weisbuch consacrait deux pages de son livre de 1972 à montrer qu'il est avant tout essentiel de ne pas réduire la complexité sémantique du poème. C'est ce que nous avons essayé de faire dans le présent article. Cristianne Miller propose, pour sa part, ce qui se présente comme une étude du langage du poème en cinq pages. C'est un travail assez superficiel du point de la théorie linguistique, et les liens établis entre le langage et le sens restent très traditionnels. Signalons enfin que Dominic Luxford a consacré un article entier au poème. Il fait l'hypothèse que l'agresseur serait l'inspiration poétique, ce qui permettrait à Emily Dickinson d'atteindre à une dimension sublime. L'analyse que fait Dominic Luxford des sonorités qui entraîneraient le lecteur à l'intérieur du poème ne paraît toutefois guère très convaincante.

complexifie dans la mesure où, par exemple, le mot *marteau*, en anglais comme en français, peut aussi renvoyer à un outil, lequel à la différence des marteaux du piano, connote la violence. L'homme veut meurtrir le corps de la victime. Il veut également blesser psychologiquement. Comme dans une séance de torture, il importe que la souffrance dure et, pire, que la victime anticipe une plus grande douleur à venir. La femme doit rester consciente et accepter son humiliation. Le récit se termine par, on suppose, la culmination du viol. Ce moment est exprimé par un coup de tonnerre impérial, ce qui rend possible une interprétation mythologique du poème : Zeus ou, pourquoi pas, le Dieu des chrétiens violant ses créatures, leur corps et surtout leur âme ? On peut effectivement à cet égard lire le poème comme un règlement de compte avec ce Dieu qui scalpe l'âme des hommes. Rappelons-nous d'ailleurs que, dans la tradition du Massachusetts, c'étaient les Indiens qui sortaient de la forêt (le désert, le « *wilderness* ») pour scalper les chrétiens. Dieu serait devenu un sauvage, un non chrétien. Ultime sacrilège. Sacrilège commis par Dieu lui-même…

Une deuxième interprétation du poème est toutefois possible. Sur un champ de bataille, il y a deux forces en présence. Pourquoi ne pas considérer que ce qui importe avant tout, c'est le point de vue du sujet (ici, le « *you* ») qui s'efforce de se construire dans ce combat avec l'altérité. Le moi serait une projection fantasmatique : si j'accède à la jouissance, je possède un moi (sauf que la jouissance dans son intensité hors normes abolit le moi de la vie de tous les jours). Emily Dickinson écrirait ici un poème érotique, et même pornographique. C'est une veine mineure dans son œuvre dans laquelle elle se plaisait à l'occasion[4]. « *He fumbles at your Soul* », qui commence par des préliminaires avec les doigts, se développe au niveau des halètements du sujet qui anticipe son orgasme final. Le rythme du poème est fondé sur la respiration qui accélère, ralentit, accélère de nouveau, « *fainter* », « *nearer* », « *further* », tout fonctionne sur un parallélisme entre « *Breath* » et « *Brain* ». Où d'ailleurs se trouvent exactement les « marteaux » ? Représentent-ils une agression venant de l'extérieur ou bien sont-ils à l'intérieur du sujet ? Si l'on suit la logique de la métaphore érotique, les marteaux sont dans le piano… Cœur de la femme qui bat plus vite ? Et, d'ailleurs, qu'est-ce qui est plus proche et plus lent au vers 8 ? La syntaxe est ambivalente : cela renvoie-t-il à l'agresseur ou au corps de la victime ? Emily Dickinson sait que le plaisir sexuel est à la fois physique et mental, « *Breath* » et « *Brain* ». Se masturbait-elle dans sa petite chambre au premier étage de la maison familiale ? La question bien sûr n'a aucune pertinence pour nous. L'essentiel, c'est qu'elle savait qu'au fond, tout est affaire de fantasme, ou, pour parler comme au XIXe siècle, d'imagination. Et d'imagination qui porte sur le corps : si l'on considère que le distique est la suite des quatrains, Emily se voit saisie par des doigts qui sont devenus les « griffes » d'un animal sauvage qui attaque la « forêt » intime de son sexe.

4. Elle composa même un petit poème représentant une scène d'amour très physique entre deux femmes, qu'elle dédia à… sa cousine Eudocia Flynt, « *All the letters I can write* ». On ne sait pas grand chose de cette cousine, mais les biographes du poète nous signalent qu'Emily éprouvait une attirance particulière pour sa belle-sœur, Susan Gilbert… Ragots quand vous nous tenez. Oublions Sue (Susan…) et Eudocia, et goûtons, si le cœur nous en dit, les passages pornographiques que recèlent les petits poèmes de la jeune femme en blanc d'Amherst.

Quelle que soit la lecture que nous retenons, le poème est construit sur une gestion du temps. Le sujet anticipe la déchirure et/ou la jouissance. On peut aussi supposer que la femme désire (inconsciemment ?) être violée. Le poème progresse de façon tendue et haletante de tiret en tiret jusqu'au tiret final ouvert sur le vide qui achève le processus. On fera, si l'on veut, l'hypothèse d'une structure masochiste, ce qui n'est pas une perversion ou alors c'est une perversion fort bien partagée par nombre de mortels. Fondamentalement, le masochisme est recherche de plaisir[5]. Le sujet éprouve du plaisir à souffrir, ou, plus précisément, à anticiper la douleur. Cela implique la construction d'une durée intérieure, laquelle est en fait une structure d'attente. Le lecteur qui ne souhaite pas retenir l'hypothèse d'un masochisme inconscient parlera plus simplement de pensée oxymoronique : le cerveau se retrouve dans un état décrit comme « *bubble Cool* — ». Il bout et il est glacé tout à la fois, comme dans la grande tradition mystico-amoureuse. « Je brûle, je gèle, je vis, je meurs » (Pétrarque, sonnet 109). Est-ce érotique ou bien est-ce religieux ? Les deux à la fois ? Jacques Lacan aurait compris ces choses-là. On se souvient peut-être de ses propos au sujet de la transverbération de la Sainte Thérèse d'Avila du Bernin : « et puis en plus vous avez qu'à aller regarder dans une certaine église à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite… enfin quoi : qu'elle jouit, ça fait pas de doute ! Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel de la mystique c'est justement de dire ça : qu'ils l'éprouvent mais qu'ils n'en savent rien. » (Séminaire XX, *Encore*, 16). Nous garderons le sage précepte de Nathaniel Hawthorne dans la *Lettre écarlate* : le lecteur a le choix entre les théories. Au masochisme et à la jouissance religio-érotique, nous ajouterons donc une troisième possibilité d'interprétation (qui n'exclut pas les deux premières) : le sublime. Edmund Burke dans son grand classique sur le sujet parlait de « *delightful horror which is the truest test of the sublime* ». (*A Philosophical Enquiry into the Origins of the Sublime and Beautiful*, 1757, 1998, 24)[6].

Hors du temps et de l'espace

Le distique qui clôt le poème est-il la suite des trois quatrains ou bien doit-il être considéré comme le passage à un autre plan ? Le temps grammatical est encore le présent, mais il ne sert plus à articuler un récit. Le distique ne relate pas une suite d'actions, mais un état. Nous sommes hors temps, hors du temps des pianos et plus généralement du temps des horloges dont parlait Henri Bergson. L'espace lui-même s'étend à présent au cosmos et il ne connaît pas les divisions et les territoires établis

5. Notre propos n'est évidemment pas médical ou psychiatrique. Nous nous bornons à réfléchir à partir du poème et à en dégager des possibilités d'interprétation. Il est toujours fructueux à ce propos de revenir au livre de Gilles Deleuze sur le masochisme, *Présentation de Sacher-Masoch : Le Froid et le cruel*. Deleuze en met en lumière la structure sous-jacente : c'est le sujet qui manipule l'autre au nom de son plaisir (en l'occurrence causé par la douleur) et qui élabore une construction du temps fondée sur l'anticipation de la souffrance à venir.

6. Signalons le livre de Gary Stonum qui étudie le sublime dans l'œuvre d'Emily Dickinson. Il ne mentionne pas notre poème. L'approche de Stonum est toutefois exagérément positiviste. Il ne se réfère pratiquement pas à Burke et extrêmement peu au Kant de la *Critique du jugement*. C'est pourtant ce dernier ouvrage qui permettrait une étude théorique rigoureuse du sublime et de ses implications.

par les hommes. Le nouveau plan constitue un temps et un espace qui n'ont plus rien de personnel. Le distique ne comporte d'ailleurs aucun pronom personnel, il n'y a plus de « *you* », ni de « *he* », et bien sûr toujours pas de « *I* ». Le « *I* » reste certes sous entendu dans la mesure où il y a encore quelqu'un qui écrit, mais nous nous trouvons à présent dans une dimension qui n'est pas humaine ou humanisée. En outre, le singulier a fait place au pluriel avec ces vents[7], ces forêts et ces griffes, comme s'il n'y avait plus d'unité : c'est soit la fragmentation, soit le grand Tout de l'univers. Comment donc penser ce plan sur lequel le poème va venir s'arrêter ? Peut-on le penser ? Le début du poème nous guidait (dans une certaine mesure) grâce à ses oppositions binaires. Il y avait l'agresseur et la victime. L'esprit humain a besoin de ces oppositions qui constituent autant de normes qui font qu'il appartient à une culture. On connaît le cru et le cuit, le miel et les cendres, la victoire et la défaite, les hommes et les femmes[8]. Il est certes encore possible de dégager du distique final une opposition entre les vents et les forêts, mais comment comprendre le dernier vers ? L'univers ne s'oppose plus à rien. Et, surtout, que signifie « *still* » ?

Le poème était sous-déterminé. Il devient illisible. Il cesse en même temps d'être métaphorique. La métaphore était de l'ordre du x = a, l'inconnu étant expliqué par le connu, le traumatisme par le piano. On admettra qu'il est possible de considérer que la série se continue avec les vents et les forêts, mais il n'est plus envisageable d'appliquer ce raisonnement au vers final. Plutôt que de métaphore, il conviendrait de parler de métamorphose[9]. Le sujet existait sous la forme d'un combat entre un toi et un lui dans la première partie du poème. À présent, l'humain cède la place au cosmos et même à ce qu'il faut bien appeler le chaos. D'ordinaire, dans une culture biblique, le mot désigne ce qui existait avant la création du monde. Ici, il faudrait dire que nous assistons à ce qu'il y aurait après l'univers. Le texte est même très précis, après l'univers, il y un « — », un tiret ouvert à droite. On ne sait littéralement pas ce que l'on trouve après. On ne peut décrire. On ne peut nommer. Il n'y a plus de langage. On pense à cette remarque de Gilles Deleuze à propos de l'image cinématographique, remarque qui pourrait s'appliquer avec beaucoup de justesse au poème : le texte « doit

7. Ces vents au pluriel ne ruinent-ils pas par avance toute interprétation chrétienne du poème ? Ce type d'interprétation, qui est toujours un placage de notions transcendantales et déjà construites sur un texte, n'hésiterait probablement pas à identifier le vent à l'Esprit Saint. Il s'agirait d'une lecture à la périphérie de l'orthodoxie : Dieu existe et Il viole le monde qu'Il a créé. Mais Dieu aurait ici perdu son unité. Ce n'est même plus l'Un en Trois de la Trinité. L'Esprit Saint est d'emblée fragmenté. Proposons donc que Dieu n'est pas une référence pour Emily Dickinson en cette fin de poème, pas plus que, par exemple, ne le serait la fabrication du cidre en Normandie. Ce n'est même pas sous-entendu et cela n'a aucun rapport avec le poème, du moins avec le distique.

8. Emily Dickinson savait ces choses-là aussi bien que le Claude Lévi-Strauss du *Cru et le cuit* et des trois autres volumes des *Mythologiques*. Elle savait surtout que la question importante, ce n'est pas de décrire ces oppositions binaires dont parle l'anthropologue et qui conditionnent notre appartenance à une culture, mais de voir ce qui advient à l'humain quand elles s'effondrent.

9. Gilles Deleuze dit à propos de Kafka quelque chose qui pourrait se révéler extrêmement pertinent pour comprendre la fin du poème d'Emily Dickinson. « Kafka tue délibérément toute métaphore, tout symbolisme, toute signification, non moins que toute désignation. La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot. La chose et les autres choses ne sont plus que des intensités parcourues par les sons ou les mots déterritorialisés suivant leur ligne de fuite » (*Kafka : pour une littérature mineure*, 40).

avoir un effet de choc sur la pensée, et forcer la pensée à se penser elle-même comme à penser le tout. C'est la définition même du sublime » (*L'Image-Temps*, 206).

En anglais, le mot « *still* » est polysémique. Il peut vouloir dire *silencieux* ou bien *immobile* quand il s'agit d'un adjectif. Il convient toutefois de ne pas écarter une autre possibilité, à savoir l'hypothèse que nous avons affaire à un adverbe signifiant *encore/toujours* : *the universe is still* — ? Encore quoi ? Vivant ? Le texte ne dit rien. Si tel est le cas, la phrase ne serait pas finie et il serait donc impossible de lui assigner une signification. Proposons que « *still* » ouvre le poème. Le sujet existe à présent à un niveau infra-humain ou supra-humain, et soit il a été détruit, il est sans vie (du moins, il se voit ainsi), soit il a atteint la paix (la paix après l'horreur et/ou la jouissance). Il est peut-être aussi les deux à la fois. Indécidable. Nous nous retrouvons soudain hors des normes et des oppositions qui rendent possible la vie des humains dans leurs communautés.

On voit mieux comment Emily Dickinson expérimente avec les mots. Elle pratique spontanément ce que Marcel Proust théorisera plus tard dans *Contre Sainte-Beuve* : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (297), remarque profonde que reprennent et développent Gilles Deleuze et Gilles Guattari : « Proust disait : "les chefs-d'œuvre sont écrits dans une sorte de langue étrangère." C'est la même chose que bégayer, mais en étant bègue du langage et pas simplement de la parole. Être un étranger, mais dans sa propre langue, et pas simplement comme quelqu'un parle une autre langue que la sienne. Être bilingue, multilingue, mais dans une seule et même langue » (*Mille Plateaux*, 124-125). C'est un peu cela que nous trouvons dans « *He fumbles with your Soul* » : « *Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer,* ou à murmurer, balbutier…, *tout le langage atteint à la limite* qui en dessine le dehors et le confronte au silence » (Deleuze, *Critique et clinique,* 142, italiques de l'auteur). Le poète va aussi loin qu'elle peut aller, elle crée ce que Proust appellerait un style, et elle s'installe dans une sorte de marge entre ce qui est anglais et ce qui n'est plus anglais. Bien évidemment, c'est toujours de l'anglais. Emily Dickinson ne sort pas du langage, mais elle explore ce que la norme ne rend pas visible, ce que le déjà lu, le lisible, ne nous permet pas de percevoir. Le lecteur doit ensuite construire, seul, sans beaucoup d'aide, sans le recours à des métaphores, le sens, la vision, en particulier la vision de ce qui se tient sur la frontière entre l'humain et le non humain.

Histoire de mode

Qu'en est-il du moi ? de l'identité ? Force est de constater que ces termes n'ont plus aucune pertinence. Le moi en tant qu'objet que je possèderais n'existe plus. Il n'y a pas non plus identité dans la mesure où ce qui serait le sujet n'a cessé de différer de lui-même. Pouvons-nous parler d'identification ? Dans la première partie du poème, c'est exact, il y a eu une identification à ce « *you* », ainsi que peut-être au « *he* », ou, pour être plus précis, aux rapports entre le « *you* » et le « *he* » », au champ de bataille où ils s'actualisent. Le sujet serait identification à un champ ? On peut supposer qu'il en va encore de même dans le premier vers du distique si

l'on considère le combat entre les vents et les forêts. Mais cela n'est absolument plus valable pour le dernier vers. Dirons-nous que le moi serait l'univers ? Il convient peut-être de poser la question d'une autre manière. Il n'y a pas un moi qui existerait d'abord et qui percevrait l'autre, les objets, le monde. Le sujet est au contraire constitué par des rapports, des champs (de bataille ou autres), ainsi que par des états limite, qui le rendent possible. Le poème d'Emily Dickinson est parfaitement explicite : il n'y a que cela.

Si nous considérons que le sujet n'est pas une essence donnée une fois pour toute, nous pourrions peut-être parler de mode d'être ou d'existence. C'est l'existence qui donne un être (temporaire) au sujet. Cette idée de *modus* est empruntée à l'*Éthique* de Spinoza (II, prop. 13, dite « Petite Physique ».) Il y aurait Miss Dickinson faisant un gâteau avec les domestiques. À un autre moment, il y aurait Emily, seule dans sa chambre, expérimentant avec les mots. Et, bien sûr, en plus de ces deux modes, on pourrait trouver encore un grand nombre d'autres Emily Dickinson. Il faut comprendre qu'il n'y a pas de sujet sans modes et, réciproquement, pas de modes sans sujet. En d'autres termes, il n'y a qu'une Emily Dickinson, mais on ne peut l'appréhender qu'à travers un seul mode à la fois. Donc, pas de hiérarchie. Emily Dickinson n'est pas donnée à l'avance. Elle n'est que la somme de ses modes. C'est le second de ces modes, qui nous avons appelé Emily, qui nous retiendra ici.

Comment pouvons-nous percevoir ces modes d'être et d'existence ? Un mode est un agencement tissant des rapports entre parties du corps et morceaux du monde. Le moi peut bien sûr à l'occasion en faire partie, sans que ce soit nécessaire. A-t-on un moi quand on fait un gâteau ? C'est à voir. En tout cas, ce n'est franchement guère utile pour une activité aussi technique et normée. L'expérience que relate « *He fumbles with your Soul* » montre, pour sa part, que le moi du « *you* » a disparu à la fin du poème. En fait, l'expérience qui est relatée expérimente une autre organisation du corps, ce qu'Antonin Artaud aurait appelé un corps sans organes[10]. Le corps n'est plus pensé selon un ensemble de fonctions enseignées socialement. Ce seraient là des habitudes acquises, pour parler comme le philosophe David Hume. À quoi sert la main ? À manger, jouer du piano ? À tripoter aussi ? Ainsi que le rappelle avec toute la clarté souhaitée Gilles Deleuze : « Vous ne définirez pas un corps (ou une âme) par sa forme, ni par ses organes ou fonctions ; et vous ne le définirez pas davantage comme une substance ou un sujet ». (Spinoza : *Philosophie pratique*, 166). Dans le poème, le corps semble, par exemple, avoir perdu sa température « normale » (disons, 98,5° Fahrenheit en Amérique, soit 37° Celsius chez nous). Il est brûlant et glacé en même temps. L'âme, qui est vue comme ce qui arrive au corps et/ou au moi, est « nue », puis scalpée, ce qui semble signifie qu'on lui arrache sa peau ou une enveloppe qui serait censée la protéger. Elle se retrouve encore plus nue. La nudité radicale ?

L'expérience que permet le poème consiste à aller le plus loin possible en explorant le *modus* temporaire ainsi constitué : âme nue, puis scalpée et encore

10. Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, émission radiophonique de 1947. Rappelons qu'en latin le terme *organum* signifie *instrument*. On sait aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari ont fait du CsO l'un de leurs concepts incontournables dont ils dégagent les ramifications et les implications dans *Mille Plateaux*.

plus nue, puis disparition totale du corps (et donc du moi et de l'âme) pour devenir imperceptible face au grand tout de l'univers. Le rien et le cosmos. Le poète atteint le mode d'existence le moins social qui se puisse être. À cette occasion, le lecteur découvre que l'opposé du social, ce n'est pas le moi, mais un état radicalement non subjectif et non individuel. *Quid Corpus possit ?* Sur ce point, c'est encore Spinoza qui a été le premier à poser la question qui importe. « Que peut le corps ? Personne jusqu'à présent ne l'a déterminé » (*Éthique*, livre III, scolie de la proposition 2). Tout est question de possibilités. L'homme ne saurait se définir par ses organes, leurs formes, leurs fonctions. Si l'on préfère, l'homme n'est pas une substance. Il est fondamentalement composition de parties intensives. Il convient alors de rechercher les intensités, qui sont à la base de toute vraie poésie, ainsi que les associations qui rendent compte du fonctionnement du langage. Le CsO entraîne de cette manière le langage dans des associations inédites, inouïes, en perpétuels remaniements hors de toute hiérarchisation sociale[11].

À sa manière, Emily Dickinson va aussi loin que son contemporain Arthur Rimbaud, qui préconisait « *un long dérèglement raisonné de tous les sens* »[12]. Le jeune homme se demandait s'il était possible d'expérimenter une manière d'être différente de celles de tous ces négociants et autres misérables petits bourgeois si pleins de leur sens commun. L'expérience ne peut qu'être temporaire. Il est inévitable de revenir à une existence sociale normée, à moins que l'on ne sombre dans la schizophrénie. On sait que Rimbaud lui-même finit par abandonner la littérature et par devenir… négociant.

Telle est en conclusion l'expérience de « *He fumbles with your Soul* ». Le poète confronte le chaos, c'est-à-dire qu'elle montre qu'elle cesse de se représenter comme un agencement d'habitudes et de systèmes de normes inculqués par la société. Elle se détache du temps des horloges et des territorialisations de l'espace qui encadrent notre vie quotidienne. Lire ce court texte ne doit donc pas être le résultat de réactions, je reconnais telle chose, j'applique tel concept tout prêt. Emily Dickinson nous propose au contraire un travail de connaissance et non de simple reconnaissance. C'est de cette manière que l'on peut commencer à appréhender comment le sujet peut atteindre son mode d'être à la fois le plus personnel et le moins personnel. Cela revient *in fine* pour nous à comprendre que le sujet n'est pas ce qui construit les rapports au monde et aux objets dans le poème, mais ce qui est construit par ces rapports.

— Daniel Thomières
Université de Reims Champagne-Ardenne

11. On peut penser à cet égard à ce qu'écrivait Henri Bergson dans *Les Deux sources de la morale et de la religion* : « Si la surface de notre très petit corps organisé (organisé précisément en vue de l'action immédiate) est le lieu de nos mouvements actuels, notre très grand corps inorganique est le lieu de nos actions éventuelles et théoriquement possibles » (p. 274). À sa manière, Bergson avait vu tout ce qui sera important pour un réflexion moderne sur ce qu'est un sujet, et Deleuze a bien lu Bergson.
12. Arthur Rimbaud, « Lettre du Voyant », à George Izambard, 15 mai 1871.

Œuvres citées

Aristote (1989) : *Topica*. Cambridge : Harvard UP.

Artaud, Antonin (1974) : *Pour en finir avec le jugement de dieu. Œuvres complètes*, Vol. XIII. Paris : Éditions Gallimard.

Bergson, Henri (1932) : *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Presses Universitaires de France.

Burke, Edmund (1958) : *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). New York : Columbia UP.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix (1975) : *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit.

—— (1980) : *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Éditions de Minuit : Collection "Critique".

Deleuze, Gilles (1993) : *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit.

—— (1967) : *Présentation de Sacher-Masoch : Le Froid et le cruel*. Paris : Éditions de Minuit.

—— (1981) : *Spinoza : Philosophie pratique*, 2e édition. Paris : Éditions de Minuit.

—— (1985) : *Cinéma 2 : L'Image-Temps*. Paris : Éditions de Minuit.

Dickinson, Emily (1955) : *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. New York / Boston : Little, Brown and Company.

—— (1998) : *The Poems of Emily Dickinson*. Ed. R.W. Franklin. Cambridge : Harvard UP.

Hawthorne, Nathaniel (1962) : *The Scarlet Letter*. New York : W. Norton & Co.

Lacan, Jacques (1975) : *Séminaire XX : Encore*. Paris : Éditions du Seuil.

Lévi-Strauss, Claude (1964) : *Mythologiques : Le Cru et le cuit*. Paris : Éditions Plon.

Luxford, Dominic (2004) : « Sounding the Sublime: The "Full Music" of Dickinson's Inspiration ». *The Emily Dickinson Journal*. Vol. 13.1. : 51-75.

Miller, Cristianne (1987) : *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*. Cambridge : Harvard UP.

