

# Roland Pfefferkorn

DANS **RAISON PRÉSENTE** 2015/4 N° 196 , PAGES 107E À 127E  
ÉDITIONS **UNION RATIONALISTE**

ISSN 0033-9075

DOI 10.3917/rpre.196.0107e

Date de mise en ligne : 01/01/2019

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-raison-presente-2015-4-page-107e?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Union rationaliste.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# *Trimestrielles*

## Sciences

Jean-Louis Lavallard

### LA PSYCHOLOGIE EST-ELLE UNE SCIENCE EXPÉRIMENTALE ?

Une étude récente sur la reproductibilité des expériences de psychologie incite à se poser la question : la psychologie est-elle une science expérimentale ? 270 chercheurs ont essayé de reproduire 100 expériences de psychologie publiées en 2008 dans trois grands journaux de recherche en psychologie : *Psychological science* – *Journal of personality and social psychology* – *Journal of experimental psychology : learning, memory, cognition*. Le résultat brut est alarmant : au plus 39 % seulement des résultats ont été jugés subjectivement reproduits et si l'on utilise des critères mathématiques de reproductibilité, le taux de reproductibilité est encore plus bas.

La reproductibilité d'une expérience est une caractéristique fondamentale de sa valeur scientifique. Quelle foi accorder à une expérience que l'on ne peut pas reproduire ? Toutes les sciences dites exactes conduisent à des expériences reproductibles. Chaque science a sa méthode de mesure de la reproductibilité. En mathématiques, la démonstration d'un nouveau théorème exige sa vérification logique. Le plus souvent une demi-douzaine de mathématiciens seulement est capable de ce travail. La démonstration d'un nouveau théorème est toujours très compliquée. Ces mathématiciens éminents scrutent tous les détails de la démonstration, dé-

tectent les parties insuffisamment démontrées (et les complètent). Puis ils simplifient la démonstration pour qu'elle puisse être comprise pas un plus grand nombre de leurs collègues.

En physique comme en chimie et en biologie, l'expérience est presque toujours dupliquée par une équipe concurrente qui travaillait sur le même sujet et aurait publié le même résultat un peu plus tard. La recherche dans ces sciences prend souvent l'allure d'une course. Mais c'est l'application industrielle du résultat qui est la meilleure preuve de reproductibilité : les usines reproduisent implicitement l'expérience des milliers voire des milliards de fois au cours du processus de fabrication.

En biologie, le critère de réussite de la duplication de l'expérience est moins strict qu'en physique et en chimie. Une cellule est un système vivant en perpétuelle évolution. Elle n'est jamais identique au cours du temps. Le phénomène que l'on observe peut n'exister qu'à certains moments. Il n'en existe pas moins.

Dans le travail de reproductibilité d'une expérience de psychologie la situation est tout autre. Une expérience de psychologie se fait sur un groupe de sujets tous différents. Chaque sujet répond à sa manière. L'expérimentateur dispose donc d'un certain nombre de résultats *a priori* tous différents. Il estime que le résultat est intéressant si les réponses de chacun des sujets testés sont proches les unes des autres. Le résultat final est en conséquence toujours le résultat d'une analyse statistique. Des méthodes mathématiques simples (supposant une répartition théorique selon une courbe de Gauss normale) permettant d'affirmer si le résultat est sta-

tistiquement valable. La publication dans un journal n'a lieu que si le résultat de ce test est positif.

La duplication d'une expérience de psychologie suit le même processus. Elle est positive si elle conduit à une mesure statistiquement valable, proche du résultat publié. L'expérience est jugée non reproduite si la reproduction n'est pas statistiquement valable ou si le résultat final est différent. Si elle est statistiquement valable et si le résultat est proche, les réponses aux deux expériences, celle initiale et celle de reproduction peuvent être réunies pour obtenir un résultat plus précis et statistiquement plus valable. Ici, ce fut rarement le cas. Le plus souvent la duplication a conduit à des résultats statistiquement non valables ou/et notablement différents.

97 % des études publiées avaient des résultats statistiquement significatifs. C'est pour cela qu'ils avaient été publiés. Malheureusement, 36 % seulement des reproductions étaient statistiquement valables. De plus, indépendamment de la validité statistique, la valeur moyenne était le plus souvent très différente. L'effet mesuré dans la duplication était presque toujours plus faible : la moitié en moyenne.

Que conclure de cette confrontation ? Un grand nombre de publications n'avaient pas de sens. Les chercheurs qui les ont faites ont été trop optimistes sur leur validité. Par ailleurs ils ont choisi les résultats le plus intéressants à leurs yeux : ceux qui correspondaient aux plus grandes valeurs et n'étaient pas du tout attendus. Un chercheur n'est pas tenté de publier un résultat jugé presque évident. Il recherche la nouveauté.

Le plus grand écart entre l'expérience et sa reproduction a été constaté en psychologie sociale. Il est moins grand en psychologie individuelle. Mais dans les deux cas, les chercheurs devraient être plus prudents dans leurs publications. Le plus souvent une expérience est destinée à vérifier une théorie. Si le résultat n'est pas statistiquement valable et notablement différent, la théorie doit être mise en doute. Ce sont donc les fondements mêmes de la psychologie qui sont ébranlés par la non-reproductibilité des expériences.

## UNE LEVURE QUI PRODUIT DES MÉDICAMENTS

La médecine utilise divers dérivés de l'opium pour calmer la douleur et les toxicomanes les utilisent pour se droguer. Ces composés chimiques dont le plus connu du public est la morphine sont dérivés du pavot. Pour les obtenir, il faut donc commencer par de la culture. Une équipe américaine vient de réussir à les produire autrement : par la fermentation de levures. Le principe de la méthode est simple. Ces composés sont synthétisés dans le pavot par une succession de réactions chimiques connues. Ces réactions sont catalysées par des enzymes que le pavot secrète. Les informations pour la formation de ces enzymes sont inscrites sur l'ADN du pavot. Il suffit de les transporter sur l'ADN de la levure pour que la levure secrète ces enzymes et que la synthèse ait lieu. Les techniques actuelles de manipulation permettent ce genre d'exploit. Une équipe américaine de l'Université de Stanford y est parvenue. Ils ont fabriqué une le-

## Raison présente

---

vure qui produit ces opioïdes. Est-ce à dire que la culture du pavot est condamnée? Certainement pas. La levure n'a produit que des traces infimes du produit. Il faudrait multiplier par un million le rendement pour que la levure entre en compétition avec le pavot.

## Cinéma

Michelle Lannuzel

### MUCH LOVED

France / Maroc. 2015. Réal. et scén. : Nabil Ayouch. Avec Loubna Abidar (Noha), Asmaa Lazrak (Randa), Halima Karaouane (Soukaina), Sara Elmhamdi Elaloui (Hlima), Abdellah Didane (Saïd).

### FATIMA

France. 2015. Réal. et scén. : Philippe Faucon. Avec Sora Zeroual (Fatima), Zita Hanrot (Nesrine), Kenza Noah Aïche (Souad), Chawki Amari (le père).

### DHEEPAN

France. 2015. Réal. : Jacques Audiard. Scén. : Noé Debré, Thomas Bidegain, Jacques Audiard. Avec Antonyhasan Jesuthasan (Deepan), Kalieaswari Stinivasan (Yalini), Claudine Vinasithamby (Il-layaall), Vincent Rottiers (Brahim).

Cette chronique – rédigée dans l'urgence, je le reconnais – évoque de manière succincte ces trois films, certes fort différents, mais qui, chacun à sa manière, saisissent le destin de personnages jetés dans la violence ouverte ou feutrée du monde. Les réalisateurs de ces fictions ont choisi un point de vue décalé qui permet au spectateur d'aller au-delà des apparences, des préjugés ou des idées reçues, à la rencontre de l'Autre.

Et cela ne va pas parfois sans risques. Ainsi, il est difficile de parler

du film de N. Ayouch, sans rappeler d'emblée les réactions violentes des autorités marocaines, l'interdiction du film dans tout le pays, les menaces de mort, jusqu'à l'agression physique de l'actrice Loubna Abidar, en ce début du mois de novembre. Pourquoi un tel déchaînement ? Le film montre la vie quotidienne de quatre prostituées de Marrakech, qui tentent de vivre et de surmonter les humiliations et les meurtrissures infligées par leurs clients saoudiens ou européens, au sein d'une société qui les utilise tout en les condamnant. De longues séquences permettent de pénétrer l'intimité de ces femmes, de les voir non pas comme de simples objets du désir des hommes, mais comme des « guerrières », dit le réalisateur. Il n'évite pas les scènes scabreuses, les propos salaces, mais il n'y a aucun voyeurisme, seulement la volonté de montrer ce que signifie la soumission des corps. N. Ayouch provoque une inversion subtile de notre regard : ce sont ces hommes arrogants et pervers, détenteurs du pouvoir, qui méritent notre mépris, et non ces femmes qui rient, dansent, se soutiennent pour ne pas sombrer, aidées en cela par l'énigmatique Saïd, et gardent malgré tout l'espoir d'en sortir, comme le suggère le dernier plan du film. Difficile pour le pouvoir marocain d'accepter cette lumière sur l'hypocrisie du système.

Le film de Philippe Faucon va aussi à la découverte de l'Autre. Toute son œuvre est tournée vers les « invisibles », ces immigrés maghrébins indispensables à la société qui les ignore le plus souvent, comme le cinéma français d'ailleurs, sauf lorsque certains d'entre eux sombrent dans le fanatisme et le terrorisme. Alors que son film précédent, *La Désintégration* (2012) dénon-

çait l'endoctrinement de jeunes gens en rupture avec leur entourage et la société, *Fatima* raconte le cheminement d'une femme de ménage prête à tous les sacrifices pour que ses deux filles réussissent leurs études. La mise en scène dépouillée, le montage elliptique, construisent avec délicatesse le portrait de cette femme solitaire, à l'écart, à cause de son foulard, de son travail épuisant en horaires décalés. On la voit souvent derrière une vitre, ou en reflet dans un miroir, pour accentuer son isolement. Le racisme au quotidien ne l'épargne pas : la grande bourgeoisie qui l'emploie teste son honnêteté en laissant de l'argent dans un jean. Mais Faucon lui donne une dignité, une sensibilité, une justesse dans le dialogue qu'elle entretient avec ses filles. Car le langage est un élément essentiel du récit. C'est un film bilingue, arabe et français. Fatima suit des cours de français pour vaincre son illettrisme, et rejoindre ses filles qui ne parlent que le français. Et par un beau renversement, c'est en arabe qu'elle aborde la littérature, en écrivant son journal. Le point de départ du film est d'ailleurs le livre paru en 2006, *Prière à la lune* de Fatima Elayoubi, elle-même femme de ménage.

