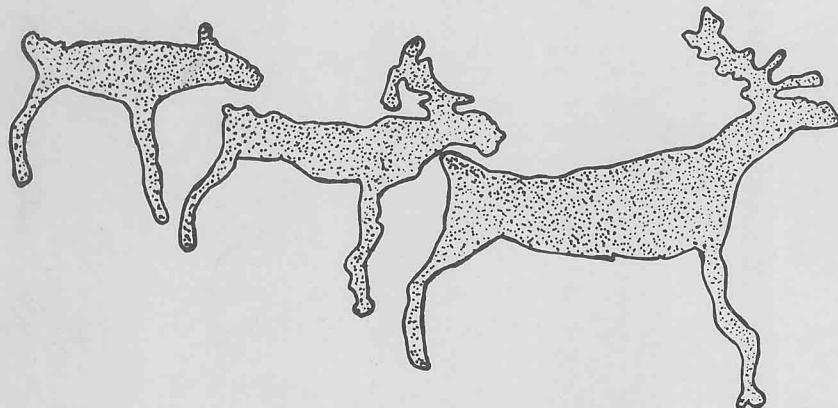


BOREALES

REVUE DU CENTRE DE RECHERCHES INTER-NORDIQUES



Publié avec le concours du Centre national du livre

L'ART - EXPRESSION DU SACRÉ

Colloque 1994 de l'Institut Finlandais de Paris

N° 58 / 61

1994

BORÉALES

Revue pluridisciplinaire du Centre de Recherches Inter-Nordiques, publie des études portant sur les régions polaires et circumpolaires.

Directeur de la publication :

CHRISTIAN MALET

Comité de rédaction :

FRANÇOISE ARDITI

DENISE BERNARD-FOLLIOT

ANJA FANTAPIE

HENRI-CLAUDE FANTAPIE

PIERRE GERVASONI

ANNA KOKKO-ZALCMAN

VENKE SLETBAAK

MARC TUKIA

Membres correspondants :

ALAIN AUBERT (Angers)

ELYANE BOROWSKI (Montréal)

YVON CSONKA (Berne)

OLGA MELNITCHOUK (Yakoutsk)

MARIO MOUTINHO (Lisbonne)

JEAN-LOUPE ROUSSELOT (Munich)

BERNARD-FRANK VIAU (Lyon)

KATRINE WONG (Grenoble)

Prix du numéro :	simple : 60 francs	double : 120 francs
dépend du volume	triple = 180 francs	quadruple : 240 francs
Abonnement de :	1 an soit 1 volume	: 4 numéros
- simple :	France : 150 francs	Etranger : 200 francs
- de soutien :	800 francs	

Siège social : Centre de Recherches Inter-Nordiques (C.R.I.N.)
28, rue Georges Appay 92150 SURESNES . ☎/Fax : (1)47.72.73.78.

Revue inscrite sur les registres de la Commission Paritaire par décision du 13.09.1976 des Publications et Agences de Presse sous le n°58211.

ISSN 812 NORD 1001

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelques procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayant cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du code pénal.

LE SACRÉ DANS L'ART

par Roger Garaudy.

Il n'y a d'art que sacré, car dans quelque religion que ce soit dire : DIEU, c'est dire : la vie a un sens.

Non pas un sens déjà écrit avant nous et sans nous. Mais l'exigence de rechercher à tous risques ce sens. Tout art véritable nous somme de poser la question du sens de notre vie, et projette devant nous de nouveaux possibles.

Martha Graham disait que la danse doit pouvoir dire en son langage ce que Michel Ange ou Shakespeare ont dit dans le leur.

La danse est la synthèse de tous les arts, parce que tous les arts requièrent la participation de l'homme entier, et d'abord de son corps.

On ne lit pas une peinture, une sculpture, une musique ou un monument comme on lit un traité de mathématique ou de gestion, avec sa seule intelligence. Car comprendre une œuvre d'art n'est pas seulement affaire de pensée.

Un esclave enchaîné de Michel Ange irradie de sa force et de son effort dans l'espace qui l'entoure. Mon corps est pris dans ce champ d'énergie dont j'éprouve, sans médiation intellectuelle, dans mon torse, mes bras, mes cuisses, les vibrations et les tensions, les lignes de force s'emparent des fibres de ma chair comme si j'étais sommé de prendre la responsabilité de briser ces liens.

Le bouddha de Mathura, au contraire, aspire en lui l'espace et semble le détruire: la répétition rythmique des courbes stylisées qui dessinent ses sourcils et ses lèvres comme des feuilles de lotus dont les contours appellent mes yeux vers la tige qui les rassemble et guide mes yeux vers la profondeur des eaux. Mon corps tout entier est entraîné dans une calme spirale. Le même mouvement rythmique des paupières qui se ferment, semble aspirer mon corps comme l'espace, non pour l'abolir mais pour l'ordonner à une unité plus harmonieuse et sereine. Comme un yoga en méditation d'où je n'émergeais du néant que pour retrouver le visage d'avant ma naissance. Recommencer une autre vie après une naissance purifiée.

Le parcours d'une œuvre sacrée me porte au-delà de moi pour me faire prendre conscience d'une réalité qui me dépasse et à laquelle j'appartiens d'un mouvement qui est *en moi* sans être *à moi*. Je deviens un avec le tout, le tout vivant en moi.

La visite de la cathédrale de Chartres, même pour qui n'y vient pas avec une intention religieuse, est une dilatation de l'être. Je ne puis, physiquement, la traverser.

ser en ligne droite, du portail à l'autel. D'invisibles lignes de force s'emparent de moi, m'appellent à suivre les déambulatoires des nefs latérales, à passer de colonne en colonne, d'arc en arc, comme si je n'en finissais jamais d'entrer, de franchir des portes, en une sorte de rite initiatique, de pèlerinage où, même seul, je me sens entouré d'une foule fraternelle, accompagné par elle jusqu'à ce que dans le cocon de l'abside, après la marche silencieuse, au-delà de tant de seuils, je me sente transporté dans une terre nouvelle, éclairée par d'autres soleils : ces rosaces de vitraux à dominante bleue, comme si le soleil illuminait la nuit sans la détruire, la *nuit lumineuse* que chantait Saint Jean de la Croix.

Le silence, par le même paradoxe, est bourdonnant de ce dialogue avec les voûtes d'où est né le chant grégorien.

L'art n'est pas sacré parce qu'il est destiné à un culte, comme tant de peintures ne sont pas sacrées parce qu'elles traitent d'un sujet *religieux*.

L'art est sacré lorsqu'il ne me laisse pas intact, lorsqu'il me fait participer à une vie plus grande : l'église d'Auvers existe encore, et nous passons aujourd'hui devant elle comme devant n'importe quel édifice banal. Mais lorsque Van Gogh la transfigure, elle nous fait revivre une agonie, une résurrection. Les murs de pierre grise et les toits de brique sont devenus chair et sang, sous la poussée d'un ciel bleu torride et noirci de serpents de couleurs. Mes muscles se tendent pour résister à cet écrasement, ils sont parcourus par toutes les courbes de ces murs gémissants, de ces tuiles sanglantes, arc-bouté au sol pour résister à la tenaille des chemins reptiles qui l'enserrent déjà, et à la pesée du ciel. Je participe tout entier à cet effort vers une impossible victoire.

Une chorégraphie et une danse sont le prolongement, l'expression en gloire, de ces mouvements qui se sont ébauchés en moi lorsque j'ai vécu intensément de telles œuvres.

L'esprit y prend corps. Dans le corps du danseur se lève un autre moi, plus grand, qui n'est plus limité aux frontières de sa propre peau ou de la mienne, mais qui envahit l'espace et lui donne un sens. Il en suggère l'immensité ou l'étouffement, Martha Graham, dans *Frontiers* nous fait physiquement éprouver l'illimité des grandes plaines d'Amérique et l'aventure humaine qu'elles appelaient .

Marie Wigman, au contraire, dans toutes ces chorégraphies, hantée par l'écrasement hitlérien, nous fait éprouver l'espace comme une cage contre laquelle le corps s'arc-bute et se casse pour résister. Ce n'est pas un spectacle mais une célébration.

L'art est le plus court chemin d'un homme à un autre. Par la danse, le mouvement signifiant d'un corps induit directement l'ébauche de ce mouvement dans un autre, et, avec ce mouvement, le sens qui l'anime. Elle crée ainsi une communauté,

non pas de *spectateurs*, mais de célébrants. Car la participation d'une communauté à une signification commune, à une interrogation commune, crée une communication qui est autre chose et plus que l'ensemble des individus qui la composent. Ce dépassement est au principe du sacré.

C'est cette communion avec l'autre et l'appel au tout autre, à l'au-delà de soi qu'elle suscite, qui, dans toutes les grandes civilisations à leur apogée, ont fait de la danse un langage sacré.

Ce qu'il y a de sacré par exemple, dans la danse, ce n'est donc pas de prétendre illustrer la liturgie de telle ou telle croyance, c'est cette exigence de totalité de l'homme, corps et esprit. C'est aussi cette puissance d'arrachement aux gestes quotidiens utilitaires ou protocolaires, préfabriqués par les contraintes de la machine ou de la tradition.

Cette volonté aussi de dépassement du chaos. La danse a une dimension prospective, prophétique, lorsqu'elle ne se contente pas de refléter le chaos de notre décadence ou de projeter dans l'avenir ce reflet, mais lorsqu'elle tend à en suggérer le dépassement.

Je voudrais dire ceci plus concrètement en prenant des exemples dans le théâtre de ceux qui ont vécu comme nous le chaos de l'effondrement des anciennes valeurs.

Cervantès écrit un siècle après l'ouverture d'un Nouveau Monde, il est soldat à la croisade de Lépante contre les Turcs ; intendant de la préparation de l'invincible armada, il a vu chavirer le destin de l'Espagne.

Shakespeare est né cinquante ans après *l'utopie* de Thomas Moore, et du *prince* de Machiavel, dix-huit ans après la mort de Luther. Il a vingt-deux ans lors de la destruction de l'invincible armada, vingt-trois ans quand Elisabeth fait décapiter Marie Stuart. Dix ans après, il ouvre son *Théâtre du Globe*, théâtre des tempêtes de la Renaissance.

Que de mondes et de projets Shakespeare a vu naître et mourir, comme Cervantès.

Leur enracinement dans ce siècle de fauves et d'orages leur a permis de donner des œuvres nous faisant vivre l'angoisse et l'espoir du sens dernier de la vie.

1605 - *Le Roi Lear* révèle la décomposition du monde où *les fous mènent les aveugles* (Acte I, scène IV). Le Roi n'est plus que *morceau de ruine*. Il pose la question cruciale : " *Qui pourra me dire qui je suis ?*"¹

" *Je sais qui je suis*"² répond Don Quichotte (I, 5), le chevalier prophète qui eut la grandeur de croire que l'idéal est plus vrai que le réel, lui aussi terrassé, lui aussi au fond du malheur, mais habité par le projet fou de lui donner un sens.

Nous avons là, à l'état naissant, l'effort proprement humain et divin d'affronter le chaos, de le surmonter, de le transcender.

Telle est, dans les arts, l'expérience de base de la transcendance , qui nous permet de comprendre même si nous ne les partageons pas, la naissance des projections divines dans le cœur des hommes.

Les arts, et plus que tous les autres la danse, sont sacrés parce qu'ils sont le contraire de l'histoire déjà faite, de l'histoire du passé.

Ils sont l'histoire en train de se faire, l'histoire de l'avenir et non pas celle des dominations.

Jules César ne joue aucun rôle dans ma vie. Il n'existe que dans nos manuels scolaires. Comme Ramsès II dans les véritables *bandes dessinées* des bas-reliefs retracant à Karnak ses massacres . Ils sont le négatif de l'histoire, de plus en plus destructives en fonction du *progrès* dans l'efficacité des armes qu'elles soient militaires, économiques ou médiatiques.

La véritable *histoire* est celle de la Création, de la création continuée de l'homme par l'homme, *l'histoire sainte* de l'humanité, faite d'arts révélateurs du sens divin de la vie et annonciateurs d'avenir.

A l'inverse de l'histoire linéaire triomphaliste, toujours écrite par les vainqueurs, l'histoire sainte de l'humanité ne s'inscrit pas sur de telles courbes, le temps y est réversible.

Saint-John Perse est contemporain de Pindare ou du Ramayana, Martha Graham est contemporaine du dieu Shiva, le seigneur de la danse, du moins pour ceux qui en vivent les appels. Moments intemporels de la création de l'homme, éternité vécue en chaque instant, leur présence en nous s'appelle la culture.

L'art est au centre de cette vie *poétique*, créatrice et amoureuse en dehors du temps linéaire, illusoire et agressif.

L'art nous aide à retrouver ces dimensions perdues de l'homme au cours de tant d'occasions perdues de l'histoire.

Ne nous laissons pas aller à imiter le passé, ni à refléter le présent, ni à confondre l'avenir avec la nouveauté à tout prix, fût-elle absurde. Il est vrai que la tentation est grande de confondre l'originalité avec la singularité. Le commerce et l'argent y poussent.

Dans cette religion nouvelle qui n'ose pas dire son nom : le monothéisme du marché, tout pousse l'artiste, qu'ils soit peintre, musicien ou danseur, à présenter toujours des marchandises inédites parce qu'elles se vendent mieux dans les galeries de peinture, à la télévision ou chez les entrepreneurs du spectacle, de la chanson ou de la danse, en un mot : sur le marché de l'art.

Le plus novateur de nos peintres, l'inventeur, plus profond que Picasso, du cubisme, Juan Gris, disait :

"La puissance d'un véritable créateur exige qu'avant de le dépasser, il mesure la grandeur du passé qu'il porte en lui." Ce n'était pas un appel à un retour au

passé mais au contraire, à condition de ne pas ignorer ce passé, à son dépassement.

C'est par excellence, la mission de la danse : le masque africain, sous lequel s'exécute la danse, est un condensateur d'énergie, rassemblant les forces éparses de la nature, des ancêtres, des dieux, des vivants et des morts pour les irradier dans la communauté et créer des noyaux plus denses de réalité et d'énergie.

Telle est la mission universelle des arts : réveiller en l'homme le Dieu qu'il porte en lui. Lui faire prendre conscience que la vie n'est pas cette petite et fausse vie, entassement de choses et de mouvements qui sont l'étoffe du temps et nous coupe de la vie totale. Le temps tissé par tout ce que l'on peut programmer : la fiche de pointage à l'entreprise, la calculette pour le super-marché, la programmation de la vidéo, la date optimale pour changer la voiture, la liste, en un mot, de ce qui fait la trame du temps. Ce qui fait la grille : toutes les images de la vie que la télé m'empêche de voir, tous les parfums d'humus ou d'océan que la pétrole ou le tabac m'empêchent de sentir ; toutes les rumeurs des vents et des gens qui m'entourent, et peut-être leur bonheur de se dire dont me coupe le walkman des foules solitaires en m'enfermant dans sa cage sonore avec la danse de saint-Guy du rythme binaire suggéré à mes pieds et au claquement de mes doigts.

Nous voilà branchés, branchés sur la plus fausse vie des colts, des flics, du rock, des pubs. Robots télécommandés branchés sur la cage du temps.

Vivre de la vie des arts, de leur dépouillement du chaos, crée un nouveau regard. Ce regard qui ne s'attache pas au partiel mais qui découvre en lui le tout et l'avenir qu'il désigne. Tout être fini (et il n'y a d'être fini que par le décopage mécanique du réel à la tronçonneuse des concepts et des mots) est le témoin et le signe de ce qui le dépasse, un indicateur de transcendance.

Voilà le papillon dans la chenille, la sainte dans la prostituée, l'aigle dans l'oeuf, le frère dans mon prochain et mon lointain, dans le sourire éphémère du jasmin, la résurrection éternelle du printemps. Mais, comme dit de Jésus l'Evangile: "*Il a joué de la flûte et nous n'avons pas dansé.*"(Mt. XI, 16-17 ; Luc VII, 32).

Dans un monde physique qui tend incessamment à se défaire, et dans une épopée humaine qui, dans la décadence actuelle de l'Occident, semble s'abandonner aux dérives suicidaires de l'entropie, les arts - et la danse qui en est la synthèse, sont un effort de remontage de l'Univers, un noyau de résistance au non-sens pour être l'annonciateur d'un ordre plus riche de la vie. Pour exalter ses forces montantes: le travail, l'amour, la révolte contre le non-sens, la beauté et la foi.

Notes 1. "WHO is that can tell me who I am ?" 2.- " Yo sé quien soy."

BULLETIN D'ABONNEMENT

à retourner au

**Centre de Recherches Inter-Nordiques (C.R.I.N.)
28, rue Georges Appay, 92150 SURESNES - FRANCE**

Abonnement simple 1 an (1 volume ou 4 numéros) : FRANCE 150 francs
ETRANGER 200 "

Abonnement de soutien : 600 "

Nom : Prénom :

Profession/fonction :

Adresse : N°..... Rue :

Ville : Code : Pays :

Règlement par :

- Chèque bancaire
- Chèque postal 22 171 55 G Paris
- Mandat
- Mandat international

DIEU - LA BEAUTE - LE SERVICE RELIGIEUX

Yrjö Sariola*

RELIGION/FINLANDE

"Je ne suis pas de l'avis qu'il faille, du fait de l'Evangile, abattre tous les arts afin qu'ils disparaissent, comme le voudraient certains esprits exaltés. En revanche, j'aimerais les voir tous, et particulièrement la musique, au service de Celui qui les a créés et donnés..."

(Martin Luther dans l'avant propos du *Livre de chants spirituels* de Johann Walter 1524, WA 35, 475)

Ces paroles de Martin Luther (1483-1546), père spirituel de ma propre Église, l'Église évangélique luthérienne de Finlande, proclament le terrain religieux qui est celui de mes propres pensées. À la question de savoir si l'art peut exprimer la sainteté et ainsi, être au service de la foi, je réponds par une nette affirmation.

Une réponse aussi positive n'est nullement évidente, même pour l'Église évangélique luthérienne de Finlande. Il y a plusieurs raisons pour douter et hésiter. Comme les autres Églises luthériennes, mon Église souligne aussi fortement qu'elle est Église de la Parole pour qui la proclamation du message de Dieu, la prédication, est d'une importance essentielle. La foi en un Dieu trinitaire naît de l'audition de ces paroles (Romains 10:14-17). Le royaume de Dieu est un "*royaume oral*". Cela signifie deux choses. À l'exception de la musique sacrée, les arts n'occupent qu'une petite place dans le quotidien des offices. Cela n'a toutefois pas empêché les maîtres-artistes issus du peuple, de construire de magnifiques églises en bois. Une des églises de mon propre diocèse, celle de Petäjävesi (construite de 1763 à 1764) est proposée pour le catalogue de l'Unesco des trésors architecturaux les plus précieux. Les arts autres que la musique ont occupé une position marginale dans la vie de l'Église, du fait même de l'apparition de certains mouvements piétistes qui adoptèrent une attitude négative envers eux - envers le théâtre par exemple - par la crainte de les voir détourner les chrétiens de la croyance en Dieu.