Proust, Marcel (1987) : *À la recherche du temps perdu*. 1913-1927. Paris : Éditions Gallimard.

—— (2002) : *Contre Sainte-Beuve* (publication posthume, 1954.) Paris : Gallimard.

Rimbaud, Arthur (2007) : *Correspondance*. Paris : Fayard.

Spinoza, Baruch (2000) : *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*, 1677. *Ethics*, Trad. G.H.R. Parkinson. Oxford : Oxford UP.

Stonum, Gary Lee (1990) : *The Dickinson Sublime*. Madison : The University of Wisconsin Press.

Weisbuch, Robert (1972) : *Emily Dickinson's Poetry*. Chicago : The University of Chicago Press.

Wolff, Cynthia Griffin (1986) : *Emily Dickinson*. New York : Alfred A. Knopf.

Parménide croyait-il dans les signes de l'Etre ? Remarques sur l'énonciation et la délocution au fragment 8, vers 1-11

Résumé

L'objet de cet article est de préparer une lecture nouvelle des vers 1-11 du fragment 8 de Parménide, à partir d'arguments non plus exclusivement fondés sur le paradigme linguistique logico-analytique qui domine explicitement ou non les recherches contemporaines, mais tenant compte aussi des résultats issus de la pragmatique de l'énonciation. Dans un premier temps, l'examen du vocabulaire des signes chez Hésiode, Héraclite, Hérodote et Homère permet de mettre en évidence que l'intention de Parménide était d'apporter une solution à ce qu'il convient de considérer comme une crise sématologique, qui trouve son expression la plus forte dans l'*Odyssée*. Dans un second temps, il est démontré que pour échapper à cette crise Parménide confère au mot être une forme auto-référentielle et nécessairement délocutive de sorte qu'il ne peut éviter une contradiction de type pragmatique.

Mots clés : Parménide ; Etre ; Pragmatique de l'énonciation ; Signes ; Délocution ; Homère.

Abstract

The aim of this paper is to introduce an alternative reading of the lines 1-11 of Parmenides' Fragment 8, focusing on the pragmatics of enunciation, instead of relying exclusively on the logico-analytic linguistic paradigm which, tacitly or not, still dominates contemporary research. The paper begins with a study of the vocabulary of the sign (*sêma*) in Hesiod, Heraclitus, Herodotus and Homer with the aim of showing that Parmenides' intention was to solve what must be called a "sematological crisis", that one may find strikingly exemplified in the *Odyssey*. It is then shown how, in order to avoid this crisis, Parmenides gives the word "Being" a self-referential and "delocutive" meaning, but at the cost of a pragmatic contradiction.

Keywords : Parmenides; Being; Pragmatics of enunciation; signs; delocution; Homer.

Parménide croyait-il dans les signes de l'Etre ? Remarques sur l'énonciation et la délocution au fragment 8, vers 1-11[1]

'Gorgianiser' Parménide ?

L'intérêt que Parménide porte à une notion aussi abstraite à première vue que l'*être*, en pleine période archaïque, à un moment où ce serait plutôt la nature, la *phusis* dans son devenir, qui devrait retenir l'attention, peut étonner. Les historiens de la philosophie et les philosophes ont longtemps considéré que Parménide est le point de départ de l'Ontologie, prenant la notion de l'Être[2], dans un geste d'une nouveauté inouïe. On a l'habitude de dire, en effet, que l'Ontologie naît au moment où le verbe être ferait 'fusionner' trois fonctions 'distinctes' : sa fonction cohésive (il structure la relation entre les membres de l'énoncé comme copule et représentation de tous les autres verbes : « Socrate est marchant » pour « Socrate marche »), sa fonction « véritative » (« cela est ») et sa fonction existentielle (« il est un air »). Récemment, on a émis l'hypothèse que le rôle de Parménide devait être considéré dans une perspective *proto-* ou *pré*-grammaticale, au sens où, à travers lui, la langue elle-même poursuivrait sa gestation, à une époque où ni la grammaire ni la logique n'existent encore au titre de disciplines constituées. Chez Parménide, pour le dire dans les termes de l'une des interprétations récentes du penseur éléate, le « roman » de la langue grecque s'élabore, à travers la séquence « est » (*esti*), « être » (*einai*), « étant » (*eon*), « l'étant » (*to eon*) dans une progression du verbe au substantif, en passant par l'infinitif et le participe. Mais ce n'est pas tout : une interprétation plus radicale a été proposée, selon laquelle l'intérêt de Parménide pour l'être serait dû à des raisons stratégiques. Parménide serait un « maître de vérité » visant à asseoir son autorité dans une entreprise de persuasion. L'être est l'outil de concentration du langage sur lui-même, qui permet de le rendre autoréférentiel, garantissant ainsi sa vérité. Comme on a pu le dire, « dans le mot *est*, l'énoncé est dépouillé de toute référence à quoi que ce soit » ; l'existence « renvoie à

1. Une première version de cette communication a été Initialement énoncée dans le cadre d'un colloque organisé en 2008, par Jean-Joël Duhot, à l'université de Lyon III, en l'honneur de l'œuvre de Gilbert Romeyer-Dherbey auquel je veux rendre ici hommage. Que Claude Calame qui a bien voulu lire la deuxième version de cette communication, et Sylvie Perceau qui m'a permis de confirmer certaines analyses grammaticales, trouvent ici le témoignage de ma reconnaissance. Je remercie aussi les relecteurs anonymes de la revue.
2. L'Être avec ou sans majuscule, selon qu'il désigne (en français) la notion philosophique ou simplement le mot.

elle-même » [3]. Ainsi constitué, l'être sert à construire un modèle de « cosmos » à même le langage et fournit à celui qu'il convient d'appeler un « cosmologue », une maîtrise universelle. Autrement dit, pour reprendre un célèbre exemple, contrairement au mot « pain » qui ne donne pas à manger, le mot « est » donne l'existence, tout au moins sous forme d'épure. L'existence, en tant qu'elle appartient au langage, est l'existence verbale dans sa « matière idéale », dépouillée de toute référence à une réalité externe. L'épure ainsi constituée sert de modèle au *cosmos* développé dans la deuxième partie du poème consacré à la nature.

Une telle interprétation ne réduit nullement Parménide au platonisme, puisque le *cosmos* 'linguistique' de Parménide n'est pas le *cosmos* intelligible de la *République*. Elle distingue aussi l'usage que Parménide fait du langage de celui qu'en fait l'atomisme démocritéen[4]. Il est vrai que de manière comparable à celle de Démocrite, Parménide se servirait du langage pour élaborer un monde virtuel de façon à servir de modèle au monde physique. Toutefois, le langage, chez Parménide, n'est pas considéré dans sa structure alphabétique ou phonétique comme chez Démocrite, mais à partir du verbe qui possède la faculté de faire un usage autoréférentiel du langage : la forme « est » (*esti*) dont la fonction *métalinguistique* fait que le mot se désigne lui-même, fait référence à lui-même et devient la brique d'une construction virtuelle.

On peut s'interroger toutefois sur le privilège de la linguistique dans les interprétations récentes, et se demander par exemple si celles-ci ne reviennent pas à 'gorgianiser' Parménide, en le présentant comme une sorte de linguiste, grammairien du Grec dans l'élaboration d'un discours auto-référentiel. C'est en effet le sophiste Gorgias (en tout cas le Gorgias du traité anonyme *De Melisso Xenophane Gorgia*) qui, en répétant la « parole » (*muthos*) de Parménide et en en faisant un discours (*logos*), donne l'impression que Parménide est un linguiste et s'occupe du langage. Car le Gorgias de l'ouvrage anonyme, comme l'a montré B. Cassin[5], suscite la lecture grammaticale de l'élaboration parménidienne par le seul fait d'en exiger l'identification logique. Là où Parménide s'est borné à *dire* les choses, sans en *démontrer* la différence, sans en *identifier* les aspects, Gorgias identifie et différencie, il logicise, et aussitôt la « parole » (*muthos*), se mue en discours et en « effet de dire ». Par exemple, Gorgias identifie le non-être en posant qu'il *est* non-être. Ou par exemple encore, la démonstration de la « présence » implique nécessairement la négation de sa négation et toute négation de la négation implique un objet verbal : tout le « est » résulte d'un « n'est pas » de « n'est pas ». Alors que Gorgias en tire la bonne conséquence (tout n'est qu'… *in* -signifiant, tout n'est que langage), il ne peut empêcher de donner l'illusion que Parménide pensait

3. Bollack, 2006 : 45.

4. Du moins celui reconstruit par Heinz Wismann. Dans sa reconstruction de Démocrite, le monde physique est structuré à l'image du discours, conformément à ce que dit Aristote. Un fragment attribué à Démocrite par Plutarque (*Contre Colotès*, 4, 1109A. Fr. 156) illustre cette conception : « *ien* n'est pas plus que rien (*mè mallon to den è to meden einai*)». La différence du *ien* et du rien est purement phonétique. C'est pourtant cette différence qui est à la base de l'effet de sens créé par le fragment. La différence peut donc être un effet de discours. Cela suffit à étayer un atomisme dont le fondement est purement phonétique, et dans lequel le monde n'est qu'une combinaison de signifiants, autrement dit d'atomes.

5. Cassin, 1980 : 74.

la grammaire du Grec ou « ontologisait » la grammaire. Mais ce n'est qu'une résultante de l'identification entreprise par Gorgias avec cette conséquence désastreuse pour nous que, dès que nous lisons Parménide, nous sommes dans le sillage ouvert par Gorgias car, selon le paradigme même de la recherche universitaire et scolaire, notre propre lecture cherche à identifier la parole de Parménide et de fait tombe dans l'attracteur dynamique ouvert définitivement et rétroactivement par Gorgias.

En d'autres termes, lire Parménide à travers Gorgias ouvre inévitablement la voie de l'assimilation de Parménide à un sophiste, un 'maître' en discours et en vérité discursive.

Esti : la fiction d'un verbe-univers

Il est certain que l'identification (autre façon de dire la définition) repose sur le privilège de la 3ème personne du singulier, *esti*, au présent dit 'linguistique' (autrement dit encore le présent de vérité générale à l'œuvre dans toute définition). Or, *esti* est indéniablement chez Parménide une forme employée de manière privilégiée. Le fait que Parménide emploie aussi, dans les fragments en notre possession, la 3ème personne du verbe être à l'imparfait et au futur de l'indicatif et à l'optatif, au singulier comme au pluriel, n'ôte rien à ce privilège de la forme *esti* du verbe être. Mais rien ne permet d'affirmer avec certitude que le sens de cet *esti* (notamment au fragment 8, vers 2)[6], soit celui de la définition ou de l'identification.

Certains ont, en effet, prétendu que *esti* devrait être traduit avec un sens soi-disant plus 'archaïque' ou 'authentique', en le rapprochant d'expressions telles que « Il pleut », au sens où « il est » voudrait dire « il y a » ou encore « il existe » au sens d'une « donation » de présence. Telle est par exemple la traduction allemande proposée pour *esti* par Heidegger : *es gibt*, littéralement « cela donne », qu'on tente de traduire en français par le très poétique gallicisme « Il est (un air)… », avec l'effet de placer les récepteurs de ce don en position d'écoute. De même que nous traduisons la forme *chrè* par « il faut », de même nous devrions traduire *esti* par « il est » en donnant à « Il » un sens « impersonnel ». Mais en réalité une telle traduction ne tient pas, parce qu'elle repose sur une tournure idiosyncrasique de la langue française (un gallicisme).

Le français distingue, en effet, la tournure impersonnelle d'un verbe personnel (il est nécessaire de faire ceci où « faire ceci » est le sujet du verbe être et « nécessaire », l'attribut de ce sujet = « faire ceci est nécessaire ») et les verbes proprement « impersonnels » (il pleut), où le pronom de troisième personne « Il » représente ce que les linguistes appellent « personne d'univers » qui exprime le refus de considérer que le processus de causation est extérieur à la chose elle-même. Ces catégories reposent, on le voit, sur l'existence en français d'un pronom personnel de troisième personne, « Il ». Mais la projection de ces catégories sur la langue grecque n'est pas pertinente dès lors qu'il n'existe pas, en Grec ancien, de pronom personnel de troisième personne[7].

6. Voir le fragment cité *infra*.
7. Ce que ne prennent pas en compte les commentateurs, c'est que le Grec ancien connaît les pronoms

En outre, une forme verbale de troisième personne (au sens grammatical) telle que *hueï* (« il » pleut) ou encore *brontâi* (« il » tonne) s'explique de ce que, à l'origine, elle a pour sujet un dieu (c'est Zeus qui fait pleuvoir ou tonner), et non un « IL ». C'est donc de façon abusive que l'on investit de tels verbes de la charge métaphysique et ontologique implicitement contenue dans la notion linguistique de « personne d'univers », en traduisant *hueï* par « IL y a de la pluie », au sens d'une « Présence de la pluie », comme si le « Il » représentait l'Être. On note dans cette assimilation une dangereuse confusion de la science (la linguistique) et de la métaphysique (une « personne d'univers » est une notion plus abstraite et un artifice conceptuel qui se substitue à la notion de personne divine au sens religieux). C'est donc cette confusion qui nous pousse à traduire *esti* par « Il est » ou « Il y a » soit en projetant un gallicisme sur le Grec, soit en supposant que *esti* est comparable à *hueï* ou *brontâi*. Même confusion, lorsqu'on présuppose que le pronom de troisième personne « Il » (alors désigné comme « impersonnel ») exprime à lui-seul la présence de sorte que cette présence serait, pour ainsi dire, redoublée dans *esti* !

Présence performative et présence délocutive.

En conséquence, nous devons changer entièrement de point de vue pour appréhender à sa juste mesure le *esti* parménidien de façon à nous défaire de la tentation de « gorgianiser » Parménide. Il est un fait incontournable : *esti* est une troisième personne du verbe être (au sens grammatical). Certes, au vers 2 du fragment 8, nous ne pouvons pas identifier le genre du sujet (masculin, féminin ou neutre) de *esti*. Mais il n'en demeure pas moins une troisième personne.

Changeons alors de paradigme linguistique et quittons la stricte grammaire logico-analytique pour nous intéresser à la pragmatique et à l'énonciation. Comme l'affirme E. Benveniste[8], dans un texte ancien et célèbre mais trop peu usité par les interprètes de Parménide, la forme de la 3ème personne est celle de la délocution. Alors même que le cadre apparent du poème de Parménide est celui de l'allocution (puisque un Je s'adresse à un tu), ce n'est pas, lorsqu'il parle de l'être, l'allocution que privilégie Parménide. Ce n'est pas le *eimi* (suis) ou le *eî* (es) réservés au cadre de l'énonciation dans laquelle un locuteur (Je) s'adresse à un allocutaire (Tu). C'est le *esti* extérieur à l'énonciation, le non-locuteur, puisque c'est de lui qu'on parle alors qu'il ne parle pas.

L'être de Parménide n'est pas énoncé au vocatif de la prière ou de l'appel : en termes de genres poétiques, Parménide n'énonce pas un hymne adressé à l'être pour l'honorer, à la façon de l'*Hymne homérique à Apollon*.

E. Benveniste tire une conséquence étrange de la délocution : le fait de parler d'un tiers entraîne l' « absentification » de ce dont on parle. Au moment où celui dont on parle est extérieur à l'acte de parole, tout se passe comme s'il était absent.

personnels de 1ère personne (JE = *ego* et NOUS = *hèmeis*) et de 2ème personne (TU = *su* et VOUS = *humeis*), mais ce que nous appelons « pronom personnel » de 3è personne (IL(S) / ELLE(S)) n'existe pas, et le grec comme le latin utilisent un « pronom de rappel », c'est-à-dire une forme qui n'existe pas au cas sujet mais seulement aux cas objets (accusatif, génitif, datif) pour « renvoyer » à un élément déjà connu et évoqué préalablement (un LE(S) ou un LA).

8. Benveniste, 1966 : 225-236.

Cette conséquence peut être comparée à celle que tire M. Buber[9] de sa propre analyse de l'interlocution lorsqu'il montre que seule la relation Je/Tu correspond à la présence (*Wesen*) parce que le type de relation impliquée est de l'ordre de la rencontre et de la réciprocité de l'énonciation, alors que ce dont on parle est de l'ordre de la classification ou de la relation d'inclusion ou d'exclusion.

En employant la forme délocutive de l'être, Parménide « absentifie » l'être. Une telle exclusion de l'être du rapport interlocutif ou allocutif pourrait confirmer le fait que Parménide fraye la voie à l'objectivation savante[10].

Cette interprétation n'est évidemment valide que sur la base de la réversibilité de l'énonciation à laquelle seule est reconnue la dimension *live* et interactive de la présence authentique. La présence performative seule est présence authentique et dès qu'elle est énoncée, elle s'absente[11].

Si l'on admet cette base, alors Parménide n'avait pas besoin de Gorgias pour comprendre que le privilège de *esti* introduisait d'emblée le non-être dans l'être dans un télescopage du sens, entre signifié (puisque *esti* veut dire *est présent*)[12] et cadre énonciatif (puisque *esti* implique l'absence de ce qui est réduit à un énoncé). Un point de vue pragmatique plutôt que grammatical permet donc de comprendre que Parménide, en employant la 3ème personne du verbe être, ne pouvait qu'être conscient de la difficulté qu'il y a à empêcher l'être de sombrer dans le non-être de l'absence. C'est pourquoi, il est important de réévaluer le paradigme linguistique dans lequel Parménide se situe. Et dans cette question, c'est la notion de signe qui vient au premier plan, comme on va le voir.

Le paradigme linguistique de Parménide.

Admettons qu'au fragment 8[13], le verbe être, à la 3ème personne, se déploie dans une des figures caractéristiques de l'auto-référence, la mise en abîme : « *Est* est ». Les vers 1 à 11 suffisent à illustrer les choses :

μόνος δ' ἔτι μῦθος ὁδοῖο
Seule alors encore la parole[14] de la voie
λείπεται ὡς ἔστιν· ταύτῃ δ' ἔπι σήματ' ἔασι
reste que « est »[15]. Sur celle-là, des signes sont
πολλὰ μάλ', ὡς ἀγένητον ἐὸν καὶ ἀνώλεθρόν ἐστιν,

9. Buber, 1938. Pour la question de l'énonciation et de la délocution, voir Wersinger, 2001 : 243-257, à propos du discours de Phèdre dans le *Banquet* ; voir aussi 2009 : 87*sq.* ; 2008 : 10, 99-101 et 137-138, à propos de Parménide et d'Héraclite.
10. Nous n'aborderons pas ici la question du participe « étant » (*eon*) qui constitue selon beaucoup d'interprètes le passage à la substantivation du verbe être et l'étape de l'objectivation.
11. On trouvera une présentation très claire de la thèse encore révolutionnaire de Benveniste, dans Mosès, 2003 : 509-525, en particulier 517, et, plus récemment, Hénaff, 2012 : en particulier 280-281.
12. La racine indo-européenne du verbe être $*d_1es$- signifie être là, exister.
13. Mon intention n'étant pas d'éditer le fragment, je cite les fragments dans l'édition Diels & Kranz, 1952[6].
14. En tenant compte des remarques de R. Martin à propos de *muthos* (a *speech-act*),1989, chap. 1.
15. Bien que le Français interdise l'emploi d'un verbe conjugué sans sujet exprimé, les commentateurs, avec raison, ont montré que *esti* est pris par Parménide sans sujet exprimé.

tout à fait nombreux, que, étant sans naissance (c')[16] est aussi sans trépas[17],
ἔστι γὰρ οὐλομελές τε καὶ ἀτρεμὲς ἠδ' ἀτέλεστον ·
(c')est en effet d'un bloc, sans tremblement et sans cesse ;
οὐδέ ποτ' ἦν οὐδ' ἔσται, ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὁμοῦ πᾶν,
ni jamais (ce) n'était ni ne sera, puisque (c') est maintenant tout ensemble,
ἕν συνεχές · τίνα γὰρ γένναν διζήσεαι αὐτοῦ ;
un, continu : quelle origine en effet lui chercherais-tu ?

Dans cette mise en abîme, *esti*, dont le genre du sujet est d'abord inconnu, enfle de lui-même. On le constate de manière saisissante dans la progression des vers 1 à 3 (« que est » puis, « que étant, … est »). Il gonfle de son auto-référence enrichie progressivement de déterminations de son genre (le neutre, au vers 3), ainsi que de ses caractères positifs ou négatifs (« sans naissance et sans trépas », « d'un bloc », « tout ensemble »). Et l'on peut admettre que l'aboutissement de ce gonflement à la fois sémantique et syntaxique est la figure de la sphère[18].

Or, le terme qui sert à désigner les déterminations positives ou négatives est *sêmata* que nous traduisons par « signes ».

Pourquoi ce terme, plutôt qu'un autre ? Les commentateurs admettent que les *sêmata* désignent les « prédicats de l'être ». Pourtant, ni Platon ni Aristote, qui tous deux assument l'héritage de Parménide, n'useront jamais plus de ce terme : ils emploient le mot *pathè* (affections). Ainsi, *pathos* est récurrent dans le *Parménide* (148b4 ; 157b4 ; b6 ; 159a1, a2,a7) où figure une liste des *pathè*[19]. Et certaines des propriétés désignées par ce terme deviendront dans le *Sophiste* des formes intelligibles[20]. De plus, certains membres de la liste platonicienne des *pathè* se retrouvent dans les *Catégories* d'Aristote[21], tandis que d'autres encore deviendront chez lui ce que la tradition latine tardive nomme les *post-prédicaments*[22]. Mais la liste platonicienne des affections (*pathè*) n'est pas la liste aristotélicienne des catégories et les catégories sont des acceptions de l'Être desquelles les affections ne constituent qu'une espèce[23], alors que les affections (*pathè*) de la liste platonicienne évoquent

16. L'ajout du pronom démonstratif « ce » comme sujet du verbe *esti* n'est pas un choix de « traduction » mais un signe pour indiquer que le sujet sous-entendu est un neutre, ce que ne rendrait pas de toutes façons le pronom « personnel » *IL*.
17. Le sens s'éclaire en gardant au participe apposé son sens circonstanciel (*contra* Bollack, 2006 : 144) et en donnant à *kai* un sens adverbial portant sur l'adjectif attribut *anôlethron* (*contra* Cassin, 1998 : 85).
18. Wersinger, 2008 : 146-155.
19. Un / multiple ; tout / parties ; commencement, milieu, fin ; limite / illimité ; figure droite / courbe ; lieu ; contact / séparation ; action / passion ; mouvement / repos ; identité / différence ; similitude / dissimilitude ; égalité / inégalité ; plus vieux / plus jeune ; temps ; être ; connaissance / opinion / sensation.
20. Ainsi, la différence et l'identité.
21. Le temps, le lieu, l'action et la passion, la relation. L'examen d'une chose s'effectue à partir de différents points de vue, la qualité, le lieu, le mouvement, la quantité et la figure (Moraux, 1951 : 177-179).
22. Certains opposés comme l'égal et l'inégal.
23. Comme en témoigne ce texte extrait de *Métaphysique* G2 : « « Telles choses en effet sont dites des êtres parce qu'elles sont des essences, telles autres parce qu'elles sont des affections de l'essence (*pathè*), telles autres parce qu'elles sont une route vers l'essence (*hodos eis ousian*) ou au contraire

plutôt des « lieux » dialectiques (sans pour autant pouvoir être identifiés aux *topoi* aristotéliciens)[24].

Quel est donc le sens du terme *sêma* pour Parménide ? Répondre à cette question va nous permettre de comprendre quelle linguistique est à l'œuvre dans les fragments et évidemment d'en tirer les conséquences pour comprendre l'usage parménidien du verbe être.

Parménide use du même mot *sêma* dans un contexte apparemment plus anodin, dans la deuxième partie de son poème consacrée à la description du monde sensible (F. 10, vers10) : « Tu sauras la nature de l'éther et tous les signes (*sèmata*) dans l'éther. Et de la torche pure du soleil bien brillant les œuvres invisibles ». Les signes désignent ici vraisemblablement les étoiles. La première interprétation qui vient à l'esprit est la fonction des étoiles dans la navigation antique, telle qu'elle est illustrée par l'*Odyssée*. Mais il faut comprendre ce qui rend possible une telle fonction.