La narration est construite par des contrastes multiples : entre les aînés et les jeunes, entre les deux sœurs, entre les garçons et les filles du quartier, entre les classes sociales. Toujours par le choix de détails pas nécessairement expliqués qui suggèrent la complexité des personnages. Les acteurs sont remarquables, en particulier Sonia Zeroual.

Juste un mot à propos de *Dheepan*, dont on a beaucoup parlé après sa Palme d'Or inattendue. Sans accorder trop de poids à ce prix, il est toujours intéressant de comprendre

en quoi l'état du monde autant que la composition du jury de Cannes explique en partie ce choix.

Je ne crois pas qu'Audiard soit un réalisateur exceptionnel. Mais il possède un talent certain de metteur en scène et de narrateur, et c'est un exemple assez rare d'un cinéaste exigeant et populaire.

Choisir comme protagonistes des acteurs non professionnels, Tamouls de surcroît, parlant leur propre langage, en faire des immigrants coincés dans une banlieue française à moitié déglinguée, c'était la marque d'une audace remarquable. La première moitié du film embarque le spectateur au Sri Lanka, à la fin d'une terrible guerre civile opposant les forces gouvernementales aux Tigres de libération de l'Ilam tamoul, qui furent les vaincus de cette tragédie. On ne peut imaginer personnages aussi étrangers à un public français. La mise en scène nerveuse, efficace, s'attache au personnage de Dheepan, guerrier tamoul qui brûle son uniforme, puis à celui de Yalini, jeune femme en quête fébrile d'un enfant esseulé, entraînant de force une petite fille apeurée. À eux trois, ils vont fonder une fausse famille pour avoir le droit de quitter le pays et tenter de rejoindre la France. Dans la banlieue où ils sont relégués, ils vont apprendre à se connaître, à se supporter, à finir par se sauver les uns les autres. Audiard réussit à tisser ces liens et à donner une véritable épaisseur à ces personnages qui ne comprennent rien des codes du monde où ils sont tombés. Ils nous donnent le regard de l'étranger sur notre propre monde, rappelant celui du Huron de Voltaire ou du Persan de Montesquieu.

La deuxième partie bascule malheureusement dans un mode plus convenu, une image complai-

sante de la violence urbaine, avec la drogue, les caïds, les coups de feu, une reprise d'*Un Prophète*, en quelque sorte. Quant à la fin qui verse dans l'angélisme... Un rêve, peut-être ?

## Théâtre

Guy Bruit

### L'ÉTRANGE INCIDENT DU CHIEN PENDANT LA NUIT

D'après le roman de Mark Haddon, adapté par Simon Stephens et mis en scène par Philippe Adrien, au Théâtre de la Tempête.

Deux raisons me commandent de parler un peu longuement du dernier spectacle de Philippe Adrien. La première est qu'il s'agit d'une très belle réussite théâtrale. La seconde est qu'il me semble ici que se renoue ou se retend un fil qui peut-être s'était un peu distendu ces derniers temps. Je commencerai par la seconde de ces raisons.

Il m'arrive parfois de relire certaines de mes chroniques. En 1987 (RP n° 81), à l'occasion de l'adaptation du roman d'Hervé Guibert, *Des aveugles*, j'avais défini Adrien comme un poète de la limite et de l'enfermement. Nous sommes enfermés aussi bien dans notre « nature » que dans des codes sociaux, des règles, des préjugés et des idées reçues, etc. Ce sont là autant de limites. Que se passe-t-il quand nous essayons de nous en affranchir, ou quand nous nous interrogeons sur leur degré de réalité ? Avec humour Guibert se demandait quelle différence il y avait entre un aveugle et un loubard à lunettes noires (rappelons-nous une séquence célèbre des *Enfants du paradis* de Carné). À une dame qui voulait acheter une souris blanche, il faisait répondre par le marchand animalier qu'il n'y avait pas de souris blanches : la souris blan-

che a un ventre gris, une queue rose, des pattes roses. C'est par une facilité de langage que nous parlons de souris blanches : nous sommes aussi enfermés dans nos habitudes langagières. Adrien s'était donc interrogé sur ce qu'était la réalité du monde des aveugles dans un institut spécialisé où on vient *voir* des gens qui ne voient pas.

Le spectacle des *Aveugles* avait été le point de départ de la recherche de ce qui pouvait faire l'unité du travail de Philippe Adrien, chez qui le souci était ancien de la pensée de la limite, c'est-à-dire de la différence. Ne prenons que trois exemples. Le *Pourceaugnac* de Molière, comédie qu'on pourrait croire innocente, était l'occasion – et c'était être en avance sur les discussions autour du genre – d'une interrogation sur la différence des sexes : un bon bourgeois de province arrivait, homme, à Paris d'où il devait s'enfuir travesti en femme. Dans *La Mission* de Heiner Müller, c'est la question de la rupture avec sa classe sociale qui était posée ; est-il possible à un bourgeois, un privilégié, de devenir un révolutionnaire qui rejoint dans la lutte le monde des opprimés (classe ouvrière ou peuples colonisés), ou ne reste-t-il pas prisonnier de sa condition originelle, ce qui dans le cas du commissaire Dubuisson conduit à une double trahison ? Et, chez Brecht, comment un brave homme peut-il, au hasard des circonstances, devenir un bourreau, comment Galy Gay, parti acheter un poisson, peut-il se retrouver chef d'une soldatesque particulièrement féroce, lancé à la conquête colonisatrice des Indes ? Trois histoires qui pourraient sembler ne rien avoir de commun, mais où se manifestait la même inquiétude : un homme est un

homme, mais qu'est-ce qu'un homme ?

Philippe Adrien a poursuivi son parcours qui l'a conduit vers la pensée du handicap et de la maladie. Exemple fut à ce sujet la présentation du *Malade imaginaire* (2002), réalisée « en communion » avec la Compagnie du 3<sup>e</sup> œil, compagnie créée et dirigée par Bruno Netter, comédien aveugle, et composée de comédiens handicapés, souvent lourdement. L'intérêt de ce *Malade* était double.

Dans la volonté de faire entrer dans le jeu théâtral des handicapés, il y avait un enjeu éthique. Adrien s'en est expliqué dans un entretien paru dans RP 163-164 : « Je n'aime pas les catégories d'exclusion, et dans tout ce que j'ai pu faire, je crois qu'il y a une question, comment pourrait-on inclure cet exclu, comment pourrait-on partager au-delà de ce qui est normalement partagé ? D'où mon intérêt pour les handicapés. Le théâtre est aussi le lieu de revenir sur ces différences qui aujourd'hui me semblent devoir être abolies et combattues ». Pour lui le corps de l'acteur – handicapé ou non handicapé – est un « corps symptomatique », avec lequel il doit se débrouiller, « un poids qu'il doit porter tel qu'il est », qu'il ne faut pas vouloir corriger ou soumettre à une « espèce d'orthopédie ». Le théâtre permet – sans être une thérapie illusoire – à l'acteur d'échapper « au poids de son symptôme », de passer au-delà, d'accéder, au moins pour un temps, à « plus de liberté corporelle ». C'est cet espace de liberté un instant conquise qui dans ce *Malade* pouvait nous émouvoir si fort.

Mais faire jouer Argan et Béline par deux aveugles, Toinette par une sourde, n'était pas accomplir quelque bonne action. C'était proposer

une interprétation de Molière. La question de la maladie imaginaire d'Argan n'est pas celle de son corps, mais celle de son esprit. Argan vit dans un univers de fantasmes, et ces comédiens un peu « étranges » sont ses fantasmes. Nous voyons Béline, Angélique, Béralde, Cléante, Toinette comme des êtres sains et pleins de vie et de bon sens. Argan les voit comme des persécuteurs, des espèces de monstres, *qui ne le comprennent pas*. Notre vision du monde et celle du malade... Comment comprendre un malade, dont nous ne pouvons pas « imaginer » la souffrance ni prendre la place ? Grande question, si chargée d'angoisse.

Nous voici aujourd'hui entraînés à la découverte du jeune Christopher, un garçon autiste de quinze ans. Philippe Adrien nous dit que c'est la première fois qu'il met en scène sur le mode du « théâtre récit ». Que faut-il entendre par là ? Il s'agit bien d'une adaptation pour le théâtre d'un roman, *Le Bizarre incident du chien pendant la nuit*, de Mark Haddon, adaptation remarquable de finesse et d'intelligence théâtrale, de Simon Stephens. Mais il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre à partir du (ou d'après) le roman. Il s'agit de l'exploration d'un livre par les moyens du théâtre.

On pourrait présenter les choses ainsi : il y a un livre qui raconte une histoire. Une actrice (Juliette Poissonnier) lit des passages de ce livre écrit par un écrivain reconnu. Mais cette actrice est aussi le personnage de Siobhan, la professeure de Christopher, qui accompagne celui-ci dans l'écriture d'un livre où il raconte son histoire dans une semi-clandestinité (le père de Christopher l'ignore). Ce livre dans le livre, Siobhan en lit des passages, et en marque les progrès. À la fin Christopher

dit « j'ai écrit un livre », et Siobhan « je sais, je l'ai lu. On en a fait une pièce de théâtre. » Jolie pirouette. On pourrait présenter les choses à l'envers : il y a une pièce de théâtre, à l'intérieur il y a, etc. Ainsi nous naviguons entre deux temps, celui de la fiction, le roman de Mark Haddon, et celui du livre de Christopher. Deux regards se croisent : l'un extérieur, celui du romancier et de l'adulte (nous), l'autre intérieur, celui de l'enfant autiste.

L'autisme de Christopher présente quatre symptômes majeurs : son refus d'être touché, son rapport aux *mathématiques* (« je connais tous les nombres premiers jusqu'à 7507 » et il finit par remporter un grand concours, le A-Level), sa passion de l'*investigation* (ayant découvert Wellington, le chien de Mme Shears, une voisine (Mireille Rousel), le corps transpercé d'une fourche de jardinier, il n'aura de cesse de découvrir le meurtrier), son rapport à la *vérité* (« je ne dis pas de mensonges. (...) ce n'est pas parce que je suis quelqu'un de bien. C'est parce que je ne peux pas dire de mensonges ». Tel est son quadruple enfermement, et la pièce retrace le parcours « initiatique » (Ph.A.) qui va lui permettre de briser ce quadruple cercle.

Il est vrai, comme le souligne Adrien dans son texte de présentation, que ce récit théâtral est débarrassé de tout *pathos*, ce danger qui guette tout théâtre s'en remettant à (ou se laissant aller à) l'émotion. Ce qui ne nous prive pas pour autant de moments d'une forte intensité émotionnelle. Je dois citer un peu longuement. C'est Judy, la maman, (Nathalie Vairac), qui parle : « un jour, on faisait des courses ensemble (...) on devait trouver un cadeau de Noël pour ta grand-mère.