* Evêque du diocèse de Lapua en Finlande.

La question se pose donc : quel valeur faut-il donner à la révélation de la beauté ? Est-elle une part essentielle de la foi ou faut-il la rejeter complètement comme quelque chose qui gêne le rapport avec Dieu ? La réponse dépend avant tout d'où est issue cette vision théologique intégrale. C'est pourquoi j'essaie d'esquisser quelques une des positions observées dans la tradition occidentale de l'Église chrétienne en commençant par le père de l'Église, Saint Augustin, puis en passant de l'Église catholique à l'Église réformée pour arriver à la théologie de Luther qui naturellement, représente ma position propre. Cette question concerne tous les arts bien que, selon ma propre passion, j'utilise principalement la musique comme exemple des différentes réponses théologiques.

Les doutes de Saint Augustin.

Dans le dixième livre des ses *Confessions*, le Père de l'Eglise, Saint Augustin (354-430), décrit avec force cette double tension déchirante que le chant de l'office avec ses mélodies habiles éveillait en lui.

"Les plaisirs de l'ouïe m'avaient d'un lien plus fort entortillé et mis sous le joug, mais tu m'as détaché, tu m'as libéré. Aujourd'hui les airs où tes paroles mettent une âme, me tiennent quelque peu en haleine, quand on les chante avec art d'un ton suave ; cela ne va jusqu'à m'ôter le mouvement : dès que je veux, je lève la séance. Toutefois, en vertu précisément des pensées qui leur donnent vie pour faire accueillir chez moi, ils cherchent dans mon cœur une place qui n'aille pas sans quelque honneur, et c'est à peine si je leur en donne une qui convienne. Qui, quand on les chante comme je dis, les paroles saintes, à les prendre avec leur contenu, communiquent à nos âmes une émotion, je le sens, plus religieuse et plus échauffée au feu que si on les chantait autrement..."

Ainsi, ballotté entre le péril de la jouissance et la connaissance expérimentale de l'effet salutaire, j'incline plutôt à approuver l'usage du chant dans l'Eglise : que par le régal des oreilles l'âme trop faible encore s'élève à une impression de piété. M'arrive-t-il que le chant m'émeuve plus que les réalités qu'il exprime, je m'avoue, à mon dam, fautif et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter."

(Traduction française de Louis de Mondadon, Editions Pierre Horay)

En arrière-plan des pensées de Saint Augustin, il faut voir le changement progressif du chant de l'office, simple à l'origine, puis de plus en plus riche. Son problème fondamental est que la beauté des chants éloigne ses pensées et son esprit

de leur texte. Ainsi il ne se réjouit plus que du chant. D'autre part, il reconnaît toutefois que c'est justement au moyen du chant qu'on est emporté par les paroles. Finalement, il en vient à penser qu'il faut accepter le chant à l'office puisque, "*en profitant de l'intervention de l'ouïe, on peut aider une âme faible à s'élever vers un état pieux*". Il faut pourtant prendre garde de ne pas tomber dans le péché consistant à laisser un beau chant, plus que la Parole, envahir l'âme.

Les pensées de Saint Augustin expriment vraisemblablement la *spiritualisation* platonicienne du monde. A la base, reste la question de savoir si l'esthétisme de la musique est une valeur en soi et donc indépendante des paroles avec lesquelles elle s'associe et de la situation de l'office où elle est présentée. Si c'est le cas, le chant peut éloigner les pensées de l'auditeur de la parole de Dieu.

La position de refus de Zwingli et de Calvin.

Les problèmes évoqués par Saint Augustin, réapparaissent avec les réformateurs suisses, particulièrement chez Huldreich Zwingli (1484-1531). Zwingli interdit absolument toute pratique de la musique à l'office. Jean Calvin (1509-1564) ne fut pas aussi radical car il accepta la psalmodie à une voix et travailla fortement pour elle. L'interdiction de la musique dans sa forme zwinglienne la plus radicale disparut assez vite dans les paroisses réformées. La lignée théologique de base s'est cependant maintenue jusqu'à nos jours. Cela se manifeste par exemple chez les représentants de la théologie dialectique, comme Karl Barth (1886-1968) entre autres.

Pour quelle raison Zwingli, un homme doué sur le plan artistique et en particulier musical, a-t-il interdit l'utilisation de la musique à l'office ? La réponse se trouve dans son concept de l'office. Selon lui, la seule expression qui doive y apparaître est la prière. Or, une prière authentique ne peut s'élever que de l'apaisement de chaque fidèle devant Dieu :

"*Si tu veux pratiquer la dévotion, tu dois être seul. La présence du nombre falsifie la dévotion,*" dit il. Le chant ne conduit pas le fidèle à l'apaisement mais au contraire à un contact avec l'extérieur. C'est "*un appel devant les hommes,*" et l'esprit ne peut pas alors être "*calme ni pieux*" (Söhngen 1967, 20, 47-52 ; Kurzschlenkel 1971, 195-196).

Pour Zwingli, la musique était avant tout un art caractérisé par un plaisir esthétique. C'est pourquoi il n'avait pas sa place à l'office. Le rapport avec Dieu et

son respect est une chose différente de la musique avec ses révélations de sensations esthétiques. C'est ainsi que l'opinion de Zwingli conduit à placer la musique et l'art en général à l'extérieur de la vie spirituelle de l'Eglise et à la séculariser. Pour Calvin, le raisonnement de Zwingli avait sa part de vérité. Il craignait que le chant chorale habile et la musique pour orgue n'éloignassent les paroissiens de l'écoute de la parole de Dieu contenue dans la prédication. Pour cette raison, seule la psalmodie à une voix qui rend justice au texte était, selon lui, permise à l'office (Söhngen 1967, 53, 60-79 ; Kurzschlenkel 1971, 185-193).

Le concept musical de Karl Barth est, comme celui de Zwingli, fortement marqué par l'esthétisme. La belle musique a sa valeur là où elle est pratiquée comme un art : dans les salles de concert, à l'opéra, etc. Selon la tradition réformatrice, son intérêt n'est presque pas tourné vers la musique sacrée mais vers la musique dite absolue. Barth souhaitait qu'on évitât "*la programmation musicale et la soumission de la musique aux usages qui lui sont étrangers*". Rejoignant Johann Huizinga (1872-1945), Barth considère la musique comme la forme sublime d'expression de la faculté de jeu (*facultas ludendi*) de l'homme. Selon lui, le meilleur exemple d'une telle musique est celle de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) (Barth 1952, 52 ; Huizinga 1960, 301 ; Bahr 1970, 85-88).

Dans la tradition réformatrice on a à l'encontre de l'image mise au service de la foi, une attitude aussi négative que face à la musique. A la fin du XX^e siècle, les luthériens et les calvinistes ont discuté pour savoir si certaines histoires de la Bible (comme par exemple, la vision d'Isaïe ou différentes évocations du livre de Daniel) pouvaient figurer une peinture du Ciel. Les calvinistes considèrent que ces évocations bibliques n'avaient rien à voir avec une représentation picturale. Même si Dieu, dans l'Ancien Testament, a parlé aux prophètes au travers d'images, cela ne veut pas dire pour autant qu'il en ait autorisé l'usage dans la vie spirituelle de l'Eglise. Seule la parole y est la forme de l'annonce de Dieu (Martikainen 1987, 22-23).

Dans la tradition de la foi réformatrice, on rejette ainsi la beauté ressentie, c'est à dire littéralement la valeur esthétique au service de la foi (l'adjectif grec *aisthētikós* : ce qui concerne les sens et les sentiments, dans la langue moderne - l'esthétique, cf. Huuhtanen 1986, 84-85). La raison fondamentale de cette conception négative est finalement qu'un phénomène matériel créé ne peut fonctionner au service de l'annonce de Dieu, car le fini ne peut contenir l'infini ni l'exprimer (*finitum non capax infiniti*).

L'esthétisme musical et l'Église catholique romaine.

Dans la théologie catholique romaine on a, dès les origines, proposé la conception que la foi chrétienne ne se situe pas à l'opposé de la culture et de la morale naturelle mais qu'elle conduit à leur floraison. En filigrane de cette vision, il y a le concept d'une loi naturelle que chacun apprend à connaître par sa raison. La loi nouvelle introduite par le Christ et dont le contenu essentiel est la grâce, relève la loi naturelle et la couronne.

Cette vision est à l'arrière-plan du concept qui se manifeste dans les documents officiels de l'Église catholique romaine sur la valeur esthétique de la musique. Selon la constitution liturgique du deuxième Concile du Vatican (1963-1967), les arts aspirent, par nature, à "*la beauté divine infinie et essayent de l'évoquer par la main humaine.*" (De la liturgie sacrée 1966, 122e article). Cette qualité, sur la base de la création, appartient également à la musique et se manifeste le mieux quand elle tend à louer la gloire de Dieu. C'est ce qui se passe quand on pratique la musique à l'office, au cours de la liturgie sacrée.

Le pape Paul VI (qui régna de 1963 à 1978) déclara, à l'occasion de la Conférence internationale des chœurs d'églises en 1970, que :

"La mission de la musique d'église... est de développer de belles formes d'expression au service de la liturgie... A travers la musique, la lueur du visage de Dieu scintille au nom du Christ devant les fidèles réunis. La force spirituelle de l'art aide les cœurs à refléter la réalité pleine de lumière de l'âme sanctifiée et purifiée. Ainsi, les cœurs sont prêts à célébrer sous les meilleurs auspices, le secret de la Rédemption et à participer intimement à ses fruits" (Dokumente 1981, 185).

La musique, elle-même précieuse, produit parmi les fidèles célébrant le mystère de la Communion "*un surplus couronnant*" (Teinonen 1964, 40).

Avec une attitude aussi positive envers les valeurs esthétiques de la musique, l'Église catholique romaine attache une grande attention à ce qu'il s'agisse d'un art vrai. *"La musique d'église doit être du vrai art ; sinon elle n'aura pas sur ses auditeurs l'effet que l'Église veut qu'elle ait en la mettant au service de sa liturgie"* (Pie X 1903, Dokumente 1981, 26). Quant à la constitution liturgique, elle dit qu'en pratiquant la musique au cours des offices religieux, l'Église l'accepte comme elle accepte toutes les formes d'arts dans la mesure où elle remplit les conditions posées et qui autorisent son usage pendant la messe (De la liturgie sacrée 1966, 112^e article).

Que cela veut-il dire en pratique ?

signe de la présence de Dieu à l'office. C'est pourquoi il faut accorder une attention particulière au fait que l'art utilisé à la messe doit, sous ses différentes formes, "ressembler" au contenu de la messe. En ce qui concerne la musique cela signifie qu'elle est à la messe, la langue du prêche de l'Évangile, de la prière des fidèles et de la gratitude ainsi que la manifestation de la communauté des fidèles. (Fête du peuple de Dieu 1992, 160 ; Martikainen 1987, 17-18 ; Sarantola 1987, 49-50).

Ma propre réponse aujourd'hui est un grand OUL. Tout comme mon père spirituel Martin Luther, j'aime voir tous les arts, et en particulier la musique qui m'est proche, au service de Celui qui les a créés et donnés.

Traduit du finnois par Anja et Henri-Claude Fantapié.

Bibliographie

- Augustinus : *Tunnustukset* (Confessions). Jyväskylä 1981
- Bahr, Hans-Eckehard : *Taide ja kristinusko* (L'art et la foi chrétienne). Pieksämäki 1970.
- Barth, Karl : *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert*. Zürich 1952.
- Dokumente. *Dokumente zur Kirchemusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*. hrsg. von Hans Bernhard Meyer und Rudolf Pacik. Regensburg 1981.
- Gardner, Johann von: *Ortodoksinen kirkkolaulu yhtenä liturgisena muotona*. (*Le chant ecclésiastique orthodoxe comme une forme de la liturgie*). Chorus et psalmus. Publication en hommage à Harald Andersén le 4 avril 1979, réd. Reijo Pajamo. Helsinki 1979.
- Gelineau, Joseph : *Chant et musique dans le culte chrétien. Principes, lois et applications*. Paris 1962.
- Guardino, Romano : *Vom Geist der Liturgie*. Freiburg 1917.
- Hamoncourt, Philipp : *Gegenwartskunst im Gottesdienst der Kirche*. Gottesdienst 24. Information und Handreichung der Liturgischen Institute Deutschlands, Österreichs und der Schweiz. Freiburg - Basel - Wien 1992.
- Huizinga, Johann : *Homo ludens*. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur. Hamburg 1960.
- Huuhtanen, Päivi : *Kaunis ja hyvä* (Le beau et le bon). Essais sur la littérature, l'esthétique et la religion. STKJ 148. Helsinki 1986.
- Jumalan kansan juhla (Fête du peuple de Dieu). Rapport intermédiaire de la commission des manuels, formée par le Concile de l'Église évangélique-luthérienne de Finlande en 1988. La Série de l'Administration centrale de l'Eglise évangélique-luthérienne de Finlande A 1992:1. 1992.
- Kurzschenkel, Winfried : *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Würdigung des Musizierens im christlichen Leben*. Trier 1971.
- Mannermaa, Tuomo : *Kaksi rakkautta* (Deux amours). Introduction à l'univers de la foi de Luther. Juva 1983.
- Mannermaa, Tuomo : *Kasuaaliat sanan ja kuvan, eleen ja riitin välttyksellä julistavina toimintoina* (Les casuels comme fonctions préchant par l'intermédiaire de la parole et de l'image, du geste et du rite). Séminaire sur la théologie casuelle à Järvenpää le 29 octobre 1993. Non-imprimé. 1993.

Martikainen, Jouko : *Kuva teologisena kysymyksenä* (*L'image comme une question théologique*). Exposé au séminaire "Les beaux arts contemporains dans l'Église" à Helsinki le 4 septembre 1987. Non imprimé. 1987.

Pyhästä liturgiasta (*A propos de la liturgie sacrée*). La constitution "De sacra liturgia" approuvée par le Concile du Vatican le 4 décembre 1963. Helsinki 1966.

Sarantola, Tauno : *Aiheen ja kuvan kysymyksiä kirkon taiteessa*. (*Questions sur le sujet et l'image dans l'art de l'Eglise*.) Ars sacra fennica. L'art contemporain dans l'Église. Helsinki 1987.

Steebe, H.J. : *tob. gut*. Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament hrsg. von Ernst Jenni unter Mitarbeit von Claus Westermann, Band I. München 1984.

Söhngen, Oskar : *Theologie der Musik*. Kassel 1967.

Teinonen, Seppo : *Kriisin kirkko* (*L'Église de la crise*). Helsinki 1964.

WA - Martin Luther : *Werke*. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Weimar à partir de 1883.

Vatanen, Osmo : *Soiva lohdutus* (*La consolation résonante*). Séminaire sur la théologie casuelle à Järvenpää le 29 octobre 1993. Non imprimé 1993.

Communiqué

**INSTITUT FINLANDAIS
DE PARIS**



**CENTRE DE RECHERCHES
INTER-NORDIQUES**

**Colloque franco-nordique
LA VOIX DU CHAMANE DANS LA POLYPHONIE
UNIVERSELLE.**

**Sous la présidence d'honneur de M. Paul-Emile Victor.
Institut Finlandais de Paris : 16-18 février 1995**

Bien que les premières descriptions du chamanisme aient eu pour cadre la Sibérie, la tentation d'en faire une *religion* exclusivement nordique a fait long feu, les anthropologues qui voulaient bien s'en donner la peine en ayant trouvé un peu partout, là où ils cherchaient ! Toutefois, si le caractère universel de cette pratique est maintenant reconnu, ses spécificités culturelles ne sauraient pour autant être niées. Mais au fond, qu'est-ce qu'un chamane ? Quelles sont ses fonctions ? Où puise-t-il les secrets de son art ? A quels ressorts de la conscience humaine doit-il son efficacité ? Quel est son message ?

Depuis plus d'un siècle, ce problème central et toujours actuel de l'ethnologie, a suscité de multiples interprétations de la part des tenants de l'histoire culturelle, de la phénoménologie, du marxisme, de la psychiatrie, de la psychanalyse, de la psychosociologie, de la neurophysiologie, voire même d'une certaine approche participante non exempte de danger. Chacun, en fonction de sa sensibilité et des ses croyances, a présenté un aspect privilégié de ce monde par essence hostile à toute tentative de systématisation et qui s'estompe à mesure qu'on s'efforce d'en préciser les contours.

Le tambour s'est tu, étouffé par la guerre sans merci que les prosélytes de toutes obédiences n'ont cessé de lui livrer. Abandonné ou vendu, il enrichit les collections ethnographiques, et dans ce long silence, la conscience de l'autre - c'est-à-dire la nôtre - commence de s'éveiller. Le moment n'est-il pas enfin venu de convier la voix du chamane à se mêler à la polyphonie mystique qui chante le crépuscule de ce millenium décidément trop matérialiste ? Peut-être nous montre-t-elle le chemin de nos âmes ?

Placé sous la présidence d'honneur de Monsieur Paul-Emile Victor, ce colloque se tiendra à l'Institut Finlandais de Paris, 60, rue des Ecoles, les 16 et 17 février 1995. Il précédera immédiatement un symposium consacré à la linguistique des peuples finno-ougriens. Dans cette perspective, différentes manifestations communes sont prévues du 16 au 18 février inclus : vernissage, spectacle cinématographique, projections vidéographiques, conférences et tables rondes.

L'ARC BRISÉ ET LA NAISSANCE DE LA POLYPHONIE

par Jean Guy Bailly *

Depuis la mort de Charlemagne, le langage musical tend à évoluer progressivement. Fort discrètement, apparaissent les premières tentatives polyphoniques qui se substituent peu à peu au chant homophone. Intervalles de quintes et quartes, pas toujours rigoureusement constants, portent en germe dans l'*organum*, le développement futur de la polyphonie ou, si l'on préfère, des *polymélodies*. *Organum*, conduit, déchant - ces formes sont connues des spécialistes, souvent à contresens pour en admirer la hardiesse de langage.

Dans les cloîtres, principalement à Saint-Martial de Limoges, puis à l'école Notre-Dame de Paris, dès le XII^e siècle, une admirable littérature religieuse (et aussi profane) va naître, d'abord en France avant de gagner peu à peu toute l'Europe. Cette musique a besoin d'être fixée et un bénédictin, Guy d'Arezzo, d'origine parisienne, va jouer un rôle considérable dans l'évolution de la notation musicale. On lui doit les principes de la gamme et le nom des notes tirés de l'Hymne à Saint Jean-Baptiste (Solmisation).

Or, on n'a pas pris garde au phénomène suivant : cette éclosion du langage musical moderne, correspond exactement à la naissance des nouveaux édifices gothiques.

Si l'*organum* de Léonin est encore l'ornement sonore d'un gothique de transition proche de l'Art Roman, les œuvres de Pérotin le Grand, avec leur contrepoint pur, comme dégagé des contraintes de la pesanteur, symbolisent les lignes enlacées des colonnes gothiques et des verrières, tout en à jour et en lumière.

* Compositeur.