On trouve chez Héraclite une occurrence comparable à celle de Parménide, dans un texte d'Anatolius d'Alexandrie, un péripatéticien qui enseigna à Alexandrie entre 230 et 300 après J.C., intitulé *Sur la Décade* (Fr. 126a) *:* « Suivant la raison des périodes, le nombre 7 est assemblé selon la lune mais il est divisé selon l'Ourse, signes de l'immortelle mémoire (*athanatou Mnèmès sèmeiô*). ».

Ne nous laissons pas arrêter au fait que Parménide emploie le mot *sêma* là où Héraclite dit *sèmeion*. Il semble que la différence ne soit pas pertinente ici. Héraclite s'exprime en prose alors que Parménide s'exprime en vers comme Homère et Hésiode, chez lesquels on ne trouve jamais *sèmeion*. Mais chez un auteur en prose comme Hérodote, on trouve les deux mots indifféremment.

Le contexte général du fragment est astronomique. Héraclite opposerait dans ce fragment les quatre phases de sept jours de la lune dont la progression est naturelle, aux sept étoiles qui composent la constellation de l'ourse et sont divisées. Il s'agirait pour lui de faire la différence entre deux modalités du nombre Sept. Mais ce qui nous intéresse ici c'est le sens du terme signe.

La grande ourse ne disparaît jamais de l'horizon, ce qui fait d'elle le témoin de tous les événements du monde. À ce titre elle est un signe de mémoire. La relation entre le signe, la mémoire et le temps, est traditionnelle. Par exemple, dans la *Théogonie* (vers 500) la pierre que Zeus a fait avaler par ruse à Cronos et qu'il a placée à Delphes est un « signe (*sêma*) qui est depuis longtemps ». Le meilleur exemple de cette relation est le sens traditionnel de *sêma* comme ce qui indique la présence d'un « tombeau ». Or, chez Homère, le tombeau ne doit pas être vu seulement par les contemporains mais par les générations futures (*Iliade* 24, vers 80-84).

parce qu'elles sont des corruptions de l'essence ou parce qu'elles sont des privations ou des qualités de l'essence ou bien parce qu'elles sont des causes efficientes ou génératrices soit d'une essence soit de ce qui est nommé relativement à une essence ou enfin parce qu'elles sont des négations de quelqu'une des qualités d'une essence ou des négations de l'essence même » (1003b5-b10).

24. À cet égard, il ne faut pas négliger l'emploi du terme *pathos* dans le *Sophiste*, lorsqu'il s'agit pour l'Étranger de souligner la conséquence inéluctable de la relation (*summixis*) établie par l'argumentation (*en tois logois*), fût-ce pour dire la séparation absolue (252 b8-c9).

Mais l'étoile peut être aussi un signe prémonitoire. Chez Homère au chant 22 de l'*Iliade*, Achille qui bondit devant Priam, le roi des Troyens est comparé à un astre « dont les feux éblouissants éclatent au milieu des étoiles sans nombre, au plein cœur de la nuit. On l'appelle le Chien d'Orion et son éclat est sans pareil. Mais il n'est qu'un sinistre signe (*sêma*) tant il porte de fièvres pour les pauvres humains » (vers 28-31)[25].

Hérodote évoque lui aussi les « signes (*sèmeia*) précurseurs de calamités » (*Enquêtes*, 6.27.2, 9). Ainsi, le signe garde la mémoire de quelque chose ou annonce quelque chose, comme le cri de la grue qui donne le signal des semailles (Hésiode, *Travaux et Jours,* vers 450) ou le bruit du tonnerre, signal envoyé par Zeus (Hésiode, *Bouclier,* vers 56). Mais font aussi partie de ces signes, les messages du feu qu'envoient et retransmettent les lampadophores (Eschyle, *Agamemnon*, vers 293).

Dans toutes ces occurrences, le signe est conçu comme répondant à une intention dans un message ou une annonce dans les limites d'un procès de communication. Dans ce cas, le signe consiste à se servir d'une chose pour lui donner un autre sens que celui qu'elle est censée posséder.

Or, il existe une autre sorte de signe, plus difficile à cerner, parce qu'elle est implicite, le signe n'étant pas oblitéré par le mot *sêma*. Il s'agit du signe en tant que marque apposée sur une chose pour l'enregistrer et la manifester dans un nom qui la désigne. Dans ce cas, le signe détermine une élaboration de type scientifique ou cognitif qui ne se limite pas à la communication, comme on peut le constater chez Hérodote[26].

En effet, si nous examinons les usages du verbe *sêmainô* chez Hérodote, nous pouvons découvrir qu'il peut vouloir dire parfois simplement consigner, marquer, indicier ou noter. Dans ce cas, le verbe est au futur : *sêmaneo.* Tout se passe alors comme si décrire une chose, c'était la noter ou encore en donner l'expression pertinente dans un système de signes. Une sensation acquiert sa dimension cognitive à partir du moment où elle entre dans un système de signes, où elle est marquée, comme dans un rituel on « marque » les animaux (*sèmainetai, Enquêtes*, 2, 38, 9). Dans cette

25. Traduction Mazon.

26. Selon Hollmann (1974 : 279-327), Hérodote userait des verbes *sêmainô* et *phrazô* au sens d'encoder et de transmettre des signes, tandis que le procès de réception serait désigné par les verbes *sumballomai*, *sunièmi*, *sullambanô, ennoeô*, *noôi lambanô/echô*, *eikazô, phrazomai, tekmairomai.* Hérodote suivrait un modèle triadique où l'on distingue un signifiant (mot, objet, geste), un signifié (sens ou signification-meaning- impliqué par le signifiant), et un référent (ce à quoi le signifié se rapporte ultimement). L'auteur prend l'exemple d'un oracle ordonnant aux Athéniens d'appeler un beau-frère à l'aide (*Enquêtes* 7, 189, 1). Le signifiant est le mot « beau-frère' », le signifié est « frère de la sœur de quelqu'un », le référent constitue précisément la tâche à réaliser, trouver qui est désigné par le signifié. L'auteur se réclame explicitement de Saussure (et des Stoïciens). Ainsi, les systèmes de signes d'Hérodote incluraient des songes, des oracles, d'autres sortes de mantique, des énigmes, des noms, des actes, des rituels etc. La signification est définie de manière Jakobsonienne en tant que procès de communication dans lequel un émetteur encode un message en combinant un signifiant et un signifié, avant de transmettre le signe ou l'ensemble de signes. Le récepteur décode la communication en lisant le signe suivant un code et interprète le message. Or, parce qu'il limite son examen à ce qui a lieu dans les limites du procès de communication, l'auteur ne perçoit pas la dimension enregistrante du signe pour Hérodote, lorsque le signe n'a pas pour but d'évoquer une chose ou de renvoyer à autre chose mais d'indicier ou de classifier une chose.

perspective, les discours de l'*historia* constituent un ensemble ou une classe de signes dans le cadre duquel ou de laquelle on énonce telle ou telle chose, par exemple les mesures de l'Égypte : « Je vais maintenant signifier (*sêmaneô*) la distance depuis la mer vers le milieu de la terre, jusqu'à Thèbes » (2, 9, 8). De même, on signifie une cause ou encore l'auteur d'une initiative : « Cyrus avait renversé et fait prisonnier cet Astyage /…/ pour une cause que je signifierai dans la suite de ces discours (*di' aitièn tèn egô en toîsi opisô logoisi sêmaneô* », 1, 75, 3 = 7, 213, 12) ; ou aussi : « J'avancerai dans le discours après avoir signifié celui qui, autant que je sache moi-même, a pris le premier l'initiative d'actes injustes contre les Grecs (*toûton sèmènas probèsomai es to prosô toû logoû* », 1, 5, 11-13). L'élaboration désignée par le verbe *sêmaneô* a lieu « dans les discours », *en tois logoisi.* Cette expression peut se retrouver avec d'autres verbes tels que « révéler » (*dèlôsô*) : « Je le révélerai plus loin dans mes discours (*en heteroisi logoisi dèlôsô* », 1, 106, 9) ; ou « produire la mémoire » (*mnèmèn poièsomai)* : « Dont je produirai la mémoire dans les discours sur l'Assyrie » (*tôn en toîsi Assurioisi logoisi mnèmèn poièsomai* », 1, 184, 2) ; ou « rapporter » (*aphègèsomai)* : « Evénements que je rapporterai plus longuement dans mes discours libyques (*tèn egô mezonôs men en toîsi libukoîsi logoisi aphègèsomai* », 2, 161, 9) ou encore « démontrer » (*apodexô)* : « Je démontrerai dans la suite de ces discours (*en toîsi opisthe logoisi apodexô* », 5, 22, 3). La caractéristique des *logoi* dans ce type de formule est de désigner un ensemble homogène (les discours « libyques » ou « assyriens » etc.), comme si le langage de l'*historia* était lui-même une classe (la classe des choses vues et sues, 2, 99, 1), dans laquelle une chose prend sens à être insérée, autrement dit une classe de signes.

On trouve un usage semblable (et unique) du verbe *sêmaneô* chez Homère au chant 12 de l'*Odyssée*. Circé déclare qu'elle va signifier et indiquer à Ulysse chaque point de la route de son *nostos* (*autar egô deixô hodon ède hekasta sêmanéô*, vers 25-26). Circé qui a prêté serment à Ulysse et renoncé à ses pouvoirs magiques et maléfiques (*Odyssée* 10, vers 345) se met alors à guider Ulysse. Remarquons que *sêmaneô* est suivi du pronom indéfini neutre pluriel *hekasta* qui explicite le contenu du nom singulier *hodon* : il s'agit de présenter chacun des dangers qui jalonnent cette route afin de permettre de les éviter, ce qu'exprime une proposition finale dans la seconde partie du vers, en en faisant des éléments significatifs. De plus le verbe *sêmaneô* est précédé du verbe au futur, *deixô* : « j'indiquerai la route ». Ce verbe est notamment employé à l'aoriste, au chant 10, lorsque Hermès livre à Ulysse l'herbe, antidote contre la drogue de Circé (vers 304) : « et il m'indiqua sa nature (*kai moi phusin autoû edeixe*) ». La description des éléments de l'herbe (sa racine et sa tige) est suivie de sa désignation (vers 305) : « *molu* l'appellent les dieux ». De même, dans notre passage du chant 12, Circé ne détourne pas une chose de son sens propre pour en faire le signe de la route, comme un lampadophore, mais elle indexe, nomme les éléments de la route en les présentant un à un, en les découvrant, comme sur une carte géographique *in performance*.

Hérodote « signifie » en tant qu'il manifeste une chose en la signalant, ce qui, évidemment, revient implicitement à la rapporter à un code de signes (tout comme la langue des dieux est un code de signes dans le passage précité du chant

10 de l'*Odyssée*). Une langue est ici un ensemble de caractères ou de notations qui possèdent une identité commune, une isomorphie, permettant de consigner une chose qui peut se manifester par là-même. Car les signes doivent avant tout constituer un système isomorphe. Cette isomorphie est une propriété évidente des signes messagers dans une communication. Ainsi, les signaux faits au moyen des boucliers (6, 123, 12) qui constituent un code de communication ne peuvent remplir cette fonction qu'en étant un système isomorphe de marquage inhérent à la notion de code. Il en est de même pour les signes faits au moyen de gestes : « Et comme ils ne comprenaient pas la langue de chacun et qu'elle (l'amazone) ne pouvait pas lui parler, elle lui signifia de la main qu'il devrait revenir le jour suivant au même endroit » (4, 113, 2 ; 4, 113, 9). On a conscience de l'isomorphisme possible entre deux systèmes de signes. Si quelqu'un, par exemple, n'a aucune connaissance d'une chose qu'il n'a jamais vue, on va lui signifier en recourant à une image (et donc à un autre code isomorphe) : « Pour en donner une idée à qui n'en a jamais vu, je signifie (*sêmaineô*) qu'elles sont l'image (*mimèsis*) d'un pygmée » (3, 37, 8).

Renseigner quelqu'un, c'est assurément se servir d'un signe pour lui communiquer quelque chose, en lui montrant à quel système de signes doit être référée telle chose, et donc la signifier au sens de dénoter (5, 54, 5). Or, si le même isomorphisme joue dans la fonction enregistreuse ou notatrice des signes, l'acte de « signifier » tel qu'on l'a rencontré chez Hérodote, ne doit pas pour autant être réduit à la phase d'encodage d'un signe dans un système de communication. Hérodote « signifie » au sens où il manifeste, révèle, signale, note, fait repérer ou découvrir. Pour apprécier la dimension propre au signe dans ce cas, il ne faut donc pas se concentrer sur la situation de communication en se limitant à dire que signifier c'est communiquer un savoir dont on possède le code[27].

Dans cette perspective, lorsque quelqu'un croit mieux discerner ou voir qu'un autre, il *signifie* : « Comme je sais ces choses sans détour, moi je signifierai (*hôs de taûta atrekeôs oîda, egô sêmaneô*) » (1, 89, 5 ; 1, 209, 14). Bien voir, bien discerner, c'est être *eusèmon*, en opposition au verbe *lanthanein* (« Rien ne m'échappe » (Eschyle, *Suppliantes*, vers 714)[28]. Lorsqu'on veut indiquer à autrui un lieu qu'il ne reconnaît pas, où il est égaré, on lui signifie (Eschyle, *Prométhée*, vers 564). Cela ne veut pas dire seulement qu'on lui communique une information au sens d'un

27. Il ne suffit donc pas d'affirmer comme Hollmann (1974 : 310-311) que la pratique d'Hérodote est non seulement celle d'interprète des signes mais aussi celle d'émetteur : «*Herodotos acts as transmitter and reader of signs, providing interpretations of oracles, dreams, portents, human behavior, and objects alike, transmitting these to his audience. He gives an interpretation of the oracle given to the Siphnians that they themselves could not understand* (3.58.1), *becoming in effect the* phradmôn anèr (3, 57, 4) ». S'il est vrai qu'Hérodote se présente comme un maître de signes, et selon la formule de Darbo-Peschanski (1987 : 81), « un chresmologue du passé », son activité consiste aussi à consigner les choses, autrement dit à manifester les caractères d'une chose au moyen de signes. Cela n'est pas remarqué non plus par Darbo-Peschanski qui étudie pourtant la relation entre les signes et le raisonnement d'Hérodote et évoque une sémiologie en examinant comment Hérodote se sert d'un signe comme l'indice d'autre chose dans une implication, un raisonnement ou d'une démonstration (1987 : 139-145).

28. Nagy (1983 : 35-55), a montré que le verbe *lethô* s'emploie, chez Homère, en antithèse avec l'acte de « garder à l'esprit » et signifie « laisser échapper (de son esprit). L'acte de *noeîn* consiste à remarquer, reconnaître les signes. Voir aussi 1990 : 211 *sq*.

message mais qu'on l'informe en ce qu'on replace pour lui le lieu dans son site pertinent, un ensemble de signes pertinent. De même, une expérience se signifie : une ville prise se signale par une fumée (Eschyle, *Agamemnon*, vers 818). Ces signes s'apprennent : il faut apprendre à voir, à comprendre, à reconnaître les signes que donne le feu (Eschyle, *Prométhée*, vers 498)[29].

Revenons aux exemples d'Héraclite, d'Hésiode ou d'Homère que nous avons notés plus haut. Dans ces exemples, le signe n'est pas considéré du point de vue de l'enregistrement d'une donnée prenant place dans un ensemble propre, mais du seul point de vue de l'intention à laquelle il renvoie. Une étoile n'est pas alors « manifestée » par le signe qui la dénote ou la désigne, mais au contraire elle passe au second plan pour indiquer autre chose : un message, un présage, un souvenir. Elle devient ce que nous pourrions appeler une connotation, un symbole[30].

Ainsi, au chant II de l'*Iliade* est appelé *sêma* le serpent qui apparaît aux Achéens à Aulis et dévore huit passereaux et leur mère avant de disparaître (vers 308 *sq.*). Alors que le signe plonge les Achéens dans la stupéfaction muette, le devin est capable de « parler pour les dieux (*theopropeôn*) »[31]. Le signe envoyé par Zeus pour *signifier* (*sèmainei*) sa pensée, donne lieu à une sorte d'analogie numérologique : les huit passereaux et leur mère correspondent aux neuf années de guerre contre Troie. C'est l'interprétation que ce type de signes exige. Interpréter, c'est pénétrer au-delà des apparences que peut offrir tel code non pertinent (Eschyle, *Prométhée*, vers 842). Un oracle est privé de sens (*asèmos*) lorsqu'il est ambigu, qu'il oscille, tergiverse entre différents codes (*aiolostomous*, Eschyle, *Prométhée* vers 662).

Le corollaire de cette conception du signe est que le signe peut être manipulé[32], ou crypté[33].

De cette acception du signe relève le célèbre fragment 93 d'Héraclite, où signifier (*sèmainein*) est distingué de dire (*legein*) et de cacher (*kruptein*). Le dieu

29. Pour une relecture stimulante des *sèmata* à l'œuvre dans le *Prométhée* d'Eschyle, voir Calame, 2010.

30. Prier (1978 : 91-101) me paraît assimiler les deux aspects du signe de sorte que pour lui tout signe est un symbole.

31. Ce qui constitue la formule la plus ancienne de l'interprétation en langue grecque.

32. Les exemples de manipulation examinés par Hollmann témoignent du fait que la manipulation ne peut s'exercer que dans les limites du procès de communication où le signe renvoie à autre chose. Par exemple, Clisthène oblige la Pythie à rendre des réponses oraculaires qui conduisent les Spartiates à libérer Athènes et expulser les Pisistratides (*Enquêtes* 5, 63, 1). L'auteur interprète cette manipulation comme s'exerçant sur le moment encodeur du signe. Lorsque Onomacrite, décrit en tant que l'arrangeur (*diathetès*) des oracles de Musée, et chresmologue, insère un faux oracle dans la collection au bénéfice des Perses (7, 6, 4), il réalise cette pseudépigraphie (ou même cette pseudo-performance) dans l'acte même de la création poétique, de sorte qu'il maîtrise le procès d'encodage du signe. De même, c'est au niveau de l'encodage qu'agit Darius, qui, avec la complicité de son serviteur astucieux, produit artificiellement le signe par lequel les sept conspirateurs perses ont convenu que doit être reconnu celui qui est appelé à devenir roi (3, 84, 3). Lorsque Amasis trompe les Lybiens au moyen d'un serment, en en définissant fallacieusement les termes par les limites de la terre sur laquelle les Lybiens se trouvent au moment du serment alors que cette terre a été secrètement piégée (4, 201, 2), c'est encore le moment d'encodage du signe qu'il manipule, puisqu'il change les conditions de validité du serment en le rendant inapplicable. La manipulation peut s'exercer aussi sur le moment de décodage.

33. Perceau, 2009 : 41-44.

envoie des signes qui renvoient à sa volonté, à son intention, comme chez Hérodote, (1.116.17). Il émet des « symboles ». La pertinence du verbe signifier est rendue par comparaison négative avec les deux autres verbes. Signifier ce n'est ni dire sous forme de *logos*, autrement dit dire, argumenter[34], comme le font les hommes par opposition aux dieux, ni crypter le signe comme dans les exemples de stéganographie (Hérodote, *Enquêtes,* 5, 35, 7), c'est s'exprimer par symboles à interpréter.

Ces deux manières de comprendre le signe ne doivent pas être confondues[35]. Il y a le signe en tant que marque d'une classe qui recense ou enregistre une chose dans un ensemble codifié pour la manifester comme telle, et la désigne comme par une étiquette, et il y a le signe en tant que renvoi à une intention, où une chose est détournée de son sens propre pour représenter autre chose. La science change alors de sens : signifier ce n'est plus enregistrer dans des signes, consigner ou désigner, c'est chercher derrière le signe un sens qui, s'il n'est pas nécessairement crypté, n'est en tout cas pas évident et qu'il faut interpréter[36].

Il semble, en vertu de ces remarques, que le terme *sèmata* tel que l'emploie Parménide au fragment 10 se place dans cette deuxième dimension des signes. Car les étoiles dans l'éther, appelées « signes », perdent leur désignation propre, ce qui est précisément la preuve qu'elles servent à indiquer autre chose qu'elles-mêmes.

Outre cette occurrence, Parménide use, au fragment 19, d'un autre terme relatif aux signes, *episèmon* (la marque qui signale, l'emblème, l'insigne) : « Sur elles, les hommes ont apposé à chacune un nom qui en est l'insigne (*episèmon*). »[37]. Ces vers se situent à la fin de la deuxième partie du poème, consacrée à la vision erronée des hommes. Chez Hérodote, un *épisèmon* désigne l'insigne ou l'emblème, le blason, par exemple les insignes sculptés sur un sceptre (pomme, rose, aigle, 1, 195, 8). Parménide compare les noms donnés par les hommes aux emblèmes ou aux insignes qui figurent en relief sur les boucliers. Or un tel signe renferme une intention, un sous-entendu (désigné par le substantif *huponoia*, chez Euripide, *Phéniciennes,* vers 1130-1134).

Dans les *Sept contre Thèbes,* que l'on peut considérer comme la pièce d'Eschyle consacrée aux signes sur les boucliers[38], on peut constater qu'à partir du moment où un signe est devenu quelque chose de non évident qui peut être crypté et dont il faut percer le sens, on prend conscience de l'incorporalité du signe (ce qui sera l'une des problématiques de la pensée stoïcienne). On a conscience que si un signe n'est pas une chose réelle, sa pertinence même réside dans son rapport au réel. Un

34. Lorsque au livre I, 5, 12, Hérodote use de l'expression précitée *sèmènas probèsomai,* cela prend sens à s'opposer à *ouk erchomai ereôn hôs* (I, 5, 10).
35. Comme le fait Bollack qui tantôt parle des signes « indicateurs », tantôt dit que les signes ont pour « vertu ou fonction de renvoyer à autre chose », et tantôt dit que les signes sont des « manifestations » de quelque chose (2006 : 143).
36. Entre le signe comme note et le signe comme symbole, il y a toute la différence du tableau des éléments chimiques de Mendeleev et du signe démonstratif ou implicatif : dans le *Corpus hippocratique*, la maladie invisible est déduite d'un signe comme l'aspect du prépuce (*De l'Art* VI 18, Littré ; *Des Maladies* VII 604, Littré).
37. Trad. Cassin (1998 : 217) modifiée.
38. Pour un examen approfondi, Zeitlin, 2009.

bouclier porte une effigie qui cherche à susciter la peur. Or, pour conjurer cette peur, il suffit de souligner la dimension imaginaire du signe (on dira par exemple que les emblèmes, *sèmata*, ne causent pas de blessure, vers 398). Du reste, un signe sur le bouclier prendrait son sens si le signe se réalisait (vers 404 ; 518). C'est bien pourquoi on peut refuser de mettre un signe sur son bouclier afin de sembler être en réalité ce qu'un signe ne ferait que représenter (« Il veut non paraître héroïque, mais l'être », vers 591). Le signe peut donc être véridique ou trompeur (*Agamemnon*, vers 497).

Ainsi, en employant le terme *episèmon*, Parménide se situe vraisemblablement dans une perspective où le signe qui renvoie à un référent extérieur est dépourvu de réalité.

Une dernière occurrence doit retenir notre attention, celle du fragment 8 (vers 55) : « Et d'autre part, ils ont divisé l'aspect en contraires et institué des signes (*sèmat' ethento*) qui les séparent les uns des autres. ». Quand Parménide dit que les hommes ont *institué* des signes qui séparent les choses les unes des autres, cela implique que les hommes ont défini des signes conventionnellement. Ce qui nous conduit aux signes symboliques et à leur double dimension tantôt vraie tantôt fausse. C'est pourquoi les hommes sont dans l'erreur (vers 54). Parce qu'ils diffractent et déforment l'être, les noms qui sont des signes conventionnels et symboliques sont aussi fallacieux.