Et tu avais peur parce qu'il y avait plein de gens dans le magasin. (...) Je parlais avec M. Land (...) Tu t'es accroupi par terre avec les mains sur les oreilles, et tu étais au milieu du chemin alors je ma suis fâchée (...) j'ai essayé de te lever pour te faire bouger. Mais tu as crié et tu as fait tomber tous les robots ménagers du rayon et ça a fait un bruit énorme. Tout le monde s'est retourné pour voir ce qui se passait (...) et tout le monde nous regardait, et j'ai vu que tu avais fait pipi dans ta culotte (...) je voulais te sortir du magasin mais tu ne me laissais pas te toucher, tu restais là couché par terre à hurler et à frapper des pieds et des mains sur le sol ». Tout est dit.

Ed, le père (Sébastien Bravard), était un brave homme, mais qui n'a pas su trouver les mots pour venir en aide à sa femme. Celle-ci, épuisée, s'est rapprochée de Roger Shears (Laurent Montel), le mari de la voisine au chien, et elle a fini par partir à Londres avec lui.

Dramatiquement, puisque c'est d'un spectacle théâtral que nous parlons, c'est le symptôme de la *vérité* qui va s'avérer le plus intéressant. Le père de Christopher, s'étant retrouvé seul avec son fils, qu'il aime, assure comme il peut, et apparemment plutôt bien, son éducation. Il suit son travail à l'école, veille à ses sorties dans le quartier, le met en garde contre les « étrangers », lui demande de ne pas « s'occuper des affaires des autres ». Très bien. A ceci près que tout cela repose sur un mensonge ou sur des non-dits qui sont des formes de mensonges par omission. Ce que Christopher ne peut d'abord soupçonner. Quand Ed lui dit que sa mère est morte, pathétique tentative pour expliquer à l'enfant pourquoi sa mère n'est plus à la maison, Christopher pose froi-

dement une hypothèse de diagnostique (« quel genre de crise cardiaque ? sans doute un anévrisme ») sans plus manifester d'émotion. Christopher est dans sa bulle de vérité : les choses sont comme elles sont, et elles sont la vérité dès lors qu'elles sont dites.

Mais cette accumulation de mensonges va finir par éclater au contact de la dure réalité. C'est cet éclatement qui conduit Christopher sur le chemin de la libération et, peut-être, de la guérison. Par une voisine quelque peu cancanière, Madame Alexander (Bernadette Le Saché), il va apprendre que sa mère et M. Shears étaient « très très bons amis » et qu'ils « faisaient du sexe ». Au hasard d'une visite indiscreète dans le bureau de son père, il découvre dans un tiroir une lettre de sa mère, puis une liasse de lettres. Sa mère n'est pas morte, elle a une adresse à Londres qu'aussitôt Christopher grave dans sa mémoire. Ed, ne maîtrisant plus la situation, va essayer de tout expliquer, de regagner la confiance de son fils, de libérer « tout ce qu'il avait « refoulé depuis deux ans ». Comment, quand Judy est partie, Madame Shears a été gentille avec lui, comment il a espéré nouer avec elle une relation, « recomposer » une famille (comme nous disons aujourd'hui), comment le chien l'a rendu jaloux et comment, dans un mouvement de colère aveugle, il a tué Wellington. Aveu cruel, car, pense Christopher, si mon père a tué le chien il peut me tuer aussi. Aveu cruel et nécessaire par lequel Ed va sortir de son propre enfermement (autre forme d'autisme) et ouvrir à son fils la voie de la conquête de soi.

Alors commence en effet une Odyssée qui va conduire l'enfant jusqu'à sa mère retrouvée.

Christopher décide d'aller « vivre avec maman ». Décision courageuse pour lui qui n'est jamais sorti de sa maison ni de son proche quartier si ce n'est pour prendre le bus qui le mène à l'école. Aller à Londres, c'est d'abord prendre le train, et il ne sait pas même où est la gare ni à quoi cela peut ressembler. Puis prendre le métro qui est « un monstre caché dans le ventre de la terre » (Ph.A.). Cette épopée nous est montrée en un superbe enchaînement de scènes où Adrien retrouve le meilleur de la veine onirique où nous savons depuis longtemps qu'il est maître. La tonalité de ces scènes est le gris (décor de Jean Haas), et le travail de bruitage (Stéphanie Gilbert et Farid Laroussi) est remarquable. Pour montrer et dire ce voyage, nous comprenons que le théâtre a besoin de peu de choses : mimer l'ouverture des portes qui trop vite se referment avant que l'enfant ait pu entrer dans le wagon ; quelques chaises, des comédiens-voyageurs ballotés au rythme des cahots.

C'est au rythme de ce train que Christopher découvre le monde, l'interprète, le comprend : « le train était très silencieux. Et ça n'a plus bougé. Alors j'ai compris que le train s'était arrêté. Et je savais que le dernier arrêt, c'était Londres ». Par le métro, aventure périlleuse où, descendu sur les rails, il manque perdre la vie, il gagne la maison à l'adresse laissée par sa mère. Malgré sa peur (« Christopher, tu ne vas pas y arriver, / Reviens à la maison »), Ed avait expliqué à son fils comment s'y prendre : « Le métro arrive. Le métro s'arrête. Les portes s'ouvrent. Le métro repart. Silence ».

Le voyage en train nous a dit sur l'enfant quelque chose d'essentiel : l'enfant autiste voit le monde comme nous ne savons pas le voir.

En poète : « Les gens sont paresseux. Ils ne regardent jamais tout. Mais moi, si je regarde la campagne par la fenêtre d'un train, je remarque tout. Par exemple. » Avec lui réapprenons à voir les vaches dans un champ – comme les grands peintres flamands. Grande leçon : de cet enfant, qu'on dit coupé du monde, apprenons un nouveau regard, ou retrouvons, au-delà de notre quotidienneté étouffante, notre regard émerveillé d'enfant. Tentons de vivre en poètes.

L'enfant, après avoir affronté le métro et s'être arraché à son ventre monstrueux, a retrouvé sa mère (« J'ai trouvé ma mère. J'ai été courageux »). Il a écrit un livre. Il a résolu le mystère de « Qui a tué Wellington ? ». Il a gagné le grand concours de mathématiques au terme d'une course de vitesse assez folle qui dit l'angoisse de ne pas arriver ou d'arriver en retard et d'être interdit de concours. « Est-ce que ça veut dire que je peux faire n'importe quoi ? », demande-t-il à Siobhan. Ed de son côté va retrouver son fils, et sans doute cela demandera-t-il du temps : mais le chien qu'il offre à Christopher pour effacer le meurtre de Wellington et que Christopher appelle Sandy ouvre la porte à un avenir réconcilié (« Je suis très fier de toi, Christopher. Très fier. »).

« Happy end » ? Si on veut, mais au-delà de toute mièvrerie. Le spectacle se clôt dans le rire : Christopher revient saluer le public et lui livre sur un mode jubilatoire la solution de la question posée : « Montrez qu'un triangle de côtés  $n$  au carré plus un,  $n$  au carré moins un et deux  $n$  (avec  $n$  supérieur à 1) est un triangle rectangle ».

Heureuse conclusion qui nous rappelle que, si le théâtre est le lieu qui nous met face à nous-mêmes

et nous oblige à nous penser, il est aussi le lieu du pur plaisir de jouer. Et ce que nous offre ce « one man show » final, c'est un jeune comédien, Pierre Lefebvre, qui, avec notre complicité, nous dit ce plaisir pur du jeu, qui est amour de la vie. Mais je ne voudrais pas faire penser que ce jeune homme se laisse aller à la facilité (toute relative) d'un « numéro d'acteur ». Tout au long il joue et interprète avec finesse et précision les symptômes autistiques qu'il doit nous faire comprendre, et c'est assurément ce qu'il y a de plus prometteur dans son travail. Le rôle de Christopher était difficile : l'art est toujours de vaincre la difficulté et il n'est jamais mauvais de rappeler Gide, « L'art naît de contrainte, vit de lutte et meurt de liberté ».

Pour cause de succès public, les représentations du *Bizarre incident du chien pendant la nuit* ont été prolongées d'une semaine, et il est très réconfortant de voir qu'un spectacle d'une telle qualité, tant profondément humaine que théâtrale, peut enthousiasmer un public jeune et chaleureux.

Je n'ai pas parlé du très intelligent dispositif scénique de Jean Haas, ni de tous les comédiens, parmi lesquels Tadié Tuéné compose pour notre bonheur tantôt un policier tantôt un révérend père très savoureux. Mais il faut dire que toute l'équipe des comédiens est excellente.

*Atlas des arts vivants*

Christian Ruby

AU RISQUE DES ARTS  
CONTEMPORAINSSur La Bruyère, 2<sup>e</sup> partieUn monde spectacle<sup>1</sup>

Il est certain en ce point que l'analogie avec le spectateur n'est pas primordiale. La Bruyère élabore, par des principes cartésiens, un regard de moraliste chrétien, susceptible de condamner les « abus » des mœurs, au nom de Jésus-Christ. Il ne se détache pas complètement du prédicateur, dont il pense la figure en la rapprochant du moraliste, de même qu'il relie encore prêcheur et écrivain ou orateur et écrivain (*Préface*, p. 17), même si l'écriture est plus essentielle que la parole vive, les Belles-Lettres aidant à réformer les mœurs, et n'étant pas un passe-temps comme beaucoup le prétendent<sup>2</sup>. Bien sûr les deux, la parole et

l'écriture, participent à l'opération : « On ne doit parler, on ne doit écrire que pour l'instruction » (*Préface*, p. 18)). Néanmoins, pour revenir à notre objet, dans aucun des cas, *Les Caractères* ne constitue un traité d'esthétique ou une philosophie de la sensibilité, condition essentielle pour faire advenir un spectateur.

En revanche, il existe un fil conducteur qui mène à cette idée de spectateur. Encore vérifierons-nous à quel degré. Ce fil conducteur, ce n'est pas exactement Montaigne, des propos duquel on rapproche souvent La Bruyère, notamment lorsque dans les *Essais* (I, chapitre 26), il souligne qu'il veut « être spectateur de la vie des autres hommes ». C'est plutôt la multiplicité des allusions à une « scène du monde », à un « monde spectacle ».

L'allusion sans aucun doute la plus centrale est produite dans *De la cour* (§99) : « Dans cent ans le monde subsistera encore en son entier : ce sera le même théâtre et les mêmes décorations, ce ne seront plus les mêmes acteurs », tout aura disparu de « dessus la scène ». Et d'ailleurs, « Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles ». Van Delft, cité ci-dessus, montre comment ce passage, entièrement bâti sur des anaphores, des oppositions et un rythme ternaire, est coulé dans le moule du style de la prédication, et redoublé par la théâtralisation. Si La Bruyère est bien un « prédicateur laïc » « œuvrant à l'ombre de la Croix », il n'en reste pas moins tout mondain.