La musique n'est pas un phénomène isolé; les architectures audacieuses du Moyen Age sont aussi sonores

L'arc brisé est donc contemporain de la naissance de la polyphonie, c'est-à-dire de la musique telle que nous la concevons de nos jours ; au XIV^e siècle, l'Ars Nova triomphante trouvera en l'imprimerie inventée par Gutenberg, un moyen idéal de diffusion.

L'art musical précède ou utilise les techniques.

L'histoire de la musique est aussi celle des civilisations.

Cette brève mais concise communication ne donne qu'un faible aperçu de l'exceptionnelle qualité de l'intervention de Monsieur Jean Guy Bailly à ce séminaire. Il est vrai qu'elle était abondamment illustrée d'exemples musicaux dont nous ne pouvons hélas ! faire profiter le lecteur.

Note de la rédaction

LA POESIE CHINOISE DE L'EPOQUE TANG, UN ART AU CONFLUENT DE TROIS RELIGIONS

par Christian Malet*

Mots-clés : Chine/Religion/Poésie/Tang

Les trois "religions" pratiquées en Chine : taoïsme, confucianisme et bouddhisme, fleurissaient sous la dynastie Tang, âge d'or de la poésie chinoise. Les poètes témoignent par leurs œuvres de préoccupations spirituelles qui s'inscrivent dans ces grands courants doctrinaux.

Généralités sur la religion des Chinois

Si l'on demandait naguère à un Chinois à quelle confession il appartenait, il n'était pas rare de l'entendre répondre qu'il se réclamait des 三教 *san jiào*, c'est-à-dire : "des trois religions," profession de foi qui ne pouvait manquer de dérouter un chrétien peu enclin de par son éducation à transiger sur ce chapitre. Dès lors, il était loisible d'imaginer que chacun des courants spirituels avait son registre, répondant à des nécessités propres^{18, p.77}. Ainsi :

- le confucianisme réglait les rapports avec la société qu'elle fut passée (culte des ancêtres), présente (situation de l'individu au sein de la famille, de la famille dans le royaume) ou future (relations avec le Monde d'en-haut) ;

- le taoïsme régissait son univers intérieur, enrichissant son jardin secret de méditations spéculatives, bien que certaines pratiques ne fussent pas dépourvues de préoccupations temporelles telles la quête d'un élixir de longue vie, le renforcement de l'énergie sexuelle, etc.

- le bouddhisme offrait son éthique, assortie de cérémonies collectives.

Un Occidental avait lieu de s'offusquer d'une telle *schizophrénie spirituelle*, la jugeant pour le moins opportuniste. Cette caricature fit qu'aux yeux du monde la Chine resta longtemps un pays de peu de foi. Or cette représentation simpliste reposait sur un double malentendu.

Si le mot *jiào 教* dans son acceptation moderne, en est venu à signifier *religion*, il serait plus exact de le traduire par *doctrine* ou *école philosophique* ; on est d'ailleurs en droit de s'interroger sur la religiosité de la pensée de Lao-zi, de Confucius ou même de Bouddha dont les disciples ne se sont jamais constitués en églises au sens où nous l'entendons. Dès lors qu'il ne s'agit plus que de courants de pensée, comment imaginer qu'une seule personne ait jamais pu y adhérer simultanément quand on sait combien leurs finalités sont en apparence opposées ?

* Médecin et ethnologue.

La réalité est différente. Au cours des siècles, les "trois doctrines", greffées sur un fond de rites agraires primitifs, en sont venues à tisser le canevas spirituel d'une nouvelle religion populaire. Loin d'avoir évolué chacune pour son propre compte, elles se sont interpellées au point de composer un ensemble original, cohérent et harmonieux où il est souvent difficile de déceler à première vue ce qui revient à l'une ou à l'autre. Il n'est que de franchir le seuil d'une pagode pour s'en convaincre. Le foisonnement des images bouddhiques avoisinent les symboles taoistes, les divinités populaires statuées et les témoignages d'une piété filiale bien confucéenne.

Les trois doctrines n'en ont pas pour autant toujours coexisté pacifiquement. Il faut dire que les sources de conflits de manquaient guère. Par sa haute spiritualité, le taoïsme tranchait singulièrement sur l'animisme archaïque de la religion populaire ancienne dont l'origine se perdait dans la nuit des temps. Pourtant issus de courants de pensée apparus l'un et l'autre en Chine sous la dynastie des Zhou orientaux (770-256 av. J.C.), plus précisément pendant la période des Printemps et des Automnes (722-481),¹⁵ p.33 les adeptes de Lao-zi et ceux de Kong-fu Zi, ne se ménaient par leurs critiques, leurs motivations paraissant si contraires ! Que dire alors de la doctrine de Bouddha ...

Sans vouloir entrer dans le détail, un rappel succinct permettra de mieux se représenter la place dévolue à chacun de ces trois courants religieux au sein de la pensée chinoise .

Le confucianisme⁴, p.18-24.

Issu du courant rationaliste apparu à l'époque des Printemps et des Automnes, il se présente comme une aspiration humaniste à la perfection de l'individu dont l'idéal est représenté par le 君子 *jun-zì* ou homme de bien, par opposition au 小子 *xiāo-zì* - homme de peu, ailleurs on dirait *moujik* ! Pour atteindre cet état, il se doit de pratiquer le 仁 *rén* qu'on peut traduire très largement par charité ou mansuétude à l'égard de son prochain, la piété filiale 孝 *xìao*, la loyauté 忠 *zhōng* et la fidélité 信 *xiìn*. Il n'en doit pas moins faire preuve de discernement 知 *zhī* et de courage 勇 *yǒng*. Cette morale est altruiste et ne s'exerce pas dans un but égoïste de salut personnel. Elle ne vise rien moins qu'à maintenir l'harmonie tant au sein de la famille que du royaume. On voit que ses préoccupations civiques prédisposaient bien le confucianisme à devenir un jour religion d'état.

Le taoïsme.

A l'opposé du précédent, il appartient à un courant mystique tourné vers la personne. Le mot Tao 道 *dào*, signifie à l'origine : *le chemin, la voie du... Ciel*. Il prône un retour à l'unité cosmique par-delà la pratique de la vertu, l'harmonie du Yin 陰 et du Yang 陽, la connaissance des Cinq forces élémentaires 五行 *wǔxìng*, la maîtrise des souffles 氣 *qi* etc. Il se veut un accomplissement. Bien

qu'il puisse susciter de grandes manifestations de ferveur collective, à l'instar du bouddhisme - son autre rival, sa pratique reste proprement individuelle. Le principe du Tao c'est la spontanéité de l'intuition pure, débarrassée des interférences mentales vulgaires. C'est dans la passivité du Moi, dans le *non-agir* ou 無為 *Wú wéi* qu'on peut espérer s'en approcher. En fait, le Tao est par essence insaisissable, rien ne saurait le définir, car comme l'a dit Lao-zi :

"*Voie qu'on énonce, n'est pas la voie
Nom qu'on prononce, n'est pas le nom.*" 道可道, 非常道
名可名, 非常名^{11, p.1.}

Le vrai taoïste, celui qui va au terme de sa quête, refuse les séductions sociales, mène une vie érémitique loin de l'agitation du monde. Mais alors que les pères fondateurs comme Lao-Zi, Chuang-zi, Lie-zi, l'avaient empreint d'une mystique et d'une morale sublimes, les orientations alchimiques ultérieures de nature opérative, devaient en altérer l'esprit et entraîner sa décadence.

Le bouddhisme.

Siddartha Çakyamuni vit le jour au Népal vers 560. Il connut l'éveil à l'âge de trente-cinq ans et prit alors le nom de Bouddha - *l'Illuminé*. Sa doctrine née à peu près en même temps que le taoïsme et le confucianisme, ne péna tra que beaucoup plus tard en Chine... Nul n'ignore le sort qui fut réservé au bouddhisme dans le pays qui l'avait vu naître. Ayant connu une extraordinaire expansion sous le règne de l'empereur Açoka le Pieux (274?-236 av.J.C.), le V^e siècle de notre ère connut son apogée, après quoi il commença de décliner pour ne plus subsister - sous sa forme Hinayâna, qu'à Ceylan, en Assam et au nord du Bengale. Etrangement, cette doctrine mystique a été adoptée par la Chine jusqu'à en devenir une composante spirituelle incontournable. Car c'est bien là le génie admirable de ce peuple, toujours prêt à incorporer les apports extérieurs pourvu qu'ils enrichissent la totalité sans en compromettre l'harmonie, comme les ruisseaux font les rivières, comme la goutte d'eau vient grossir l'océan.

La légende veut que l'introduction du bouddhisme en Chine ait eu pour origine un songe de l'empereur Mingdi (57-75 ap. J.C.), de la dynastie des Han orientaux. Le souverain avait vu en rêve un homme au corps doré qui flottait dans l'air. Son entourage interrogé lui apprit qu'un tel homme avait existé et qu'on le nommait Bouddha. Il envoya alors une ambassade qui revint avec des bonzes et des livres sacrés.

Si l'on a fixé officiellement en 65 ou 67 ap. J.C. l'apparition des deux premiers moines indiens Matanga et Bhoranade venus prêcher à Lo-yang, c'est à un marchand parthe, Anxuan, venu dans cette même ville en 181, et à son collègue An Shi-gao qu'on doit la première traduction des sutras en chinois. A partir de là, la doctrine s'est répandue en Chine sous sa forme tant *Hinayâna* (*Theravâda*) 小乘 *Xiâoshèng* ("Petit véhicule"), que *Mahâyâna* 大乘 *Dàshèng* ("Grand véhicule")

cule"), dès le 1^{er} siècle av. J.C. C'est traditionnellement à Bodhidharma au VI^e siècle de notre ère qu'on doit l'apparition du *Mahâyâna*, sous sa forme contemplative *Dhyâna*. Pourtant, cette secte, encore appelée *Ecole de la lumière intérieure* ou Bouddhisme 禪宗 *Chánzong* dont est issu le *Zen* japonais, était présente dans l'Empire du Milieu dès le IV^e siècle. Elle se développa sous l'impulsion de Tao An (312-385) et de Kumarajiva (343-413). Mais ce furent ses successeurs, Tao Chang (360-434) et Seng-Chao (384-414) qui, ayant abordé l'étude des sutras tout imprégnés qu'ils étaient de la pensée des grands maîtres du taoïsme tels que Lao-zi, Chuang-zi et Lie-zi, donnèrent du *Dhyâna* ou *Chan* 禪, une vision acceptable pour un esprit chinois. Si la dynastie Tang a favorisé l'épanouissement du bouddhisme, elle va être aussi la cause de son déclin et cela de 83 à 845 où, proscrit sur l'ordre de l'empereur Wuzong, toutes ses sectes seront anéanties à l'exception du *Chan* !

Dans sa forme la plus élaborée, telle qu'elle est vécue par les adeptes de la secte *Chan*, la pensée bouddhique se situe aux antipodes du confucianisme. Sa finalité est *l'illumination*, état d'éveil qu'on ne peut atteindre qu'en franchissant les quatre étapes de la concentration pure ou *Dhyâna*. Celle-ci est idéalement réalisée hors du siècle par une abstinence et une continence strictes, en menant une vie monastique. Le moi est haïssable pour le bouddhiste en ce qu'il représente le lieu privilégié de nos désirs, source et fruits de notre ignorance (*Avidya*) qui entretiennent l'illusion (*maya*) de notre permanence. Parvenu au Nirvana, "extinction de la flamme du moi" - cette illumination intérieure, la vision libérée de l'emprise des sens accède à la connaissance réelle du monde. Car aux *mirages de la conscience personnelle*, nés d'un moi illusoire et impermanent, s'est substituée la connaissance réelle de sa nature profonde, le *Mental Cosmique* ou *Dharmakaya*, encore appelé *Base du monde*, *Corps de Bouddha*, *Corps de vérité* 法身 *fǎ shēn*.⁸ Lui seul permet de situer les êtres et les choses à leur juste place dans ce vaste ensemble qui les englobe et les domine.

Qu'on ne s'y trompe pas, le Bouddhisme, comme le Christianisme, n'exige pas du commun des mortels qu'il mène la vie d'un saint, être d'exception. Il lui en donne la chance mais s'interdit de condamner ceux qui, comme l'immense majorité des fidèles, préfèrent rester dans le siècle. Bouddha a été éloquent sur ce point, tout comme Jésus en son temps.

On peut trouver dans le bouddhisme des préoccupations de nature semblable à celles du taoïsme encore qu'ils divergent fondamentalement sur l'essentiel ne serait-ce que sur la quête de l'immortalité... Le confucianisme, nous l'avons dit, se situe à l'opposé de la pensée de Lao-zi comme de celle de Bouddha. Pourtant, l'idéal de perfection du jun-zi, suppose un don de soi, une abnégation dont l'élévation spirituelle n'est pas moindre que celle des disciples des deux autres religions. On n'est rien en Chine hors du clan. Aussi la famille est-elle l'objet d'un culte qui suppose bien des renoncements et d'authentiques sacrifices !

Les trois doctrines, ainsi reconsidérées, pourraient apparaître non plus contradictoires mais bien complémentaires. Certains étres vont trouver dans leur foi une source d'inspiration et le moyen de transcender la réalité par leurs créations artistiques et poétiques et c'est vers eux que nous allons nous tourner.

Généralités sur la poésie chinoise.

Peinture et poésie

Dans la culture chinoise, ces deux arts sont associés contrastivement, en ce sens que la peinture est une forme de poésie et la poésie, une forme de peinture. Ou encore :

"Dans toute peinture il y a poésie, dans toute poésie il y a peinture "

畫中有詩 詩中有畫 22, p.107.

D'où la formule célèbre de Su Dongpo qualifiant les poèmes de Tu Fu de :

"peintures invisibles" 無形畫

Tandis qu'à ses yeux les tableaux de Han Gan étaient :

"des poèmes sans voix" 無聲詩 ibid.

Cette mise en parallèle de deux arts ressortit à la dialectique du *yin* 隅 et du *yáng* 陽 dans la mesure où le concept primordial de la peinture est le *vide* 虛 - de correspondance secondaire *yin* et celui de la peinture, le *plein* 實 *shi* - de correspondance secondaire *yang*, selon la terminologie de M. Porkerts.

L'art du peintre va donc consister en une suggestion par les plages vides laissées à l'imagination. D'où la sobriété des formes et des couleurs surtout à l'époque Tang. C'est par son caractère délibérément flou, imprécis, incomplet que la peinture va s'élever au-dessus du dessin. Il ne s'agit pas de peindre comme on fait une planche gravée 刻畫 *kè huà* (comme dans l'expression : 刻畫入微 *kè huà rù wéi*, "décrire par le menu").

L'art du poète visera au contraire à la plénitude et à la précision de l'image, par la richesse des couleurs, par la multiplicité des détails, c'est ainsi que Tu Fu acquit sa gloire de poète par sa peinture concrète du monde, tandis que les plus grands peintres servaient de leurs pinceaux pour tracer les signes d'une écriture et muer leurs tableaux en des poésies à l'état pur.

Une structure complexe

La dynastie Tang (618-905 ap.J.C.) a été marquée par un développement considérable de la poésie au point qu'on a appelé cette période "l'âge d'or de la poésie chinoise." La collection complète des poèmes publiés alors, a été réunie sous la dynastie Qing (1644-1911 ap. J.C.), elle totalise 48.900 œuvres de quelques 2.200 poètes. Une des causes majeures de ce foisonnement est due à l'influence de l'impératrice Wu hou 武后 (624-705) qui imposa l'usage de la poésie dans les concours officiels. Il s'avéra donc nécessaire de réglementer un art devenu matière d'examen et ce fut l'avènement de la *nouvelle poésie*.

1 - CONTREPOINT RYTHMIQUE

Pentasyllabique : $\square \blacklozenge \diagdown \blacklozenge \square \blacklozenge$
Heptasyllabique : $\square \blacklozenge \square \blacklozenge \diagdown \blacklozenge \square \blacklozenge$

2 - CONTREPOINT TONAL

8	7	6	5	4	3	2	1
/*	-*	-*	/*	/*	-*	-*	/*
/	-	-	/	/	-	-	/
/	--	/	-	/	-	/	-
-	/	/	-	-	/	/	-
-R	/	-R	/	-R	/	-R	/

A titre d'exemple : Huitain heptamétrique -type A

3 - CONTREPOINT SEMANTIQUE

Distique A NON PARALLÈLE

Distique B PARALLÈLE

Distique C PARALLÈLE

Distique D NON PARALLÈLE

Fig. 1 : Les trois contrepoints de la poésie Tang.

La nouvelle poésie 新体诗 *xintishi* ou *poésie codifiée* 律诗 *lushi*, fut régie de manière très stricte alors qu'auparavant la forme était plus libre. Les six règles suivantes furent édictées :

1. Limitation du nombre de lignes à 4, 8 ou 12.
2. Limitation du nombre de caractères à 5 ou 7 par ligne.
3. Respect des paradigmes tonaux.
4. Parallélisme des idéogramme de même nature dans chaque couplet (bien que premier et dernier couplets puissent en être exemptés).
5. Sélection d'une seule rime de tons unis et rime du dernier caractère des lignes alternées 2, 4, 6, 8. (Parfois 1 aussi.)
6. Prohibition de la répétition à moins qu'il ne s'agisse d'un effet voulu.

Dans sa forme classique la plus élaborée, on peut donc dire que la poésie chinoise était soumise à la tyrannie de trois contrepoints : le contrepoint rythmique, le contrepoint tonal et le contrepoint sémantique. (cf. fig. 1).

Le contrepoint rythmique (cf. fig. 1)

En chinois, chaque idéogramme est une syllabe et selon que le vers sera pentamétrique ou heptamétrique, la césure se fera après la deuxième ou la quatrième syllabe. Il en résultera deux hémi stiches...asymétriques, le premier - composé d'un nombre pair de syllabes (deux ou quatre) est donc *yin*, le second est *impair*, comptant trois syllabes dans tous les cas et donc *yang*. L'accent qui se porte respectivement sur les 2^e, 3^e et 5^e syllabes dans les pentamètres, et sur les 2^e, 3^e, 5^e et 7^e syllabes dans les heptamètres aboutit, comme le fait remarquer F. Cheng à une cadence "i ambiguë avant la césure, trochaïque après." ^{3, p.53}

Le contrepoint tonal

La langue chinois ancienne comptait huit tons, la langue classique n'en avait plus que cinq, à savoir :

- deux tons égaux ou 平声 *píngsheng*, avec un ton égal haut 上平声 *píngsheng* et un ton égal bas 下平声 *píngsheng* - l'un et l'autre seront représentés par le symbole [—] dans la figure 1.

- trois tons obliques ou 斜声 *zésheng*, avec un ton ascendant 上声 *shàngsheng*, un ton sortant 去声 *qùsheng* et un ton rentrant 入声 *rùsheng* représentés par le symbole [/] dans la figure 1.