Pourtant, en dépit du statut ambivalent et au moins critique qu'il semble accorder aux signes, noms épisèmes ou signaux fallacieux, c'est par le terme *sèmata* que Parménide désigne la langue de l'Être comme en témoigne le fragment 8 précité. La route, la piste ou la voie de l'être est jalonnée de signes. D'un côté on peut croire qu'il s'agit de signes qu'il faut interpréter de sorte que les signes de l'être ne sont pas de simples dénotations ou désignations, mais bien des symboles selon l'acception que nous avons définie. La science de l'être serait alors une 'herméneutique'. Mais comment expliquer alors que Parménide ne semble pas gêné d'user de ces signes qui pourtant peuvent conduire les hommes à l'erreur ? D'un autre côté, les signes de l'être peuvent désigner non pas des symboles mais des marques le manifestant au sens que nous avons vu chez Hérodote ou chez Homère, dans l'épisode de Circé. D'autant que, comme de nombreux interprètes l'ont relevé, Parménide non seulement écrit et pense dans la langue d'Homère[39], mais va jusqu'à penser l'être sur fond d'identification à Ulysse. On peut montrer que les images qui servent à décrire l'être sont celles que l'on trouve dans l'*Odyssée* pour décrire Ulysse[40] : par exemple, l'être est maintenu immobile dans des liens, comme Ulysse lié au mât dans l'épisode des Sirènes. Cette hypothèse de lecture qui renverse nos habitudes de philosophes en plaçant la philosophie et la poésie en vis à vis, est fructueuse parce qu'elle nous permet d'assister comme en direct à la naissance de la philosophie dans le poème de Parménide. Il se pourrait bien que cette hypothèse nous renseigne aussi sur la façon dont Parménide comprend les signes. Ainsi, les *sèmata* de la route de

39. Frame a objecté à cette interprétation la présence chez Parménide d'une tradition plus ancienne que celle de l'*Odyssée*, qui remonterait à un culte solaire, 1978 : 172 *sq*. Mais une telle thèse revient nécessairement à confirmer l'entente symbolique des signes.
40. Cassin,1998 : 55.

l'être pourraient trouver leur correspondant dans le vers précité du chant 12 de l'*Odyssée* d'autant plus que l'épisode des Sirènes constitue l'un des éléments de la route désignés et signifiés par Circé. Sans compter le fait que Circé indique deux routes à Ulysse, comme Parménide admet deux routes (*Odyssée*, 12, vers 57-58). Et la ressemblance de la formule homérique avec celle que nous avons rencontrée chez Hérodote pourrait nous conduire à supposer que Parménide emploie les *sèmata* de la route de l'être au premier sens du verbe *sêmaneô*, désigner, consigner, noter, manifester, révéler.

Les choses ne vont donc pas de soi et il faut être particulièrement vigilant. La situation pourrait être comparée à une autre : dans l'*Hymne homérique à Dionysos*, Dionysos qui apparaît successivement sous la forme de vin parfumé, d'un lion rugissant et d'un ours agressif, se manifeste par les signes qui le caractérisent (*sèmata phainôn*, vers 46), ses œuvres admirables (*thaumata erga*). Faut-il considérer qu'il s'agit de symboles ou de traits distinctifs de Dionysos ? De la même façon, les signes de l'être parménidien sont-ils des symboles ou des traits distinctifs ?

La question n'est peut être pas condamnée à l'indécidabilité. En effet, il est notoire que l'*Odyssée* a pour thème ce qu'on appelle la reconnaissance d'Ulysse qui rentre de Troie à Ithaque après vingt ans d'absence et est méconnaissable[41]. Les signes y occupent une place obsédante et problématique à tel point, qu'on a pu évoquer, dès l'Antiquité, un scepticisme d'Homère[42]. Il se pourrait bien que Parménide ait été le témoin vigilant d'une crise sématologique à laquelle il aurait voulu réagir.

L'odyssée des signes

Euryclée, la nourrice qui a découvert le retour d'Ulysse à Ithaque, tente d'en persuader son épouse Pénélope qui reste incrédule (chant 23, vers 73) : « Mais va ! un autre signe tout à fait distinct (*sêma ariphradès*) je te dirai ». Elle évoque alors la blessure (*oulèn*)[43] qu'un sanglier fit à Ulysse lors d'une chasse (vers 74-75) : « Cette blessure que jadis lui fit le sanglier à la blanche défense, en la lavant, je l'ai distinguée (*phrasamèn*). » L'expérience d'Euryclée est décrite par le verbe *phrazein* qui signifie à la forme moyenne, remarquer, distinguer. Euryclée a remarqué la blessure, elle l'a distinguée. Le terme *ariphrades* qui sert à caractériser le *sêma* est lui-même dérivé du verbe *phrazesthai*. Observons que l'on peut distinguer le signe ou distinguer la blessure.

Au chant 19 de l'*Odyssée* (vers 381-467), Ulysse s'est présenté à la cour déguisé en étranger méconnaissable. Pénélope demande à Euryclée de lui laver les pieds comme le veut la coutume de l'hospitalité. Euryclée accepte tout en confiant l'angoisse qui l'étreint à la vue de l'étranger dont elle perçoit la ressemblance avec

41. La reconnaissance constitue la trame même de l'*Odyssée*, selon l'interprétation d'Aristote au chap. 16 de la *Poétique* (en particulier, 1454b25-30).
42. Voir Zerba, 2009 : 295-316.
43. Contrairement à Sextus Empiricus qui distingue la blessure de la cicatrice et explique que la cicatrice est le signe de la blessure (*Contre les Logiciens*, II, 153), Homère ne fait pas la différence.

Ulysse (vers 382). Ulysse qui craint d'être démasqué se met alors à l'écart (vers 390- 391) : « Car son cœur soudain avait craint que la vieille en lui prenant le pied ne distingue ostensiblement la cicatrice (*anaphrassaito*) et que ses agissements ne soient alors montrés ostensiblement (*amphada*). ». L'expérience est à nouveau décrite par un verbe formé sur le radical du verbe *phrazesthai* précédé du préfixe *ana-* qui indique ici non la reprise mais le fait de faire la chose ostensiblement. Le vers suivant décrit précisément ce qu'Ulysse redoute (vers 392-393) : « Or, à peine à ses pieds pour lui donner le bain, elle reconnut (*egnô*) la blessure. ». Quelques vers plus loin, le verbe est répété (vers 467- 468) : « Or la vieille femme en la touchant du plat de ses mains la reconnut (= l'identifia, *gnô*). » . Aux vers 474-475, Euryclée précise : « Tu es donc Ulysse, cher enfant, et pourtant moi je ne t'ai pas reconnu (*egnôn*) avant d'avoir entièrement palpé mon maître tout autour ». Euryclée veut dire qu'elle reconnaît Ulysse, son maître et « son cher enfant » une fois découverte et reconnue la cicatrice. Au chant 24 de l'*Odyssée*, le père d'Ulysse, Laërte, refuse de reconnaître spontanément son fils et veut l'éprouver (vers 328-329) : « Si j'ai bien devant moi Ulysse, mon enfant, dis-moi maintenant un signe (*sêma*) bien distinct (*ariphrades*) pour que je sois persuadé (*pepoîthô*). ». Ulysse fait alors le récit de sa blessure en commençant par ces mots (vers 331) : « Cette blessure d'abord distingue-la (*phrasai*) de tes yeux. ». Le récit d'Ulysse persuade Laërte (vers 345-346) :

> Mais Laërte à ces mots, sentait se dérober ses genoux et son cœur, ayant reconnu ostensiblement les signes (*sèmat' anagnontos*) qu'Ulysse lui avait fait distinguer (*pephrad'*) pour qu'ils soient fermes (*empeda*).

La situation, semblable à celle d'Euryclée, s'en différencie cependant. On retrouve une partie du même vocabulaire : Laërte exige un *sêma ariphrades,* un « signe distinct ». En fait, Ulysse lui en donne deux : il lui demande de distinguer (*phrasai*) la blessure mais ne se contente pas de cela et lui énumère les arbres que son père lui avait autrefois dédiés, ce qui est décrit à son tour par le verbe *pephrade*, aoriste épique de *phrazein* (faire distinguer).

L'expérience de reconnaissance est décrite au moyen des verbes reconnaître ostensiblement (*anagnônai*) et faire distinguer. Or Laërte n'est pas dit « distinguer (*phrazesthai*) la blessure » mais « reconnaître ostensiblement (*ana-gnônai*) les signes », le préverbe *ana* ajoutant au verbe *gnônai* le sens de reconnaître ostensiblement, voire publiquement. Tout porte à admettre que Laërte est simplement persuadé par le récit d'Ulysse. De la même façon, c'est dans un discours de persuasion à Pénélope, que Euryclée demande de distinguer le signe. En effet, lorsque Euryclée fait elle-même l'expérience de la reconnaissance d'Ulysse, ce n'est pas un signe qu'elle déclare reconnaître mais la cicatrice d'Ulysse. Il apparaît donc que les signes relèvent du discours de persuasion dont ils constituent un élément protocolaire. C'est ce que montre clairement le texte suivant : au chant 19, Pénélope demande à Ulysse qui lui cache son identité réelle en prétendant être un hôte qui aurait reçu Ulysse, quels vêtements celui-ci portait, afin d'éprouver s'il dit vrai (*eteon*)

(vers 215-219). Ulysse répond en décrivant les vêtements d'Ulysse et en particulier l'agrafe en or de son manteau, un ouvrage d'art unique (vers 221-248). Pénélope est persuadée et son expérience est décrite de la manière suivante (vers 250) : « Ayant reconnu les signes (*sèmat' anagnousèi*) qu'Ulysse lui avait fait distinguer (*pephrad'*) pour qu'ils soient fermes (*empeda*). ». On retrouve la même formule que pour Laërte : reconnaître ostensiblement les signes en relation avec le verbe distinguer, c'est identifier parce qu'on est persuadé (même en situation de mensonge flagrant, puisque Pénélope est persuadé que l'agrafe est le signe d'Ulysse alors que celui-ci est devant elle sans qu'elle le reconnaisse). Au chant 21, Ulysse ne s'est pas encore démasqué devant le porcher Eumée et le bouvier. Après avoir éprouvé leur fidélité, il se démasque. Et il profère la formule (vers 217-218) : « Je vais montrer un autre signe tout à fait distinct (*sêma ariphrades*) afin que vous me reconnaissiez bien et m'accordiez votre crédit (*eu gnôton pistôthèton*). ». Ulysse dévoile alors sa cicatrice. L'effet sur les deux serviteurs est décrit ainsi (vers 222) : « Lorsqu'ils l'eurent regardée (*esidetèn*) et qu'ils eurent bien distingué (*eû ephrassanto*) le maître. ». Les verbes employés pour décrire l'expérience des serviteurs sont *eisidein* et *eu phrazesthai*. Les serviteurs regardent la cicatrice et distinguent bien (*eu*) le maître, ils identifient la cicatrice puis le maître mais il n'est pas dit qu'ils identifient le signe, autrement dit, ils ne se situent pas dans un protocole de persuasion. Au chant 23, Pénélope déclare que si c'est *vraiment* (*eteon*) Ulysse qui est revenu à Ithaque[44] (vers 109) : « Nous nous reconnaîtrons (*gnôsometh'*) sans difficulté tous deux l'un l'autre. » Et elle en explique la raison dans le vers suivant (vers 110) : « Car il est pour nous des signes (*sêmath'*) que nous connaissons (*idmen*) tous deux bien cachés des autres. ». Ces signes cachés des autres, ces signes cryptés pour les autres, et que les époux sont les seuls à connaître consistent en leur lit conjugal qu'Ulysse a bâti de ses mains en gardant le secret de sa confection : il a été construit à partir d'une racine d'olivier de sorte que nul ne peut le déplacer. Pénélope peut ainsi éprouver Ulysse au moyen d'une ruse. Devant lui, elle demande à Euryclée de changer le lit de place (vers 181). Si l'homme qui est devant elle est bien Ulysse, il ne manquera pas de réagir, ce qui se produit effectivement. Ulysse réagit aussitôt et raconte comment il a construit le lit, concluant son récit par ces mots : « tel est le signe (*sêma*) que je mets pour toi en lumière » (vers 200). Pénélope persuadée use alors de la formule requise : Ulysse lui a donné « des signes distincts » (*sêmata ariphradea*, vers 225). Dans ce passage, le verbe *eidenai* a pour objet les signes secrets. Pénélope et Ulysse se reconnaîtront grâce aux signes qu'eux seuls connaissent, mais l'expérience est encore celle d'un procès de persuasion.

Dans ces occurrences, certaines différences peuvent être établies. Laërte et la Pénélope de la première occurrence, celle de l'agrafe d'or, signalent qu'ils reconnaissent les signes (*sêmat' anagnousè* ou *sêmat' anagnontos*) qu'Ulysse leur fait distinguer. Comme on l'a vu, le verbe *anagnônai* revient à identifier ostensiblement, publiquement. Identifier publiquement les signes, c'est *reconnaître* au double sens contenu dans notre verbe reconnaître : identifier et être d'accord

44. Sur les enjeux de cette scène, voir Perceau, 2009.

pour dire, reconnaître au sens d'accorder crédit. Laërte et la Pénélope de l'agrafe d'or reconnaissent les signes qui ont été exhibés pour les persuader, ils les distinguent en les admettant comme probants. Le signe est donc clairement lié à une procédure de persuasion. Dans un échange de paroles où il s'agit de persuader quelqu'un, la cicatrice ou l'agrafe d'or deviennent les signes qui rendent crédible une allégation.

En revanche, Euryclée et les serviteurs ne sont pas dits reconnaître les signes mais leur référent, Ulysse « enfant » ou « maître ». Ce référent n'est pas le même. De plus, la Pénélope de la deuxième occurrence ne se contente pas de désigner un référent et souligne la réciprocité de la reconnaissance entre Ulysse et elle-même : « nous nous reconnaîtrons » (*nôi gnôsometh'allèlôn,* vers 108-9). On a suffisamment mis en évidence les réserves de Pénélope face à un homme qui surgit après vingt années, dans un contexte perclus de mensonges et de trahisons, où non seulement les hommes mentent, mais aussi les dieux, comme Pénélope le rappelle elle-même (23, vers 217-222)[45]. Pénélope ne reconnaît pas n'importe quel Ulysse, encore moins celui que magnifie Athéna (23, vers 156) mais celui qui saura la reconnaître elle-même, celui qui accomplira une reconnaissance interactive[46] incluant la réciprocité.

Ces observations conduisent à la conclusion suivante : l'opacité référentielle[47] est le corrélat du signe de persuasion. La dimension persuasive et publique du signe est en raison directe de l'opacité de son référent, car la reconnaissance du référent est singulière[48]. Cette conclusion peut être confirmée par deux autres exemples de reconnaissance. Le premier concerne Hélène au chant 4 de l'*Odyssée*. Alors qu'Ulysse s'est fait semblable à un esclave qui arpente incognito les rues de Troie (*oikêi eoikôs,* vers 245), Hélène déclare : « *egô de in oiè anegnôn toîon eonta* (moi seule je le reconnus alors qu'il était tel », vers 250). Hélène n'a pas besoin de signes, en dépit du déguisement d'Ulysse[49]. La deuxième occurrence est aussi ce qui constitue pour les commentateurs, l'un des passages les plus émouvants de l'*Odyssée*.

Au chant 17 (vers 290-327). Ulysse déguisé en mendiant se dirige en compagnie d'Eumée le porcher vers son palais où l'on est en train de préparer un banquet.

> Pendant qu'ils échangent ces paroles entre eux
> un chien qui était couché là, dressa la tête et les oreilles ;
> c'était Argos, le chien d'Ulysse à l'esprit d'endurance,
> qu'il avait nourri lui-même autrefois sans avoir le temps d'en profiter
> car il était parti vers la sainte Ilion.

45. Zerba, 2009 : 314.
46. Perceau, (2002 : 189-205), montre de façon convaincante comment le discours simplement persuasif fondé sur la stratégie et la ruse, caractéristiques d'Ulysse, cèdent la place au discours « en catalogue » fondé sur la sincérité, l'interaction et l'empathie partagée.
47. Pour cette expression, Quine, 1960 : 141-6.
48. On peut trouver une confirmation de cette interprétation dans le fait que chez Homère, le *sêma* possède une charge traditionnelle perceptible par l'audience des poèmes homériques grâce à une trame allusive et condensée. Ainsi, la cicatrice ne renvoie pas simplement à la blessure d'Ulysse mais à la trame de l'*Odyssée* et au *nostos* d'Ulysse avec la conséquence de créer une figure d'autorité traditionnelle d'Ulysse (Foley, 1997 : 77).
49. Zerba, 2009 : 309 & S. Perceau, 2011 : 135-153.

Autrefois les jeunes gens l'emmenaient chasser le cerf, le lièvre et les chèvres sauvages ;
Mais aujourd'hui en l'absence de son maître, il gisait, délaissé, étendu sur le fumier des mulets et des bœufs qui s'entassaient devant la porte,
En attendant que les serviteurs d'Ulysse l'emportent pour fumer son grand domaine
c'est là que gisait le chien Argos rongé par la vermine
Dès qu'il aperçut (*enoèsen*) Ulysse tout près de lui
Il remua la queue, et rabattit ses deux oreilles ;
Mais il n'eut pas la force d'aller au devant de son maître
Ulysse le vit de loin (*idôn*) ; il s'écarta pour essuyer une larme
À l'insu d'Eumée, /… /. (vers 305)[50]
Quant à Argos, son destin fut la mort noire qui le saisit d'un coup après avoir revu (*idont'*) Ulysse au bout de vingt années (vers 327).

Les deux verbes employés pour décrire l'expérience du chien sont *noeîn* et *idein*. *Noeîn* signifie se mettre dans le *noos*, dans l'esprit. Sous prétexte que ce verbe ne peut pas encore avoir le sens qu'il aura dans la *République* de Platon, on peut être tenté de ne lui attribuer qu'une signification sensorielle, de plus mieux adaptée à un animal. Il se trouve que *noeîn* signifie flairer[51]. Argos flairerait tout simplement Ulysse. Pourtant, le deuxième verbe, *idein* qui signifie voir est employé pour caractériser la vision du chien tout comme celle d'Ulysse, ce qui permet d'invalider une interprétation réductrice.

On peut montrer que, loin d'être simplement sensitive, l'expérience du chien est cognitive, conformément au plein sens du verbe *noeîn*, avoir dans l'esprit une pensée, comprendre. C'est ce que permet d'affirmer un passage du chant 21 que nous avons cité. Ulysse ne s'est pas encore démasqué devant le porcher Eumée et le bouvier. Pour éprouver leur fidélité, il leur demande quel parti ils suivraient entre celui d'Ulysse et celui des Prétendants. Tous deux répondent qu'ils suivraient Ulysse. Le texte exprime l'effet de leur réponse sur Ulysse (vers 205) : « Quand il eut reconnu ostensiblement leur pensée véridique (*noon nèmerte' anegnô*). ».

Noos exprime quelque chose comme le projet, l'intention du porcher et du bouvier à l'égard d'Ulysse. Il y a donc dans le verbe *noeîn* un contenu de pensée. *Noeîn* signifie penser mais par l'entremise des sens, qu'il s'agisse du flair ou de la vue[52].

Le chien reconnaît Ulysse sans que personne ne s'en aperçoive sauf Ulysse. Il s'agit donc d'une reconnaissance intime qui peut être comparée à la reconnaissance de Pénélope, intime elle-aussi, à la différence près que cette intimité n'exclut pas les signes, fussent-ils secrets. Car le chien n'a pas eu besoin de signes du tout, sans pour autant disposer des pouvoirs divins d'Hélène (*Odyssée*, 4, vers 122). Il y a eu un contact sans paroles et parfaitement réciproque en dépit de sa brièveté pathétique.

50. Trad. S. Perceau, 2006.
51. R.B. Onians, 1988[2] : 83.
52. K. von Fritz, 1945 : 23-85.

La leçon qui se dégage alors est qu'il faut distinguer entre la reconnaissance par signalement et symboles et la reconnaissance par contact à laquelle n'accède parfaitement que le chien.

L'être-signe de Parménide et la 'présence absente'

Les *sèmata* de l'*Odyssée* relèvent à l'évidence d'une tradition herméneutique des signes. La cicatrice est le signe d'un référent opaque que le signe ne parvient pas à absolutiser[53]. C'est semble-t-il cette tradition du signe-renvoi, du signe « herméneutique », qui se trouve problématisée dans l'*Odyssée*, bien avant Sextus Empiricus qui montrera que le chien Argos a été capable de reconnaître immédiatement Ulysse revenu d'un exil qui a duré vingt ans, alors que les humains même les plus familiers d'Ulysse ont eu besoin de preuves incessantes et de raisonnements[54].

Si Parménide pense dans la langue de l'*Odyssée*, il n'ignore certainement pas la réflexion approfondie qui y est développée à propos des signes. Lorsque la déesse qui est l'énonciatrice de Parménide, prend la parole au discours direct, c'est notamment le verbe *phrazô* qu'elle emploie (Fr. 2, vers 6), comme Ulysse : elle « fait distinguer » à son destinataire dans une perspective de persuasion (Fr. 2, vers 4) où ce qui n'est pas reconnaissable ne peut être distingué (*oute gar an gnoiès /…/oute phrasais*, fr. 2, vers 7-8). La déesse de Parménide, qui se montre, comme Ulysse, capable d'énoncer un « arrangement trompeur » (*kosmon apatèlon,* fr. 8, vers 52) et d'affirmer un « arrangement en tout point ressemblant » (*diakosmon eoikota panta,* fr. 8, vers 60) ne dit jamais comme Circé dans l'*Odyssée sêmaneô* ni *deixô*. En dépit de l'emploi de la métaphore du chemin, elle ne guide pas Parménide en lui nommant un à un les éléments de la route de l'être et les *sèmata* qu'elle énonce sonnent comme des preuves dont le but est de persuader.

En choisissant d'appeler *sèmata* les propriétés de l'être, alors qu'il donne à ce terme une connotation plutôt négative, Parménide se placerait assurément dans une perspective langagière, rhétorique et sceptique des signes.

Pour autant, il ne faudrait pas en conclure que pour Parménide il y aurait une différence infranchissable entre le discours sur l'être, et l'être lui-même auquel n'accèderait que la pensée. Il faudrait qu'il assume tel quel l'héritage de l'*Odyssée* où est mise en scène la crise sans précédent qui ébranle les fondements sématologiques de la pensée jusque là candidement vouée aux signes. Il faudrait qu'il admette que

53. Sextus Empiricus fait une distinction entre deux types de signes, le signe indicatif (*sèmeîon endeiktikon*) qui fonctionne dans le discours de la preuve et de la persuasion et révèle une chose non manifeste comme les mouvements du corps sont les signes de l'existence de l'âme ; et le signe commémoratif (*sèmeîon hupomnèstikon*) qui se contente de rappeler une conjonction de phénomènes comme la fumée pour le feu et la cicatrice pour la blessure (*Contre les Logiciens*, II, 153sq.). Mais cette différence serait invalidée par Homère en raison de l'opacité référentielle liée au signe, les scènes de reconnaissance par signes de l'*Odyssée* relevant ultimement de ce que l'on peut considérer comme une préfiguration des paradoxes connus sous les noms du Caché ou du Voilé énoncés au sein de l'Académie sceptique.

54. Pour Sextus il s'agit d'en déduire que le chien possède la perception cognitive, plus encore que l'homme (*Hypotyposes Pyrrhoniennes*, I, 14, 68).

seul un *noeîn* non médiatisé par des *sèmata* peut atteindre son référent. Mais, précisément, le *esti* du fragment 8, est le signe qui fait référence à soi, comme le confirme, s'il était besoin, la figure de mise en abyme remarquable des vers 1-11. C'est donc la délocution de l'être qui permet au signe de l'être d'échapper à l'opacité référentielle. A ce titre, il est possible de dire que Parménide cherchait plutôt une solution à l'impasse herméneutique mise en scène dans *l'Odyssée*.

Mais, puisque la présence est performative, liée à une énonciation effective, il y a une contrepartie négative de la solution parménidienne. L'effet inévitable de la délocution, comme on l'a dit plus haut, est l'absence. Il en résulte que l'être est pris dans le filet d'une auto-réfutation : celle de la contradiction du signifié (*esti* veut dire *est présent*) et du cadre énonciatif (*esti* implique l'absence de ce qui est réduit à un énoncé, à jamais extérieur au cadre de l'énonciation).