Sur cette scène du monde, se produisent constamment des appa-

<sup>1</sup> Question et ambiguïté pour un classique : utilise-t-il souvent le thème baroque de la vie comme spectacle (l'homme comme acteur et l'homme comme spectateur), et nous comme spectateur ? Jamais avec ces mots en tout cas. Il dessinerait des personnages de la cour qui vivraient dans l'illusion théâtrale : ils seraient en représentation (mais cela a un autre sens), cf. le portrait de Théognis.

<sup>2</sup> Les règles imposées à l'écriture renforcent sa puissance : Et des règles d'écriture : p. 21 : C'est un métier. Règle 1 : pas de détour, ne pas utiliser des procédés de distraction.... Règle 2 : avoir un objet unique et pas pensées détachées : Règle

3 : savoir lire Règle 4 : rester sobre... et en général : cf. p. 19 un 6 à recopier.

ritions et des disparitions, des arrivées et des départs, (*De la cour*, §15), mais aussi des nouveaux venus (*De la cour*, §18). Parfois, certains s'y déguisent afin de jouer plusieurs rôles et finissent par ressembler à de véritables spectacles pyrotechniques par eux-mêmes (*Des grands*, §32 ; *Du mérite personnel*, §27), quand d'autres ne cessent de faire le spectacle et de le modifier en permanence en s'avançant en public pour se faire regarder, en regardant sans cesse à droite et à gauche, en saluant parce que ravi d'être bon à quelque chose pour quelqu'un, ... (*Des grands*, §48). Certaines scènes sont plus complexes que d'autres, réunissent un nombre plus ou moins grand de personnages : il est des scènes individuelles, des scènes à deux personnages, voire à trois.

Au demeurant, ces scènes sont découpées par l'auteur de l'ouvrage. La preuve ? Certaines scènes se déroulent devant les yeux de l'auteur, tandis qu'à d'autres scènes, l'auteur participe directement. Enfin, à partir de certaines scènes, l'auteur peut interpeller le lecteur ou simplement s'adresser à lui.

Mais n'oublions pas l'optique choisie. Ce sont sans doute des scènes spectaculaires<sup>3</sup>, mais elles sont conçues pour en dénoncer l'éclat, et réformer les chrétiens. Le monde mondain dont il est question dresse son portrait sur ces scènes – scènes de l'éclat, de la perspective, de la force, de l'attrait, de la séduction, de la haine, ... – afin que le lecteur en fasse une lecture chrétienne, à partir de la thématique de la vani-

<sup>3</sup> Et en ce sens, on dit que le terme « caractère » renvoie à une conception visuelle et théâtrale de l'écriture : bizarre... Et Aristote... ?

té<sup>4</sup>. Même si ces scènes prétendent concerner l'homme en général (*De la ville*, §1sq.), elles sont bien tirées de la cour (Théonas, Philémon, ...). Et leur aspect divertissant ou comique renvoie au parti pris de dénoncer les faux éclats ou d'opposer les faux biens et les vrais biens.

Le texte des *Caractères* reconfigure l'ensemble sous la forme du regard de surplomb, dont nous ne sommes pas certain qu'il puisse être déclaré « spectateur », alors même que La Bruyère dénonce le « spectateur de profession » (expression éventuellement péjorative si on la rapproche de « voyeur professionnel » : « Il a vu tout ce qu'on peut voir »... (*De la ville*, §13).

### Les références au spectateur

Venons-en maintenant à la notion même de spectateur, dont nous venons d'observer qu'elle n'était pas si fréquente que cela dans le cadre de la morale dans lequel on la fait fonctionner en l'attachant à La Bruyère<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Marc Fumaroli (*Le sablier renversé, Des modernes aux Anciens*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 2013) a raison de rappeler que La Bruyère condamne le divertissement en des termes pascaliens : cf. XII, 104. On peut considérer que chacun des 16 chapitres des *Caractères* illustre une forme d'aliénation. La Bruyère, homme sensible, s'indigne de la férocité dont l'homme peut faire preuve envers ses semblables : XI, 127. Le moraliste peut se consoler par son « mérite personnel », même (surtout ?) si celui-ci n'est pas reconnu. Il cède alors à la tentation du retrait, de la fuite : VI, 27 et 29 ; V, 35 ; VIII, 98 ...

<sup>5</sup> En marge des commentaires qui utilisent ces notions sans justification, on ne va donc pas de « spectateur » d'art à spectateur du monde. Mais on part de « moraliste » pour arriver, par système d'analogie, à « spectateur » d'art. La Bruyère, lui-même, pousse à cette analo-

S'il s'attribue fort clairement le rôle d'observateur lucide de la vie mondaine, et s'il parle expressément du « théâtre du monde », il ne se précipite pas sur la notion de spectateur pour la faire valoir. On peut certes déduire de tel ou tel passage de l'ouvrage (*Du mérite personnel*, §11) que le « sage » se fait « spectateur » à la cour ou de la cour, à condition que La Bruyère reprenne ce statut pour lui, mais il utilise avec plus de constance le vocabulaire de l'observation et de la peinture, qui place l'écrivain du côté de l'artiste plutôt que du spectateur.

Imaginons donc l'écrivain La Bruyère en peintre (*Préface*, p. 18). Ce sera surtout en peintre de la *mimésis* (*Des femmes*, §48), d'autant qu'Aristote attribue à celle-ci une vertu philosophique. Traduite en « copie », cette fonction de la représentation fait glisser la littérature et la peinture l'une sur l'autre<sup>6</sup>, sans les confondre pour autant, puisqu'il existe des avantages de la peinture sur la littérature, mais que la littérature peut tout de même peindre un caractère en passant par la construction d'un récit (*Des ouvrages de l'esprit*, §39), dans lequel les descriptions se font peinture, portrait animé, ..., afin de corriger les

gie : - en organisant l'analogie elle-même, et la multipliant (cf. réf.) ; - en déployant une rhétorique du théâtre du monde dans lequel il se ferait moraliste observateur d'ailleurs, plutôt que spectateur. Et cette figure du moraliste est celle d'un acteur qui veut corriger les mœurs à partir de son observation-description. Mais en plus cette analogie lui échappe finalement. De là les cinq possibilités énumérées ci-dessous.

<sup>6</sup> Marc Fumaroli, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1999.

hommes (*Des ouvrages de l'esprit*, §24).

Afin de bien ou mieux peindre ses contemporains, ce peintre pour lequel La Bruyère veut se faire passer adopte aussi les procédés de cet art. Il est des règles en peinture afin de mieux montrer la réalité, comme dans l'écriture, où les raccourcis, les télescopages et autres éléments de rhétorique, formes de règles, permettent de peindre des représentations à valeur générale à partir d'éléments originaux dispersés dans les modèles particuliers (*De la mode*, §19).

Encore une fois, cela n'empêche pas de nombreux commentateurs d'affirmer que La Bruyère pratique un art de la mise en scène (produit du théâtre pour d'autres) et qu'il est « spectateur » de la « comédie humaine » qui se joue dans le décor de la cour !

Si nous poursuivons le repérage entrepris des usages de la notion de spectateur dans *Les Caractères*, nous nous apercevons qu'ils se répartissent un peu autrement, quoique sans thématisation, ni distinction ferme.

Tout d'abord, La Bruyère cite expressément le spectateur d'art (en rapport avec une œuvre). Sur ce plan, il témoigne de l'émergence progressive d'un tel spectateur au droit de l'art d'exposition (perspectiviste). Il expose sa compréhension de ce qu'est un spectateur<sup>7</sup> : mais elle est entièrement imprégnée de la poétique d'Aristote. Il envisage ce spectateur du point de vue de ses

<sup>7</sup> Ce qui ne doit pas être confondu avec les remarques de critique qu'il fait sur la facture des œuvres (par ex. p. 49 : la fonction des ombres dans le tableau ; p. 51 : la reconnaissance par les arts ; p. 71 : le peintre copie...).

défauts, qu'il catalogue au passage (ce spectateur observé est le plus souvent intéressé à lui-même plutôt qu'à l'œuvre). Il cite des arts : théâtre, poésie, musique, peinture, essentiellement.

Concernant ce type de spectateur, La Bruyère procède à trois genres de remarques.

D'une part, il décrit des spectateurs entrevus ou des situations qui conduisent à remarquer le spectateur : les machineries d'opéra soutiennent son attention (p. 34) ; le spectateur de théâtre ne doit pas se divertir du ridicule (p. 36) ; La Bruyère prend la place d'un spectateur de théâtre et se demande pourquoi on rit au théâtre et on a honte de pleurer... [p. 35 (50)] ; il décrit la lecture d'un poème à partir des catégories de la poétique d'Aristote (serrer le cœur, terreur et pitié, ...) [p. 36 (51)].

D'autre part, il se décrit en spectateur, tout en concentrant son idée de l'art dans le divertissement et l'enchantement (et pas du tout dans la sensibilité). Quelques références : p. 34 : Opéra : p. 47 (IV) et p. 48 (IV) : Théâtre et opéra l'enchantent... Il faut des machines, etc.

Enfin, il traite le sermon et l'orateur de prêcher encore comme équivalents de l'art, nous l'avons écrit à propos de la *Préface*, et n'arrive pas toujours à distinguer le religieux et le profane, ainsi qu'on l'entend dans la liste présentée sans distinction en *Des jugements* [p. 274, 12 (1)].

Afin de compléter ce repérage, on peut se demander si La Bruyère décline d'autres occurrences de la notion de spectateur, par exemple, celle de l'observateur scientifique, du savant. Il ne le fait pas du tout. Le spectateur de la nature n'est pas référé dans *Les Caractères*.

Il reste éventuellement à repérer et statuer sur un autre usage du terme, celui par lequel La Bruyère convertit son lecteur en spectateur du monde décrit. C'est d'ailleurs un mode courant de lecture des *Caractères*, par exemple du cas de Arrias (*De la société*, §9 ; *De l'homme*, §121). Pourtant, le lecteur n'est pas un spectateur (ce serait nier la différence dans l'objet, le geste,...). Et pas un spectateur d'une scène réellement montée. La Bruyère l'invite plutôt à méditer directement qu'à regarder (les sens). À se corriger et s'instruire, nous l'avons écrit.

\*

Rien n'interdit expressément de lire *Les Caractères* de La Bruyère au prisme du spectateur. Mais rien de plus incertain, rien de plus difficile à assurer. Lorsque nous croyons lire dans l'ouvrage certaines questions de ce type, sommes-nous sûrs de ne pas imposer nos réponses à des questions que La Bruyère ne se posait pas ?

Si nous faisons mine d'accepter cette idée, nous nous apercevons rapidement, en parcourant le texte, que « spectateur » ne s'applique à l'auteur que par glissement à partir des figures de théâtre qu'il utilise fréquemment.

Lorsqu'il prend en charge la notion de perception à distance et celle de regard attentif, c'est en réalité moins du spectateur (tel qu'il l'entend, dans les propos sur l'œuvre d'art) qui est ainsi défini, qu'un type de regard établi à partir des canons de la philosophie de Descartes. Ce soi-disant spectateur ne se distingue pas, en fin de compte, de l'observateur et s'accorde sur les motifs d'une satire chrétienne.