Chaque ton constitue la mélodie du mot qui est ici un idéogramme, c'est-à-dire à la fois une unité signifiante ou sémantique, et un son ou phonème. La distribution et l'arrangement des tons égaux ou obliques ressortit, en prosodie céleste, à une mathématique subtile qui ne doit rien au hasard. La figure donne un aperçu schématique des règles de composition auxquelles était soumise la poésie classique chinoise. C'est ce qu'on a appelé le contrepoint tonal. En consultant ce type de diagramme on se souviendra que l'écriture chinoise se lit traditionnellement de haut en bas et de droite à gauche.

DYNASTIE TANG (618-907) 唐代

3 Modes coexistent :

- . Ancien *Gǔtǐ shī* 古體詩
- Poèmes à chanter *yuèfǔ* 樂府
- Poèmes à réciter *gǔfēng*.
- . Moderne *xintishi* 新體詩 ou *lǜshī* 律詩 :

- Quatrains *juéjù* 絶句
- Huitains *lǜshī** 律詩
- Douzains etc. *Chánglù*

- . Poésie chantée *Ci* 詞

DYNASTIE SUI (589-618) 隋代

DYNASTIES DU SUD & DU NORD (420-589) 南北朝

DYNASTIES CHIN (265-420) 西晉(前晉), 東晉(後晉)

PERIODE DES TROIS ROYAUMES (220-265) 三國

Pendant près de 4 siècles, la poésie ne va cesser de se développer avec apparition de genres nouveaux tels que quatrains, vers heptasyllabique etc. Cette riche période a préparé la venue de l'âge d'or que représente la dynastie Tang.

DYNASTIES HAN (206 av. J.C.- 219 ap. J.C.) 前漢(西漢), 後漢(東漢)

Poésie rythmée *fù* 賦

PÉRIODE DES ROYAUMES COMBATTANTS (403-222 av. J.C.) 戰國

Élégies de Tchou : *chûci* 楚詞 poèmes incantatoires, chamaniques

PÉRIODE DES PRINTEMPS ET DES AUTOMNES (722-481 av. J.C.) 春秋

Le Livre des Odes 詩經 *Shijing* : Recueil de 305 chants, c'est un grand poème bucolique avec formules rituelles, fêtes saisonnières etc. Il rapporte des traditions qui remontent à de lointaines époques de la dynastie Shang (1766-1122 av. J.C.). Ces chants ou odes étaient chantés dans les fêtes et cérémonies. Confucius les revit et les corrigea.

Fig. 2 Les grandes étapes de la poésie chinoise jusqu'à l'époque Tang.

Deux modèles seront en faveur : le huitain pentamétrique et le huitain heptamétrique (*fig. 1*), qui se répartissent l'un et l'autre en quatre types, désignés ici par les lettres A, B, C et D. Seul, le diagramme A du second est représenté.

Le contrepoint sémantique^{5, p.15} (*cf. fig. 1*)

Fondé sur parallélisme des distiques, il est, selon F. Cheng "l'élément syn-taxique le plus important"^{3, p.60} Le deuxième et le troisième distiques sont en principe toujours parallèles, le premier rarement, le quatrième jamais.

Il en résulte une symphonie conceptuelle qui va user de tous les registres car elle aussi participe de cette dialectique yin/yang, essentielle à la pensée chinoise. Elle se retrouve au niveau idéographique dans le signifiant en ce qu'il a conservé de la pictographie originelle et qui est le plus souvent symboliquement transmué par la grâce des clefs, comme dans le signifié qui lui, par le jeu métaphorique et métonymique, doit faire image et parler à nos yeux. Et l'image va donner au texte sa vraie signification, pourrait-on dire : son authentique valeur nous l'avons vu à propos des rapports entre peinture entre poésie. Si l'on ajoute à cela qu'un poème accompagne toujours un tableau sans que la réciproque soit toujours vraie mais possible, on peut imaginer le foisonnement des symboles, la densité philosophique, la richesse des couleurs, le jaillissement de lumière qui naît tout de ce dialogue potentiel entre le texte et son image.

Etude de quelques poètes chinois à travers leurs œuvres

Li Bo (701-762) 李白¹⁴

Il fut le poète sans doute le plus génial mais le plus extravagant de la littérature chinoise. Chevaleresque, buveur, bretteur, il mena une vie dissolue puis devint adepte du taoïsme. Impliqué dans la rébellion d'An Lu-shan, on le jeta en prison, il encourut la peine capitale. Avant d'être finalement gracié, il fut banni et c'est en exil à Yelang, dans la province de Guizhou qu'il composa le poème ci-dessous.

Il rechercha la joie dans l'ivresse et dans la communion avec le grand tout. Peut-on voir dans son ivrognerie le gendarme, un moyen d'accéder à l'extase ? Il n'aurait fait en cela qu'imiter ses illustres devanciers, les Sept Sages de la Forêt de Bambous 竹林七仙 et leur chef de file, le poète Xi Kang 稷康 (223-262 ap. J.C.) qui composa des poèmes bacchiques fort célèbres et connut un destin tragique. Lui et les membres de son club, des taoïstes convaincus, adeptes de l'alchimie tant opérative que speculative, cherchaient l'inspiration dans l'alcool. Imitation ou prétexte ? On est en droit de s'interroger car Li Po se réclamait du même courant religieux et, en compagnie de sept lettrés, avait fondé la joyeuse compagnie des *Huit Immortels dans le vin* (*ou l'alcool*).

Les anecdotes sur son ivrognerie sont innombrables. On raconte que l'empereur Xuan Zong, à ce point charmé par ses œuvres, chargea le grand eunuque Gao Lishi en personne de lui retirer ses bottes à genoux alorsqu'il s'était écroulé ivre-mort, une fois de plus victime de son intempérance. Un jour qu'il ne s'était pas présenté au palais, bien qu'il y eût été convié par son souverain, on finit par le retrouver affalé dans la rue où il cuvait son vin. Aspergé d'eau fraîche, il recouvra ses esprits et composa sur le champ une pièce sublime. La légende veut qu'il ait péri noyé dans le Yang-tzé une nuit où, dans un accès d'ébriété, il avait tenté de saisir le reflet de la lune dansant sur le miroir du fleuve...

Songe d'une nuit sereine

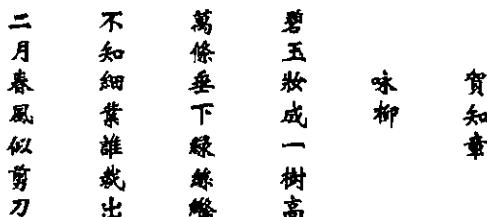
底	舉	疑	床	靜
頭	頭	是	前	夜
思	望	地	明	思
故	明	上	月	李
鄉	月	霜	光	白

*Le clair lune au pied du lit,
Luit comme givre sur la terre.
Levant les yeux alors je vis,
La lune brillant haute et claire,
Baissant les yeux, regard fatal,
Je songe à mon pays natal.*

Hé Zhi-zhang (659-744) 賀知章

De son vrai nom Ji Zhen 季 真, naquit à Tongshanyin, dans la province du Zhejiang. On le décrit comme un joyeux drille, oisif et brillant causeur.^{5, p.206} Il n'en obtient pas moins le titre de *jinshi* 近士 (docteur ès Lettres). Sous le règne de l'empereur Xuan Zong, le vice-président du Ministère des Rites le nomme au poste de conseiller du prince héritier, lui conférant la charge de directeur de la Bibliothèque Impériale. Quant à lui, il se considère plutôt non sans humour, comme le "*Directeur des affaires extérieures à la bibliothèque*" 秘書外監 ce qui en dit assez long sur son dilettantisme. Au soir de sa vie, son intégrité morale se relâche, il se donne lui-même le sobriquet de : "*Fada de Siming*" 四明狂客 l'empereur le surnomme : "*Hé-le-Démon*" 賀鬼. Grand ami de Li Bo qu'il a introduit auprès de son auguste protecteur, il en partage la vie dissolue et un penchant immodéré pour la boisson qui lui vaut d'être compté parmi les Huit Immortels dans l'alcool 酒 中 八仙. En 742, tombé malade, il fait un songe. Guéri, il décide de se faire moine taoïste. Il se rend après de l'empereur, lui fait part de son voeu et le supplie de le laisser rentrer dans son pays. Autorisé à quitter le monde, il

se retire au monastère des Mille automnes 千秋觀 où il meurt deux ans plus tard.



Elégie pour un saule

*Tout de jaspe paré, le grand arbre se dresse.
Sa ramure qui pleure en lourdes frondaisons,
De fils verts et moirés, lui fait de longues tresses...
Sait-on qui va pour l'heure, couper sa feuillaison ?
A la deuxième lune, vient le vent du printemps :
Comme un ciseau tranchant, il n'en n'épargne aucune !*

Tu Fu (712-770) 杜甫

Considéré comme le plus grand poète chinois, ce taoïste convaincu tenta toute sa vie de cultiver en lui les vertus confucéennes. Il excellait dans l'art du lüshi qu'il porta à un niveau jamais égalé. Il était l'ami de Li Bo, son contraire en bien des points.

Né dans le Shensi, d'une famille honorable, ses qualités le promettaient à un brillant avenir. Mais il échoua aux concours officiels et choisit de se consacrer à la poésie. Il connut de longues années une vie d'errance. Or, il était marié, avait des enfants qu'il cherissait mais qu'il avait le plus grand mal à nourrir. Sa renommée parvint aux oreilles de l'empereur Ming Huang qui lui offrit un poste à la cour avec des appointements élevés. Sa fortune devait être de courte durée, au bout d'un an à peine, survint la révolte d'An Lushan. Le monarque dut abdiquer et Tu Fu fut envoyé en exil. C'est au cours de cette période troublée qu'un de ses enfants mourra de faim. Il composa ce poème alorsqu'il était séparé des siens. Très attaché à sa famille il ne pouvait en supporter l'éloignement. Le nouvel empereur Su Zong, lui confia la dangereuse charge de censeur qu'il remplit scrupuleusement ce qui entraîna sa disgrâce et son limogeage au Si-chuan. A part de rares moments d'aisance, il connut la misère et endura mille tourments. La légende veut qu'il ait fini tristement, seul sur une barque emportée par le fleuve Bleu.

杜甫

月夜

今夜鄜州月

閨中只獨看

遙憐小兒女

未解憶長安

香霧雲鬟濕

清輝玉臂寒

何時倚虛幌

雙照淚痕乾

Nuit de lune (lùshi)

*La lune doit baigner Fouzhou en cette nuit,
Et toi tu la contemples seule au gyné cé e.
Vers nos enfants chéris s'envole ma pensée,
Longue Paix à jamais de leur mémoire a fui !
Nuage de cheveux de brume parfumé s,
Fraîcheur d'un bras de jade, grâce d'un pur éclat,
Quand donc près du rideau nous tiendrons-nous là-bas,
Sous la clarté lunaire, nos pleurs enfin calmés ?*

Chang Jian (708-765) 常建

On sait fort peu de choses sur Changjian. Il naquit en 708 et aurait obtenu le grade de docteur ès Lettres (jinshi). Adepte du taoïsme, après une carrière officielle sur laquelle on ne possède aucune précision, il se retira du monde pour mener une vie rémoultique, se partageant entre la méditation et la poésie.

常建

破山寺後禪院

清晨入古寺

初日照高林

曲徑通幽處

禪房花木深

山光悅鳥性

潭影空人心

萬籟此俱寂

但餘鐘磬音

Contemplation au monastère de Po-shan (lùshi)

*L'aube pure est entrée dans la pagode ancienne,
Le levant illumine les hautes forêts.
La voie en serpentant conduit au lieu secret :
A la chambre du chan, de fleurs et d'arbres pleine.
L'éclat de la montagne en l'oiseau se réjouit,
Les ombres de l'étang renvoient l'homme à son vide !
Puis les dix-mille bruits au silence réduits,
Seuls la cloche et le gong mêlent leurs voix limpides..*

Wang Wei (701-761)

Artiste complet il excella aussi bien en poésie qu'en peinture et en musique. Remarqué par l'empereur Xuan Zong, il fut nommé secrétaire d'état. Veuf à trente-et-un ans, il ne se remaria jamais et vécut seul. Impliqué malgré lui dans la rébellion d'An Lushan, il connut la prison. À la mort de sa mère il se réfugia en compagnie de quelques amis dans sa retraite du Val de la Jante (Wang Chuan) où il mena une vie quasi monastique en bouddhiste convaincu qu'il avait toujours été, se partageant entre la peinture, la poésie et la méditation.

偏插茱萸少一人

遥知兄弟登高处

每逢佳节倍思亲

独在异乡为异客

九月九日忆山东兄弟

王维

Au 9ème jour de la 9ème lune, pensées pour mes frères à Shandong.

*Seul comme un exilé, comme en terre étrangère,
Je vois là-bas, sur les hauteurs, monter mes frères,
Courbés sous l'évodie, il manque un homme alors.*

Meng Hao-ran (689-740)

Ayant échoué aux examens officiels, il vécut en ermite dans la province du Hubei, sur le mont Lu-men. Il était l'ami de Li Bo et de Wang Wei.

花落知多少

夜来风雨声

处处闻啼鸟

春眠不觉晓

春晚

孟浩然

Aurore de printemps

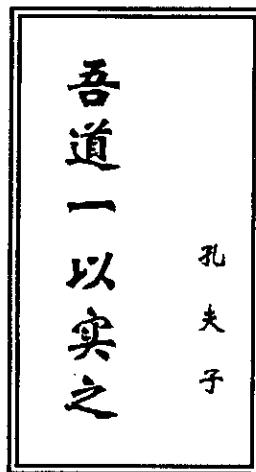
*Assoupi, du printemps, je n'ai perçu l'aurore.
Au dehors on entend, des chants d'oiseaux éclose.
La nuit fut déchainée, vent et pluie et vacarme...
Qui des fleurs arrachées, saura compter les larmes ?*



Comment conclure cette étude rendue superficielle par les nécessités de l'espace et du temps ?

Que les trois courants spirituels qui parcoururent l'histoire de la Chine, ont si fort imprégné sa culture qu'ils en constituent désormais la structure profonde. Mêlées en un fleuve harmonieux, leurs eaux ne se sont point perdues et la pensée chinoise y a gagné en multiples nuances. Que les liens tissés entre taoïsme, confucianisme et bouddhisme sont à ce point ténu, qu'il paraît vain d'en vouloir isoler un aspect sans considérer les influences réciproques des deux autres.

Aussi, pourrait-on dire de chaque poète étudié qu'il était plutôt taoïste, plutôt confucianiste ou plutôt bouddhiste. Mais alors, n'appartenaient-ils pas tous peu ou prou... aux *trois religions* ?

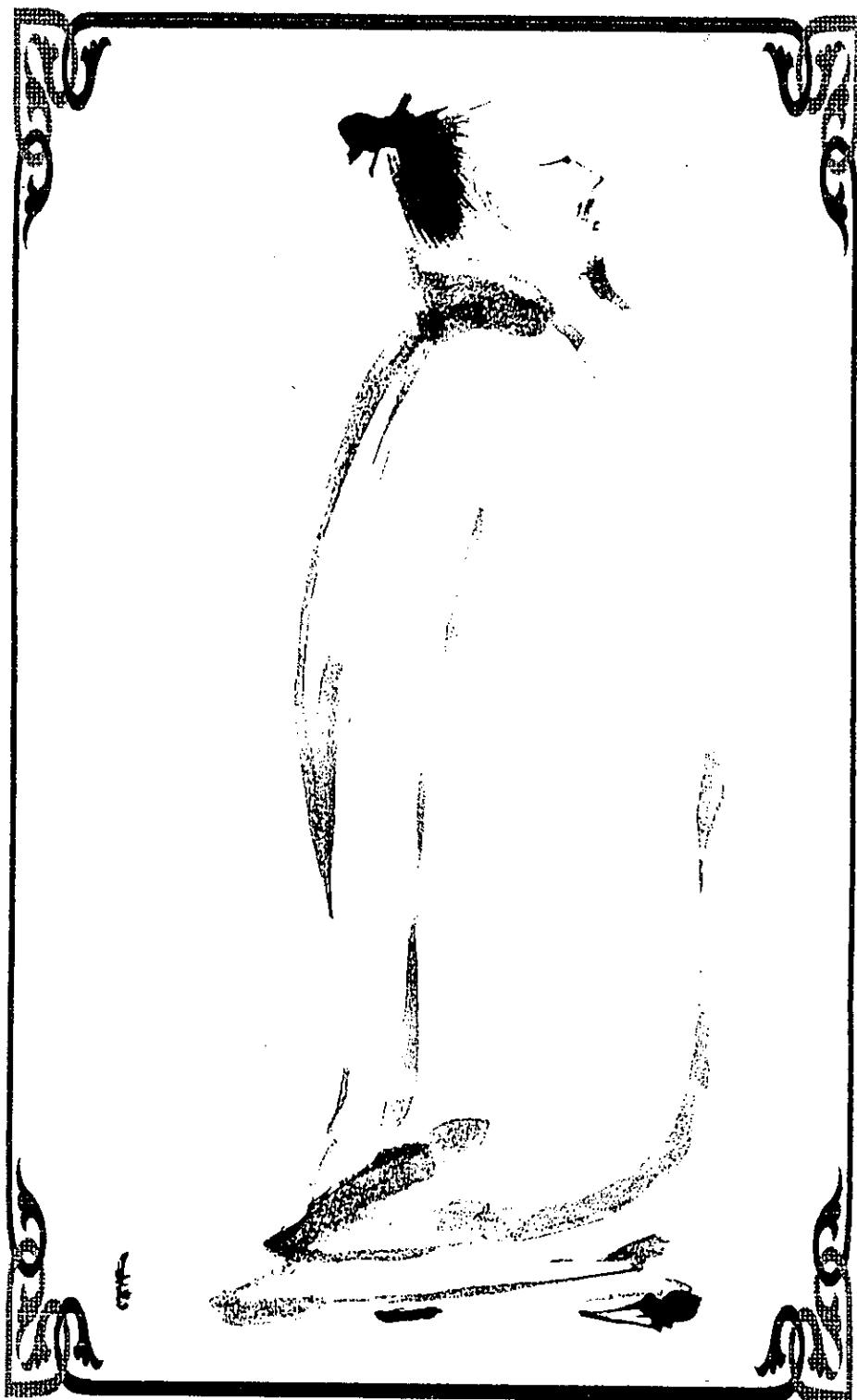


" L'unité de ma voie embrasse l'univers " Confucius, Analecte, 4. XV.

Poèmes traduits par Christian Malet. Certains, déjà publiés, ont été reproduits ici grâce à l'aimable autorisation de la revue Zhonglian (cf. Bibliographie).