En se situant d'un point de vue analytique, Gorgias a conduit Parménide à une impasse insoluble. Mais Parménide avait peut-être lui-même mesuré l'ampleur d'une autre contradiction, celle qui, d'ordre pragmatique, couve comme une bombe à retardement et menace tout discours sur l'être. Ainsi cette contradiction de type *pragmatique* sera entièrement perdue de vue, lorsqu'on croira pouvoir *dire* les affections (*pathè*) de l'Être. Car pour admettre qu'il peut y avoir un discours des *affections* de l'Être, il faut croire comme Socrate dans le *Cratyle*, qu'il est possible de partir des choses elles-mêmes pour juger de la pertinence des signes que sont les mots. Il faut donc avoir définitivement forclos la perspective de l'énonciation sans évidemment en annuler les effets, plus que jamais sensibles aujourd'hui.

— Anne-Gabrièle Wersinger
Université de Reims Champagne-Ardenne
CNRS UPR 76

Œuvres citées

Benveniste, Emile (1966) : *Problèmes de Linguistique générale*. Paris : Gallimard.
Berard, Victor (1924) : *Odyssée*, préface, texte et notes. Paris : Les Belles Lettres.
Bollack, Jean (2006) : *Parménide, de l'étant au monde*. Paris : Verdier.
Buber, Martin (1938) : *Je et Tu*. Paris : Montaigne.
Calame, Claude (2010) : *Prométhée généticien. Profits techniques et usages de metaphors*. Paris : Les Belles Lettres-Encre Marine.
Cassin, Barbara (1980) : *Si Parménide*. Lille : P.U.L.
—— (1998) : *Sur la Nature ou sur l'Étant. La langue de l'Être ?*. Paris : Seuil.
Darbo-Peschanski, Catherine (1987) : *Le discours du particulier. Enquête sur l'enquête hérodotienne*. Paris : Seuil.
Diels, Hermann & Kranz, Walther (1903, 1952[6]) : *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin : Weidmannsche.
Foley, John Miles (1997) : « Traditional Signs and Homeric Art ». Dir. E. Bakker & K. Ahuvia. *Written Voices, Spoken Signs. Tradition, Performance and the Epic*. Cambridge : Harvard University Press : 56-82.
Frame, Douglas (1978) : *The Myth of Return in Early Greek Epic*. New Haven & London : Yale UP.
Hénaff, Marcel (2012) : *Le Don des Philosophes*. Paris : Seuil,
Hollmann, Alexander (1974) : « The Manipulation of Signs in Herodotos' 'Histories' ». *Transactions of the American Philological Association*. 2.135 : 279-327.
Martin, Richard (1989) : *The Language of Heroes : Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca : Cornell UP.
Mazon, Paul (1937) : L'*Iliade*, préface, texte et notes. Paris : Les Belles Lettres.
Moraux, Paul (1951) : « Recherches sur le *De Caelo* d'Aristote ». *Revue Thomiste*. 1 : 170-196.
Mosès, Stéphane (2003) : « Emile Benveniste et la Linguistique du dialogue ». *Revue de Métaphysique et de Morale*. 32 : 509-525
Nagy, Gregory (1983) : « *Sêma* and *Noesis* : some illustrations », *Arethusa*. 16 : 35-55.
—— (1990) : *Greek Mythology and Poetics*. Washington : Cornell UP.
Onians, Richard Broxton (1951), 1988[2]) : *The Origins of European Thought*. Cambridge : Cambridge UP.
Perceau, Sylvie (2006) : *Homère, l'Odyssée*. Paris : Nathan.
—— (2002) : *La Parole Vive. Communiquer en Catalogue dans l'Épopée homérique*. Louvain : Peeters.
—— (2009) : « La langue secrète dans l'Épopée homérique ». Dir. Michel Briand, Colette Camelin, Liliane Louvel, *Les Écritures secrètes*. Rennes : P.U.R. *La Licorne*. 87 : 41-60.
—— (2011) : « Mais devançant Ménélas, Hélène… (*Od*, XV 172). Se souvenir du passé : Hélène et Ménélas au chant IV de l'*Odyssée* ». *Gaia*. 14 (ERGA/RARE) : 135-153.

Prier, Raymond Adolph (1978) : « Sèma and the Symbolic Nature of Pre-Socratic Thought». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. 29 : 91-101.
Quine Willard Van Orman, (1960) : *Word and Object*. Cambridge-Massachussets : M.I.T. Press.
Von Fritz, Karl (1945) : « *Noûs*, *noeîn*, and their derivatives in Presocratic Philosophy » *Classical Philology*. 40 : 23-85
Wersinger, Anne Gabrièle (2001): *Platon et la Dysharmonie*. *Recherches sur la Forme musicale*. Paris : Vrin.
—— (2008) : *La Sphère et l'Intervalle. Le Schème de l'Harmonie dans la pensée des anciens grecs d'Homère à Platon*. Grenoble : J. Million.
—— (2009) : « La Déclaration d'amour et les formules de la *philia* dans les *Dialogues* de Platon ». Ed. Zamora Calvo, José Maria, *La Amistad en la filosopfia antigua*. Madrid : Estudios : 79-91.
Zeitlin, Froma (2009) : *Under the Sign of the Shields*, *Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*. Lanham : Lexington Books.
Zerba Michelle (2009) : « What Penelope knew : Doubt and Scepticism in the *Odyssey* », *Classical Quarterly*. 59 : 295-316.

Norme et transgression dans les proverbes

Résumé

Il est communément admis que les proverbes indiquent une règle générale, une norme en vigueur dans une communauté linguistique. Que cette communauté soit limitée ou étendue, réelle ou virtuelle, la règle évoquée présente invariablement un caractère de vérité générale et le locuteur qui énonce un proverbe dans d'une situation particulière indique que le cas considéré vérifie la règle générale sous-jacente (*Tel père, tel fils ; Il n'y a pas de fumée sans feu ; Les bons comptes font les bons amis…).* Toutefois, il existe un groupe de proverbes – moins nombreux et moins étudiés que ceux que nous venons d'évoquer – servant justement à indiquer la transgression par rapport à la norme invoquée (*Il ne faut pas mettre la charrue avant les bœufs ; Ce n'est pas à un vieux singe que l'on apprend à faire des grimaces…).* Dans ces cas, l'ordre habituel des actions n'est pas respecté ou le destinataire d'une action ne convient pas. En brisant la règle habituelle, ces proverbes mettent en place une autre règle mais en même temps, du fait de s'opposer à la première, valident indirectement celle-ci. Notre étude est consacrée à ces deux types de mécanismes de validation de la norme dans les proverbes.

Mots-clés : proverbes ; généricité ; norme ; transgression ; stéréotypes lexicaux.

Abstract

It's generally admitted that proverbs point out a general rule, a current standard shared by a linguistic community. This community may be limited or spread, real or virtual, but in any case, the invoked rule appears to be law-like. Then, when a person uses a proverb to describe a particular situation, she indicates that this case is within the scope of the standard, that it verifies the underlying rule (*Like father, like son, There is no rose without a thorn…*). However, another group of proverbs – certainly less frequent and more rarely studied – indicate exactly the opposite: they underline a transgression with regard to the standard (*Don't put the cart before the horse, You can't teach your grandmother to suck eggs…*). In these cases, the actions don't take place in the right order, or the aimed person is not the good person for the action. By breaking the general rule, these proverbs (a) recognize its existence, which means for us an indirect way of validating it and (b) evoke at the same time another rule. In this work, these two strategies of validation are explained.

Keywords : proverbs; genericity; standard; transgression; lexical sterotypes.

Norme et transgression dans les proverbes

Introduction

Nous allons commencer cette étude par la définition même de *proverbe*, une notion aux contours vagues, même pour les experts. Les parémiologues préfèrent souvent utiliser le terme *parémie,* que J. Sevilla Muñoz définit dans les termes suivants (1992 : 333) :

> *Pour nous, « parémie » – et « paremia », en espagnol – c'est l'unité fonctionnelle mémorisée en compétence qui se caractérise par la brièveté, le caractère sentencieux, l'enchâssement et le fait d'être une unité close. […] Nous ne possédons pas une notion exacte des éléments qui configurent l'univers parémiologique. Certains érudits ont même déclaré que ni les anciens ni les modernes n'ont réussi à délimiter les barrières linguistiques de l'énoncé proverbial.*

Dans l'usage courant de la langue, on trouve surtout le terme *proverbe*, défini dans les termes suivants dans les dictionnaires :

> *Formule présentant des caractères formels stables, souvent métaphorique ou figurée, et exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire, commun à tout un groupe social* (*Le Petit Robert*, éd. 1994).

> *Sentence courte et imagée, d'usage commun, qui exprime une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse et auquel se réfère le locuteur* (*Trésor de la langue française*, dictionnaire en ligne)[1].

Du point de vue du contenu, nous constatons que les définitions coïncident sur le fait que les proverbes renvoient à une règle générale, une norme de comportement en vigueur au sein d'une communauté linguistique.

Qu'elle soit limitée ou étendue, réelle ou virtuelle, la règle évoquée présente invariablement un caractère de vérité générale, grâce à certains traits linguistiques. Cette valeur générale est étroitement liée au caractère prescriptif habituellement attribué aux proverbes.

1. <www.atilf.atilf.fr>.

La structure linguistique des proverbes

Le caractère générique des énoncés proverbiaux est marqué linguistiquement, notamment par la présence d'un sujet générique (*Qui, Chaque N, Les N…*), d'adverbes indiquant une grande fréquence (*toujours, souvent…*), d'un verbe toujours au présent de l'Indicatif, à valeur intemporelle. C. Schapira (1999 : 61 & *suiv.*) propose comme éléments constitutifs du proverbe les traits suivants :

A) Pour le sujet: il désigne une catégorie dans son ensemble, qui peut être exprimée par:

- une proposition relative sans antécédent, invariablement introduite par *qui,* par exemple : *Qui dort, dîne.*
- un nom accompagné d'un article défini à valeur générique, comme dans : *L'habit ne fait pas le moine.*
- le pronom indéterminé *on* (quoique beaucoup moins fréquemment que dans les maximes) : *A force de choisir, on prend le pire.*
- lorsque *je, tu* ou *vous* apparaissent comme sujet, ils perdent toute valeur déictique : *Aide toi, Dieu t'aidera ; Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es.*
- dans certains cas, le pronom indéfini *tel* fonctionne comme sujet : *Tel qui rit vendredi dimanche pleurera.*

B) Pour les compléments : la morphologie du complément s'accorde en général avec celle du sujet. Ainsi :

- le sujet exprimé par un nom avec article défini attire un objet à article défini, comme dans : *L'argent ne fait pas le bonheur ; Selon le vent, la voile.*
- l'absence d'article dans le sujet entraîne souvent l'absence d'article pour l'objet, comme dans : *Pauvreté n'est pas vice* ou *Contentement passe richesse.*

C) Pour les éléments morphologiques déictiques : ils sont généralement exclus et, lorsqu'ils sont présents, ils ont perdu leur valeur déictique, comme dans : *Aujourd'hui en fleurs, demain en pleurs.*

D) Pour ce qui est de l'emploi du nom propre : ils peuvent apparaître dans un proverbe si le nom propre est clairement connoté en diachronie, comme dans : *Rome ne s'est pas faite en un jour.*

E) En ce qui concerne le verbe, la forme largement dominante est le présent de l'Indicatif. Lorsque l'on utilise d'autres formes, celles-ci sont dépourvues d'ancrage référentiel, comme dans : *Qui a bu boira*, ou *Qui vivra verra.*

Par ailleurs, de nombreux travaux ont été consacrés aux aspects purement formels des proverbes, tels que la rime, le nombre de syllabes, le rythme…. Ainsi, C.

Schapira (*op. cit.*), A. Méndez Pérez (1996) et J.-C. Anscombre (1999 & 2000), pour n'en citer que quelques-uns, coïncident très largement sur la présence des traits distinctifs suivants :

- l'organisation binaire, pouvant prendre différentes formes : juxtaposition de deux propositions principales achevées (*L'homme propose, Dieu dispose*) ou de deux propositions principales elliptiques (*Noël au balcon, Pâques aux tisons*) ; une relative sans antécédent en fonction de sujet (*Qui sème le vent récolte la tempête*), une proposition circonstancielle (*Comme on fait son lit on se couche*).

Cette structure binaire est soulignée par différents moyens, notamment :

- le rythme et la rime : *A chaque oiseau son nid est beau ; Petit à petit l'oiseau fait son nid …*
- le rythme, avec assonance ou allitération : *Faute avouée est à moitié pardonnée ; Bon chien chasse de race …*
- une syntaxe défectueuse ou archaïque : *Le cœur ne peut douloir ce que l'œil ne peut voir; Qui trop embrasse, mal étreint.*
- quelques figures rhétoriques récurrentes, par exemple : répétition d'un même terme dans chacun des membres de la formule (*Tel père, tel fils ; Les bons comptes font les bons amis*), emploi de termes antonymiques dans les deux membres de la formule, afin de créer une antithèse (*Jeune saint, vieux démon ; Beaucoup de bruit, peu de fruit*), paronomase (*Qui trop s'excuse s'accuse*), chiasme (*Suis le plaisir, il te fuira/ Fuis le plaisir, il te suivra*), paradoxe (*Qui trop embrasse mal étreint ; Qui trop se hâte reste en chemin*).

Lorsque l'on considère les aspects formels, on insiste souvent sur le caractère figé des énoncés proverbiaux. Certes, il est impossible d'actualiser certains éléments lexicaux, ou de réaliser des transformations syntaxiques importantes, mais certains auteurs ont montré à l'aide de tests linguistiques que les proverbes sont en réalité moins figés que l'on pourrait le croire[2].

La généricité dans les proverbes

Rappelons que les phrases génériques sont traditionnellement définies à partir des traits suivants : elles sont non-événementielles, dénotent des propriétés, généralement des propriétés vraies, d'où leur caractère gnomique (*i.e.* elles dénotent une propriété générale), elles possèdent un syntagme sujet générique, habituellement de la forme *Les N*.

À l'intérieur des phrases génériques, on distingue différentes sous-classes. Bien que la terminologie puisse varier selon les auteurs, ils sont d'accord pour signaler l'existence de trois groupes :

2. Pour une présentation détaillée de ce point, cf. Anscombre, 1999.

- les phrases génériques qui ne font qu'expliciter le concept étudié et qui sont donc nécessairement vraies : les analytiques ou *a priori* analytiques, comme *Les triangles sont des figures géométriques.*
- celles qui correspondent à une vérité générale : les *a priori* non analytiques ou typifiantes *a priori*, comme *Les chats chassent les souris* ou *Les castors construisent des barrages.* Contrairement au premier groupe, l'existence d'exceptions est tout-à-fait possible. Le trait est caractéristique de la classe, mais sa non vérification dans un ou plusieurs individus n'invalide pas la règle.
- celles qui correspondent à une image « locale » du monde pour un certain locuteur, valides donc pour ce locuteur : les non *a priori* synthétiques ou typifiantes locales, comme *Les dentistes sont antipathiques.*

Par ailleurs, lorsqu'un locuteur énonce un proverbe afin de caractériser une situation spécifique, il s'appuie sur la règle générale en jeu dans le proverbe et établit un lien entre les deux. Ainsi –contrairement à ce qui a souvent été affirmé– le locuteur ne « s'efface » pas derrière un énonciateur correspondant à la sagesse populaire, mais assume complètement la responsabilité énonciative : c'est lui qui attribue au cas spécifique l'étiquette associée à la catégorie, comme dans le dialogue suivant :

- *Tu as appris que le fils de Pierre a des problèmes avec la police ?*
- *Que veux-tu ? Tel père, tel fils.*

Ou dans les termes de G. Kleiber (2000 : 40) :

> *Cette vertu de « name » lui permet [au proverbe] de catégoriser, c'est-à-dire de ranger ou rassembler dans la catégorie dont il est la dénomination, des occurrences particulières qui le vérifient.* […] *Les proverbes en tant que phrases génériques expriment ainsi des régularités structurantes et non des assertions sur des faits particuliers* (*op.cit.* : 41).

Ainsi, pour Kleiber, le schème sémantique des proverbes est celui d'une implication de type « Si un homme est engagé dans telle ou telle situation (état, processus), alors il s'ensuit telle ou telle situation ». Donc, seulement les phrases génériques dont le contenu sémantique correspond à une implication auraient des chances de devenir proverbes, à condition de ne pas limiter cette notion d'implication au sens littéral de l'énoncé, car l'implication, qui sert de schème sémantique au proverbe, n'a pas besoin de se retrouver déjà dans le sens de la phrase-signifiant. Par ailleurs, le sens implicatif peut être beaucoup plus complexe que celui de la phrase littérale et ne se résume pas forcément à un antécédent simple suivi d'un conséquent simple.

Il s'avère fondamental de bien comprendre l'étendue de cette notion d'implication : les proverbes mettent en relation un sujet générique et un prédicat

mais cette relation « *est prédiquée collectivement de la classe des hommes et non de chacun des individus qui la composent* » (M. Riegel, 1987 : 94). Les proverbes constituent donc des phrases génériques typifiantes a priori : ils énoncent une vérité générale[3], mais l'existence de contre-exemples n'infirme pas la validité de la règle. Ainsi, l'existence d'un type particulier de rose n'ayant pas d'épines n'invalide pas la règle générale « Pas de rose sans épines », de la même manière qu'un fils ne ressemblant pas à son père n'invalide pas la règle en jeu dans « Tel père, tel fils ».

La présence et le fonctionnement de la norme dans les proverbes

Énoncés à propos d'une situation particulière, les proverbes servent à indiquer soit que le cas considéré vérifie la règle générale sous-jacente (*Tel père, tel fils ; Il n'y a pas de fumée sans feu ; Qui sème le vent récolte la tempête ; Les bons comptes font les bons amis…*) soit, au contraire, que la règle n'a pas été respectée (*Tout ce qui brille n'est pas or ; Ce n'est pas à un vieux singe que l'on apprend à faire des grimaces…*). Toutefois, lorsque l'on se penche sur les études consacrées aux proverbes, on note que c'est surtout le premier groupe qui est étudié, qui est vu comme le « meilleur exemplaire », le prototype de l'énoncé proverbial.

Les proverbes focalisant sur la vérification de la règle générale font oublier de ce fait l'existence éventuelle de contre-exemples ; l'autre groupe, en revanche, souligne la présence de cas s'éloignant de cette règle[4].

Il est opportun de préciser que la notion de contre-exemple ne présuppose ici aucune connotation négative: en réalité, le fait de signaler que le cas considéré s'éloigne de la loi générale –que nous présentons sous la forme *Les X sont Y*– revient à signaler l'existence d'une autre loi générale – *Il existe des X qui sont Y'/ Z* –, non repérée auparavant. Nous défendons donc l'idée que, derrière la première règle, souvent proche de l'opinion ou du bon sens, apparaît une autre règle, peut-être moins visible au départ, qui délimite plus précisément l'étendue de la première.

Il existe différentes possibilités pour signaler le lien existant entre X et Y dans le cas de vérification de la règle :

- *en associant X et Y* **:** soit le proverbe établit un lien direct entre X et Y, proche de la quantification universelle « Tous les X sont Y », mais avec la possibilité d'exceptions, soit un lien indirect, par exemple à l'aide d'une double négation, comme « Aucun X n'est non Y », ou d'un prédicat différent de Y, comme dans « Aucun X n'est Z ».
- *en dissociant X et Y* : si les deux éléments sont incompatibles, la présence de l'un impliquera l'absence de l'autre. Ainsi, on trouvera des formes telles que « Tout X est non Y », « Tout X est Z », ou encore « Aucun X n'est Y ».

3. Rappelons que la notion de vérité générale s'oppose à celle de vérité nécessaire, au sens où une vérité générale concerne une majorité des cas, tandis qu'une vérité nécessaire concerne forcément tous les individus. Ainsi, les phrases génériques exprimant une vérité générale font intervenir l'article défini (Les X sont/ font/ ont Y), tandis que les phrases génériques exprimant une vérité nécessaire s'appuient sur un quantificateur universel (Tous les X sont/ font/ ont Y).
4. Pour une présentation détaillée de ces deux familles de proverbes, cf. Palma, 2007 & 2012 (à paraître).

Dans les proverbes servant à marquer la présence de contre-exemples à la loi évoquée, le lien entre X et Y peut s'établir également de manière directe ou indirecte :

- *en associant X et Y*, à travers un schéma du type de : « Dans ce cas particulier, X n'est pas Y » ou « Il se peut que X ne soit pas Y », « Il ne faut pas croire que tous les X sont Y ».
- *en associant X et un autre prédicat, disons Z*. La structure serait alors « Dans ce cas particulier, X est Z », « Il se peut que X soit Z ».

Les proverbes indiquant la vérification de la règle

D'un point de vue morphologique, ces proverbes peuvent présenter soit une forme affirmative : *Qui a bu boira ; Les absents ont toujours tort ; Qui va à la chasse perd sa place ; Qui vole un œuf vole un bœuf ; Un singe habillé en pourpre est toujours un singe ; Aide-toi, le Ciel t'aidera ; Un homme averti en vaut deux ; Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois ; Autant de têtes, autant d'avis…*[5], soit une forme négative. Lorsque la négation intervient, il peut s'agir d'un cas de négation simple : « Aucun X n'est Y »/ « X n'est jamais Y » ou d'une double négation : « Il n'y a pas de X sans Y », sémantiquement très proche d'une valeur affirmative (« Tous les X sont/ ont/ font Y »). Quelques exemples de forme négative: *Il n'est pas de fumée sans feu ; Pas de rose sans épines ; Pas de samedi sans soleil ni de femme sans conseil ; Nul n'est content de sa fortune, ni mécontent de son esprit ; Il n'est pas marchand qui toujours gagne ; On ne peut pas être et avoir été ; Les chiens ne font pas des chats*[6].

Le fait que cette famille de proverbes souligne la vérification de la loi générale peut être démontré notamment par :

A) la possibilité de paraphrases faisant intervenir un quantificateur universel ou des adverbes indiquant une grande fréquence :

Tout fils ressemble à son père / Un fils ressemble toujours à son père.
Tout feu entraîne de la fumée / Le feu entraîne toujours de la fumée.

Cette possibilité de combinaison avec les indications d'exhaustivité montre le glissement opéré dans ce type de proverbes entre la notion de vérité générale (liée à *Les X*) et celle de vérité nécessaire (liée à *Tout X*). Il est clair que ces énoncés ne correspondent pas forcément à ce qui se passe dans le monde réel, mais à l'idée que les sujets parlants ont ou se font de l'objet ou de la situation évoquée. En effet, il est

5. Quelques exemples de ce même fonctionnement en espagnol: *De tal padre, tal hijo; Al que madruga, Dios lo ayuda ; Aunque la mona se vista de seda mona (se) queda ; El que se fue a Sevilla perdió su silla ; Perro ladrador, poco mordedor ; Cuando el río suena, agua lleva ; Al mejor cazador se le va la liebre ; Cría cuervos y te sacarán los ojos.*
6. Quelques exemples de ce même fonctionnement en espagnol : *No hay mal que por bien no venga ; No hay rosa sin espinas ; El que no llora no mama ; Ningún jorobado se ve la joroba ; No hay cuesta arriba sin cuesta abajo; No se puede estar en casa y cantar misa ; No se puede repicar y andar en la procesión.*

parfaitement possible qu'un fils ne ressemble pas à son père, mais cela n'invalide pas la règle générale liée au stéréotype « chacun ressemble à ses géniteurs »[7].