Peut-être qu'après tout l'usage de ce terme « spectateur » ne dit

rien du tout. Il n'a pas de définition dans *Les Caractères*. Il n'est pas thématiqué. Il est d'ailleurs rare, sinon présent pour exciter la propriété centrale enfin remarquée des œuvres d'exposition.

Nous pouvons affirmer avec une quasi assurance que la notion de spectateur, entre les mains de La Bruyère, comme sans doute entre les mains d'autres auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle, n'est pas entièrement achevée. Elle est incertaine dans ses buts et dans ses dimensions. Elle n'est transportée d'un domaine à l'autre qu'avec la conviction, elle plus solide, que l'homme peut devenir un dispositif de vision distancié, dispositif méthodique destiné à apprendre à mieux (= de manière moderne) se confronter au monde, aux autres et aux œuvres, uniformément, sans division ni des objets ni des attitudes ou des finalités. Que l'homme n'a plus son refus en Dieu uniquement.

## À travers quelques livres

Roland Pfefferkorn

### LA VIE, LA MORT, L'AMOUR

Le destin de femmes et d'hommes confrontés aux grandes tragédies du vingtième siècle est au cœur du livre très personnel de Nicole Lapierre, directrice de recherche émérite au CNRS. En se penchant ici sur sa propre histoire, elle poursuit ses travaux antérieurs, sur la mémoire de la Shoah à travers les générations ou la famille et les relations entre générations. Dans *Sauve qui peut la vie* (Seuil, Collection La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 2015), elle revisite son passé familial, inséparablement lié au passé collectif du groupe d'appartenance. Elle revient notamment sur le suicide de sa sœur aînée et de sa mère : « Dans ma famille, on se tuait de mère en fille... » Loin d'être de tonalité mortifère, son livre célèbre la vie. Pour résister à la détresse du présent, pour donner du sens à l'existence, il donne à voir des voies collectives, des voies politiques. La lecture de cette histoire familiale singulière permet de trouver l'énergie pour faire face aujourd'hui à la montée des peurs, de l'intolérance et de la haine. Le souvenir des proches disparus ouvre dans *Sauve qui peut la vie* sur le souci des autres.

Le livre de Vinciane Despret, philosophe et psychologue, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent* (La Découverte, Collection Les empêcheurs de penser en rond, 2015) est d'une tonalité différente, mais il développe une réflexion qui se rapproche de celle de Nico-

le Lapierre. Cette enquête auprès des personnes qui cultivent des relations avec leurs défunts examine la place des morts dans les vies de ceux qui restent. L'auteure est convaincue que l'invisibilité de la mort dans nos sociétés est en train de reculer et que la place des morts dans la vie des vivants est bien plus grande qu'on ne le dit parfois en mettant l'accent de manière univoque sur le retrait de la mort de l'espace public dans les sociétés occidentales. Elle s'intéresse finalement à la manière dont dans nos sociétés les morts entrent dans la vie des vivants et comment ils continuent à les faire agir et paradoxalement à produire du futur.

Ceux qui partent font agir ceux qui restent. Dans le roman singulier d'Yves Bichet, *L'Homme qui marche* (réédition, Folio, 2015), nous rencontrons Robert Coublevie, un personnage bousculé par la vie, « cocu par négligence », qui après la rupture avec sa femme et la perte de son emploi s'écarte du monde. Il chemine, solitaire, le long de la frontière entre la France et l'Italie. Le récit oscille entre douce déprime et mélancolie, il souligne la distance prise par le personnage principal vis-à-vis du monde des semblables. Les silences, les ellipses, disent autant dans ce roman sur les rapports entre les gens que les mots. Le narrateur a choisi de marcher, avec sa chienne qui l'accompagne, et qui porte le même nom que sa femme, plutôt que de sombrer. Pour l'essentiel il marche à l'écart, il se tient dans les marges. Parfois il rencontre d'autres chemineaux, tel ce chartroux qui parcourt les mêmes crêtes de l'autre côté de la frontière. De temps à autre, il redescend dans la vallée où il retrouve la vie d'en bas. Il fréquente un café avec un patron qui entretient une relation pas clai-

re avec sa fille. Il la connaît, il lui a donné des cours dans le passé. Il se lie à elle, découvre ses secrets, plus tard il est suspecté de meurtre. Mais il garde, jusqu'au bout, un regard distancié sur le monde et sur ce qui lui arrive.

L'écrivain islandais, Jón Kalman Stefánsson s'est fait connaître en France avec une trilogie magnifique : *Entre ciel et terre* (2010), *La Tristesse des anges* (2011) et *Le Cœur de l'homme* (2013) (les trois en folio). Il y mettait en valeur des personnages de femmes et d'hommes qui devaient affronter des conditions d'existence particulièrement difficiles dans la société islandaise d'avant la modernité. Les personnages se confrontent avec une nature et un climat hostile, en particulier durant les longues périodes hivernales. Les montagnes quasi-infranchissables et le temps qu'il y fait sont décrits avec beaucoup de détails. Par exemple, en islandais il existe des dizaines de mots pour parler de la neige, véritable prouesse, le traducteur a réussi à rendre ce foisonnement. Le climat, le temps qu'il fait fascine visiblement l'auteur. La dureté de ces temps anciens fait manifestement écho aussi aux incertitudes contemporaines, nées avec la crise de 2007 en Islande. Son dernier roman, *D'ailleurs, les poissons n'ont pas de pieds* (Gallimard, 2015) est une chronique familiale qui traverse le temps et l'espace. Une fois de plus l'auteur nous propose une réflexion sur la condition humaine portée par un souffle et une grâce qui impressionnent. Assurément un des grands auteurs européens contemporains avec l'Espagnol Rafael Chirbes qui vient de disparaître au cours de l'été 2015. Les deux derniers romans de ce dernier, *Crématoire* et *Sur le riva-*

racontent d'une certaine manière comment, dans le contexte spécifique de l'Espagne, les subjectivités ont été malmenées et meurtries par la modernité capitaliste.

Les *Mémoires inédits 1886-1890* de Louise Michel sont publiés sous le titre *À travers la mort* (2015). Cette édition établie et présentée par Claude Rétat permet d'accéder à des textes inédits de cette figure emblématique de la Commune de Paris qui inspira l'idéal anarchiste. Elle a étroitement lié son rapport à l'histoire et à la mémoire à sa vie, tant dans son engagement dans les luttes que dans l'écriture. *Acquanera* de Valentina D'Urbano (Philippe Rey, 2014) est centré sur quatre personnages féminins, c'est aussi un roman sur le temps, la transmission et le poids des secrets. Il est construit autour de quatre générations de femmes qui utilisent les herbes pour soigner ou qui ont des prémonitions, bref des femmes dotées de « pouvoirs », des « sorcières ». Elles sont tenues à l'écart, rejetées.

Ingeborg Bachmann a été pour Paul Celan une interlocutrice tendre et cérébrale, bienveillante et sans faiblesse durant une vingtaine d'années. Leurs échanges sont disponibles en librairie. Outre ses romans et nouvelles, elle a écrit des poèmes d'une grande force comme en témoigne le volume qui vient de paraître, *Toute personne qui tombe a des ailes (Poèmes 1942-1967)* (Collection Poésie/Gallimard, 2015), dans une édition bilingue préparée par Françoise Rétif. L'œuvre de Bachmann est immense. Du fait de sa mort soudaine, brûlée vive en 1973 dans sa chambre d'hôtel à Rome, elle a laissé des centaines de pages inédites. Voir aussi dans la même collection, le recueil d'Yves Bonnefoy,

*Les Planches courbes* précédé de *Ce qui fut sans lumière* et de *La vie errante* (2015).

Autre édition bilingue en poche à signaler et à recommander : la traduction par Jean-Michel Desprats de *Peines d'amour perdues* de Shakespeare (Folio-théâtre, 2015). Le traducteur se confronte depuis plus de trente ans aux pièces du dramaturge anglais en privilégiant la théâtralité du texte. La présente édition est dérivée des éditions antérieures parues à la Pléiade. On sera plus réservé par contre sur la nouvelle traduction de *Tendre est la nuit* de Scott Fitzgerald, parue en GF Flammarion (2015). Dominique Marny propose des *Écrits d'amours* (Omnibus, 2015), sous-titrés *Des troubadours à Patti Smith*. Les extraits sont distribués sous quatre catégories dont la pertinence ne saute pas d'emblée aux yeux : l'aveu, le désir, le tourment et la promesse. Même si la couverture peut susciter des appréciations diverses et si les illustrations nombreuses limitent la taille des extraits retenus, le choix des auteurs et des textes est souvent heureux. Parmi les quelques 70 auteurs et textes, on apprécie la présence de Marina Tsvetaïeva, Patti Smith ou André Gorz. Beaucoup de noms français attendus sont bien présents : Aragon, Baudelaire, Balzac, Musset, Laclos, Flaubert et bien d'autres, même remarque à propos des auteurs étrangers retenus : Shakespeare, Lorca, Casanova, Lawrence, Miller et Nin, Neruda, etc. Nettement plus convenues, les *Histoires choisies* de Guy Breton publiées sous le titre *L'amour en France* (Omnibus, 2015).

## LA PALESTINE TOUJOURS

Il y a près d'un quart de siècle une jeune journaliste libanaise d'origine arménienne chercha à rencontrer Mahmoud Darwich pour réaliser un entretien destiné à une revue. Le grand poète palestinien résidait alors à Paris. *Je sous-signé, Mahmoud Darwich* (Actes Sud/L'Orient des livres, 2015) présente tout d'abord le récit de cette rencontre. Ivana Marchalian en avait scrupuleusement noté tous les éléments, gestes, mots, impressions, jusque dans les moindres détails. Le fac-similé du manuscrit en arabe et une série de photos accompagnent le texte des réponses du poète aux questions posées par la journaliste. Le rapport à l'enfance et à sa mère, le rapport à l'histoire et la géographie de la Palestine, sa conception de la poésie sont au cœur de cet entretien réalisé fin 1991. Un beau livre.

Le petit livre de synthèse de Pierre Stambul, coprésident de l'Union juive française pour la paix, *Le Sionisme en questions* (Acratie, 2014), est fort utile à une époque où d'aucuns voudraient nous faire prendre la critique du sionisme pour de l'antisémitisme. Le même auteur a par ailleurs consacré chez le même éditeur une somme à son parcours : *Du refus d'être complice à l'engagement* (2012). Guy Bruit a rendu compte avec précision dans le précédent numéro de *Raison présente* du livre stimulant d'Ilan Halevi, *Islamophobie et judéophobie. L'effet miroir* (Syllepse, 2015) qui invite à penser l'islamophobie au prisme de sa parenté avec la judéophobie.