Bibliographie

- 1.*** : *The teaching of Buddha 佛教聖典*. Bukkyo bendo kyokai, Tokyo 1981. Glossaire. 612 p.
- 2.Arvon (Henri) : *LE BOUDDHISME*. P.U.F., Paris 1973. Coll. QSJ? N° 468. Biblio. 126p.
- 3.Cheng (François) : *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes Tang*. Seuil, Paris 1977. Biblio. Notices biographiques.263p.
- 4.Confucius 孔夫子: *Entretiens. 論語* Traduction du chinois, introduction et notes par Anne Cheng, Seuil, Paris 1981. Coll. Points, Sa24. 169p.
- 5.Demiéville (Paul) et coll. : *Anthologie de la poésie classique chinoise*. Coll. Connaissance de l'Orient. UNESCO. Gallimard, Paris 1969. 571p.
- 6.Gernet (Jacques) : *LE MONDE CHINOIS*. A. Colin, Paris 1972. Coll. Destins du Monde. 31 cartes, XVI fig. In-T., IV pl. Coul. H.t., 32 pl.N&B, index, biblio; 699p.
- 7.Guo Mo-ruo 郭沫若 :李白與杜甫 *Li Po et Tu Fu*. Pékin, 1971. 279p.
- 8.Hsi Yun : *Le Mental Cosmique selon la doctrine de Huang Po*. Trad.Y. Laurence. Préface du Swami Siddheswarananda. Introd. H. Benoit. Adyar, Paris 1951.
- 9.Lao-zi 老子 : *Tao Te King 道德經*. Traduction R.P. Claude Larre.
- 10.Larre (P. Claude) : *La Voie du Ciel, Huangdi, l'Empereur Jaune disait*. La médecine chinoise traditionnelle. Desclée de Brouwer, Paris 1987. 160p.
- 11.Larre (P. Claude), Rochat de la Vallée (Elisabeth) : *Les mouvements du cœur. Psychologie des Chinois*. Desclée de Brouwer, Paris 1992. 240 p. Index. Biblio.
- 12.Linssen (Robert) : *Le Zen, sagesse d'Extrême-Orient : un nouvel art de vivre ?* Marabout U. Paris, 1969. Biblio. Glossaire. Tableaux, photo. NB & coul. Index. 265p.
- 13.Lou Yu : *Wang Wei zhuan*. Biographie de Wang Wei. 210p. Tableau synoptique. Taiyuan, 1989.
- 14.Lu Yu 盧渝 : *Commentaires sur Wang Wei 王維傳*. Taiyuan, 1989. 210p.
- 15.Malet (Christian) : *Poèmes chinois de l'époque Tang*. Traductions et notes parues dans la revue Zhong Lian, N° 31 (XII:1988), N° 32 (III:1989), N° 35 (XII:1989), N° 36 (III:1990), N° 38 (IX:1990), N° 41 (VI:1991)..
- 16.Maspéro (Henri) : *Le Taoïsme et les religions chinoises*. NRF, Gallimard, Paris 1971. Préf. M. Kaltenmark. Index. 658p.
- 17.Naudou (Jean) : *Le BOUDDHA*. Somogy, Paris 1973. Coll. Les fondateurs des grandes religions. 59 Photo. N&B/ coul.. Index. Biblio. 288p.
- 18.Rahula (Walpola) : *L'enseignement du Bouddha d'après les textes les plus anciens*. Seuil, Paris 1961. Préface de P. Demiéville. Coll. Sa13. Glossaire.188p.
- 19.Reclus (Elisée), Reclus (Onésime) : *L'Empire du Milieu*. Hachette, Paris 1912. 667p. 25 cartes N&B, 3 cartes coul., fig., biblio.
- 20.Robinet (Isabelle) : *Méditation taoïste*. Dervy-Livres, Paris 1979.
- 21.Shen Qiu-hé 沈秋和 : *Trois-cents poèmes Tang 唐詩三百首* Gao-xiong, 1978. 358p.
- 22.Shitao : *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Traduction et commentaires de Pierre Ryckmans. Hermann, Paris 1984. Préface de Dominique Ponnau. Index, biblio. 262p
- 23.Soothill (William E.), Hodous (Lewis) : *A Dictionary of Chinese Buddhist terms. With sanskrit and english equivalents and a sanskrit-pali index*. London, 1937/ Taipei 1972. 510p.
- 24.Wang Wei 王維 : *Wang Wei shi xuan yi*. Sélection commentée de 98 poèmes de Wang Wei par Deng An-sheng, Liu Chang, Yang Yong-ming. Préface de Zhou Lin. Chengdu, 1991. 243p.
- 25.Wieger (Léon) : *Bouddhisme chinois. VINAYA. Monachisme et discipline. Hinayana, véhicule inférieur*. Cathasia, Paris 1951.



Liang Kai (XIII^e siècle) : *Li Po déclamant un poème.*

LE MONDE DES ARTISTES ET DES PROPHÈTES

par Olli-Pekka Lassila.*

Je vous invite à quelques réflexions simples et plutôt générales. Je ne suis pas un expert dans le domaine esthétique.

LE MONDE DES ARTISTES

'Le monde des artistes et des prophètes'. Je dois avouer tout de suite que ce monde, tout comme notre thème *'L'art - expression du sacré'* me sont mystérieux.

Comme point de départ et comme base à mon intervention, je prends deux textes : un, parmi les artistes et l'autre, chez les prophètes. Chez mon ami en lettres et en philosophie Jean-Paul Sartre, j'ai trouvé un texte intéressant et peu typique pour lui. Pour être vraiment sartrien, ce texte est trop beau, trop romantique - peut-être même un peu prophétique ! Je vous laisse le soin de décider si Sartre est un artiste ou un prophète, ce qui n'a pas beaucoup d'importance pour nous ici. En 1939 - l'année où il publie son premier roman, *La nausée*, - il écrit, dans un petit article sur le philosophe Edmund Husserl intitulé *'Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité'* :

*"Husserl a réinstallé l'horreur et le charme dans les choses. Il nous a restitué le monde des artistes et des prophètes, effrayant, hostile, dangereux, avec des havres de grâce et d'amour."*¹

* Docteur en théologie.

L'horreur et le charme, effrayant, dangereux - avec des havres de grâce et d'amour...c'est un peu comme la Loi et l'Evangile dans le langage luthérien classique n'est-ce pas ? Sartre ajoute encore quelques mots :

"Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrions : c'est sur la route, dans la ville au milieu de la foule... homme parmi homme."

L'expérience existentielle, profonde et **personnelle**, l'engagement total - voici un point capital pour Sartre ; et un point essentiel pour moi, face à notre thème *'L'art, expression du sacré'*. Il ne s'agit pas d'une question théorique qu'on peut regarder et sur laquelle on peut réfléchir à une distance confortable et tranquille. Pour moi, l'art et le sacré doivent me pénétrer, être **vécus et incarnés** dans ce monde - un monde parfois hostile et dangereux, parfois - heureusement, avec des havres de grâce et d'amour.

Telle est ma vision du monde des artistes.

LE MONDE DES PROPHETES.

Pour les représenter, j'ai choisi un texte chez le plus grand d'entre eux, dans la Bible : chez le prophète Isaïe :

"Qui a donc cru à ce que nous avons entendu dire ? " (Isaïe 53:1).

Qui nous croit ? Ce problème du message, de la réception, de la compréhension - ou du malentendu, voilà au moins un problème commun aux artistes et aux prophètes, pour tous les prédictateurs, les prêtres et les pasteurs. Finalement, c'est un problème et une question pour toutes les communautés religieuses et artistiques. Comment faire accepter notre message, ce que nous voulons dire, avec nos images, nos mots, nos peintures, nos sculptures, nos pièces de musique, etc. ? Une chose me paraît importante - à mon avis certes personnel et très limité : plus un prophète ou un artiste est humain, plus il parle de choses concrètes (*'au niveau des pâquerettes'*), plus il fait filtrer son message par sa personnalité, par son âme, par sa propre fragilité, par son ambiguïté, plus il aura la possibilité d'être pris au sérieux. Mais cela ne veut pas dire que je voudrais contester l'art abstrait ou les symboles !

Qui a donc cru à ce que nous avons entendu dire ? Avec ces paroles commence - peut-être n'est-ce pas par hasard - le chapitre de l'Ancien Testament

(Isaïe, 53) dans lequel on parle de celui qui était méprisé, laissé de côté par les hommes, homme de douleurs, familier de la souffrance.. Le chemin de croix, le chemin du Christ. Encore une fois, la souffrance, avec une lumière et un espoir malgré tout. Ce thème n'est pas périphérique pour notre sujet 'L'art , expression du sacré' !

Voici le monde des prophètes, le monde de l'église et le monde des églises.

LES ARTISTES DANS LE MONDE DES PROPHETES

Quelque chose d'extraordinaire s'est passé en Finlande il y a presque vingt ans. Un compositeur finlandais, membre de l'Académie finlandaise, Joonas Kokkonen écrivait un opéra intitulé *Les dernières tentations* qui a eu un immense succès : succès musical, culturel, mais aussi spirituel et religieux - au théâtre ! Cet opéra est un récit biographique sur le prédicateur laïque Paavo Ruotsalainen. C'était le chef d'un mouvement spirituel de l'église luthérienne finlandaise au XIX^e siècle. A la fin du spectacle, à l'Opéra National de Finlande, les spectateurs ont entonné, debout et émus, un cantique piétiste luthérien qui n'était pas spécialement à la mode dans le milieu culturel d'Helsinki.

Comment expliquer un tel succès sur un tel thème ? Pourquoi ce message profondément religieux a-t-il été ainsi reçu et apprécié par un public plus ou moins sécularisé ? Une réponse pourrait être que cette histoire de Paavo Ruotsalainen, sorte de 'prophète du désert' dans la forêt finlandaise, est tellement vraie et humaine dans sa lutte entre le bien et le mal, dans cette lutte où la grâce est finalement trouvée comme un don dans un monde où Dieu et le Christ se trouvent au niveau de l'homme, au milieu de la misère et de l'échec. *Les dernières tentations* sont une expression du sacré, du sacré finlandais, différent du sacré vécu comme, par exemple dans *Notre-Dame de Paris*. Mais le paysage rural de Finlande et l'Île de la Cité sont tous deux des havres de grâce et d'amour.

Je terminerai sur un petit message qui provient de l'autre côté de la rue des Écoles : M. Bruno Foucart, professeur d'histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles à l'Université de Paris-Sorbonne, écrit dans son article '*Du spirituel dans l'art contemporain*', en février 1993 :

"*L'art et le musée, croyait-on depuis André Malraux, auraient remplacé les religions et les temples. On n'en est plus du tout sûr. La voix la plus forte est celle*

*de tous ces artistes qui se demandent comment l'art vivant pourrait se trouver une véritable vie, et qui rêvent de la possibilité d'un art moderne et religieux."*²

Le professeur Foucart donne également la parole à Alain Kirill, un artiste contemporain qui présente une thèse un peu provocatrice :

*"Aucun artiste occidental n'est accompli aussi longtemps qu'il n'a pas réussi à représenter une crucifixion, patrimoine commun et acte fondateur de notre civilisation."*²

Voici, un artiste dans le monde des prophètes. Même avec une ferveur un peu plus modeste, on pourrait peut-être constater que le monde des artistes et celui des prophètes ne font finalement qu'un. Dans notre monde d'aujourd'hui, le sacré peut aussi se trouver dans des choses simples, comme par exemple, dans cette petite croix finlandaise : la croix de Thomas - *Tuomaan risti*.

1 Jean-Paul SARTRE : *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité*. 1939. Situation I, Paris 1947.

2 Bruno FOUCART : *Du spirituel dans l'art contemporain*. Connaissance des Arts, n°492, février 1993.

MAURIAC ET LES TOURMENTS ESTHÉTIQUES D'UN ROMANCIER CATHOLIQUE

par Bernard Cocula*

Qu'on me permette, en préliminaires, de faire appel à quatre citations de François Mauriac, qui serviront de cadre au sujet que je me propose d'aborder aujourd'hui.

En 1959, dans un entretien avec Madeleine Chapsal, paru dans *l'Express*, il affirme : "La crise du roman est métaphysique."¹

En 1928, il met en exergue de son essai *Dieu et Mammon*, un extrait de la lettre ouverte que Gide lui a adressée à propos de sa *Vie de Jean Racine* : "...ce compromis rassurant qui permette d'aimer Dieu sans perdre de vue Mammon..."²

Et l'incipit de ce même essai est le suivant :

"Ecrire, c'est se livrer. A notre premier livre nous ne le savons pas encore ; et ce vers de Claudel :

"L'homme de lettres, l'assassin et la fille de bordel" d'abord nous scandalise."³

Ajoutons la fameuse formule mauracienne, reprise plusieurs fois :

"Je ne suis pas un romancier catholique, je suis un catholique qui écrit des romans."

On voit combien tout au long de son existence, Mauriac s'est trouvé au cœur des débats, intérieurs et extérieurs, entre la foi et l'art. Confrontation contradictoire et féconde qui est au centre de son oeuvre. Contentons-nous de placer quelques jalons sur les chemins de la création de l'œuvre de Mauriac et de réfléchir aux problèmes posés par sa réception. De ce double point de vue, on peut dire que Mauriac, comme chrétien et comme écrivain, a connu des déchirements entre ses choix esthétiques et la profondeur de sa foi, déchirements que j'ai qualifiés de tourments en conservant à ce terme une partie de son contenu sémantique étymologique de *tortures*. Bien que Mauriac soit un grand intellectuel, sa foi est proche de la foi du charbonnier. De sa prime enfance aux tous derniers instants de sa vie, tout montre que le sens du sacré est une composante essentielle de sa personnalité. "Je ramène tout au Christ malgré moi", écrit-il à Jean Blanzat⁴. Toute son œuvre, romans, essais, théâtre, journalisme, tout peut être décrypté à l'aide de cette courte et simple phrase.

* Professeur, directeur de l' U.F.R. Lettres et Arts, Université Michel Montaigne, Bordeaux.

François Mauriac est né catholique. C'est assurément ce que l'on peut dire d'un enfant qui reçoit le baptême dès les premiers jours de sa vie. Et pour la mère de François Mauriac - son père est mort alors qu'il n'avait pas un an, l'éducation religieuse ne relevait pas de la convenance sociale. D'inspiration janséniste, elle donna à ses enfants dès leur plus jeune âge des règles de vie strictes et rigoureuses fondées sur un catholicisme sulpicien de stricte observance. Le catholicisme est consubstantiel à Mauriac. Dans son essai *Ce que je crois*, il écrit :

*"Au départ je n'ai pas voulu croire, puisque je suis né dans une certaine religion, que j'ai vu pratiquer autour de moi dès que j'ai été capable d'observer et de comprendre, qu'elle m'a été enseignée comme ce qu'il m'importait le plus de connaître."*⁵ La foi de Mauriac est naturelle, c'est à dire que, fait culturel, elle fonctionne comme donnée de la nature.

Cette foi nourrie par l'Evangile, est donc la clé de la vie et de l'œuvre. Non qu'elle fût à l'abri du doute. Il y a eu quelques rébellions, des interrogations, des contestations et surtout ce que les mauriaciens appellent la *grande crise* des années 1928-1930. Crise encore mystérieuse, et qui le restera peut-être toujours, et où le chrétien Mauriac est au bord de perdre la foi. Mais la foi demeure et elle revit, à partir de 1930, plus forte que jamais, pour ne plus jamais l'abandonner. Et il dira un an avant sa mort : *"Toute ma vie est là pour le prouver, ce qui a été ma foi a été mon invariant."*⁶

Il est donc naturel que le romancier Mauriac confronte sans cesse les exigences de l'écriture avec celles de cette foi prégnante, constante et profonde. L'esthétique romanesque de François Mauriac est exposée dans deux principaux essais: *Le Roman* (1928) et *Le romancier et ses personnages* (1933). Les premières phrases de ce dernier essai, qui est en réalité le texte d'une conférence, posent très clairement les limites que notre auteur dessine pour lui-même et ses collègues romanciers au genre dont il est alors l'un des maîtres reconnus : *"L'humilité n'est pas la vertu dominante des romanciers. Ils ne craignent pas de prétendre au titre de créateurs. Des créateurs ! Des émules de Dieu ! A la vérité, ils en sont les singes."*⁷

"Singe de Dieu !" Terrible formule qui rabaisse les prétentions du romancier. Mais formule que l'on ne peut comprendre que dans une confrontation entre l'art et le sacré. Mauriac donne un sens religieux au mot création. On pourra penser que c'est donner au mot création un sens abusivement restrictif. Mais aux yeux de Mauriac, les personnages des romans ne peuvent pas être des *créatures*. Seul Dieu peut créer. Là se trouve pour l'écrivain la pierre d'achoppement : *"Je suis romancier ; je suis catholique, c'est là qu'est le conflit !"*⁸ dit-il dès 1923. Et il ajoutera plus tard (en 1935) : *"Je crois qu'il est heureux pour un romancier d'être catholique, mais je suis sûr aussi qu'il est très dangereux pour un catholique d'être romancier."*⁹ La responsabilité du catholique qui écrit des romans est lourde car le romancier créateur, même s'il ne peut prétendre être l'égal de Dieu (il n'en est que

l'envers avili, le *singe*) malgré tout il invente des destinées, il crée des personnages qu'il traite comme des êtres vivants, il est maître des intrigues et il est l'organisateur, d'une certaine manière le grand architecte, de son univers romanesque.

De plus, les personnages que crée le romancier, ses créatures, s'il est un grand écrivain, s'il a su leur donner toute leur vérité humaine, il les crée pour l'éternité ; Madame Bovary, Julien Sorel, le Père Goriot vivent... toujours. Redoutable pouvoir de l'écrivain, du romancier qui entre dans les consciences pour nous les dévoiler. Le romancier n'est-il pas aux prises avec le démon de la connaissance, avec ce désir aussi ancien que l'homme de posséder *la science du bien et du mal* ! N'est-ce pas clairement une des formes de la "*libido sciendi*", dénoncée par les théologiens du Grand Siècle, plus grave peut-être que la "*libido sentiendi*" ou la "*libido dominandi*" ?