B) par la possibilité de retrouver le schéma implicatif proposé par Kleiber :

> *S'il y a un feu, alors il y a (aura) de la fumée. / Un feu entraîne forcément de la fumée.*
> *Si c'est son fils, alors il lui ressemble / Un fils ressemble forcément à son père.*
> *S'il a volé, alors il volera encore une fois. / Voler une fois implique qu'il volera encore une fois.*

Si ces proverbes peuvent mettre en avant si fortement la vérification de la loi générale, c'est sans doute en raison du fait qu'ils font intervenir dans le prédicat (Y) des traits fortement liés au stéréotype du sujet (X)[8], par exemple: un voleur c'est par définition quelqu'un qui vole, on peut donc difficilement se tromper en lui attribuant un prédicat fortement lié à cette notion, en l'occurrence continuer de voler. De la même manière, un feu stéréotypique est un feu avec des flammes, dégageant de la chaleur et de la fumée. Il est donc naturel de lui attribuer cette propriété dans le proverbe. C'est probablement cette proximité qui rend les proverbes aussi naturels, aussi « évidents ». Dans ce groupe de proverbes, le locuteur évoque la règle générale et assume la validité de son contenu dans le cas particulier qu'il qualifie. Ou en d'autres termes, le thème est la règle et le propos, sa portée universelle, par accumulation de vérifications individuelles[9].

Les proverbes indiquant la transgression, l'éloignement par rapport à la règle

Les proverbes de ce groupe –beaucoup moins souvent étudiés et, également, moins nombreux que ceux signalant la vérification de la règle générale– marquent, au contraire, la présence de contre-exemples, soulignant ainsi le caractère seulement général de la loi évoquée. Comme nous l'avons indiqué, l'existence de contre-exemples à la règle générale « Les X sont Y » introduit une autre règle générale. Le

7. D'autres cas, en revanche, posent problème pour ce type de paraphrase. Prenons le cas de *Qui vole un œuf vole un bœuf*. Une paraphrase littérale semble totalement exclue. Il faudrait considérer d'autres possibilités de reformulation, du type de *Un voleur continue toujours de voler/ Un voleur volera toujours/ Tout voleur continue de voler.*

8. Traits qui peuvent coïncider ou pas avec des propriétés intrinsèques ; ce qui compte c'est l'image que le locuteur a/ se fait de la situation.

9. Un exemple un peu différent nous paraît illustrer le même phénomène sous un autre angle : *Un singe habillé en pourpre est toujours un singe*. Lorsqu'un locuteur se sert de ce proverbe, il indique que malgré les apparences trompeuses, l'essentiel demeure. Il est évident que le fait d'être habillé en pourpre renvoie à une caractéristique qui est très loin du stéréotype de singe. L'essentiel pour être un singe, au sens stéréotypique, est, par exemple, faire des grimaces, manger des bananes. Puisque le proverbe cherche à souligner la validité de la règle, un élément qui est inhabituel doit apparaître dans le cadre d'une concession, comme ici. Le contenu assumé par le locuteur du proverbe serait donc très proche de la tautologie « un singe est un singe », ou plus précisément « un singe reste un singe, malgré les apparences trompeuses ».

plus souvent, celle-ci présente la forme négative « Certains X ne sont pas Y », mais quelques rares cas suivent le schéma affirmatif « Certains X sont Z ».

Quelques exemples du schéma faisant intervenir X et Y sous la forme « Certains X ne sont pas Y » **:** *Tout ce qui brille n'est pas or ; Il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué ; Ce n'est pas à un vieux singe que l'on apprend à faire des grimaces ; Une fois n'est pas coutume ; Toutes les vérités ne sont pas bonnes à dire ; Il ne faut pas courir deux lièvres à la fois ; Il ne faut pas parler de corde dans la maison du pendu ; On ne change pas d'attelage au milieu du gué ; Il ne faut pas chômer les fêtes avant qu'elles ne soient venues ; Il ne faut pas acheter la corde avant d'avoir le veau ; Il n'est pas tous les jours fête ; Il est trop tard pour fermer l'écurie quand le cheval s'est sauvé.*

Quelques exemples du schéma faisant intervenir X et Z sous la forme « Certains X sont Z » : *Qui paie ses dettes s'enrichi ; Après la mort, le médecin.*

Contrairement au groupe précédent, les proverbes signalant la transgression, le non-respect de la norme ne peuvent pas se combiner avec les indications d'exhaustivité ni avec les adverbes indiquant une forte fréquence (*Tout ce qui brille est or/ *Ce qui brille est toujours de l'or ; * *Toutes les vérités sont bonnes à dire/ * Les vérités sont toujours bonnes à dire.)*. Il n'est pas possible non plus d'expliciter le schéma implicatif (**Si ça brille, alors c'est de l'or./*Si c'est une vérité, alors elle est bonne à dire.)*. En revanche, les exemples de ce groupe se combinent naturellement:

A) avec les indications de non exhaustivité :

Ce qui brille n'est pas toujours de l'or / Ce qui brille n'est pas forcément de l'or.
Les vérités ne sont pas toutes bonnes à dire. / Les vérités ne sont pas toujours bonnes à dire. / Les vérités ne sont pas forcément bonnes à dire.

B) avec des expressions indiquant la concession :

Bien que cela brille, ce n'est pas de l'or.
Bien que ce soit une vérité, elle n'est pas bonne à dire.

C) avec une expression indiquant l'élargissement ou le passage à une autre notion (Z) :

Quelque chose qui n'est pas de l'or peut briller aussi.
Ne pas dire une vérité peut être une bonne chose aussi.

D) avec un syntagme nominal spécifique.

Quelques précisions s'imposent avant de nous servir de ce test, étroitement lié à la notion de stéréotypes lexicaux. J.-C. Anscombre (2002 : 17) indique à propos des prédicats stéréotypiques que dans le monde actuel, dans lequel *Les voitures ont*

quatre roues est une phrase générique[10], on ne pourrait pas répondre –sauf ironie ou moquerie– à quelqu'un qui nous demande comment est notre voiture : *Cette voiture a quatre roues.* Lorsque la règle est rappelée, comme dans *Comme toutes les voitures, la mienne a quatre roues*, le résultat est déjà plus naturel. L'utilisation d'un SN spécifique est, en revanche, tout à fait possible lorsqu'il s'agit d'indiquer une certaine anormalité par rapport à la phrase générique correspondante, par exemple : *Cette voiture a six roues, c'est une tout-terrain.* Il serait également possible d'indiquer la présence d'une anomalie sous un autre angle, en disant par exemple : *Cette voiture a quatre roues énormes.* La taille inhabituelle des roues rend alors possible l'utilisation du SN spécifique.

Dans le cas des proverbes que nous étudions, si l'on veut indiquer un certain écart par rapport à la règle générale sous-jacente (Les X ont/ sont/ font Y), la combinaison avec un syntagme nominal spécifique est possible: *Cet objet brille sans être de l'or.// Cette vérité n'est pas bonne à dire.* Si cette combinaison est possible, cela veut dire que les prédicats en jeu ne sont pas des prédicats stéréotypiques. Ils marquent, au contraire, un certain écart par rapport à la règle habituelle.

Dans les exemples de ce deuxième groupe, la loi générale (« Les X sont Y ») est évoquée, mais le locuteur ne se focalise pas sur la validité de son contenu, comme dans le premier groupe. Ces proverbes concernent justement les cas des X qui ne sont pas Y, mais plutôt Y' ou Z. Ils font donc basculer l'attention vers la présence d'une autre loi générale, moins évidente et probablement complémentaire de « Les X sont Y », à savoir : « Il y a des X qui sont Y'/ Z » (quelque chose peut briller sans être de l'or, dans certaines circonstances, une vérité peut être bonne à cacher). Ces éléments Y', Z s'éloignent des éléments stéréotypiques associés à la classe des X.

Dans d'autres cas, le proverbe utilise une stratégie un peu différente pour indiquer la distance par rapport à la norme. Ainsi, dans le cas de *Il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué,* c'est l'ordre normal des événements qui n'a pas été respecté : en effet, d'habitude, on tue l'ours d'abord, et seulement après on en vend la peau. Dans *Ce n'est pas à un vieux singe que l'on apprend à faire des grimaces,* l'action n'est pas adaptée à l'interlocuteur : a priori, on apprend quelque chose à une personne qui ne sait pas le faire, et non pas à un expert dans la matière.

En attribuant à X une caractéristique Z ou en indiquant l'absence de Y, le proverbe indique l'éloignement par rapport aux éléments stéréotypiques propres à la classe des X, et le locuteur assume cette distance. Dans la situation évoquée, le lien stéréotypique entre X et Y est brisé : il n'est pas normal de considérer accomplie une action non encore achevée ni d'essayer d'apprendre quelque chose à un expert dans la matière. Ainsi, on trouve souvent dans ce sous-groupe de proverbes des indications explicites de disqualification, par exemple à travers une construction emphatique (*Ce n'est pas à un vieux singe…*) ou des modalités déontiques (*Il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué…*). On souligne ainsi à travers la négation, le caractère exceptionnel, inhabituel, de la situation considérée, trait que le locuteur condamne. Comme indiqué plus haut, le fait de souligner que dans ces

10. De type typifiante a priori, acceptant donc les exceptions.

cas, on s'éloigne de la norme revient à valider indirectement celle-ci et à postuler simultanément une autre règle complémentaire : Il y a des cas où X est Y'/ Z.

Conclusion

À travers cette étude, nous avons voulu montrer le rôle fondamental joué par la notion de règle dans les proverbes. Qu'il s'agisse d'un cas soulignant la vérification de la règle générale – écartant donc l'existence pourtant possible de contre-exemples – ou d'un cas indiquant que la situation considérée s'éloigne de la règle générale, les proverbes valident toujours cette règle sous-jacente. Dans le premier cas, nous sommes face à une validation directe et dans le deuxième, face à un schéma de validation indirecte. Si, comme nous l'avons constaté dans les définitions, les proverbes présentent comme trait fondamental leur valeur prescriptive, liée à une règle générale sous-jacente, il n'est pas étonnant que les études sur les proverbes se soient concentrées sur le premier groupe, où le rappel de la norme est plus transparent.

— Silvia Palma
Université de Reims Champagne-Ardenne

Œuvres citées

Anscombre, Jean-Claude (1994) : « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative ». *Langue Française*. N°102 : 95-107.
—— (1997) : « Reflexiones críticas sobre la naturaleza y el funcionamiento de las paremias». *Paremia*. 6 : 43-54.
—— (1999) : « Estructura métrica y función semántica en los refranes». *Paremia*. 8 : 25-36.
—— (2002) : « La nuit, certains chats sont gris, ou la généricité sans syntagme générique ». *LINX*. 47 : 13-30.
Kleiber, Georges (1989) : « Sur la définition du proverbe ». *Recherches Germaniques*. Vol. 2 : 233-252.
—— (2000) : « Sur le sens des proverbes ». *Langages*. 139 : 39-58.
—— (à paraître) : « Pour une classification sémantique des proverbes ». Colloque « Tous les chemins mènent à Paris Diderot ». 29 juin-2 juillet 2011.
Langages N°139 (2000) : « La parole proverbiale », Paris, Larousse.
Méndez Pérez, Alejandra (1996) : « Mnemotecnia del refrán: las rimas y la estructura». *Paremia*. 5 : 183-186.
Palma, Silvia (2000) : « La négation dans les proverbes ». *Langages*. 139 : 59-69.
—— (2004): « Negación, refranes y estereotipos ». *Letras de Hoje*. 35. Revue trimestrielle publiée par Pontificia Universidad Catolica de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil : 121-132.
—— (2005) : « La regla y la excepción en los refranes ». *Paremia*. 14 : 97-104.
—— (2007) : *Les éléments figés de la langue. Etude comparative français-espagnol*. Paris : L'Harmattan.
—— (2012) : « Proverbes doxaux et paradoxaux ». Anscombre, J.-C., Darbord, B., Oddo, A., Dir. *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*. Paris : Armand Colin : 67-80.
Riegel, Martin (1987) : « «Qui dort, dîne» ou le pivot implicatif dans les énoncés parémiques ». Riegel, M. & Tamba, I., Dir. *L'implication dans les langues naturelles et dans les langages artificiels*. Paris : Klincksieck : 85-99.
Schapira, Charlotte (1999) : *Les stéréotypes en français*. Coll. L'essentiel français. Paris : Editions Ophrys.
Sevilla Muñoz, Julia (1992) : « La terminologie parémique française et sa correspondance espagnole». *Terminologie et traduction*. 2.3 : 331-343.

Dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris : Editions Le Robert, 1994.
Dictionnaire *Trésor de la Langue Française* en ligne (<www.atilf.atilf.fr>).

Entretiens au festival de Biarritz

La 21ème édition du festival de Biarritz[1] consacré aux cinémas d'Amérique latine (24 septembre-30septembre 2012) a choisi de faire connaître la Colombie aux spectateurs. Ceci permet de laisser la place à un cinéma plus méconnu par rapport aux cinémas argentin, brésilien ou mexicain. Son président Jean-Marie Dupont signale combien l'Amérique latine est en pleine effervescence et le cinéma est là pour en témoigner. Par ailleurs le Festival était placé sous le signe des cultures mayas donnant lieu à diverses manifestations culturelles afin de mieux connaître en particulier leur cosmovision. Il apparait que ce choix n'avait bien évidemment rien à voir avec la fin du calendrier maya, assimilée à la fin du monde.

Diverses manifestations et rencontres (Abilio Estévez, Hernán Rivera Letelier, Santiago Gamboa, Laura Alcoba) ainsi qu'un hommage à Carlos Fuentes (disparu en mai 2012) et même un salon du livre latino-américain se sont déroulés permettant de nombreux échanges.

Le choix des films reflète fidèlement l'état des sociétés d'Amérique latine où sont prises en compte non seulement l'histoire contemporaine (référendum au Chili sous Pinochet : *No*, l'histoire de Clara Rojas otage des FARC : *Operación E*, l'invasion de zombies à Cuba (« soutenus » par les Américains) : *Juan de los muertos*) mais aussi l'histoire individuelle de personnages représentatifs de ces sociétés mais par ailleurs proches de nos sociétés par les thèmes traités: la vie des jeunes, la vieillesse et la pauvreté.

Voici le récapitulatif des prix attribués lors du XXIème Festival.

Longs métrages (10 films)

Le jury était présidé par Alexandra Stewart (a travaillé avec P. Kast, F. Truffaut, L. Malle, J. Doniol-Valcroze, JL. Godard, J. Huston, L. Torre Nilsson), entourée de Santiago Gamboa (romancier), Carmen Maria Vega (chanteuse, comédienne), Ángel Parra (chanteur, écrivain et musicien), et Nicolas Blanc (producteur). Impressionné

1. <http://www.festivaldebiarritz.com/>.

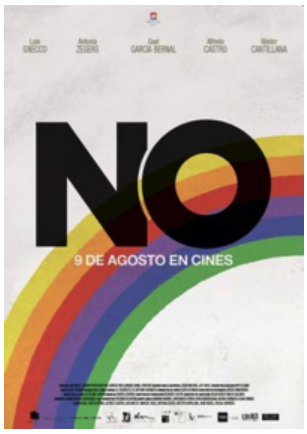
par l'ensemble des films et leur pertinence face à la dure réalité de la vie où chacun finit par trouver sa place et une solution quant aux problèmes rencontrés, il a décerné :

***Abrazo* du meilleur film** : *DE MARTES A MARTES* de Gustavo Triviño (Argentine) (opera prima). En recevant son prix, Triviño a souhaité le partager avec son équipe et a rendu hommage à Carlos Sorín, qu'il considère comme un maître et qui avait été primé à Biarritz pour son premier film (*La Película del Rey*). D'après ses propos *De Martes a martes* n'est sans doute pas un film heureux mais il représente beaucoup pour lui car en Argentine faire un film suppose en amont d'énormes efforts. La présidente, quant à elle, a affirmé qu'il est encore plus facile de violer une femme que de faire un film en Amérique latine. La routine du protagoniste à l'allure impassible sera perturbée par un événement grave qui bouleversera sa vie ainsi que celle d'un autre personnage. Le rôle du physique du personnage principal, les cadrages serrés contribueront à la sensation d'étouffement et de *thriller*…

Prix du Jury : *JUAN DE LOS MUERTOS* de Alejandro Brugues (Cuba), présenté en avant-première internationale. Véritable coup de cœur de la part du jury pour le film d'Alejandro Brugues. Cuba se trouve soudain envahie par des zombies que les autorités s'empressent de faire passer pour des agents de la CIA. Comme le signale le film, cette invasion est mise sur le même pied que la révolution : « 50 años después de la revolución cubana ». L'humour décapant qui permet une lecture à deux niveaux de la réalité cubaine se maintient durant tout le film où s'enchaînent moult rebondissements cocasses. Le film obtient le 17 février 2013 en Espagne le Goya du meilleur film latino-américain.

Prix d'interprétation féminine attribué à ROXANA BLANCO pour son rôle dans *La Demora* (Mexique, Uruguay) de Rodrigo Plá. Le film évoque la difficulté à affronter au quotidien la vieillesse, la maladie, les situations précaires mais en même temps la solidarité, la générosité et les valeurs familiales. Roxana Blanco joue avec une grande sensibilité un rôle difficile de mère et fille à la fois, épuisée par la vie.

Prix d'interprétation masculine décerné à LUIS TOSAR pour son rôle dans *Opération E* (Colombie, Espagne) de Miguel Courtois Paternina.
Le film raconte l'histoire vraie d'Emmanuel, né en captivité alors que sa mère Clara Rojas avait été enlevée par la guérilla en Colombie. Remis de force à une famille de paysans, il est remis en liberté après des étapes mouvementées, non sans conséquences sur la famille de paysans qui avait dû l'accueillir, devenant en particulier des *desplazados*.
L. Tosar a expliqué que pour mener à bien son rôle, il lui avait fallu pendant deux mois avant le tournage s'imprégner de l'espagnol de Colombie.



Prix du syndicat français de la critique de cinéma composé de Jean-Jacques Bernard (président), Valérie Cadet, Chloé Rolland. *NO* de Pablo Larraín (Chili).
Le jury a récompensé un film politique car, a-t-il rappelé, la politique occupe une place incontournable dans nos vies. *No* met en avant de façon très juste l'ambiguïté entre le monde des medias et par ailleurs les certitudes de chaque camp (le *Sí* et le *No*), à un moment clé de l'histoire récente du Chili -le référendum historique de 1988 où Pinochet perdit- .permettant de mieux en apprécier son présent. On suit les idées au travers des deux groupes opposés qui diffusent pendant un mois un spot différent pour leur campagne *Sí* ou *No* (directement influencé par le monde de la publicité avec sa force de frappe qui permet de faire vendre tout produit même la politique, la fin semblant justifier les moyens) allant parfois jusqu'à se répondre. Le rôle principal est interprété avec une grande justesse par Gael García Bernal.
Cette récompense a de plus été confirmée en décembre 2012 par le jury du Festival de La Havane qui lui a attribué le *Premio*.

Le Prix du public du meilleur film a été décerné à *SOFÍA Y EL TERCO* de Andrés Burgos Vallejo (Colombie). En recevant son prix, le cinéaste a remercié le jury et a rappelé que *Sofía y el Terco* était une œuvre collective et que par conséquent le prix revenait à son équipe. C'est à nouveau une comédienne espagnole de renom (Carmen Maura) qui porte sur ses épaules une grande partie du film tout comme Luis Tosar dans *Operation E*. On voit combien la langue et la culture créent des liens particuliers entre les deux continents.
Ce film contraste avec l'image violente de la Colombie que l'on connaît, victime de la guérilla (*Operación E* Michel Courtois par exemple, *Porfirio* Alejandro Landes, 2011).
Le film se distingue par sa fraîcheur sans être une comédie frivole. Ici la gaieté et l'humour sont au rendez-vous. Comme dans un film de Meliès, le spectateur

est confronté à trois dimensions comme par exemple dans le générique ou encore dans les rêves de Sofía. À travers le film on découvre la Colombie et la variété de ses paysages, ses habitants avec des types physiques bien diversifiés. Si la mer joue un rôle important en Colombie, elle occupera un rôle tout aussi important pour Sofía mais sans doute pas pour les mêmes raisons. Carmen Maura, femme de petit commerçant dans un village isolé des Andes colombiennes, excelle avec une grande ingénuité dans un rôle où elle va littéralement larguer les amarres, la routine quotidienne (représentés par des plans fixes où domine une dimension théâtrale) pour aller jusqu'au bout d'un rêve : connaître enfin la mer affrontant l'inconnu, sourire aux lèvres. Véritable tour de force, jamais on ne l'entendra prononcer le moindre mot de tout le film. Mais en dépit de cela C. Maura s'impose avec force à l'écran dans un rôle de femme simple et candide.

Documentaires (14 films) & Courts métrages (10 films)

Deux autres jurys étaient chargés de choisir parmi les 14 films documentaires et les dix courts métrages ceux qui seraient sélectionnés.

DOCUMENTAIRES (14 films documentaires)	Jury présidé par Philippe Lefait entouré de Philippe Molins et Thierry Simon
Abrazo du meilleur film documentaire	*EL ETNÓGRAFO* de Ulises Rosell (Argentine)
Mention spéciale au court métrage documentaire	*UNO AL OTRO* de Milena Almira (Cuba)
Prix du public du meilleur documentaire	*LA MÁQUINA LOCA* de Emilio Maillé (Mexique)

COURTS METRAGES (10 courts métrages)	Jury présidé par Étienne Ollagnier entouré d'Aurélie Chesne, Clara Rousseau et Marie-Hélène Girod
Abrazo du meilleur court métrage	*TEMPORADA SECA* de Diego Rivera-Kohn (Mexique)
Deuxième prix du meilleur court métrage	*QUAL QUEIJO VOCÊ QUER* de Cíntia Domit Bittar (Brésil)
Mention spéciale du jury	*A GALINHA QUE BURLOU O SISTEMA* de Quico Mereilles (Brésil). Film d'animation avec pour thème la problématique de l'environnement.

Enfin ont été projetés *El último malón* (A. Greca, Argentine, 1917), ainsi qu'en avant-premières *Infancia clandestina* (B. Ávila, Argentine) ; *Después de Lucía* (M. Franco, Mexique) sorti en salle en octobre 2012. Le film aborde le sujet dérangeant du harcèlement d'une jeune fille dans son lycée à Mexico où elle vient d'arriver suite au décès de sa mère Lucía à Puerto Vallarta. Ce harcèlement ira crescendo à partir de la diffusion d'une vidéo compromettante pour Alejandra sur Internet conduisant à des violences psychologiques d'une grande cruauté à l'égard de cette dernière qui devient le souffre-douleur de ses camarades de classe ; le film épingle au passage les conduites addictives et les dérives de jeunes lycéens des classes sociales aisées. Alejandra doit affronter le deuil de sa mère aux côtés d'un père muré dans le silence tout en s'enfonçant dans son rôle de victime laissant le spectateur dans un sentiment de mal être. La direction des comédiens est remarquable, et l'on remarque Hernán Mendoza, comédien de théâtre reconnu au Mexique. Quant à Tessa La, ce fut la révélation à Cannes en 2012 (Un certain regard) et depuis ses 15 ans, elle a représenté le Mexique pour les Goyas et d'autres catégories.

***Después de Lucía* de Michel Franco (Mexique).**

Violeta se fue a los cielos (A. Wood, Chili) sorti en salle en décembre 2012; *Villegas* (G. Tobal, Argentine). Dans le cadre « clin d'œil » ont été programmés *Perder es cuestión de método* (Colombie, S. Cabrera d'après le roman de S. Gamboa), *María Candelaría* (E. Fernández, Mexique) et *Los Olvidados* (L. Buñuel, Mexique).

Pour rappel, les catégories en compétition :

Sélection longs métrages 2012	
Aquí y allá	ANTONIO MENDEZ ESPARZA. Mexique, Espagne, 110'. Premier long métrage
De martes a martes	GUSTAVO TRIVIÑO. Argentine, 90'. Premier Long métrage.

El limpiador	ADRIAN SABA. Pérou, 95'. Premier long métrage
Juan de los muertos.	ALEJANDRO BRUGUES.Cuba, 94'.
La demora	RODRIGO PLA. Uruguay, Mexique. 84'
La playa D.C	JUAN ANDRES ARANGO. Colombie, Brésil, 90'. Premier long métrage
Los salvajes.	ALEJANDRO FADEL. Argentine, 119'.
No	PABLO LARRAIN. Chili, 115'.
Operación E	MIGUEL COURTOIS PATERNINA. Colombie, Espagne, France, 107'.
Sofia y el terco	ANDRES BURGOS VALLEJO. Colombie, 77'.