Les partis pris dans les représentations du conflit israélo-palestinien dans les manuels scolaires fran-

çais sont bien mis en lumière dans le livre collectif *Israël-Palestine. Le conflit dans les manuels scolaires* (Syllepse 2014). Ces partis pris reflètent très largement ceux qui ont cours dans la presse. Le livre qui a eu relativement peu d'échos révèle l'autocensure, exercée par la plupart des concepteurs et éditeurs. Le principal résultat concerne les contenus : uniformisés et aseptisés. Cet ouvrage est à recommander aux enseignants chargés de présenter ce sujet aux élèves. Il permettra de faire preuve d'esprit critique dans l'utilisation des documents retenus par le manuel utilisé.

### BOIRE : UN ACTE SOCIAL

Boire de l'alcool est un acte social avec ses normes, ses rites, ses codes, qui varient dans le temps et l'espace. C'est ce que deux ouvrages récents montrent très clairement.

L'ouvrage dirigé par Marie-Laure Déroff et Thierry Fillaut, *Boire : une affaire de sexe et d'âge. Genre, générations et alcool* (Presses des Hautes Études de Santé Publique, coll. « Recherche santé social », 2015) étudie les variations selon le sexe, l'âge, mais aussi la catégorie sociale. Boire, surtout avec excès, est aussi l'objet de représentations qui induisent des politiques et des actions en direction des populations considérées à risque, en fonction des mêmes critères. Le livre de Sylvie Gangloff, *Boire en Turquie. Pratiques et représentations de l'alcool* (Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015) s'intéresse à un pays où l'alcool fait l'objet d'une diversité de pratiques, mais où globalement on boit assez peu, six fois moins qu'en France par

exemple : « C'est un pays où l'abstinence est la règle pour près de 8 personnes sur 10 (78,4 % de la population) contre à peine 0,3 personne sur 10 (2,6 %) en France ». Les modes de consommation, les espaces choisis, les boissons choisies et bien sûr *boire ou ne pas boire* varient très fortement selon les régions et les groupes d'appartenance, l'abstinence étant moins fréquent chez les alévis qui représentent environ un quart de la population. L'alcool est devenu un objet de mobilisation politique et il cristallise les positions et les idéologies des uns et des autres, notamment depuis la campagne lancée par l'AKP, le parti islamiste au pouvoir, et les mesures adoptées : interdiction de la publicité pour l'alcool, limitation des horaires de vente, augmentation des taxes, etc.

## Notes de lecture

*Georges Canguilhem*

RÉSISTANCE, PHILOSOPHIE  
BIOLOGIQUE ET HISTOIRE  
DES SCIENCES 1940-1965,  
*Œuvres complètes* TOME  
IV

Textes présentés et annotés par Camille Limoges, 1288 p., Vrin, mai 2015, 39 €

Nous avons salué, en son temps, la parution du tome I des œuvres complètes de Georges Canguilhem, en interrogeant Yves Schwartz qui était responsable de son édition. (*RP* n°82, 2<sup>e</sup> trim. 2012). Il nous avait présenté son contenu, à peu près inconnu du public, correspondant aux articles parus entre 1926 et 1939, et annoncé la suite de l'édition. Celle-ci a un peu tardé, mais le présent volume nous fait espérer qu'elle s'accélénera. Que les distraits se rassurent : ils n'ont pas raté la parution des tomes intermédiaires, les volumes II et III viendront en leur temps. On peut s'étonner du retard, dans la mesure où ces livres à paraître contiennent les thèses et des textes parus en volumes dans les années 1960, d'accès facile. Mais sans doute la préparation de ces textes classiques nécessite-t-elle beaucoup de travail éditorial. Et d'ailleurs, le lecteur préférera vraisemblablement disposer d'abord des textes moins accessibles que lui présente l'éditeur.

De toute manière, même pour les textes que j'ai personnellement déjà lus dans leur parution originale, leur relecture est un régal dans la

mesure où elle est accompagnée de notes abondantes et précises. Elles sont l'œuvre de notre ami Camille Limoges qui fut l'initiateur de toute cette entreprise, laquelle couvrira six gros volumes de plus de mille pages chacun, comme nous l'avions indiqué précédemment. Et ceux qui le connaissent, et qui l'ont fréquenté quand il suivait l'enseignement du maître, ne seront pas surpris de la qualité de son travail d'édition.

Comme l'indique le titre de ce volume, la période concernée par les textes réunis est celle de la résistance, correspondant aussi à la préparation de son diplôme de médecin avec sa thèse sur le normal et le pathologique, puis à son enseignement à Clermont-Ferrand, ensuite Strasbourg, ainsi qu'à ses années d'inspection générale (1948-1955) et couvrant pour finir les dix premières années de sa chaire d'histoire des sciences, à la Sorbonne, où il succède à Gaston Bachelard qui avait dirigé sa thèse d'histoire des sciences, sur la formation du concept de réflexe.

Les membres anciens de l'Union rationaliste retrouveront son intervention dans une table ronde sur la finalité. D'autres, qui sont postérieures à 1965, paraîtront dans un autre volume, si j'en crois mes souvenirs. L'éditeur ajoute qu'il avait parlé pour la section UR de Strasbourg (intervention inédite, et qui ne figurera donc pas dans ses œuvres complètes puisque celles-ci ne renferme que les textes publiés). Bien sûr il n'était pas adhérent de l'association, et il marquait sur nous un regard critique, notamment dans cette période où nous étions proches du marxisme, quoiqu'il fût sans doute intéressé par nos travaux. Du moins ai-je gardé cette pensée, après avoir suivi son séminaire. Et ses élèves qui

devinrent mes amis, tant Claire Salomon-Bayet que Bernard Balan ou la regrettée Yvette Conry, ainsi que Claude Debru, ont publié à certains moments dans les *Cahiers rationalistes* ou *Raison Présente*.

Le présent volume confirme ce que nous disions avec Yves Schwartz. Au départ, Canguilhem était un philosophe, qu'il resta d'ailleurs, et il ne devint que plus tard historien, presque par accident, quand lui fut proposée la chaire qu'avait occupée Bachelard. En suivant la chronologie de ce volume IV on s'aperçoit que le premier recueil de textes intitulé *Connaissance de la vie*, divisé en trois parties, ne contient, dans celle qu'il intitule « Histoire » que l'article sur la théorie cellulaire. Et la raison de cette première incursion dans l'histoire est qu'à Strasbourg il a rencontré Marc Klein auteur d'un texte fameux sur la théorie cellulaire. À l'époque mieux vaut parler de philosophie biologique, comme l'indique le titre de l'ouvrage. Nous y reviendrons. C'est quand il prend possession de sa chaire qu'il publie une avalanche de textes sur l'histoire, notamment une série d'émissions radiophoniques. On trouve également, à côté d'études sur Lamarck, Darwin, Claude Bernard, Fontenelle, La Mettrie, Descartes ou Comte, etc, des contributions à des ouvrages collectifs : *l'Histoire générale des sciences* de René Taton, pour laquelle il rédige une introduction à la physiologie animale, ainsi que l'introduction du *Traité de Physiologie* de Kayser, sur la constitution de cette science.

C'est aussi à cette époque qu'on trouve cité Bachelard pour la première fois, dans sa thèse sur le concept de réflexe, alors qu'on le tient souvent pour un disciple de celui-ci. Les deux auteurs avaient des

points communs, et sans doute Canguilhem a-t-il facilement adopté certaines des idées de son prédécesseur. Mais il serait très exagéré de les identifier. On pourra comparer leur conception dans les quelques mots qu'il prononce ou qu'il écrit à l'occasion de la mort de son aîné.

On en prend aussi conscience en lisant toutes ces pages où il tente de définir sa position philosophique. Il a souvent répété qu'il n'était pas historien des sciences mais professeur de philosophie intéressé par les rapports entre la philosophie et les sciences (p. 29, entretien avec François Proust). Devenu titulaire de la chaire d'histoire des sciences, il estimait de son devoir professionnel de travailler le sujet. Il ne le disait pas sans humour, voire sans un peu de complaisance. Quand je l'ai consulté pour la présentation de ma thèse il me dit que la retraite venue il s'était plus intéressé à ses épicéas qu'à la discipline qu'il avait enseignée dans sa chaire.

Dans une discussion avec Alain Badiou il dit qu'il n'est pas non plus philosophe. Et quand son interlocuteur lui demande si l'épistémologie et la philosophie des sciences sont une même chose, il répond que la philosophie des sciences est pour lui trop synthétique alors que l'épistémologie est plus modestement régionale, portant sur une science déterminée. Et l'on sent sa préférence qu'on dira bachelardienne (?) pour le régional.

Selon ceux qui l'ont commentée, l'œuvre de Canguilhem est qualifiée de contribution à l'épistémologie historique. Et cependant, note dans son introduction Camille Limoges, les occurrences du terme « épistémologie » et de son adjectif sont très rares avant 1957, et n'apparaissent réellement qu'à l'occa-

sion d'un article sur Bachelard, ne devenant fréquents qu'après la mort de celui-ci. Les travaux de ses élèves, notamment mes amis précités, sont des contributions à cette discipline. Ils s'éloignent en effet de l'histoire des sciences telle que la pratiquent les scientifiques (et quelques littéraires ou historiens) à la recherche d'antécédents à leurs propres travaux et particulièrement de précurseurs. Dans sa critique du volume I de l'*Histoire générale des sciences* de Taton, Canguilhem soulignait que l'histoire des sciences n'est pas un simple violon d'Ingres pour savants, notant que « d'une époque à l'autre des affirmations théoriques apparemment semblables sont prises dans des contextes non superposables » et Camille Limoges commente : sa thèse sur le concept de réflexe, et déjà son article sur la théorie cellulaire « manifestent son maniement discriminant de cette notion dont il fera la théorie en 1966 » (p. 869). Cette critique de la notion de précurseur est peut-être l'un des traits qui distinguent les deux approches. Et qui permet de reconnaître cette épistémologie historique.

Il resterait évidemment beaucoup à dire sur ce pavé de près de 1300 pages. Mais il faut laisser le lecteur choisir ceux des textes qui retiendront son attention. On peut même y trouver des commentaires de l'actualité politique, par exemple sur la guerre d'Algérie ou sur le vote féminin. Et ceux qui se tiennent un peu plus éloignés des propos épistémologiques seront peut-être intéressés par les multiples et riches notes de Camille Limoges, qui offrent tant de renseignements sur l'époque et sur les protagonistes. Un travail gigantesque. Au total, une nécessaire publication dont nous attendons impatientement la suite. Merci aux

éditions Vrin et à tous les protagonistes de cette entreprise.