Le privilège du romancier est exorbitant. Ne serait-il pas démoniaque également ? N'y a-t-il pas excès d'"*ubris*" à vouloir ainsi violer la défense des consciences, à dévoiler le secret des coeurs, à trouver son inspiration dans "*la part la moins noble, la moins purifiée de leur être, dans tout ce qui subsiste en eux malgré eux*".¹⁰ Et cette formule du *Romancier et ses personnages* est immédiatement suivie de la très célèbre citation de Joseph de Maistre : "Je ne sais pas ce qu'est la conscience d'une canaille, mais je connais celle d'un honnête homme, et c'est horrible."¹¹

Le romancier catholique (ou le catholique qui écrit des romans) ne peut éviter le problème du Mal. Et c'est là que se situent les tourments esthétiques dont on peut parler assurément à propos de Mauriac. Il a une pleine et entière conscience de cette difficulté d'être toute particulière que vit un créateur qui croit profondément : "*Chrétien le romancier est acculé à choisir entre deux appels : celui de son art et celui de sa foi.*"¹² Dans cette cruelle dichotomie, qui l'emportera ? Mauriac est avant tout sensible à l'équilibre instable qu'il doit maintenir devant cette double postulation. Il me semble que c'est dans un entretien donné à *La Vie Intellectuelle* en 1935, qu'il pose le mieux le problème : "*Un écrivain catholique n'est pas un triomphant mais un militant en danger. Dans chacune de ses œuvres il se risque tout entier, corps et âme. Il avance sur une crête étroite entre deux abîmes : ne pas scandaliser, mais ne pas mentir ; ne pas exciter les convoitises de la chair, mais se garder aussi de falsifier la vie. Il joue avec le feu et se brûle. Mais c'est au prix d'un tel risque qu'il se sauvera tout entier. Il est le seul qui ne doit pas s'affadir. Une hérésie de fadeur existe sur laquelle je préfère ne point porter de jugement. Ce n'est point avec elle que j'ai à lutter, mais avec moi-même, avec ce mal trop aimable qu'il n'appartient qu'à la grâce de vaincre.*".¹³

L'écrivain côtoie donc l'enfer, au risque de s'y brûler, au risque d'une excessive connivence avec des créatures avilis. Mais comment les connaître pour bien

les peindre s'il n'y a pas connivence ? "Il faudait être un saint, dit Mauriac, mais alors on n'écrirait pas de roman. La sainteté c'est le silence."¹⁴

Le pré carré du romancier, c'est tout ce qui concerne l'homme. "[*Le roman*], dit Mauriac dans **le Romancier et ses personnages**, a la prétention d'être la science de l'homme, monde fourmillant qui dure et qui s'écoule." ¹⁵ Mais l'art des romanciers est contradictoire. "D'une part, dit Mauriac dans **Dieu et Mammon**, ils se rendent compte que leur œuvre ne vaut que dans la mesure où elle appréhende l'homme vivant tout entier, avec ses sommets et ses abîmes, la créature telle qu'elle est... Mais d'autre part, ils savent qu'ils touchent à une matière dangereuse et que cette passion qui les tient de peindre les passions, toutes les passions, peut avoir des effets incalculables, et dans la destinée de beaucoup d'hommes, un retentissement presque infini. Tout romancier digne de ce nom, tout homme de théâtre né chrétien souffre de ce déchirement."¹⁶

La seule issue est cet humanisme chrétien dont Mauriac me paraît être, tant comme romancier que comme journaliste, un représentant très qualifié. Pour définir dans *Le roman* le véritable objectif de l'artiste, il fait explicitement référence à l'humanisme et aux humanistes : "Les humanistes ont hâté sans le vouloir le règne du Christ, en donnant à l'homme la première place. Ils ont assigné la première place à la créature qui porte partout, sur son visage auguste, dans son corps, dans sa pensée, dans ses désirs, dans son amour, l'empreinte du Dieu tout-puissant. Le plus souillé d'entre nous ressemble au voile de Véronique et il appartient à l'artiste d'y rendre visible à tous les yeux cette Face exténuée."¹⁷

La profondeur des tourments du créateur eût suffit, dans le cas de Mauriac, pour souligner cette difficulté d'être et d'écrire. Charles Du Bos note dans son journal que pèse sur Mauriac "le sentiment qu'il y a au sein de la vie même un malheur irrémédiable que figure si bien la similitude qu'il note entre la mort du Christ et l'éveil du printemps."¹⁸ Et Mauriac avoue dans une lettre à Georges Duhamel en 1940 : "Il se trouve que j'ai la foi et que le Christ est dans ma vie. Tout ce qui sort de moi est païen, sensuel, trouble. Mais il se passe toujours un demi-miracle, comme si quelqu'un demeurait toujours présent, et s'imposait dans ce que j'écris"¹⁹

Aux tourments intérieurs d'un écrivain tirailé entre les exigences de l'artiste créateur et celles d'une conscience qui ne cesse de se vouloir chrétienne viennent s'ajouter, dans la réception de l'œuvre, les sévérités d'une critique catholique officielle qui exerce à son encontre une véritable censure. L'évolution rapide des mœurs de nos sociétés nous incline à regarder aujourd'hui ces censeurs comme des sortes de dinosaures mais sans doute avaient-ils perçu avec justesse tout ce qu'il y avait de brûlant chez le romancier Mauriac, catholique qui écrit des romans. Jacques Chardonne dira plus tard à Roger Nimier : "Croyez-vous que les landes de Mauriac soient vraiment si brûlantes ? Il y a mis son feu."²⁰ Et Gide avait noté

combien les romans de Mauriac, ce dernier *nolens volens*, inclinaient à succomber aux tentations qu'ils prétendaient condamner.

Il y a tout un florilège de la critique catholique à l'égard de Mauriac. Celui-ci était très souvent qualifié implicitement de pornographe. Derrière ces publications bien pensantes se profilait l'autorité de l'*Index librorum prohibitorum*, relativement récent dans la longue histoire de l'Eglise catholique puisqu'il ne date que de 1559 (avant de disparaître en 1964), mais il avait trouvé progressivement sa place au rythme du triomphe de la Contre-Réforme. Son audience auprès du grand public, au temps de Mauriac, était limitée désormais, mais point dans les milieux catholiques dont Mauriac faisait partie. Son ennemi principal d'alors était l'abbé Louis Béthléem, directeur de la *Revue des Lectures* et auteur d'un best-seller de l'époque, *Romans à lire et à proscrire*, qui, à l'intention des catholiques, établissait un classement des livres à lire et à ne pas lire : ce classement allait de 1 (livres qui sont à l'Index) à 5 (pour la jeunesse) ou à 6 (pour l'enfance). De cette taxonomie édifiante, retenons pour en sourire et parce que Mauriac lui-même le cite, ce jugement que porte, *La Revue des Lectures* sur *Asmodée*, sa première œuvre théâtrale : "Pour les adultes avertis qui pour des raisons (par exemple raison de concorde familiale), ne peuvent pas, dans une circonstance donnée, s'interdire le théâtre..."²⁰ On pourrait facilement trouver d'autres exemples de cette casuistique désuète et souvent ridicule dans la forme mais qui, du point de vue d'une religion obsédée par le péché de chair, ne se trompait pas de cible.

Plus sérieuse est l'attaque portée par Monseigneur Grente, évêque du Mans, en 1938 : "A Dieu ne plaise que je propose de briser l'envol du génie. Mais sous prétexte de liberté d'inspiration, est-ce que des écrivains et des artistes ne prétendent pas concilier l'audace des descriptions et des peintures et la pratique des sacrements." Et il dénonçait : "ces hommes qui se félicitent d'être pieux pendant qu'ils troubilent et qu'il pervertissent les autres."²¹ Bien que ne se prétendant pas visé par ces propos, Mauriac en fut tourmenté et il répliqua par un article publié dans le *Figaro* et intitulé : *La littérature et le péché*. Car ces attaques répétées, venant des siens, alimentaient le sentiment de culpabilité qui l'habitait déjà. Dès les premiers succès de Mauriac, dès le *Baiser au lépreux* de 1922 - dont le titre pourtant et comme plus tard *les Anges noirs*, *la Pharisiennne* ou *l'Agneau* faisait explicitement référence à la religion, Mauriac est perçu comme scandaleux et *il sent le fagot*.

La vigueur de ses répliques est à l'égal de la force de ce nouveau tourment. Il ne cessera alors de tenter de montrer que la littérature édifiante que semblent lui réclamer ses censeurs, non seulement n'a rien à voir avec l'art, mais ne correspond nullement au génie du christianisme. Il affirme dans *Le Roman* : "Jamais un récit ordonné tout exprès pour nous montrer la vérité du christianisme ne m'a touché..." et il ajoute : "Un récit qui veut être édifiant, fût-il l'œuvre d'un excellent romancier,

nous laisse l'impression d'une chose arrangée, montée de toutes pièces, avec le doigt de Dieu comme accessoire."²³ En bon disciple de Pascal, Mauriac retourne les arguments de ses censeurs et, au nom du christianisme, souligne leur erreur de jugement : "Une France, telle que la rêvent M. Jean Guiraud et l'abbé Béthléem, une France où n'existeraient ni Rabelais, ni Montaigne, ni Molière, ni Voltaire, ni Diderot (pour le reste, consulter l'Index) serait aussi une France sans Jean Guiraud et sans abbé Bethléem parce qu'elle ne serait pas une France chrétienne."²⁴

Que conclure de ces tourments ? Que la situation du romancier catholique est inconfortable, "*pris entre la vérité humaine et le devoir de faire le bien*"²⁵, mais que Mauriac a fait le bon choix. Jean Touzot, dans un remarquable article publié dans les *Cahiers de Malagar* et intitulé : "*Entre la chaise et le prie-Dieu*", cite Fortunat Strowski qui fut, à l'Université de Bordeaux, le professeur de François Mauriac et qui vole au secours de son ancien étudiant : "*M. François Mauriac est catholique et prononce à haute voix sa profession de foi. Mais quand il écrit un roman, il écrit un roman. Un ébéniste a beau aller tous les jours à l'église voisine, s'il fait une chaise, il fait une chaise et non un prie-Dieu. Et nous n'avons qu'à le remercier d'avoir créé pour notre usage un bel objet solide et selon les lois de l'art.*"²⁶ L'argumentation est solide et la métaphore, si j'ose ce jeu de mot, édifiante. Mais elle ne rend pas complètement compte du choix de Mauriac qui est à la fois esthétique mais aussi métaphysique. Relisons ce passage du *Romancier et ses personnages* :

"On me disait :

"Peignez des personnages vertueux !"

Mais je rate presque toujours mes personnages vertueux !

On me disait :

"Tâchez d'élever un peu leur niveau moral."

Mais plus je m'y efforçais, et plus mes personnages se refusaient obstinément à toute espèce de grandeur.

*Mais étudiant des êtres, lorsqu'ils sont au plus bas et dans la plus grande misère, il peut être beau de les obliger à lever un peu la tête. Il peut être beau de prendre leurs mains tâtonnantes, de les attirer, de les obliger à pousser ce gémissement que Pascal voulait arracher à l'homme misérable et sans Dieu - et cela non pas artificiellement, ni dans un but d'éducation mais parce que, le pire d'une créature étant donné, il reste de retrouver la flamme primitive qui ne peut pas ne pas exister en elle.*²⁷

Qu'importent alors *les abbés Behléem*, comme disait Mauriac, qu'importe le fagot s'il brûle grâce à cette *flamme primitive* ? Alors les tourments du romancier catholique, qui sont *le terreau de son œuvre*, entre l'art et le sacré, sont des ferment de création. Laissons le dernier mot à Mauriac qui termine *Le Romancier et ses personnages* : "*Divisé contre lui-même et par là condamné à périr, le romancier ne se sauve que dans l'Unité, il ne se retrouve que quand il retrouve Dieu.*"²⁸

Notes

- 1 Chapsal (Marie), *Les Ecrivains en personne*. Paris, Julliard, 1960, p. 119-142. (Reprise de l'interview de *L'Express* du 5 avril 1957.)
- 2 Mauriac (François), *Dieu et Mammon*, in *Oeuvres théâtrales et romanesques complètes*. Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1979, t. 2, p. 775.
- 3 *Ibid.*, p. 777.
- 4 Mauriac (François), *Lettres d'une vie*. Paris, Grasset, 1981, p. 277.
- 5 Mauriac (François), *Oeuvres autobiographiques*. Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1990, p. 167.
- 6 Interview dans *France-Soir* du 28 février 1969 à propos d'un *Adolescent d'autrefois*, cité dans *Les paroles restent*, Paris, Grasset, 1985, p. 92.
- 7 Mauriac (François), *Le Romancier et ses personnages*, in *Oeuvres théâtrales et romanesques complètes*, op. cit., p. 839.
- 8 Mauriac (François), *Les paroles restent*, op. cit., p. 64.
- 9 *Ibid.*
- 10 *Le Romancier et ses personnages*, op. cit., p. 850.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Les paroles restent*, op. cit., p. 65.
- 13 *Ibid.*, p. 67.
- 14 *Ibid.*
- 15 *Le Romancier et ses personnages*, op. cit., p. 847.
- 16 *Dieu et Mammon*, op. cit., p. 806.
- 17 *Le Roman* in *Oeuvres théâtrales et romanesques complètes*, op. cit., p. 772.
- 18 Cité par José Cabanis, Mauriac, *le Roman de Dieu*, Paris, Gallimard, 1963, p. 112.
- 19 *Ibid.*, p. 112-113.
- 20 *Ibid.*
- 21 Cité dans *La Littérature et le péché*, Journal 3, p. 292, édit. Rencontre.
- 22 *Ibid.*, p. 220.
- 23 *Le Roman*, op. cit., p. 771.
- 24 *Ibid.*
- 25 *Les paroles restent*, op. cit., p. 70.
- 26 *Les Cahiers de Malagar*, n°6, p. 49.
- 27 *Le Romancier et ses personnages*, op. cit., p. 851.
- 28 *Ibid.*, p. 854.

UNIVERSITÉ DE PARIS

BIBLIOTHÈQUE NORDIQUE

Département fенно-scandinave
de la
BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE

6 rue Valette — 75005 PARIS
Tél. : 43-29-61-00 — Poste 78

Ouverture : — Tous les jours de 14 h à 18 h.
— Le mercredi de 14 h à 19 h 30.
— Le vendredi de 10 h à 14 h.

Fermeture annuelle : — Du 15 juillet au 31 août.

L'INSPIRATION IGNACIENNE DANS *LE SOULIER DE SATIN* DE PAUL CLAUDEL OU LA "COMPOSITION DE LIEU" ROMANESQUE.

par Dominique Millet-Gérard*

Claudel/Lieu romanesque

Dès l'ouverture du *Soulier de Satin*, s'impose la figure du père jésuite qui donne le ton du drame claudélien: tonalité jésuite, baroque, que nous tentons ici de définir. Tout d'abord un repérage des motifs théologiques et spirituels ignaciens : obéissance, orientation de la volonté, louange et bénédiction, conquête intérieure, orchestrés selon la méthode de la "composition de lieu". Mais aussitôt, apparaît un paradoxe : celui d'un baroque architectural, esthétique de la courbe, de l'obstacle, qui se superpose à la rigidité de la direction spirituelle. D'où l'idée d'une "composition de lieu romanesque" où Claudel unit l'idéal de conquête spirituelle et son modèle profane, le roman de chevalerie ; l'héroïsme amoureux est intégré aux Exercices. Ainsi se définit un "baroque moderne", qui n'est pas sans intentions polémiques : refus d'un art de la simple introspection, et notamment du roman sous sa forme psychologique ; refus d'un "sacré" vague et panthéïste, au profit de la notion d'art sacramental ; refus enfin d'un art dévot, prudent et jan-séniant, au profit de l'audace et du mérite qui sont la seule expression vraie de la beauté.

Ce n'est point ici la lecture du *Kalevala*, seul repère finnois dans l'œuvre de Claudel, marquant de son empreinte la composition de *La Ville* (Th.1, p. 1265), qui retiendra notre attention, mais celle d'un des grands maîtres de la spiritualité espagnole, saint Ignace de Loyola dont la "méthode", revue par l'artiste, préside à la facture de cette somme qu'est *Le Soulier de Satin*, dernier grand drame écrit par Paul Claudel. Nous savons, que, s'il ne les a pas "reçus" en retraite, Claudel a au moins lu, comme ses contemporains Gourmont et Barrès, les *Exercices spirituels*, qu'il cite dès 1911 dans son *Journal* (J.1, p. 190). Paradoxalement, s'il n'en fait pas un usage immédiatement spirituel (il avoue à André Gide en 1924, au moment où s'achève *Le Soulier de Satin* commencé en 1919, n'avoir "jamais réussi à éditer selon la méthode de saint Ignace" - C.G, p. 241), il voit d'emblée dans "le glorieux Ignace" (Th.2, p.749), l'inspirateur d'un art chrétien authentique, tant à son époque:

"Pendant qu'Ignace de Loyola enseigne les méthodes de l'oraison constructive, tout l'effort personnel dont le chrétien en attendant et pour préparer l'intervention de la Grâce est susceptible, et forme des millions d'âmes à la 'com-

* Université de Paris - Sorbonne.

position de lieu', Michel-Ange peint la Chapelle Sixtine. L'Église nouvelle, avec sa régularité architecturale, ses coupoles, ses plafonds, ses encadrements, ses vastes surfaces plates et nues, est devenue comme un châssis offert à tous les prestiges de l'imagination" (Pr., p. 289).

qu'à la nôtre:

"Les ordres religieux moins asservis aux goûts courants s'honoreraient en prenant l'initiative d'une renaissance. Il y a de quoi tenter le zèle généreux des fils généreux de saint Benoît, de saint Dominique et de saint Ignace. Il me semble que ce rôle leur appartient éminemment" (Pr., p. 117).

De même, dans un beau texte intitulé "A la louange de l'Autrichc", Claucl fait-il l'éloge de cet art jésuite ou baroque" (Pr., p. 1086) qui est celui qui le séduit le plus, et qu'il tentera de mettre en pratique dans *Le Soulier de Satin* après en avoir admiré les merveilles architecturales lors de ses séjours de diplomate à Prague, à Rome et au Brésil. On ne s'étonnera donc pas qu'un des plus subtils commentateurs de cette oeuvre soit précisément un membre de la Compagnie de Jésus, le P. Hans Urs von Balthasar, lui-même passionné par l'élaboration d'une "théologie esthétique" pour notre temps.

Nous tenterons donc de lire *Le Soulier de Satin* comme transcription esthétique de la doctrine ignaciennne : *Exercices* mis en images, personnages et mouvement. Après avoir décelé la présence d'éléments de spiritualité ignaciennne, nous nous pencherons sur le paradoxe d'*Exercices* "romanesques", vus par une intrigue amoureuse essentielle ; enfin, nous nous interrogerons sur la conception qu'a l'auteur lui-même d'un tel baroque de la modernité, et ses implications spirituelles.

PRESENCE D'ELEMENTS IGNACIENS : "AGERE CONTRA".

On ne saurait sous-estimer l'importance de la toute première scène du *Soulier* (cf. Annexe, N.D.L.R.) dont les grands thèmes, proprement ignaciens et justement mis dans la bouche d'un Père jésuite, retentiront dans toute l'oeuvre. La protection implorée par ce père spirituel, dans une prière qui joue le rôle d'ouverture musicale, sur les deux protagonistes, ne cessera en effet de planer sur eux, doigt de la Providence, à travers "*les escaliers du délire*" (p. 732). Remarquons d'abord que cette scène correspond exactement à la célèbre "composition de lieu" ignaciennne, clé des *Exercices* et définie "*représentation, à l'aide de l'imagination, du lieu matériel où se trouve l'objet que l'on veut contempler*" (Ex., p. 61) - en l'occurrence le thème mystique de la fécondité du sacrifice, qu'il illustrera toute la pièce, et qui nous est donné à voir par la mise en scène doublée des propos préliminaires de l'Annonciateur qui procède exactement comme celui qui donne les Exercices, dirigeant la composition de lieu : "*Fixons, je vous prie, mes frères, les yeux sur ce point de l'Océan Atlantique (...) On a parfaitement bien représenté ici*

"l'épave d'un navire démâté qui flotte au gré des courants (...) Au tronçon du grand mât est attaché un Père jésuite, comme vous voyez, extrêmement grand et maigre" (p. 666). Les sens et l'imagination du spectateur sont ainsi proprement préparés, dirigés à entendre convenablement les paroles qui vont suivre.