Sélection courts métrages 2012	
A galinha que burlou o sistema	QUICO MEIRELLES. Brésil, 15'.
Dos de tres	PAULINA ROSAS. Mexique, 11'.
El almuerzo	JULIO HERNAN CONTRERAS. Colombie, 8'.
El mar	CECILIA ATAN. Argentine, 18'.
Humboldt	RENE CASTILLO IBACETA - NICOLAS CORTES. Chili, 12'.
Mila Caos	SIMON JAIKIRIUMA PAETAU. Cuba, 18'.
Minuto 200	FRANK BENITEZ PEÑA. Colombie, 18'.
Qual queijo você quer?	CÍNTIA DOMIT BITTAR. Brésil, 11'.
Sin frenos	PANCHO ORTEGA. Mexique, 10'.
Temporada seca	DIEGO RIVERA KOHN. Mexique, Canada, 22'.

Sélection Documentaires 2012	
A mi lado	JEAN-COSME DELALOYE. Nicaragua. 95'.
Cerro rico, tierra rica	JUAN VALLEJO. Colombie, Bolivie, Etats-Unis, 90'.
El etnografo	ULISES ROSELL. Argentine, 89'.
Habana muda	ERIC BRACH. Cuba, 61'.
Morir de pie	JACARANDA CORREA. Mexique, 74'.
Nacer	JORGE CABALLERO. Colombie, 83'.
Paraiso for sale	ANAYANSI PRADO. Panama, 73'.
Al sur, el mar	ARIAGNA FAJARDO NUVIOLA. Cuba, 23'.
Vivan las antipodas !	VICTOR KOSSAKOVSKY. Argentine, Chili, Allemagne, 104'.
A poeira e o yento	MARCOS PIMENTEL. Brésil, 18'.
Estonia	LUCAS BONOLO. Cuba, Brésil, 30'.
Uno al otro	MILENA ALMIRA. Cuba, 27'.

Sibila	TERESA ARREDONDO. Chili, 94'.
La máquina loca	EMILIO MAILLE ITURBE. Mexique, 87'.

Entrevista a Gustavo Triviño (*De Martes a martes*)

FH: Primero, te queríamos comentar que nos gustó mucho tu película. Y también empezar hablando de tu protagonista, con el cual eres muy severo, ya que aparece como un malo y un cobarde, que observa la violación de la chica sin intervenir, para luego sacar provecho de la situación, chantajeando al violador para cumplir su deseo de poner un gimnasio, aunque no se olvide de darle dinero a la víctima… Es una cosa curiosa, porque por otra parte, no deja de resultar extraño pero simpático por la profundidad de su mirada por ejemplo y también por la voluntad de realizar su sueño porque es un ser machacado en su trabajo, objeto de la burla de sus compañeros a pesar de su fuerte musculación.

GT: En el caso de Juan, me parece que él lo tenía todo para ser un héroe. Hay otros métodos para salir de este círculo en el que vive, sin necesidad de permitir que se haga la violación. Dejarle dinero a la mujer es una manera de tratar de liberarse del cargo de conciencia. El dinero es, como para una compañía de seguros, una forma de compensar una pérdida, y en el caso de Juan, él busca "lavar sus culpas".
Juan era una persona noble, con un trabajo, una familia y un objetivo de vida. Lamentablemente demostró finalmente no ser una buena persona. El tenía todas las posibilidades de ser un héroe, y no lo fue, él lo tenía todo para hacer las cosas de otro modo.

VP: Una pregunta acerca de su esposa: desaparece sin que se sepa lo que le pasa, el espectador se queda con una pista inconclusa…

GT: En Argentina un director muy conocido que se llama Adrián Caetano[2], él es muy amigo mío desde hace muchos años y en la época en que hacíamos cortometrajes, una vez fuimos a filmar a un bar, pedimos permiso para filmar y nos dijeron que sí, pero solo a cambio de consumir antes. Aceptamos, pero después de comer nos dijeron que solo los actores podían entrar al bar para filmar, pero la cámara tenía que quedar afuera porque molestaba. En definitiva, nos engañaron. Entonces Adrián dijo: *"OK, se quedan los actores adentro, sacamos la cámara afuera, y filmamos así"*. Me gustaron el encuadre y las cosas que hizo Adrián. Así que la escena con la mujer de Juan con la cámara afuera del bar fue un homenaje a Adrián *-y él aún no lo sabe-* La esposa de Juan se enoja en la escena del bar donde él le confiesa todo lo que ha ocurrido, ella se levanta, se va, y no aparece más en la película. Luego Juan aparece comiendo y durmiendo solo en la casa. La mujer no puede aprobar nunca tener un marido que actuó de ese modo, y todo se potencia aún más teniendo una hijita que podría ser una eventual víctima.

2. Es el director de varias películas premiadas en diferentes festivales, entre las cuales *Pizza, birra, faso* (1997), *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002).

VP: ¿Nos puedes aclarar el título?
GT: Cuando escribí, pensé: "le voy a poner un título provisorio." Pero en todos los años que duró el proyecto hasta filmarse no encontré otro que pudiera desplazarlo, y se fue ganado su lugarcito… Que empiece un martes, es porque la vida de Juan es una rutina, de modo que es igual que empiece cualquier día de la semana. Su vida es: me levanto, voy al gimnasio, a trabajar a la fábrica, a trabajar al bar y a la casa.

VP: Mencionaste también lo de La Chancha…
GT: Lo de la Chancha Rinaldi es un guiño a Carlos Sorin, algo que él ha hecho en "Historias Mínimas". Sorin es para mí un gran referente como director de cine, y las veces que he hablado con él, escucharlo es hipnotizante por el modo como se expresa, tanto de sus proyectos o cuando narra alguna anécdota. Tuve la suerte de verlo trabajar en "El gato desaparece" película donde mi hermano Peter fue el operador de steadycam y fui a asistirlo.

Volviendo al guiño, Sorin en *"Historias Mínimas"* confunde a el espectador con la torta de cumpleaños a "Rene" y todos sospechamos que Rene era un niño, y termina siendo una nena.
Cuando Juan sale de su rutina laboral luego del crimen, todo se vuelve confuso para él y mi búsqueda desde el guión era también confundir un poco al espectador cuando Juan va al prostíbulo.
En la Argentina, había un jugador de fútbol en los años ochenta llamado "La chancha Rinaldi" Todos los argentinos sabemos quién es y cuando Juan le pregunta al matón del prostíbulo por por "la Chancha Rinaldi" todos esperamos a alguien masculino, y termina siendo una mujer[3].
Simplemente quise hacer un pequeño homenaje a Sorin con esto -y al igual que Adrián Caetano, aún no lo sabe- a pesar de hace unos días compartir 14 horas en el mismo vuelo desde Buenos Aires a España.
Yo venía rumbo a Francia al Festival de Biarritz con mi película y Carlos iba al Festival de San Sebastián con "Días de pesca" su última película, y él venía acompañado por Alejandro Awada, protagonista de su película, y Alejandro Awada es el actor que personifica a Alfredo Van der Westoizen, el empresario violador de mi película. Fue todo una gran y linda coincidencia compartir todos el mismo vuelo.

VP: Alejandro Awada ha trabajado en otras muchas películas, ¿verdad?
GT: Sí, en Argentina Alejandro Awada es muy conocido y no para de filmar, es un excelente actor. Como técnico he trabajado muchas veces con él en varias películas, yo operando steadycam y él en diferentes roles, y es como un camaleón como va cambiando película a película. Tiene un gran abanico de interpretaciones tanto en películas de mayor presupuesto como en películas más independientes como la mía,

3. La Chancha Rinaldi de la película es la matrona de un prostíbulo. Ahí acude Juan apurado, pidiéndole ayuda ya que al parecer la Madame le debe un favor por algún asunto que le resolvió Juan en el pasado. Jamás tendrá acceso el espectador a las claves que le permitirían descubrir este período turbio de su vida.

y la verdad le estoy muy agradecido por como se ha brindado a mí y al proyecto en todos estos años. Quería agregar además que con Sorín compartimos el mismo director de fotografía, Julián Apezteguia, con quien fui compañero en la escuela de cine quince años atrás, y además hay otra línea Sorín en mi película que es:
En *El Gato desaparece*, el primer plano es una toma en *steadycam* en modo bajo, con una carpeta que lleva un hombre por los pasillos del Tribunal. Este plano lo hizo mi hermano y me gustó mucho, entonces, cuando Juan va a buscar el catálogo y vuelve a la fábrica, el catálogo va a tomar mucho peso en la película, porque allí apunta el número de la patente. Entonces, para resaltar su importancia repetí el mismo encuadre que usó Sorín de apertura de su película, usando el steadycam en modo bajo con un lente 50mm, y obviamente Carlos Sorín, no sabe esto.

FH: Estará feliz cuando lo sepa…
GT: Ojalá no se enoje, y si se enoja, ¡no nos olvidemos que soy cinturón negro de aikido y de jiu jitsu y sé defenderme!

VP: ¿Qué otras cosas hiciste?
GT: Éste es mi tercer guión, los otros dos eran de comedia, pero me parece que no estoy para hacer una comedia en este momento, y además eran muy costosas y pretenciosas, por eso nunca las pude filmar antes. Yo escribí *De martes a martes* de modo muy austero y económico para poder filmarla. Para las próximas películas, tengo dos proyectos: uno, muy ambicioso, con filmaciones en la Patagonia argentina, Paraguay y en Buenos Aires. Y el otro proyecto, que es más económico, va a ser un *thriller*. Espero que "De martes a martes" abra puertas para poder filmar mi segunda película, y si no, seguiré trabajando como operador de *steadycam*, lo he hecho en más de sesenta películas y soy feliz haciéndolo, soy un eslaboncito más entre los técnicos para contar historias, y me pagan para hacer lo que mas me gusta, que es hacer cine, y ojala pueda seguir trabajando así y haciendo cada tanto una película como Director.

FH: Te deseamos mucha suerte. Sabes que el año pasado, sacó el premio una película de Paula Markovitch, ella de origen argentino, y que se llamaba *El Premio*, como con título predestinado…
Te queríamos hablar un poco más de la banda sonora, porque nos explicaste lo del homenaje a Adrián Caetano, pero al público le llamó la atención lo parco en palabras que es Juan y el hecho de que la única vez en que le hablara a su mujer, no se oyera.
GT: También hubiera sido aburrido de otro modo, porque el público sabe lo que le sucedió a Juan, y decidí resolverlo de este modo y homenajear a Caetano al mismo tiempo.

FH: También me parece interesante un *flash* que tiene Juan cuando lo molestan los chicos en la puerta del bar, pero no lo pega de verdad, él se lo imagina…

GT: Cuando le pega el cabezazo, el espectador piensa: por fin! Juan reacciona!! Pero al final, golpear a uno más chiquito fue un deseo que no realizó, y demostró una vez más que él no se meterá en problemas. Sumado a eso, también pudimos ver que Juan es bueno, pero por dentro tiene deseos que no son tan buenos.

VP: Al final, con las estadísticas, como pasa también en *Carancho*, ¿tú crees que las mujeres, digamos en plan feminista, pueden apoyar a una película así?
GT: No es una búsqueda mía que la apoyen. Simplemente es saber que hay una realidad social que desconoce mucha gente. Me contaba Maria Leuzzi, la mujer que lleva adelante la ONG que me brindó las estadísticas, que la mayoría de las violaciones suceden dentro de las familias, niños o niñas violadas por tíos, padrastros o primos y que estas denuncias que suceden, muchas se hacen y después se retiran. La estadística es tremenda. Ojalá pueda haber mayor apoyo para la gente que sufre violaciones, y la idea es que la película aporte en algo a la causa y que se sepa esta triste realidad.

— Françoise HEITZ & Véronique PUGIBET

Thomas Schlesser, *L'art face à la censure, cinq siècles d'interdits et de résistances*

Paris, BeauxArts éditions, 2011, 240 pages.

C'est l'affaire des caricatures de Mahomet, en 2006, qui amène Thomas Schlesser, historien de l'art, professeur et journaliste, à s'interroger sur le problème de l'interdit de la représentation souvent dicté par le souci qu'ont les censeurs de préserver le bien commun et de court-circuiter le pouvoir de séduction de l'artiste, à l'instar de Platon dans *La République*. A partir de ces prémisses, T. Schlesser envisage l'évolution de la censure au fil des époques depuis la Renaissance jusqu'aux années 2010 sur neuf chapitres ponctués de très belles illustrations. Cet ouvrage n'envisage pas la censure dans son sens technique d'autorisation préalable, mais dans ses sens multiples de censure religieuse ou politique, d'opinion publique ou d'autocensure, tous tributaires de l'évolution des mœurs. Ainsi il apparaît que si, pour le génie, la transgression reste « une nécessité intérieure », selon l'expression de Kandinsky, celle-ci est toujours liée à un contexte historique précis que l'artiste transcende pour laisser ensuite la place à une norme qui à son tour doit être transgressée. Mais jusqu'où la transgression peut-elle aller ? C'est la question que se pose Thomas Schlesser au tout dernier chapitre consacré à l'art contemporain après avoir décrit le visage de la censure à chacune de ses époques.

Le premier chapitre s'ouvre sur la contradiction entre l'humanisme naissant qui fait de l'homme, et donc de l'artiste, la mesure du monde et l'obligation dans laquelle se trouvent peintres et sculpteurs de se plier aux exigences des guildes et des corporations. Peu à peu, l'Académie va se substituer à ces organisations et permettre à l'individualisme de s'exprimer tout en imposant une nouvelle censure éthique qui exige des élèves des principes moraux très rigoureux.

Dans la deuxième moitié du XVe siècle, l'engouement pour l'image inquiète l'Eglise, tant du côté protestant que du côté catholique : Luther plie devant les instances de Zwingli qui lance une violente campagne iconoclaste contre le culte des représentations. En réaction, le Concile de Trente repense le rôle de l'image ; c'est ainsi que l'on confie à Daniel de Volterra la tâche délicate qui consiste à ajouter des « voiles de pudeur » sur la nudité des personnages de la Chapelle Sixtine. A l'âge baroque, la censure religieuse ne relâche pas son étreinte malgré l'affranchissement progressif du statut de l'artiste. L'Angleterre continue de subir sous Cromwell la

fureur iconoclaste allumée par les Puritains sous Charles I. En Espagne, le peintre Pacheco, beau-père de Vélasquez, est nommé censeur par le Saint-Office ; en Italie, le style du Caravage offusque les cardinaux ; toutefois, certains artistes comme le Bernin apprennent à jouer de l'ambiguïté entre extase amoureuse et extase mystique.

Au XVIIIe siècle, la censure se diversifie : les adversaires du libertinage réclament l'interdiction des images jugées inconvenantes et certains artistes « à l'épicurisme délicat » comme Watteau ou Lépicié s'autocensurent. Dans les sphères du pouvoir, les monarques et leurs favorites craignent les allusions à leur intimité ; de son côté, le censeur royal tente de canaliser la production d'œuvres qui pourraient célébrer l'avènement de la démocratie en Amérique. A la fin du siècle, deux révolutions, l'américaine et la française, accordent à chaque citoyen le droit à l'expression subjective, ce qui n'empêche pas l'éthique puritaine d'asphyxier la liberté de l'art aux Etats-Unis et les révolutionnaires français de saccager d'innombrables œuvres d'art. En effet, on attend une représentation strictement contrôlée des événements comme dans *Le Triomphe de Marat*, 1794, que peint Louis Léopold Boilly tout en brûlant discrètement ses estampes licencieuses. Au-delà des Pyrénées, Goya, après sa conquête d'une place officielle à la cour, se transforme dès 1794 en « pionnier dans l'exploration systématique de toute forme de violence légale protégée par l'obscurantisme religieux et la terreur politique »[1] pour s'ériger en « censeur de la censure »[2] ainsi qu'en témoigne la *Scène de l'Inquisition*, 1815-1819.

Les révolutions du XIXe siècle vont elles aussi contribuer à modifier l'attitude des censeurs face à de nouvelles formes de critique. Louis-Philippe accueille *La Liberté guidant le peuple*, 1830, de Delacroix pour satisfaire l'opinion républicaine mais n'expose pas cette œuvre qui connaitra la consécration à l'Exposition Universelle de 1855, sous le règne de Napoléon III, très opportuniste en matière d'art. Parallèlement, l'art de la caricature se développe : Daumier fustige le régime policier du second Empire et André Gill donne au bandit Rocambole les traits de Napoléon III. L'empereur avait parfaitement compris que les caricatures qui proliféraient dans la presse étaient beaucoup plus dangereuses que la nouvelle peinture de paysage. Et, si Manet fut inquiété, ce fut pour avoir réalisé une lithographie destinée à une vaste diffusion à partir de son tableau, *L'Exécution de l'empereur Maximilien du Mexique*, 1867, qui dénonce une politique coloniale désastreuse.

A la fin du XIXe siècle, les artistes de l'Europe en voie de déchristianisation représentent un monde désenchanté, déstabilisant pour le consensus social. Le réalisme d'un Courbet fait scandale, mais le peintre saura habilement utiliser la censure pour soigner sa publicité avec *Les Baigneuses*, 1853, et *L'Enterrement à Ornans*, 1850. Après l'insurrection de la Commune, le ton change : on accuse Courbet d'avoir abattu la colonne Vendôme, il choisit alors de s'exiler en Suisse. Curieusement, le scandaleux tableau, *L'origine du monde*, 1866, sera l'objet d'une autocensure du vivant du peintre et de ses propriétaires successifs – dont

1. Thomas Schlesser (2011) : *L'art face à la censure*. Paris : BeauxArts éditions : 100.
2. *Ibid*.

Jacques Lacan – qui l'ont tous prudemment dissimulé jusqu'à ce qu'il échoie au Musée d'Orsay par dation en 1995. Au début du XXe siècle, la méfiance qu'inspire le désenchantement s'accentue : à Berlin, l'exposition du Norvégien Eduard Munch dont l'univers semble dangereusement mortifère est fermée ; à Vienne, les recherches d'Egon Schiele sont jugées pornographiques et certains de ses dessins sont publiquement brûlés en 1912.

Pendant la première moitié du XXe siècle, les artistes, révulsés par la barbarie des conflits, ont tendance à détruire ce qui les a précédés pour se lancer dans des mouvements d'avant-garde comme le futurisme italien ou le suprématisme russe. Mais ils seront vite rattrapés par différents types de censure : celle du public qui comprend mal le refus de la mimésis et celle des démocraties qui craignent que certaines représentations des horreurs de la guerre ne démoralisent les troupes, comme *Les Sentiers de la gloire*, 1917, de C. R.W. Nevinson, en Grande Bretagne ou *La Tranchée* d'Otto Dix soustraite en 1923 au regard des Allemands encore sous le coup de la défaite. Enfin et surtout, notons la censure des dictatures. En 1937, quatre ans après l'autodafé de Berlin, Hitler tient personnellement à organiser l'exposition dite « d'art dégénéré » qui, en contrepoint à une exposition sur l'art allemand officiel, rassemble les plus grands noms de l'art contemporain, les cibles privilégiées restant les œuvres de peintres juifs traitées d' « immondices ». Dans la France de l'Occupation, peu d'œuvres de résistance voient le jour ; il faut cependant saluer le courage de la galeriste Jeanne Bûcher qui organisa une exposition Kandinsky en 1942 à Paris. En URSS, l'un des boucs émissaires du stalinisme sera le peintre Malévitch, brimé, emprisonné, en raison de son choix de l'abstraction jugée incompatible avec un programme politique tourné vers la production matérielle.

Le chapitre 8 aborde la censure au cinéma à travers quelques exemples éloquents qui montrent la méfiance des gouvernements totalitaires ou démocratiques à l'égard de son étrange pouvoir de fascination. En 1934, le Code Hays est mis en application aux Etats-Unis dans le but de préserver le sentiment national et la décence des mœurs, ce qui selon Thomas Schlesser contribua « au renforcement du conservatisme américain et, surtout, à une profonde césure entre fiction et réalité »[3]. Mais la menace vient surtout de la HCUA (*House Committee on Un-American Activities*) soutenue par la droite républicaine qui, avec l'appui du sénateur McCarthy, organise entre 1946 et 1956 la chasse aux réalisateurs, scénaristes et acteurs sympathisants du communisme. Dans l'Europe des années 1960, on censure surtout les cinéastes comme Tarkovski ou Godard dont le nihilisme risque de miner le consensus social, ainsi que Rivette ou Pasolini qui sont considérés comme de véritables dangers politiques.

Dans le dernier chapitre, intitulé « L'ère de la transgression permanente », T. Schlesser répertorie les cas de censure les plus significatifs des conflits entre pouvoir et création jusqu'en 2011. Il commence par les « profanateurs » qui refusent toute idéalisation de la nature pour chercher la vérité dans ce qu'il y a de plus laid ou de plus tragique et s'arrête sur le cas du photographe américain Robert Mapplethorpe

3. *Ibid.*, p. 180.

qui cultive le décalage entre perfection technique et thèmes provocateurs à la limite de l'obscénité. Vient ensuite le cas des « actionnistes viennois », Nitsch et Muehl, qui s'en prennent à l'intégrité du corps humain ou animal qu'ils manipulent ou lacèrent, et celui du photographe russe, Oleg Kulik, qui explore la frontière entre être civilisé et animal sauvage. Schlesser évoque également le rapport à la mort, trop souvent effacé par nos contemporains, pour citer le cas du plasticien Von Hagens qui, après avoir mis au point une technique de plastination, parvient à exposer des cadavres à Londres en 2002, non sans certaines réticences de la part de Scotland Yard. Autre type de transgression : le détournement dont *La leçon de guitare* de Balthus est l'un des prototypes. Ce tableau a été peint en 1934, date à laquelle la majorité sexuelle était encore fixée à l'âge 11 ans. Thomas Schlesser[4] clôt sa liste avec les cas de militants comme le Chinois Ai Weiwei qui ne renonce jamais à dénoncer les excès du pouvoir malgré emprisonnement et brimades.

Ces derniers constats ouvrent sur une postface qui ne prétend pas être une conclusion et qui peut se résumer par une interrogation sur les dangers de la provocation qui « s'accélère, sans recherche de sens ni de signification » et par un avertissement quant aux dangers de la récupération de la production contemporaine par les puissants qui « absorbent sans peine les subversions dont ils sont la cible », et ainsi « cautionnent l'obscénité de leur position dominante »[5]. Une telle postface, aussi brève que pertinente, est la seule qui, à nos yeux, s'imposait.

— Catherine Chauche
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

4. *Ibid.*, p. 227.
5. *Ibid.*

Jean-Pierre Martin, *Eloge de l'apostat, essai sur la vita nova*

Paris, Editions du Seuil, 2010, 290 pages.

Dès l'introduction, Jean-Pierre Martin relate sa propre expérience d'*apostat* et retrace les étapes d'un trajet existentiel qui s'est toujours construit avec et contre tous ses moi successifs et simultanés, instaurant une pratique de l'autodissolution qui refuse « toute assignation au passé avec résidence forcée dans un moi antérieur »[1] et son corollaire, la fidélité à soi. Entre l'étudiant timide qu'il fut à l'ENS, le militant de la Gauche prolétarienne, le baba-cool *speedé*, le pianiste de jazz qu'il devint par la suite, l'écrivain et le professeur d'université qu'il est aujourd'hui, Jean-Pierre Martin ne distingue qu'une suite de lignes brisées qui dessinent le sceau de l'apostat à l'égard de lui-même. Cette aventure intime de la déconversion « qui creuse un abîme en soi » en quelque sorte légitime le regard qu'il porte sur la littérature du XXe siècle – avec quelques incursions dans les siècles précédents – et son choix du mot *apostasie* qui lui semble le seul propre à désigner à la fois un geste de désenvoûtement par rapport à la norme, une transgression des valeurs communautaristes et la marge dans laquelle va pouvoir s'inscrire l'appel à la *vita nova*.