Gabriel Gohau

### *Georges Minois*

#### LE PRÊTRE ET LE MÉDECIN DES SAINTS GUÉRISSEURS À LA BIOÉTHIQUE

CNRS éditions, 456 p., 2015, 25 €

Quand ce livre est arrivé à l'Union rationaliste, je me suis immédiatement proposé pour en faire l'analyse. Il se trouve, en effet, que je connais de longue date l'auteur. Il publiait alors *L'Église et la science* (1990-1991) et s'éloignait du catholicisme de sa jeunesse bretonne. Je crois l'avoir interrogé pour notre émission radio, et nous avons sympathisé.

Je le retrouve un quart de siècle plus tard. Il a publié de nombreux ouvrages, une quarantaine au total, sur des sujets variés, biographies de souverains de France ou d'Angleterre, et de divers autres personnages, dont Galilée et Bossuet, aussi les grands pédagogues, et toujours les problèmes ayant trait à la religion : histoire de l'enfer, du diable, de l'athéisme, etc. Normalien et docteur ès lettres, il a fait toute sa carrière dans l'enseignement secondaire, des traits que nous partageons... quoique je n'aie pas, loin de là, tant écrit.

Le sous-titre du présent ouvrage montre qu'il couvre une importante période, au long de laquelle les rapports entre ces deux groupes sont extrêmement variés, et pas forcément conflictuels. Les idéologies y jouent leur rôle, mais aussi les évé-

nements. Passons vite sur la période antique et le moyen âge : le médecin est impuissant devant la maladie et le prêtre en tire avantage. Retenons évidemment le rôle d'Hippocrate et de Galien, puis des médecins et philosophes arabes, tel Averroès. Un événement majeur va jouer un grand rôle vers la fin de cette première période, c'est le Peste noire de 1348 et plus tard la syphilis (en 1494, à Naples, les troupes de Charles VIII.) Les ravages de l'épidémie suscitent un désarroi qui ouvre la porte aux sorciers et aux astrologues.

La Renaissance marque une rupture avec cette tragique époque de déclin (celle, avait jadis noté Jean Delumeau, dans *La Peur en Occident*, où l'on attend la fin du Monde). L'humanisme réévalue la santé corporelle. On donne en spectacle la dissection du corps humain qui se répand. C'est le siècle de Vésale et de sa *Fabrica*, illustrée par des gravures d'élèves du Titien. Siècle aussi de Paracelse et de Michel Servet. Ainsi que de Thomas More qui prône l'euthanasie active. De 1447 à 1555 se succèdent des papes humanistes, protecteurs de la médecine. On loue la beauté du corps humain que les artistes dénudent. Mais l'Église persiste à juger que la vieillesse témoigne de la nécessaire punition de l'homme. Puis viennent Réforme et Contre-réforme. La première, encline à respecter la médecine instituée par Dieu, valorise le médecin aux dépens du prêtre. A l'inverse la Contre réforme exalte le prêtre et rabaisse le médecin. Mais l'ascétisme dérègle les esprits fragiles et entraîne une vague de scepticisme.

Le XVII<sup>e</sup> siècle marque une tentative d'indépendance de la médecine. Pendant que la pensée théologique se fige, la science entre dans une

période novatrice, notamment en devenant quantitative : Galilée en physique, mais déjà le médecin anglais Harvey qui découvre la circulation sanguine, dans un pays porté sur la pratique. On sait les réticences des médecins français, Riolan ou Patin, raillés par Boileau dans son *Arrêt burlesque*. Les jansénistes critiquent les médecins, mais ils montrent une crédulité à l'égard des miracles qui leur vaut l'ironie des jésuites. Pascal est trop malade pour se passer de la médecine, et Bossuet, cartésien en science, concilie Dieu et la médecine. Les aristocrates usent des médecins mais les méprisent du fait de leur origine modeste, tandis que les campagnes se fient plus aux saints guérisseurs. C'est le siècle, en science, de l'existence des germes, thème soutenu par Malebranche, qui ramène toute vie à la Création du Monde ; siècle aussi, en littérature, de Molière avec son *Diafoirus* et son *Tartuffe*. Et celui des possédées de Loudun (1632) et de Louviers (1643).

Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit l'émergence des Lumières. La médecine manifeste ses ambitions contre les superstitions. Et l'Église est contrainte de s'adresser à elle pour établir l'origine miraculeuse des guérisons. C'est le siècle, en science, des débats sur la génération spontanée (Needham *vs* Spallanzani) et, bien entendu, en philosophie, de l'Homme machine de La Mettrie, un ouvrage qui soulève l'indignation aussi bien des prêtres que des médecins. Tandis que Fénelon offre l'image d'un clergé ouvert à la médecine.

De ce siècle au suivant se pose la question de la lutte contre la variole (petite vérole). Dans les années 1710 on apprend qu'existe en Orient une méthode de guérison par l'inoculation (du pus de la maladie).

L'Angleterre s'engage dans la thérapeutique du fléau, mais la France est réticente, malgré les efforts de Voltaire (ancien varioleux). La Condamine défend la variolisation à l'Académie royale des Sciences. Mais vient à la fin du siècle une méthode plus efficace, du médecin anglais Jenner, dite vaccination, car on protège en inoculant le produit de pustules des vaches malades.

Au XIX<sup>e</sup> siècle se développent l'hygiène et la recherche du maintien de la santé. En matière de religion et de médecine, c'est le grand règlement de compte. On voit un Lacordaire prétendre que la maladie est une miséricorde de Dieu. L'Église, qui prononce le dogme de l'Immaculée conception (Pie IX), s'enfonce dans la mariolatrie thérapeutique : voir les miracles de Lourdes. Les curés réclament, pour leur office, des connaissances anatomiques et médicales que leur fournira l'Encyclopédie de M<sup>gr</sup> Migne (1873). Pendant ce temps, les médecins entrent dans le monde politique et s'intéressent (Corvisart) à la santé publique. Du catholique Laënnec à l'anticlérical Bert, les courants s'affirment. Les médecins s'introduisent en littérature : du Curé de campagne au Docteur Pascal, en passant par le pharmacien Homais, les écrivains, Balzac, Flaubert ou Zola campent des personnages pittoresques. Par ailleurs, médecine laïque et religieuses hospitalières entrent en conflit.

Le siècle suivant débouche sur la bioéthique. La morale chrétienne est mise en balance devant les progrès de la médecine. Ainsi défend-elle les idées du docteur Alexis Carrel que loue encore Jean-Paul II. J'aurais envie cependant d'ajouter que maints libre-penseurs, sans doute pour des vues opposées, en font autant.

Au total, comme le montre ce bref résumé, un ouvrage très documenté et parfaitement maîtrisé. L'auteur domine admirablement son sujet. Et nous offre au passage des connaissances sur les idées scientifiques des diverses époques traversées, tant la théorie de la préexistence des germes que le problème de la génération spontanée. Un livre à recommander, d'une lecture agréable, à la portée de tous publics.

Gabriel Gohau

### *Claude Mollard*

#### LA CULTURE EST UN COMBAT

Préface de Daniel Buren. Ed. PUF.  
2015. 466 pages. 19,50 €.

Limitons-nous à signaler cet ouvrage précieux pour qui veut se retourner vers « les années Lang-Mitterrand ».

Haut fonctionnaire, l'auteur a été un des plus proches collaborateurs de Jack Lang. Son livre est construit en cinq parties qui marquent les grandes orientations de la politique culturelle des deux septennats du président Mitterrand : le socle du changement, les grands projets, les nouvelles frontières, la création au cœur, la culture en partage.

Les courts chapitres sont autant de petits récits alertes et vigoureux qui rappellent les nombreuses batailles, parfois acharnées, qui furent nécessaires pour mener à bien une politique culturelle qui aujourd'hui, en ces temps de disette, fait rêver (mais la disette est-elle la seule explication de la médiocrité actuelle ?). Malgré l'agacement que peut

provoquer la personnalité flamboyante de Jack Lang, il faut reconnaître ce que nous lui devons. Homme de fortes intuitions (la fête de la musique, il fallait la « sentir » !), il n'aurait pu les mettre en œuvre sans l'appui de fonctionnaires passionnés comme Claude Mollard, et sans l'oreille de François Mitterrand, notre dernier président qui put s'appuyer sur une solide culture classique et humaniste.

Sans doute tout n'a-t-il pas été une réussite (la BNF reste assez contestable...). Mais il n'en demeure pas moins que de nombreuses entreprises ont contribué à modifier le visage culturel de Paris. La Villette, Bercy, la Grande Arche, l'Opéra Bastille ne sont pas des réalisations mineures ou insignifiantes. Le grand Louvre a été réalisé après reconquête des parties colonisées par les Finances, et personne ne conteste plus la Pyramide de l'architecte sino-américain Pei (quelle idée d'être allé chercher un étranger ?) à qui Mitterrand avait dit : « je ne vous laisserai pas repartir comme Le Bernin ».

Pour qui a vécu et suivi ces années et ces chantiers, il est difficile de ne pas éprouver quelque nostalgie, quitte à oublier tout ce qui a pu être discuté ou malheureux. Aussi je terminerai sur un souvenir personnel, et par une anecdote plaisante. À l'époque, j'allais souvent au Palais Royal pour voir comment évoluait le chantier des colonnes de Buren. Ce chantier était entouré d'une palissade qui permettait de voir ce qui se passait derrière elle. Claude Mollard rappelle qu'elle fut couverte d'inscriptions à caractère antisémitique : c'était le plus « déplaisant ». Mais j'avais noté une autre série : beaucoup de passants, habitants de ce quartier, demandaient où ils allaient pouvoir conduire leur chien

pour qu'il y puisse faire ses besoins (naturels, bien sûr : comme quoi la nature et la culture...).

Guy Bruit

*Michel Pastoureau*

LE ROI TUÉ PAR UN  
COCHON

Éditions du seuil, 2015, 232 pages

Depuis quelques années, Michel Pastoureau, nous a enchantés en introduisant dans la recherche historique des sujets jusqu'ici négligés : les couleurs (*Bleu, histoire d'une couleur, L'étoffe du diable, histoire des rayures et des tissus rayés*) et les animaux (*L'ours, histoire d'un roi déchû, Le cochon, histoire d'un cousin mal aimé*)<sup>1</sup> dont il a su montrer tout le potentiel de renouvellement de notre connaissance du passé. Il se saisit ici de ce qu'on appellerait aujourd'hui un fait divers, mais un fait divers riche de conséquences pour l'histoire de la monarchie.