Celles-ci sont, dans un langage magnifique, un feu d'artifice de motifs ignaciens. Tout d'abord, l'obéissance, symbolisée par le mât auquel le personnage est attaché, mais immédiatement associée, par une image qui est encore une composition de lieu, à la liberté: "Et c'est vrai que je suis attaché à la croix, mais la croix où je suis n'est plus attachée à rien. Elle flotte sur la mer. / La mer libre..." (p. 667). Ce duel de la liberté et de l'obéissance aux Commandements, nous le retrouverons tout au long, notamment dans le grand dialogue entre Prouhèze et l'Ange Gardien :

"L'Ange Gardien. - N'as-tu point appris que c'est le cœur qui doit obéir et non pas matériellement la volonté par un obstacle astreinte?

Dona Prouheze. - *J'obéis comme je peux* (p. 817),

tandis que le lieu symbolique de la mer, relevé par Balthasar, deviendra l'espace mystique d'une volonté droitement orientée "désirant et choisissant uniquement ce qui nous conduit plus sûrement à la fin pour laquelle nous sommes créés" (Ex., p. 25), ce salut des âmes qui clôt somptueusement le drame. Cette volonté constamment invoquée, et libre de choisir l'ordre ou le désordre, s'affirmera, comme Claudel l'a déjà noté, par l'"agere contra": "*agir contre sa propre sensualité, contre l'amour de la chair et du monde*" (Ex., p. 155-156), dans l'exaltation du sacrifice: "*Tout a expiré autour de moi, tout a été consommé sur cet étroit autel*" (p. 667), que reprendront en écho Prouhèze (Je suis "Une épée en travers de son cœur", p. 710 ; "La passion est unie à la croix", p. 842) et Rodrigue à qui le sacrifice consenti, "*la nuit où on [l']emmène pour [le] mettre en prison ou pour [le] vendre comme esclave "permet de "célèbre[r] enfin [s]es fiançailles avec la liberté "*(p. 942-3). D'où également, dès la prière du Père jésuite, le grand thème de la louange et de la bénédiction, lui aussi conforme au "Principe et Fondement" de saint Ignace ("*L'homme est créé pour louer, honorer et servir Dieu, notre Seigneur*", Ex., p; 22-23), qui se répercute du sous-titre emprunté à Calderon, "*Le pire n'est par toujours sûr*", déclaration préliminaire d'anti-pessimisme, de confiance dans les voies de la Providence, à la conversion de Rodrigue à la joie (p. 858), sans oublier l'apostolat exercé par les personnages auprès des âmes les plus rétives qui leur sont confiées (ainsi de Prouhèze convertissant Camille, p. 843). Enfin et surtout, il convient de mentionner le grand thème de la conquête, inspiré de la célèbre méditation des deux étendards (Ex., p. 182 sq.) vantée par Claudel (XIX, p. 30), ici très habilement utilisé comme une composition de lieu au second degré : Rodrigue conquérant du monde dans les trois premières Journées ne l'est que pour mieux, dans la Quatrième, dépouillé et vaincu, conquérir son âme et revenir ainsi en quelque sorte à sa vocation première, qui était d'être jésuite comme son frère :

“Vous le voyez qui d’abord s’était engagé sur mes pas sous l’étendard qui porte Votre monogramme, et maintenant sans doute parce qu’il a quitté Votre noviciat il se figure qu’il Vous tourne le dos,

Son affaire à ce qu’il imagine n’étant pas d’attendre, mais de conquérir et de posséder

Ce qu’il peut, comme s’il y avait rien qui ne Vous appartenait et comme s’il pouvait être ailleurs que là où Vous êtes” (p. 668).

Tous ces motifs ascétiques lancés, voici que la prière rebondit sur un “Mais” et prend un nouveau tour, plus étrange et en tout cas étranger à la lettre des *Exercices*, mais conforme à l’esprit de l’esthétique baroque résumée dans le proverbe portugais qui sert d’épigraphie à la pièce: *“Deus escreve direito por linhas tortas”*, et glosée ailleurs: *“L’essor gothique de la foi qui allait directement au ciel par la verticale a rencontré opposition et la ligne qui le traduisait a subi, comme un ressort, une compression qui, à son tour, produit une énergie réactive. De là ce goût désormais pour la voûte, pour le dôme, pour la colonne torse, pour le muscle, pour tout ce qui se tend et se tord et se bande, pour tout ce qui est capable de supporter, de vaincre, de soulever”* (Pr., p. 221) - comme si le Père jésuite, obéissant jusqu’au paradoxe à l’image de la balance qui dans les *Exercices* caractérise la discréption du directeur spirituel et son effacement entre le Créateur et Sa créature (*Ex.*, p. 14), les laissant face à face jusqu’à l’extrême limite d’un risque qu’il sait lui-même d’avance conjuré par les opérations de la Providence :

“Mais, Seigneur, il n’est pas si facile de Vous échapper, et s’il ne ya pas à Vous par ce qu’il a de clair, qu’il y aille par ce qu’il a d’obscur; et parce qu’il a de direct, qu’il y aille par ce qu’il a d’indirect ; et par ce qu’il a de simple,

Qu’il y aille par ce qu’il a en lui de nombreux, et de laborieux et d’entremêlé,

Et s’il désire le mal, que ce soit un tel mal qu’il ne soit compatible qu’avec le bien,

Et s’il désire le désordre, un tel désordre qu’il implique l’ébranlement et la fissure de ces murailles autour de qui lui barraient le salut” (p. 668).

Glose très audacieuse de la “seizième annotation” (*Ex.*, p. 14), cette prise de possession esthétique du texte de saint Ignace se poursuit avec l’irruption de l’objet de l’affection désordonnée,” la femme aimée, *“cet autre être sans lui si beau qui l’appelle à travers l’intervalle”*, qui entraîne à sa suite l’admirable dimension romanesque et mystique du drame. Il ne s’agit pas en effet de basse casuistique, mais d’une vertigineuse et périlleuse théologie du désir qui se superpose, la nourrissant de poésie et de dramatique substance humaine, à l’ascétique de l’obéissance et du sacrifice, et se résorbe nécessairement en elle :

“Remplissez ces amants d’un tel désir qu’il implique à l’exclusion de leur présence dans le hasard journalier

L'intégrité primitive et leur essence même telle que Dieu les a conçus autrefois dans un rapport inextinguible” (p. 669).

Néanmoins, cette envolée ne fait pas perdre de vue son rôle au directeur spirituel qui à la fin de cette sublime scène d'ouverture se mue en intercesseur, transcriveur dans le Ciel, sur ces grands Livres dont il est question au chapitre des *Exercices* qui traite du Jugement générale (*Ex.*, p. 90), de ce que son “dirigé” “essayera de dire misérablement sur la terre” (p. 669). Figure aussi, nous y reviendrons, de l'artiste, qui transmua les choses de ce monde en un langage plus beau, aspirant, autant qu'un “traducteur” peut le faire, à la radieuse perfection de ces “paroles ineffables que l'homme ne saurait redire” (*II Cor.* 12, 4).

UNE “COMPOSITION DE LIEU” ROMANESQUE

On ne saurait trop souligner ce paradoxe qui substitue à l'exercice individuel une sorte d'exercice réciproque où chacun des deux amants est nécessaire au salut de l'autre. L'élection, centrale chez saint Ignace, devient elle aussi élection réciproque de deux êtres qui “ont ensemble coopéré à leur vocation essentielle” (XXII, p. 184). L'amour humain est ici annexé à la dynamique des *Exercices*, selon un parcours qui, loin de renoncer, comme l'a fait saint Ignace, à l'*Amadis de Gaule* au profit de la *Légende dorée* et de Ludolphe le Saxon, les superpose et les combine. Commentant d'un tel ton quelque peu léger la dévotion baroque, Claudel écrit: “*La femme n'a aucun rôle à jouer dans ces exhibitions athlétiques et j'allais presque dire, l'âme non plus, en ce qu'elle a de tendre et de réceptif : il ne s'agit que de la volonté sanglée par l'ascèse et durement sollicitée par la vocation*” (*Pr.*, p. 221). La vie a entraîné Claudel sur d'autres voies dont il faut bien qu'il tire un sens spirituel. La bouleversante rencontre de 1901 laisse des traces indélébiles, et ce n'est qu'habité du souvenir de Prouhète que Rodrigue peut composer ses “feuilles de saints” - comme plus tard le vieux poète ses pages exégétiques, toutes pleines d'une présence absente.

De là découle aussi toute une esthétique, que l'on pourrait appeler du désir et de la grâce - aux antipodes d'une conception jansénisante des *Exercices*. Claudel ne cesse en effet de les rapporter à leur contexte culturel et artistique : “*Il est bien remarquable que ce paradis de la chair* (j'ai cité Titien, mais je pourrais aussi bien nommer Véronèse, Tintoret et Rubens), *ait été rassemblé par les souvenirs les plus purement et les plus ardemment catholiques qui aient jamais honoré le trône d'Espagne, à l'époque du plus grand développement de la mystique, celle de saint Ignace, de sainte Thérèse et de saint Jean de la Croix. On dirait que le monde spirituel est, sinon découvert, au moins reconnu et ouvert à notre désir sous les espèces de l'affection, en même temps que la grâce s'étend au corps humain, qu'elle pénètre, sous les espèces de la beauté*” (*Pr.*, p. 214): art de la présence

concrète, colorée, rendu possible grâce à l'exploitation de ces ressources de l'imagination que saint Ignace préconise dans sa "composition de lieu" (*Ex.*, p. 61). Cette imagination, Claudel en puise le principe chez saint Ignace, tout en précisant de façon significative que "*quand [il] essaie de prier, elle est [sa] mortelle ennemie, et l'on veut [lui] en faire une alliée*" (XXII, p. 477) : ceci illustre bien le transfert de vocation qui fut le sien, à cause justement d'une imagination trop peu maîtrisable et réductible aux strictes exigences de l'ascèse. S'en méfiant dans la prière, il en fera sa vassale dans l'exercice artistique, en offrant une définition qui illustre bien, prolongeant l'usage qu'en fait saint Ignace, son rôle essentiel de "composition" :

"l'imagination soit le désir de procurer immédiatement par ses ressources propres à soi-même et au prochain, à l'aide d'éléments ensemble composés, une certaine image d'un monde à la fois délicieux, significatif et raisonnable" (*Pr.*, p. 119).

Irruption de toute une donnée concrète, du monde profane sacralisé, dans l'espace de la méditation, cette conception de l'imagination-composition justifie la présence dans *le Soulier* de "ce que les traités d'ascétique appellent le monde, c'est à dire un groupe de seigneurs et de guerriers affublés de costumes de carnaval sous l'étandard frivole qu'Ignace décrit dans sa célèbre méditation (*Pr.*, p. 890) : propos décrivant un tableau de Rubens mais parfaitement réversibles sur l'atmosphère de "Mardi-Gras" (p. 663) de notre pièce, sans compter qu'il y a là aussi une intention apologétique et prosélyte : "*Car il (Rodrigue) est de ceux-là qui ne peuvent se sauver qu'en sauvant toute cette masse qui prend leur forme derrière eux*" (p. 668). Mais elle est aussi la justification de tout un merveilleux chrétien : présence sur scène d'Anges, de Saints, du merveilleux historique ("*La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du XVI^e, à moins que ce ne soit le commencement du XVII^e siècle. L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques*" (p. 665) nourri d'anachronismes, du merveilleux romanesque : la géniale invention de l'Ombre Double pour signifier métaphoriquement, d'une vérité plus vraie que la vérité "naturelle", l'union interdite de Rodrigue et de Prouhète. Toujours la synthèse, la production stylisée d'un sens par éléments choisis et composés, l'emporte sur la simple reproduction linéaire: nous sommes aux antipodes de ce que le XIX^e siècle a baptisé esthétique réaliste, au profit d'un réalisme supérieur, d'un réalisme théologique.

Néanmoins, Claudel ne perd jamais de vue son propos d'être édifiant en même temps que divertissant. On peut dire que, comme dans les *Exercices*, il fait systématiquement appel aux trois puissances de l'âme pour diriger cette grande méditation qu'est la composition du *Soulier de Satin*. La mémoire est présente à un double titre, l'aventure autobiographique s'enveloppant de constantes réminiscences bibliques dont le but est loin d'être purement décoratif : ainsi par exemple la "conversion" de Camille prend-elle toute sa dimension spirituelle par référence à deux versets de psaumes ("*Mais d'où viendrait autrement cette lumière sur votre*

visage?" (p. 843; *Ps.* 4,7 et 15,11), à quoi s'ajoute le souvenir liturgique de la consécration des huiles le Jeudi saint. L'entendement régit la portée théologique du texte, ainsi lorsque Prouhèze, dans la grande scène de séparation, dit à Rodrigue : "Je veux être avec toi dans le principe! Je veux épouser ta cause!" - paroles qui ne peuvent se comprendre que par rapport à la doctrine de la cause finale qui est le fondement de tout l'édifice thomiste. La volonté enfin est bien sûr le ressort moral du drame, ce par quoi il est effectivement, par l'imitation des protagonistes et de leur vertu, incitation à la perfection. Ainsi, la méditation ou contemplation proprement dites s'infusent-elles dans un système qui utilise l'image à tous les degrés : le langage est surabondant de métaphores dont beaucoup sont d'origine scripturaire ("L'amour a achevé sur toi son oeuvre, ma bien-aimée, et le rire sur ton visage a été remplacé par la douleur et l'or pour te couronner par la couleur mystérieuse de la neige", p. 853 ; *Cant.* 5,11; *Cant.* 4,8 ; *Ps.* 50,9 ; *Matth.* 17, 2 et 28, 3), mais aussi profanes ("laissez-moi déployer aux yeux de tous cette toile que pendant bien des nuits / J'ai tissée, renvoyé d'un mur à l'autre de cette amère véranda comme une navette aux mains des noires tisseuses", superposition de Pénélope et des Parques, sur fond d'intertextualité, *Th. I*, p. 1033 ; *Po.*, p. 430) et de souvenirs personnels). Le choix du théâtre permet l'animation, l'incarnation de ces "personnages composés" que sont les protagonistes (Rodrigue est à la fois le héros de la Reconquête espagnole, Claudel lui-même, Christophe Colomb...) La mise en abyme enfin, que nous avons déjà vue, est-elle aussi une forme de "composition de lieu" où l'auteur se représente lui-même, non sans humour : les images de saints que réalise Rodrigue sont "quelque chose de lui qui a réussi et qui a obtenu son avènement" (p. 872).

Cette utilisation extensive des images relève de ce que l'on pourrait appeler une "inculturation" de la matière des *Exercices*. Revenons maintenant à la donnée purement romanesque, l'intrigue amoureuse scellée spirituellement par la négation fructueuse, l'oblation de l'absence :

"Jamais' crie-t-elle, 'c'est là du moins lui et moi une chose que nous pouvons partager, c'est 'jamais' qu'il a appris de ma bouche dans ce baiser tout à l'heure en qui nous avons été faits un seul !

Jamais ! 'c'est là du moins une espèce d'éternité avec nous qui peut tout de suite commencer.

Jamais je ne pourrai plus cesser d'être sans lui et jamais il ne pourra plus cesser d'être sans moi.

Il y a quelqu'un pour toujours de la part de dieu qui lui interdit la présence de mon corps.

Parce qu'il aurait trop aimé. Ah! je veux lui donner beaucoup plus!" (p. 779)

- sorte de transposition romanesque de la théologie négative, non exempte de souvenir de littérature courtoise, mais ici rapportés à une exigence ascétique qui nous ramène, à travers même le motif romanesque, à la spiritualité du renoncement

centrale chez saint Ignace: "Mais ces deux autres qui par respect, disons plutôt par réalisation profonde du sacrement qui l'un à l'autre les interdit, se sont dit: Non! l'un à l'autre en cette vie, est-ce qu'eux aussi en un sacrifice sublime n'ont pas été l'un à l'autre un instrument de salut ? est-ce qu'avec le secours de la Grâce ils ne se sont pas administré l'un à l'autre la volonté divine ? (...) est-ce qu'ils n'ont pas ensemble coopéré à leur vocation essentielle ? (...) Et la conséquence bénéfique de ce refus qui est un consentement (...) ne s'arrête pas aux deux êtres qui en ont été participants, il se propage autour d'eux en ondes infinies, les voilà qui sont devenus une source inépuisable d'anneaux. Car le bien compose et le mal ne compose pas. Tristan et Yseult s'engloutissent dans un néant stérile. Mais Rodrigue a créé un monde et Prouhèze a créé Rodrigue. L'amour par-dessous l'Océan entre les deux mondes a créé un désir et un lien" (XXII, p. 184).

Tous les grands thèmes ignaciens, sacrifice, vocation, élection, conversion sont là. Le monde de Rodrigue est aussi celui que va prêcher Ignace, comme lui blessé et boiteux. Mais Rodrigue, "créé" par Prouhèze, doit autant à la tradition romanesque qu'à la spiritualité ascétique, et Claudel ne l'a pas oublié en baptisant son héros.

LES "ESPECES DE LA BEAUTE" (PR., p. 214)

Ce "baroque moderne" que prône et illustre Claudel et qui, au cœur du *Soulier de Satin*, prend Rubens pour modèle, se veut aussi indicateur de directions nouvelles proposées à l'art, et, à ce titre, polémique. Nous avons déjà eu l'occasion de citer ces textes en prose, notamment ceux consacrés à José-Maria Sert, qui sont autant de manifestes pour la résurrection d'un art baroque. Là-dedans s'inscrivent, en filigrane ou explicitement, un certain nombre de refus.

C'est tout d'abord, celui d'un art reposant sur l'individualisme, la psychologie, l'introspection, le sentiment - toutes catégories que Claudel a tendance à qualifier avec dédain de "protestantes", "réduisant la chimie du salut entre Dieu et l'homme à ce mouvement de foi (...) à cette transaction personnelle et clandestine dans un étroit cabinet, / Blasphémant que les œuvres ne servent pas, celles de Dieu sans doute pas plus que celles de l'homme. / Séparant le croyant de son corps sécularisé, / Séparant du ciel la terre désormais mercenaire, laïcisée, asservie, limitée à la fabrication de l'utile" (Th. 2, p. 748-9). La réflexion s'étend à la notion de genre : c'est là en effet que se retrouve la clé du mépris dans lequel Claudel a toujours tenu le roman (c'est évidemment dans un autre sens que nous avons précédemment utilisé l'adjectif "romanesque", à rattacher au *romancero* espagnol), auquel il oppose la totalité signifiante du drame, expression comme chez ses précurseurs espagnols, du "grand théâtre du monde" qui s'exhibe sous le regard de Dieu. Une lettre à Jacques Rivière est à cet égard révélatrice, où Claudel dit : "La

scolastique avait autrefois sur les principes d'Aristote institué (au sujet des facultés intellectuelles) une admirable et patiente discipline. Depuis qu'elle a disparu nous sommes tombés dans le roman" (C.R., p 122). Mais le cœur du problème est la définition de l'imagination: "*La crise religieuse au XIX^e siècle, ne fut peut-être pas surtout une crise de l'intelligence, (...) ce fut la crise d'une imagination mal nourrie. Les sens s'étaient détournés de ce monde surnaturel qu'on ne faisait rien pour leur rendre accessible ou désirable*" (Pr., p. 119). D'où la fuite de l'imagination vers l'illusion, et, au contraire, aux yeux de Claudel, l'importance de la "composition de lieu" ignacienne pour lui redonner un fonctionnement théologique.