A partir de là, Jean-Pierre Martin décrit dans la première partie de son essai, intitulée « Des vies transfuges », ce leitmotiv du XXe qu'est la déconversion d'écrivains engagés, confrontés par l'Histoire à l'épreuve du réel, et qui ont parfois suscité le rejet parce qu'ils détruisaient l'esprit d'orthodoxie. Cette dissidence peut aussi être lue comme l'expression d'une pensée qui résiste à toute inféodation et désigne une question qui se pose dans toute œuvre et toute existence : celle du rapport de soi au passé et de soi à soi. Les vies transfuges sur lesquelles médite Jean-Pierre Martin sont pour la plupart marquées par le marxisme ; il distingue cependant différents types d'engagement qui induisent différents types de postures à l'heure du revirement : les « anges déchus » qui sont allés jusqu'au bout du sacrifice avant la rupture et les « compagnons de route »[2] qui ont toujours su préserver leur autonomie.

C'est à ce deuxième groupe qu'appartiennent André Gide et Roger Vailland, des écrivains dont l'apanage est la désinvolture définie comme « une morale du souci de soi, une façon pour l'individu de se défendre contre les envahissements

1. Martin, Jean-Pierre (2010) : *Eloge de l'apostat, essai sur la vita nova.* Paris : Ed. du Seuil : 12.
2. Les deux expressions sont d'Arthur Koestler cité par J.-P. Martin, *ibid.* : 39.

de la société »[3]. J.-P. Martin s'attarde ensuite sur le cas Vailland pour décrire « l'apostasie en douceur » du héros de son roman, *La Fête*, qui combine art de l'esquive et résolution ferme. Puis vient l'examen des *Ecrits intimes* dans lesquels Vailland, qui a connu l'addiction à l'opium, raconte sa déstalinisation personnelle sans complaisance rétrospective comme s'il s'agissait d'une désintoxication réussie à l'issue de laquelle il se retrouve « léger, délivré, mué, nu »[4]. Pleine de déférence à l'égard du Parti communiste, la démission sera toutefois feutrée comme celle d'un homme d'esprit qui se veut « hérétique, franc-tireur, insulaire, irrécupérable »[5].

Toujours parmi les vies transfuges, J.-P. Martin convoque trois figures qui déclinent selon trois modes d'apostasie la désertion face aux oukases du marxisme : en Paul Nizan, il voit la figure de l'apostat sur le point d'advenir, en Jean-Paul Sartre celle de l'apostat au revirement tardif, et en Benny Lévy celle de l'apostat radical ou ange déchu. Nizan, l'implacable militant d'*Aden Arabie* et des *Chiens de garde* quitta le Parti communiste en 1939 après la signature du pacte germano-soviétique et fut tué en 1940, laissant La Conspiration, un dernier roman ambigu dans lequel on voit l'écrivain se dégager du stalinien en lui tandis qu'affleure l'esquisse d'un revirement. Sartre, quant à lui, ne cesse de louvoyer, se tait lors des procès Kravchenko, récuse Soljenitsyne, mais devient apostat en acte en 1978, deux ans avant sa mort, lorsqu'il soutient les *boat-people* victimes du communisme vietnamien et apostat en paroles dans *L'Espoir maintenant*, un ultime entretien réalisé avec Benny Lévy, dans lequel il tourne le dos aux concepts de « groupe en fusion et fraternité-terreur » qui constituaient le noyau dur de sa pensée antérieure. Certains ont vu dans ces déclarations l'affaiblissement d'un vieillard, mais J.-P. Martin y voit surtout la validation de l'autoportrait de l'enfant qui, dans *Les Mots*, avait reçu «le beau mandat d'être infidèle à tout »[6]. Enfin, J.-P. Martin ne cache pas son admiration pour la troisième de ces figures, Benny Lévy qu'il a côtoyé au temps de la Gauche prolétarienne, et qui, selon lui, a parfaitement réussi son tournement - le mot est de B. Lévy. En effet, après la rupture avec Mao et la Gauche prolétarienne, ce dernier redécouvre Moïse et devient talmudiste, mais sans pour autant passer d'un fondamentalisme à l'autre. Ainsi que l'atteste *Pouvoir et liberté*, ses carnets intimes de 1975 à 1979, Lévy parvient à une « décomposition de Soi comme chef idéologique »[7] et envisage un monde où serait possible la relation singulière entre individus, hors de la coupure maître-esclave. Aux yeux de J.-P. Martin, une telle pensée qui récuse le tout-politique stigmatise la radicalité théorique d'un Alain Badiou ou d'un Slavoj Zizek pour mettre à nu « l'homme fracturé » et le propulser hors de soi « dans le champ expérimental d'une pensée méditante et encore hésitante, oscillante, interlocutrice »[8].

Cette première partie se termine avec un beau portrait de Marguerite Duras, un autre ange déchu. Il a fallu qu'elle soit exclue du P.C. au prétexte qu'elle vivait avec deux hommes pour que sa passion militante se retourne en exercice de la littérature

3. *Ibid* : 59.
4. Vailland, Roger (1968) : *Ecrits intimes*. Paris : Gallimard : 489.
5. Martin, *op. cit.* : 77.
6. Sartre, Jean Paul (1964) : *Les Mots*. Paris : Gallimard : 199.
7. Lévy, Benny (2007) : *Pouvoir et liberté*. Lagrasse : Verdier : 16.
8. Martin, *op.cit.* : 121.

« comme lieu d'immoralité » et cède la place à la « souveraineté du ravissement »[9]. Duras se reconstruit alors contre la norme idéologique et contre ce qu'elle appelle « l'imbécillité théorique », pour se vouer à une écriture blasphématoire. On l'aura compris, c'est la littérature qui triomphe dans le combat contre la norme instaurée par le tout-politique parce que l'expérience de la transgression confère à l'apostat un *savoir* irremplaçable qui remet en question la mémoire idéologique comme croyance ou névrose et prépare *le devenir autre* à partir de l'enchaînement de résolutions qui le façonnent sans retour en arrière possible.

Dans la deuxième partie de son essai, J.-P. Martin se livre à une méditation sur la destinée d'écrivains qui ont fait le saut vers la *vita nova* avec la conscience aiguë que la mort est au bout du chemin, une *vita nova* dont l'enjeu tout autant esthétique qu'existentiel est l'œuvre nouvelle. Impossible de donner une liste exhaustive des écrivains cités : nous retiendrons le dernier Roland Barthes, Arthur Koestler, à nouveau Vailland, et Romain Gary.

Après la mort de sa mère en 1977, Barthes fait à Casablanca l'expérience d'un *satori* qu'il assimile à une conversion littéraire qui implique retour de l'auteur, réflexivité, découverte de la transitivité du vouloir-écrire, obsession de l'inventaire, tout en gardant le goût du paradoxe et du « contrage »[10], même dirigé contre lui-même. La transmutation que revendique Barthes n'a rien à voir avec la transgression du militant, elle se situe plutôt du côté d'une « éthique du changement comme chatoiement »[11] qui ignore la dimension idéologique et fait de lui un dandy à la philosophie viagère qui subordonne le temps de l'Histoire au temps de la vie. Parallèlement, Barthes s'éloigne du champ existentiel dont pourrait surgir une confession trop vertigineuse et n'envisage plus l'avenir que comme un « changer d'écriture » ouvert sur l'immense intertexte de la vie des autres, ce qui fait de lui le héros théorique de la *vita nova*.

J.-P. Martin place Koestler et Vailland aux antipodes de Barthes, parmi les écrivains qui brûlent leurs vaisseaux pour choisir la rupture radicale et l'efférence d'un perpétuel « aller à », quitte à frôler l'autodestruction. Dans *Hiéroglyphes*, Koestler décrit son existence comme une *metanoia* perpétuelle qui va d'immolations de lui-même en conversions, de l'université au kibboutz, d'Allemagne en Russie dont il devient membre du *Komintern* jusqu'à la rupture de 38. Enfin, J.-P. Martin revient plus longuement sur Vailland dont il admire la capacité de transgression quand elle se fait « engendrement ininterrompu de soi », nous livrant au hasard sans être incompatible avec l'exercice de la décision, ouvrant ainsi l'accès à la *maturité* et à la *souveraineté*, deux concepts chers à cet écrivain.

Pour clore cette partie, J.-P. Martin aborde le versant plus sombre des écrivains mus par « la lassitude de n'être que soi » comme Michel Leiris ou Romain Gary. Ce dernier désigne par le terme « aliénation » ou par la métaphore de la « Mongolie extérieure » son désir irrépressible de se faire étranger ou extérieur à toutes les données historiques, biologiques et historiques qui le déterminent et à tous les stéréotypes dans lesquels la critique étouffe son œuvre. On peut y voir

9. Martin, *op.cit.* : 131.
10. Le mot est de Barthes.
11. Martin, *op.cit.* : 190.

une variante de *l'évasion* ou *excendance* qui, chez Levinas, signifie le désir de briser « l'enchaînement du moi à soi ». Le pseudonyme Emile Ajar va effectivement permettre à Gary de s'inventer un nouveau « corps de mots » et de faire la nique aux institutions en recevant un deuxième prix Goncourt, mais il doit aussi s'inventer un double – en la personne de Paul Pavlovitch, son neveu –, qui à son tour rejette cette identité factice. Ce jeu dangereux de la transgression identitaire ne vient pas forcément à bout du vieil homme en soi, explique J.-P. Martin qui interprète le suicide de Gary comme une tragique coïncidence entre mort et *vita nova*.

Au terme de cette méditation, J.-P. Martin se garde bien de faire un portrait à charge de l'immobile, même s'il fustige au passage les deux « feux fixes » que furent à ses yeux Guy Debord et André Breton. De plus, il rappelle que la marge entre la figure de l'apostat et celle de l'immuable reste poreuse, comme elle le fut pour Aragon, parce qu'il nous faut faire avec la part « irréfragable » de notre être sans jamais renoncer à jeter le défi « à ce culte de la collectivité qui pense en nous ».

Ecrit d'une plume alerte, *L'Eloge de l'apostat* bénéficie de toute évidence de l'expérience personnelle de son auteur et de sa capacité à envisager une situation existentielle de l'intérieur. Certes, on peut regretter que le parcours de certains écrivains soit survolé un peu trop rapidement et que la toute dernière partie sur le destin des livres de la bibliothèque de J.-P. Martin se révèle superflue. Le grand mérite de Jean-Pierre Martin n'en demeure pas moins d'être capable de lire l'apostasie personnelle et littéraire (les deux se confondent dans le cas des écrivains) comme le moteur indispensable qui lance un processus d'individuation authentique et place l'histoire de l'individu ou « petit sujet » sur le même plan que l'Histoire des peuples.

— Catherine Chauche
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

Le Glossaire multilingue de la gestion du risque Anglais / Français / Allemand / Espagnol / Roumain / Finnois / Hongrois / Russe

Editeurs : Gertrud Gréciano, Gerhard Budin, Danielle Candel, John Humbley
Auteurs : Gertrud Gréciano (Strasbourg), Gerhard Budin (Vienne), Annely Rothkegel (Chemnitz), Ulrike Hass (Essen)
Traducteurs : Cornelia Cujba (Iasi), Attila Frigyer (Budapest), Luis Gonzalez (Caracas-Paris), Csilla Höfler-Bornemisza (Vienne), Annikii Liimatainen (Helsinki), Alexei Milko (Strasbourg-Moscou).
URL : *http://mgrm.univie.ac.at/*

Le *Glossaire multilingue de la gestion du risque / Multilingual Glossary of Risk Management* (*GMGR / MGRM*) peut être présenté quantitativement comme un ouvrage de 704 pages, ayant quatre auteurs, six traducteurs, onze collaborateurs scientifiques et techniques et présentant en huit langues 230 mots, avec 400 définitions et 1400 collocations et expressions sémantiquement ou lexicalement associées. Son élaboration a duré plus de huit ans, a fait partie d'un programme européen et a supposé la recherche de financements supplémentaires, une fois le projet européen terminé, pour passer des cinq langues de sa version 2006/2007 visible sur le site de l'Université de Vienne (*http://mgrm.univie.ac.at/*) aux huit langues de sa version de 2011, annoncée comme version pre-print. Après la navigation dans la Base terminologique du Risque du site mentionné, la lecture des documents qui l'accompagnent (présentation, bibliographie, codification des sources bibliographiques, index) et la lecture des articles scientifiques signés par les auteurs, principalement par la coordinatrice du projet, Gertrud Gréciano, linguiste spécialiste de la phraséologie, professeur émérite à l'Université de Strasbourg, on ne souhaite que voir ce glossaire imprimé pour pouvoir le feuilleter. Laissant de côté l'anecdotique, le glossaire séduit par la réflexion scientifique qui est à la base de son élaboration, par l'authenticité des occurrences définies et mises en relation et par son utilité certaine grâce à la concordance multilingue de collocations et phrasèmes décrivant linguistiquement le domaine du risque et de sa gestion.

Les auteurs ont réuni leurs compétences en lexicologie, traductologie, terminologie, phraséologie, langues de spécialité, avec des besoins linguistiques mis au jour par les sciences du risque développées à des niveaux nationaux et au niveau européen. Le *Glossaire* qu'ils signent s'adresse aux traducteurs et

traductologues, aux enseignants des langues de spécialité et à leurs étudiants, aux spécialistes de la terminologie et du vocabulaire combinatoire et aux spécialistes du multilinguisme et du plurilinguisme en Europe. La *Préface* est riche en arguments et en informations portant sur la réalisation du projet, rendue possible grâce au soutien de la Commission Européenne apporté au programme WIN 2004 (*Wide Information Network for Risk Management*). Ce projet comprenait aussi un module linguistique dont le principe de base était le multilinguisme. D'autres institutions y ont contribué, telles que les universités d'affectation des auteurs ou la région Alsace.

Le principe d'élaboration du *Glossaire multilingue de la gestion du risque* est onomasiologique : les auteurs partent des concepts pour étudier leur expression dans les huit langues cibles. L'ensemble des occurrences sont authentiques, extraites de textes scientifiques, administratifs et journalistiques. Elles sont accompagnées de définitions généralement référencées, ou, plus rarement, dans le cas de certaines traductions, d'une reformulation de définitions et commentaires préexistants dans la version initiale du glossaire.

La bibliographie (pp. 479-496 de la version pre-print) est constituée de dictionnaires, glossaires, portails web, monographies et collections de corpus de presse concernant les sciences du risque en général et des études appliquées sur (i) les feux de forêt, (ii) les inondations et les crues, (iii) les déversements d'hydrocarbures. Les sources bibliographiques correspondant aux huit langues du glossaire sont codifiées dans des abréviations utilisées pour le référencement des définitions (pp. 497-526).

L'architecture du glossaire combine terminologie et lexicographie, ou, comme le dit Gertrude Gréciano (2008) il combine « macrostructure onomasiologique, microstructure sémasiologique, médiostructure grammaticale et sémantique, ainsi que des définitions multiples de termes clés avec leurs collocations semi-automatiquement extraites d'un important corpus textuel, scientifique, administratif et journalistique ». Le GMGR est structuré, dans ses deux versions (cinq langues ou huit langues[1]), selon deux grands domaines : **les pré-événements** et **les événements**, structurés chacun en sous-domaines ou ordres conceptuels, notés respectivement A, B, C0, C1, C2, C3, comme le montre l'extrait suivant de la table des matières du *Glossaire* :

I. Pré-événements : A. Estimation du risque et technologie

I. Pré-événements : B. Perception publique, planification, prévision, alerte

II. Événements C0 : termes généraux – événements, équipements, interventions

II. Evénements C1 : incendie – événements, équipements et opérations

II. Evénement C2 : inondation / crue – événements, équipements et interventions

1. La version en cinq langues FR / ANGL / ALL / ESP / ROU peut se consulter librement à l'URL *http://mgrm.univie.ac.at/* de Zentrum für Translationswissenschaft de l'Université de Vienne, responsable Gerhard Budin. La version pre-print de novembre 2011, comprenant les versions supplémentaires en FI / HU / RU nous a été aimablement transmise par la coordinatrice du projet, Gertrud Gréciano.

II. Evénement C3 : déversement d'hydrocarbures – événements, équipements et interventions.

L'ordre conceptuel du glossaire explique que certains termes apparaissent à plusieurs endroits, selon les phases du cycle de la gestion du risque. Chaque section ou article du glossaire (partie consacrée à un terme ou à un phrasème spécifiques) est structurée selon les mêmes indicateurs lexicographiques :

- **Entry number**
- **Management cycle**
- **GramInfo**
- **Definition** (accompagnée éventuellement de « **Comment** »)
- **SemInfo** (sous forme de modélisation de traits sémantiques)
- **Related terms and expressions Fr / En / Ge / Sp / Ro / Fi / Hu / Ru**.

De manière détaillée, la structure d'un article du glossaire est la suivante :

(i) le numéro d'entrée est suivi de la mention du ou des domaines d'application de la notion, signalés par leur code, qui se retrouve dans l'index ; par exemple, pour le concept générique du « risque » qui a le numéro d'entrée A1, les domaines concernés sont : *A. estimation du risque et technologie ; B. perception publique, planification, prévision, alerte ; C. événements : incendies, inondations, déversements d'hydrocarbures et réponses* ; l'entrée A7 « analyse du risque », en revanche, ne concerne que le domaine *A. estimation du risque et technologie* ;

(ii) une liste présentant l'expression du concept dans les cinq / huit langues du glossaire, chaque terme étant accompagné d'indications morphologiques introduites par le terme « GramInfo », précisant la catégorie grammaticale, le genre et la forme de pluriel, si elle est différente de celle de singulier ; *cf.*, comme illustration, les termes correspondant à la notion générique de « risque » :

French risque
Graminfo <nom, m, sg, pl>
English risk
Graminfo <noun, sg, pl>
German Risiko
Graminfo <Nomen, N, Sg, Pl Risiken>, etc.

(iii) la définition du concept dans chaque langue ; pour certaines langues, plusieurs définitions sont données pour un même concept, en indiquant pour chacune le code de la source ; les définitions sont, pour certaines langues, accompagnées de « commentaires », présentant de manière plus détaillée le concept ;

(iv) une partie « noms, collocations et phrasèmes » comprenant le terme vedette ou associés à celui-ci, dans des constructions figées ou des collocations, accompagnées à leur tour de définitions ; la présentation est faite dans les cinq / huit langues du glossaire, en commençant par la langue de consultation du glossaire :

probabilité <f, sg> **d'une catastrophe / probability** <sg> **of a (disaster) event /**
Wahrscheinlichkeit <F, Sg> **einer Katastrophe / probabilidad** <f, sg, pl> **de una**
catástrofe / probabilitatea <f, sg> **(producerii) unei catastrofe / katastrofin todennäköisyys** <yks.> / **szerencsétlenség valószínűsége** < fn, e sz> / **вероятность** <ж.р., ед.ч.> **катастрофы**
accroitre la conscience du risque / to enhance risk awareness / Risikobewusstsein
schärfen / incrementar la conciencia del riesgo / a conştientiza riscul / vahvistaa
riskitietoisuutta / veszélytudatot növel / повышать уровень осознания риска

Grâce à cette richesse d'informations, un article du *Glossaire* peut atteindre des dimensions impressionnantes ; par exemple, A52 « plan d'urgence » va, dans la version pre-print, de la page 112 à la page 115 pour le français comme langue de consultation. Chaque terme et chaque expression 'vedette' sont repris dans les cinq / huit langues du *Glossaire* : la succession des termes dans les huit langues laisse la première place au mot dans la langue de consultation suivi des termes correspondants dans les sept autres langues, la définition, en revanche, étant donnée uniquement dans la langue de consultation.

La version informatisée montre l'avantage de cette structuration. L'utilisateur peut choisir la langue de consultation et une deuxième langue qui serait, pour lui, la langue cible pour la traduction ou la recherche terminologique. Les termes dans les langues restantes seront présentés à partir de la troisième position. Grâce à cette architecture, la version informatisée est très facile d'accès et permet des recherches croisées par des hyperliens d'une expression vers le terme générique auquel elle est rattachée. On peut ainsi consulter les définitions du terme générique ou d'autres expressions qui lui sont sémantiquement ou lexicalement reliées.

Le glossaire combine les mots simples et les collocations liés par un ordre conceptuel, ayant chacun un code d'identification qui combine deux informations : le domaine et l'ordre numérique dans la liste correspondant à celui-ci.

La première partie (*I. Pré-événements : A. Estimation du risque et technologie*) comprend 84 entrées : *A1 risque, A2 acceptation du risque, A3 risque acceptable, A4 risque d'incendie, A5 risque de crue, A6 risque résiduel ….. A84 biodiversité.*

La deuxième partie (*I. Pre-event: B. Public risk awareness, planning, forecast, warning*) comprend 34 entrées : *B1 perception du risqué, B2 information publique, B3 développement durable, B4 contre-mesure …. B34 1. alarme, 2. signalisation.*

La troisième partie *(II. In-event: C0. general terms - events, equipments, operations*) comprend 9 entrées : *C0.1 événement …. C0.8 sauvetage, C0.9 parties prenantes, personnes intéressées, personnes concernées.*

La quatrième partie (*II. In-event: C1. Fire - events, equipments, operations*) comprend 14 entrées : *C1.1 feu …. C1.14 lutte contre l'incendie.*

La cinquième partie (*II. In-event: C2. Flood - events, equipments, operations*) comprend 39 entrées : *C2.1 précipitation, hauteur de précipitation, C2.4 prévision de crue …. C2.39 mesure de protection passive.*

La sixième partie (*II. In-event: C3. Oil spill - events, equipments, operations*) comprend 26 entrées : *C3.1 pétrole, hydrocarbure …. C3.26 zone côtière, littoral.*

La présentation onomasiologique, conceptuellement ordonnée, est complétée par un index alphabétique avec une numérotation conceptuelle des termes et locutions pour chaque langue (de la page 527 à la page 704, dans la version pre-print, ou dans un document au format PDF existant sur le site http://multiterm.trans.univie.ac.at) présentant les termes du glossaire en commençant par la langue en titre ; par exemple, l'index français commence par le terme en langue française, l'index russe présente les termes en commençant pas celui en langue russe, etc., suivis par les termes correspondants dans les autres langues. Cette organisation est particulièrement utile dans la version informatisée, qui combine l'index alphabétique avec la présentation onomasiologique. Voici aussi un extrait de l'index pour le français associant l'ordre alphabétique et la numérotation conceptuelle :

acceptation du risque / Risikoakzeptanz / risk acceptance/ aceptación del riesgo / acceptarea riscului / riskin hyväksyminen / kockázatvállalás / степень допустимого риска.....A2
accident / Unfall / accident / accidente / accident / onnettomuus / baleset / авария.....C0.3
accident majeur / schwerer Unfall / major accident / accidente grave / accident grav / suuronnettomuus / súlyos baleset / крупная авария.....C0.4
aération / Belüftung, Ventilation / ventilation / ventilación / aerisire, ventilaţie / ilmanvaihto, tuuletus / szellőzés, ventiláció / вентиляция.....C1.12

Les deux entrées, par l'ordre conceptuel et par l'ordre alphabétique, permettent une recherche croisée de la terminologie liée à la gestion du risque et répondent, dans la version informatisée, à des habitudes de recherche ou à de besoins spécifiques des utilisateurs.

En guise de conclusion, nous tenons à signaler que la riche bibliographie mise en ligne sur le site de l'Université de Vienne permet d'accéder à d'autres bases terminologiques ou à d'autres glossaires. Par contraste avec ceux-ci, le *GMGR / MGRM* a la spécificité et le mérite d'être multilingue et de permettre des concordances interlinguales de termes complexes. On peut espérer qu'il sera étendu à d'autres langues et enrichi d'autres sous-domaines de la catégorie du risque. Il est aussi particulièrement intéressant de suivre la réflexion liée à l'élaboration du *GMGR / MGRM* dans les articles de Gertrud Gréciano, Gerhard Budin et Annely Rothkegel présentés en préambule sur le site du projet (http://mgrm.univie.ac.at). Ce *Glossaire*, point de convergence de plusieurs domaines des sciences humaines,

est un bel exemple d'apport de la recherche linguistique à une terminologie multilingue et à la traduction spécialisée.

— Emilia Hilgert
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

Œuvres citées

Gréciano Gertrud, 2008, « Pour un glossaire de collocations terminologiques ». *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*. 53 / 2 : 420-433, récupéré le 3 avril 2012. *Erudit*. http://www.erudit.org/revue/meta/2008/ v53/n2/ 018527ar.pdf.