Le 13 octobre 1131, dans une rue de Paris, un cochon gyrovague, comme il y en beaucoup dans les villes médiévales, se jette dans les pattes du cheval monté par l'héritier du trône de France, Philippe, fils du roi Louis VI. Désarçonné, il heurte une pierre, est écrasé sous le poids du cheval, et selon la chronique du moine Suger abbé de Saint-Denis, il décède dans les heures qui suivent. Deux éléments rendent cette mort

<sup>1</sup> Ne sont cités à titre d'exemple que quelques titres parmi les nombreux ouvrages que Michel Pastoureau a consacrés à l'héraldique, aux couleurs et aux animaux. Une liste complète est donnée à la fin du volume qui s'enrichit aussi d'une belle iconographie.

lourde de conséquences. Fils aîné du roi, Philippe a déjà été sacré roi deux ans auparavant, du vivant de son père (une coutume chez les Capétiens) et son frère cadet, destiné à embrasser une carrière ecclésiastique, n'est pas préparé à assumer la fonction royale. D'autre part, les conditions de sa mort sont ignominieuses : victime non d'un animal noble, le sanglier, qu'on chasse et qui peut vous tuer dans un noble corps à corps, mais de son cousin domestique, un animal impur, ignoble, satanique, *porcus diabolicus*, comme l'écrit Suger, Philippe partage en quelque sorte la réprobation, le discrédit qui affectent l'animal et la famille royale en est elle-même profondément affectée.

Le règne de son frère Louis VII est en effet marqué par une série d'échecs : un mariage longtemps stérile avec Aliénor d'Aquitaine, mariage annulé qui permet à Aliénor d'épouser en deuxième noces le dangereux rival qu'est le roi d'Angleterre, Plantegenêt, qui entre en possession des biens d'Aliénor (tout le Sud-Ouest de la France), échec de la deuxième croisade que Louis VII conduisait avec l'empereur d'Allemagne... La malédiction du cochon semblait décidément à l'œuvre. Comment en sortir ? Comment effacer la souillure ?

Michel Pastoureau émet l'hypothèse que, conseillé par Suger et Bernard de Clairvaux, fervents adeptes du culte marial qui commence à dominer l'Occident, Louis VII choisit alors de mettre le royaume sous la protection de la Vierge en adoptant dans la représentation de la monarchie, deux de ses attributs essentiels : la couleur bleue et le lis, symboles de pureté. Ces deux attributs apparaîtront bientôt sur le blason royal, au début du XIII<sup>e</sup> siècle,

faisant de ce blason le seul à motif floral de toutes les monarchies d'Occident. La fleur de lis restera l'emblème de la monarchie française, le bleu lui survivra : n'est-ce pas aussi la couleur de la République et ... des équipes sportives aujourd'hui encore ?

L'ouvrage de Michel Pastoureau s'appuie sur l'anthropologie (comme le montre sa réflexion sur le caractère quasi universel de la réprobation qui pèse sur le cochon, allant jusqu'à l'interdit total de sa consommation) et convoque toutes les recherches qu'il a menées et qu'il poursuit. À la fois prudent, en émettant ses hypothèses sur le lien entre le cochon tueur de roi et l'adoption des nouveaux symboles de la monarchie, et convaincu de leur validité, Michel Pastoureau appelle à poursuivre les recherches qui pourraient apporter une confirmation. Et puis, il faut dire que l'on s'amuse – ce qui n'est pas si fréquent – à cette lecture qui apporte aussi au non spécialiste de précieuses connaissances.

Fabienne Bock

*Christian Ruby*

### ABÉCÉDAIRE DES ARTS ET DE LA CULTURE

Toulouse, Éditions de l'attribut, 2015

À la différence de la fonction normative du dictionnaire, un abécédaire propose plutôt de revenir, pour chaque entrée, à l'*élémentaire*. Il ne cherche pas à être un ouvrage de référence, mais de formation. Dans son *Abécédaire des arts et de la culture*, paru aux éditions de L'Attribut (Toulouse), Chris-

tian Ruby s'emploie ainsi à formuler les premiers jalons d'un alphabet possible de la culture et des arts. Contrairement à une encyclopédie, la prétention à l'exhaustivité est explicitement refusée. Cet abécédaire, qui compte 133 entrées, ne saurait être clos. Il demeure irréductiblement ouvert, et constitue tout au plus, comme l'indique la préface, un « échantillon ». L'ouverture se situe d'abord dans la pluralité des champs théoriques articulés pour la rédaction de chaque entrée. Si l'auteur reconnaît avoir emprunté ses principaux outils d'analyse théorique à l'anthropologie, à la sociologie, à la philosophie, force est de constater qu'il parvient à concilier ces différentes perspectives par un discours unifié et cohérent, qui élimine tout risque d'éclatement ou de dispersion, malgré la grande variété des matériaux mobilisés. L'ouverture se manifeste encore à l'intérieur même de chaque entrée qui, loin d'être une monade refermée sur elle-même, s'inscrit dans un jeu d'interférences et de turbulences avec les autres entrées, qui invite le lecteur à procéder par « recouplements ».

Chaque article s'ouvre sur une référence à l'origine du terme (à partir de l'étymologie ou de son usage ordinaire), et, après avoir présenté les principaux éléments historiques de réflexion sur la notion et l'état actuel des débats sur la question, s'achève par une brève bibliographie raisonnée dont la modalité varie selon les cas. Les ouvrages cités constituent soit des textes classiques sur la question, soit des prolongements polémiques contemporains, soit des contrepoints, soit des invitations à la discussion, soit encore des incitations à de régulières fréquentations (pour certaines revues, par exemple, p. 168). Cet-

te manière même de présenter les références répond à l'ambition pédagogique de l'ouvrage, qui, loin de prétendre fournir des définitions définitives des notions abordées, cherche avant tout à donner au lecteur les instruments conceptuels élémentaires afin d'alimenter une réflexion sur la culture. Outre ces références livresques, l'ouvrage s'appuie constamment sur des exemples artistiques concrets, qui vont de la peinture et de la littérature « classiques » à la série des *Jurassic Park* (p. 46), en passant par les derniers albums de Tardi (p. 211). *L'Abécédaire* de C. Ruby se présente comme un vaste espace de circulation à l'intérieur duquel chaque lecture est susceptible de dessiner une trajectoire individuelle. Or, ce mode de présentation n'est pas anodin, il permet en fait de donner corps à la thèse générale sur les arts et la culture qui affleure dans l'ouvrage.

Pour situer plus précisément cette dernière, l'auteur se réfère, dans les dernières lignes de sa préface, à quatre définitions possibles de la notion culture, qu'il nomme des « paradigmes », et dont il reprend les principaux traits dans un tableau synoptique donné en annexe. Chacun des paradigmes détermine une séquence temporelle qui correspond aux différentes élaborations théoriques majeures du concept de culture, et non à un ordre de succession des cultures elles-mêmes : au modèle de la culture pensée comme *élévation*, avec les esthétiques du goût (XVIII<sup>e</sup> siècle) succède, de manière critique, celui de la culture *formation* (XIX<sup>e</sup> siècle) – notamment par le biais du concept allemand de *Bildung*. Les « sciences humaines » (anthropologie, ethnologie, sociologie) constituées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au XX<sup>e</sup> siècle, reconnaissent, par-

delà la diversité géographique et historique de ses formes, la culture comme l'institution d'un ordre symbolique, alors que de manière plus contemporaine – et sans doute plus conforme aux intentions de l'auteur – la culture se présente comme un exercice affirmatif de soi, à partir de pratiques de déstabilisation des postures instituées et de décentrement permanents. Quoiqu'ils aient des sources historiques distinctes, ces quatre paradigmes coexistent toutefois tous, d'une manière ou d'une autre, dans les discours contemporains sur la culture. L'effort de C. Ruby consiste à montrer, pour chaque notion, quels sont les paradigmes implicitement mobilisés, les enjeux qui en découlent, ainsi que les critiques qu'il est possible de formuler.

En définitive, l'ouvrage parvient à accomplir le programme pédagogique qu'annonçait le titre même d'*Abécédaire*. L'auteur réussit la périlleuse entreprise de fournir une *grammaire élémentaire* des arts et de la culture à partir de ses principaux concepts, de ses pratiques et de ses institutions. Par la richesse des références bibliographiques et des pistes de réflexions engagées, le livre donne les moyens au lecteur de poursuivre par lui-même le travail de la pensée qu'il a suscité. Définitivement ouvert, cet abécédaire ne constitue pas un point d'arrivée mais plutôt un point de départ qui œuvre à son propre dépassement.

**Thibault Barrier**

*Paul Veyne*

**PALMYRE.**

**L'IRREMPLOÇABLE TRÉSOR.**

**Éditions Albin Michel 2015. 141 pages et un cahier de 13 photos en couleurs.**

Dans ce petit livre, entre chant d'amour et oraison funèbre, Paul Veyne met son savoir d'historien et sa passion d'humaniste au service d'un large public. Évitant toute érudition ici inutile, il nous fait imaginer ce que fut Palmyre, cette cité de langue araméenne où le grec était langue de communication internationale et où vivaient et se rencontraient voyageurs et commerçants. Palmyre atteint son apogée vers l'an 200 de notre ère. L'étranger qui y arrivait avait le sentiment d'entrer dans un autre monde : « Palmyre était bien une cité, un lieu civilisé et même cultivé, mais dangereusement proche de la non-civilisation nomade et d'une civilisation *autre*, celle de la Perse et de plus loin encore ». Un militaire romain, ou byzantin, a laissé gravée sur un rocher cette inscription : « les Syriens sont une sale race, un *kakon genos* ». Cet étranger, dit Paul Veyne, se trompait : « Palmyre n'était pas une ville syrienne comme les autres, pas plus que Venise, en contact avec la civilisation byzantine et avec le Turc, ne fut toute l'Italie ». On pourra reprocher peut-être à l'auteur une certaine tendance à idéaliser ce que fut Palmyre, mais aujourd'hui l'important n'est pas là.

Après avoir parlé du « sacca-ge incompréhensible » du site par « l'organisation terroriste Daech » (disons l'État islamique), Paul Vey-

ne avance (p.118-119) un élément d'interprétation. Les islamistes seraient mus par « le désir de prouver et de se prouver qu'ils ne sont pas comme nous, qu'ils sont eux-mêmes ». Ils seraient en quelque sorte à la reconquête de leur identité. Je dirais que ce serait là une interprétation presque optimiste. Ne pourrait-on plutôt avancer qu'ils mettent en œuvre la volonté politique de couper les peuples (ici le peuple syrien) de leur histoire ? Cette histoire ne commencerait qu'avec l'avènement de l'Islam et tout ce qui précède devrait être effacé. Un homme nouveau se dresserait à l'horizon.

C'est pourquoi notre attachement aux monuments du passé n'a pas à voir avec quelque amour des vieilles pierres. Ces monuments, passion des archéologues et des historiens, témoignent de la continuité de l'histoire et d'une histoire qui nous est commune, d'une aventure que nous souhaitons poursuivre, sans reniements.

Tous ceux qui ont pu, du haut de la citadelle qui le domine, contempler le site de Palmyre au soleil couchant, sont pleins d'une grande tristesse, voire d'une indignation passionnée face aux « barbares ». Mais soyons modestes, et n'oublions pas que c'est Alexandre (le Grand) qui a incendié Persépolis (et massacré pas mal de monde), et que certains d'entre nous ont pu chanter dans leur jeunesse « Du passé faisons table rase ».

**Guy Bruit**