C'est aussi, du même coup, le refus de la notion à la fois moderne et primitive, telle que l'ont définie au début de ce siècle Otto et Durkheim, d'un sacré *tremendum, fascinans*, mystère insaisissable et effrayant rebelle à toute appréhension et toute "composition", parent de l'"infini" des romantiques. C'est la raison pour laquelle le modèle baroque fournit opportunément à Claudel la conception d'un art "sacramental" qui, au lieu de se réfugier dans les brumes d'une imagination dévoyée, s'appuie sur la glorification de la création : "*Et qui donc mieux que Rubens a glorifié la Chair et le Sang ; cette chair et ce sang mêmes qu'un Dieu a désiré revêtir et qui sont l'instrument de notre rédemption ? (...) / Est-ce que toute cette beauté sera inutile ? venue de Dieu, est-ce qu'elle n'est pas faite pour y revenir ? Il faut le poète et le peintre pour l'offrir à Dieu, pour réunir un mot à l'autre mot et de tout ensemble faire action de grâces et reconnaissance et prière soustraite au temps*" (p. 749) : au sacré s'oppose le sacramental, à la perception passive et craintive l'exercice transformateur.

De la même idée procède le rejet, partagé par Claudel avec ses contemporains Huysmans et Bloy, d'un art dévot, hérité tant de l'iconoclasme janséniste que de la fadeur quiétiste. Comme la spiritualité, l'art doit être dynamique et reposer sur l'audace et le mérite. Aussi, conjointement à la Bible qui est "*la poésie la plus âpre, la plus énergique, la plus hardie qui soit au monde*" (Pr., p. 116), les Exercices sont-ils une invitation à l'effort, à l'héroïsme que Claudel n'hésite pas à transposer sur le domaine qui lui est propre, celui de l'écriture. La conversion est aussi un exercice de style.

Ainsi, Claudel, même s'il est loin de le sacraliser, a-t-il une très haute idée de l'art et de sa fonction. A Massignon, d'un tempérament beaucoup plus mystique, qui lui fait valoir qu' "*une prière vaut mieux que mille volumes ! un sacrifice vaut mieux que dix mille conférences*", il dit vivement son désaccord, au nom d'un charisme de l'écrivain, que l'on peut aussi appeler une "élection": "*Le vrai sacrifice n'est pas celui que nous choisissons, mais celui qui nous est imposé de l'extérieur, vous savez souvent avec quelle roideur, avec quelle brutalité (en apparence) absurde et déconcertante. Le travail honnête n'est jamais méprisable, pas plus celui de l'écrivain ou du savant que celui du charpentier*" (C.M..., p. 190). Celui qui

en 1900 à Ligugé s'est vu refuser une vocation religieuse sait de quoi il parle, et là encore pour le comprendre, le modèle ignaciens se révèle efficace.

* *
*

Nanti de cette "élection de substitution", on comprend que Claudel ait toujours eu comme préoccupation majeure de faire de son art l'écho privilégié de sa foi. Très hautement conscient du rôle qui lui est imparti de donner, par sa plume, une postérité moderne aux manifestations les plus glorieuses du catholicisme, il choisit instinctivement de ressusciter l'esthétique baroque, peu appréciée dans la France de son temps, comblant ainsi le vide ontologico-esthétique dénoncé par Balthasar dans sa magistrale introduction à *La Gloire et la Croix*. C'est à la postface que ce dernier ajoute à sa traduction allemande du *Soulier de Satin* que nous emprunterons ces lignes caractérisant le dénouement du drame :

"C'est ici que s'achève le développement du Réel qui est le Monde, dans une fusion au même mystère où le rejoint le Réel qui est Amour, dans une pleine valorisation du monde et simultanément la pleine Incarnation dans ce monde du Divin ; dans l'assomption, sans le détruire, de ce même monde, dans son assomption dans une mer riche de grâces, qui se répand sur tout et sur tous, la Mer de la Vie divine".

REFERENCES

Les références données entre parenthèses se rapportent aux ouvrages suivants:

- . *Th.1 et Th. 2*: Paul Claudel, *Théâtre*, t. 1 et 2, Bible. de la Pléiade, Gallimard, 1968 et 1965. Les références comportant seulement un numéro de page sont toutes au *Soulier de Satin*, dans le t. 2.
- . *J.1. et J.2. : Paul Claudel, Journal, t.1 et 2*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1968 et 1969.
- . *C.G. : Correspondance Paul Claudel / Gide*, éd. R. Mallet, Gallimard 1949.
- . *Pr. : Paul Claudel, Oeuvres en prose*, Bible. de la Pléiade, Gallimard, 1965. Nous citons les textes suivants :
 - "José-Maria Scrt et sa cathédrale" (1926) p. 288-291.
 - "Le Goût du fade" (1934) p. 113-117.
 - "A la louange de l'Autriche" (1936) p. 1084-1088.
 - "La Peinture espagnole" (1939-1940) p. 211-237.
 - "Lettre à Alexandre Cingria sur la décadence de l'art sacré" (1919), p. 118-121.
 - "Aegri Somnia" (1937) p. 886-896.
- . *Ex. : Exercices spirituels de saint Ignace de Loyola*, annoté par le P. Roothan, et traduits sur le texte espagnol par le P.P Jennesseaux, Paris, de Gigord, 1925.
- . *XIX : Paul Claudel, Oeuvres complètes*, t. XIX, Gallimard, 1962 ("Le Livre d'Esther", 1935).
- . *XXII : Paul Claudel, Oeuvres complètes*, t. XXII, Gallimard, 1963 (*Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques*, 1948).
- . *Po : Paul Claudel, Oeuvre poétique*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1967 ("Ténèbres").
- . *C.R. : Correspondance Paul Claudel / Jacques Rivière*, Cahier Paul Claudel n° 12, 1984 (lettre du 11 mai 1908).
- . *C.M. : Correspondance Paul Claudel / Massignon*, éd. M. Malicet, D.D.B., 1973 (lettre du 12 août 1912).

ANNEXE

Le texte de la Scène première de la Première journée du *Soulier de Satin* de Paul Claudel, est reproduite ici avec l'aimable autorisation des Editions Gallimard.(Autorisation n°10162)

652

LE SOULIER DE SATIN

SCÈNE PREMIÈRE

L'Annoncier, le Père Jésuite.

L'ANNONCIER. — Fixons, je vous prie, mes frères, les yeux sur ce point de l'Océan Atlantique qui est à quelques degrés au-dessous de la Ligne à égale distance de l'Ancien et du Nouveau Continent. On a parfaitement bien représenté ici l'épave d'un navire démâté qui flotte au gré des courants. Toutes les grandes constellations de l'un et de l'autre hémisphère, la Grande Ourse, la Petite Ourse, Cassiopée, Orion, la Croix du Sud, sont suspendues en bon ordre comme d'énormes girandoles et comme de gigantesques panoplies autour du ciel. Je pourrais les toucher avec ma canne. Autour du ciel. Et ici-bas un peintre qui voudrait représenter l'œuvre des pirates — des Anglais probablement — sur ce pauvre bâtiment espagnol, aurait précisément l'idée de ce mât, avec ses vergues et ses agrès, tombé tout au travers du pont, de ces canons culbutés, de ces écoutilles ouvertes, de ces grandes taches de sang et de ces cadavres partout, spécialement de ce groupe de religieuses écroulées l'une sur l'autre. Au tronçon du grand mât est attaché un Père Jésuite, comme vous voyez, extrêmement grand et maigre. La soutane déchirée laisse voir l'épaule nue. Le voici qui parle comme il suit : *Seigneur, je vous remercie de m'avoir ainsi attaché...* Mais c'est lui qui va parler. Écoutez bien, ne toussez pas et essayez de comprendre un peu. C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau, c'est ce qui est le plus long qui est le plus intéressant et c'est ce que vous ne trouvez pas amusant qui est le plus drôle.

Sort l'Annoncier.

LE PÈRE JÉSUITE. — Seigneur, je Vous remercie de m'avoir ainsi attaché! Et parfois il m'est arrivé de trouver vos commandements pénibles

Et ma volonté en présence de votre règle
Perplexe, rétive.

Mais aujourd’hui il n’y a pas moyen d’être plus serré à Vous que je ne le suis et j’ai beau vérifier chacun de mes membres, il n’y en a plus un seul qui de Vous soit capable de s’écartier si peu.

Et c’est vrai que je suis attaché à la croix, mais la croix où je suis n’est plus attachée à rien. Elle flotte sur la mer.

La mer libre à ce point où la limite du ciel connu s’efface

Et qui est à égale distance de ce monde ancien que j’ai quitté

Et de l’autre nouveau.

Tout a expiré autour de moi, tout a été consommé sur cet étroit autel qu’encombrent les corps de mes frères l’une sur l’autre, la vendange sans doute ne pouvait se faire sans désordre,

Mais tout, après un peu de mouvement, est rentré dans la grande paix paternelle.

Et si je me croyais abandonné, je n’ai qu’à attendre le retour de cette puissance immanquable sous moi qui me reprend et me remonte avec elle comme si pour un moment je ne faisais plus qu’un avec le réjouissement de l’abîme,

Cette vague, voici bientôt la dernière pour m’emporter.

Je prends, je me sers de toute cette œuvre indivisible que Dieu a faite toute à la fois et à laquelle je suis étroitement amalgamé à l’intérieur de Sa sainte volonté, ayant renoncé à la mienne,

De ce passé dont avec l’avenir est faite une seule étoffe indéchirable,

De cette mer qui a été mise à ma disposition,

Du souffle que je ressens tour à tour avec sa cessation sur ma face, de ces deux mondes amis, et là-haut dans le ciel de ces grandes constellations incontestables,

Pour bénir cette terre que mon cœur devinait là-bas dans la nuit, tant désirée!

Que la bénédiction sur elle soit celle d’Abel le pasteur au milieu de ses fleuves et de ses forêts! Que la guerre et la dissension l’ épargnent! Que l’Islam ne souille point ses rives, et cette peste encore pire qu’est l’hérésie!

Je me suis donné à Dieu et maintenant le jour du repos et de la détente est venu et je puis me confier à ces liens qui m’attachent.

On parle d’un sacrifice quand à chaque choix à faire

il ne s'agit que de ce mouvement presque imperceptible comme de la main.

C'est le mal seul à dire vrai qui exige un effort, puisqu'il est contre la réalité, se disjoindre à ces grandes forces continues qui de toutes parts nous adoptent et nous engagent.

Et maintenant voici la dernière oraison de cette messe que mêlé déjà à la mort je célèbre par le moyen de moi-même : Mon Dieu, je Vous prie pour mon frère Rodrigue! Mon Dieu, je Vous supplie pour mon fils Rodrigue!

Je n'ai pas d'autre enfant, ô mon Dieu, et lui sait bien qu'il n'aura pas d'autre frère.

Vous le voyez qui d'abord s'était engagé sur mes pas sous l'étendard qui porte Votre monogramme, et maintenant sans doute parce qu'il a quitté Votre noviciat il se figure qu'il Vous tourne le dos,

Son affaire à ce qu'il imagine n'étant pas d'attendre, mais de conquérir et de posséder

Ce qu'il peut, comme s'il y avait rien qui ne Vous appartint et comme s'il pouvait être ailleurs que là où Vous êtes.

Mais, Seigneur, il n'est pas si facile de Vous échapper, et s'il ne va pas à Vous par ce qu'il a de clair, qu'il y aille par ce qu'il a d'obscur; et par ce qu'il a de direct, qu'il y aille par ce qu'il a d'indirect; et par ce qu'il a de simple,

Qu'il y aille par ce qu'il a en lui de nombreux, et de laborieux et d'entremêlé,

Et s'il désire le mal, que ce soit un tel mal qu'il ne soit compatible qu'avec le bien,

Et s'il désire le désordre, un tel désordre qu'il implique l'ébranlement et la fissure de ces murailles autour de lui qui lui barraient le salut,

Je dis à lui et à cette multitude avec lui qu'il implique obscurément.

Car il est de ceux-là qui ne peuvent se sauver qu'en sauvant toute cette masse qui prend leur forme derrière eux.

Et déjà Vous lui avez appris le désir, mais il ne se doute pas encore ce que c'est que d'être désiré.

Apprenez-lui que Vous n'êtes pas le seul à pouvoir être absent! Liez-le par le poids de cet autre être sans lui si beau qui l'appelle à travers l'intervalle!

Faites de lui un homme blessé parce qu'une fois en cette vie il a vu la figure d'un ange!

Remplissez ces amants d'un tel désir qu'il implique à l'exclusion de leur présence dans le hasard journalier

L'intégrité primitive et leur essence même telle que Dieu les a conçus autrefois dans un rapport inextinguible!

Et ce qu'il essayera de dire misérablement sur la terre, je suis là pour le traduire dans le Ciel.

SCÈNE II

Don Pélage, Don Balthazar.

La façade d'une maison d'homme noble en Espagne. Première heure de la matinée. Un jardin rempli d'orangers. Une petite fontaine de faïence bleue sous les arbres.

DON PÉLAGE. — Don Balthazar, il y a deux chemins qui partent de cette maison.

Et l'un, si le regard pouvait l'auner d'un seul coup, à travers maintes villes et villages

Montant, redescendant, comme l'écheveau en désordre sur les chevalets d'un cordier,

Tire d'ici directement à la mer, non loin d'une certaine hôtellerie que je connais parmi de gros arbres cachée.

C'est par là qu'un cavalier en armes escorte Doña Prouhèze. Oui, je veux que par lui Doña Prouhèze soit enlevée à mes yeux.

Cependant que par un autre chemin entre les genêts, tournoyant et montant parmi les roches parsemées,

J'accéderai à l'appel que cette tache blanche là-haut m'adresse,

Cette lettre de la veuve dans la montagne, cette lettre de ma cousine dans ma main.

Et Merveille, pour Madame il n'y a pas autre chose à faire que bien regarder la ligne de la mer vers l'Est

En attendant que ces voiles y paraissent qui doivent nous ramener, elle et moi, en notre Gouvernement d'Afrique.

DON BALTHAZAR. — Eh quoi, Seigneur, si tôt déjà partir!

POINTS DE VUE SUR L'ESTHETIQUE DE LA THEOLOGIE LUTHERIENNE

Jouko Martikainen*

RELIGION/FINLANDE

1 Introduction

Pour la confession luthérienne (et l'interprétation de la foi fondée sur elle) il est caractéristique qu'elle se décline selon les quatre facteurs suivants :

1. l'omnipotence et l'efficacité illimitée de Dieu ;
2. le radicalisme du mal ;
3. le dogme christo- et pneumatique trinitaire de l'Eglise des origines ;
4. l'engagement méditatif au texte de la Bible.

Nous pouvons concrétiser ces quatre facteurs et leurs affinités par une croix aux branches égales dont chacun de ces facteurs représente une branche. Au centre de la croix se trouve alors le dogme de la justice de la foi, c'est à dire que Dieu rend pieux l'impie uniquement par la foi et à cause du Christ. Si un de ces facteurs est absent ou ne peut être valable sans limite, le dogme sur la justice de la foi s'obscurcit ou devient au moins problématique. Si tous les quatre facteurs définissent sans limite l'interprétation de la foi luthérienne, ou en général chrétienne, la justice de la foi forme une source de joie et de triomphe inépuisable.

De quelle façon se forme l'esthétique théologique qui part de cette base? Dans ce qui suit j'en présente quelques points de vue à titre d'exemple.

* Docteur en théologie, Professeur à l'Université de Göttingen et de Turku

2. Dieu est le créateur de toute beauté.

Toute beauté a son origine en Dieu. Que nous ayons à admirer une fleur des près, que nous soyons enfouis dans la révélation de la beauté la plus grande pour les Finlandais, à savoir le chauffage du sauna dans le crépuscule du soir d'été ou en train d'être troublés par les collections d'art moderne du Centre Pompidou, la beauté de toutes ces choses aussi bien que la beauté de toute autre chose est originale de Dieu, et entièrement. Dieu a créé et crée tout par sa Parole dans le Saint Esprit. C'est pourquoi la beauté est la forme de l'apparition naturelle de tout ce qui est bon, juste et vrai. Dieu tire la beauté de ce qui est laid. Tout se transforme en beauté dans ses mains. C'est ce que l'Omnipotence peut faire. Elle transforme tout en beauté. Ainsi chaque créature a la mission de porter la propre beauté de Dieu. Ses forces sont pourtant modiques et ainsi elle ne peut porter la beauté de Dieu que d'une manière limitée. La mission de ce qui a été créé est toutefois de porter une quantité de plus en plus grande de la beauté de Dieu de sorte que la puissance de Dieu soit justement reconnue.

La Bible ne connaît pas la beauté comme un domaine indépendant, autonome de l'activité culturelle de l'homme, mais elle est toujours liée à la "gloire", c'est à dire à la "gravité", à la "majesté", à la clarté de l'Annonciation de Dieu ou de la théophanie. Dans ce sens nous la rencontrons dans le prologue de l'Evangile selon saint Jean (1, 14) :

"Et la Parole a été faite chair, et elle a habité parmi nous, pleine de grâce et de vérité ; et nous avons contemplé sa gloire..."

La gloire du Fils de Dieu enveloppa les disciples dans une douce ivresse sur le mont de l'Annonciation (Marc 9,9). Le Jean de l'Apocalypse se sent mourir devant cette clarté. La clarté de Dieu est toujours *fascinosum et tremendum*, à la fois douce et terrible. Cela est caractéristique de toute la vraie beauté au point de vue théologique.

3 La pseudo-beauté comme manifeste du mal radical

Nous ne rencontrerons jamais la beauté à l'état "pur" mais toujours glacée par la "*pseudo-beauté*". Celle-ci est une beauté fausse, de contraste, parasite ou trompeuse. Elle veut en elle-même être parfaitement belle et elle s'installe ainsi pour être admirée et adorée. La *pseudo-beauté* est égocentrique et elle s'installe comme point central pour l'admiration. Comme exemple d'une telle beauté le prophète Ezéchiel (27,3) présente la ville de Tyr, la Venise de l'époque qui dit à propos d'elle-même : *"Je suis parfaite en beauté."*

La pseudo-beauté est une des formes de manifestation du mal radical qui peut lui même être comparé à un virus : il est impuissant tel quel, mais une fois qu'il a pénétré dans la cellule, il soumet tout à son service. Ainsi en va-t-il du mal radical qui oblige la beauté à se soumettre égocentriquement. La pseudo-beauté possède une force d'enchantement qui captive son interlocuteur et le réduit en esclavage. La délimitation de la vraie beauté et de la pseudo-beauté est de "discerner les esprits l'un de l'autre". Seuls les saints reconnaissent le Mal et sa puissance terrible. Pour cette raison on ne peut trouver la vraie beauté au début que dessous, à travers et en dépassant le "*glaçage*" de la pseudo-beauté. L'ouverture de la vraie beauté est comme si on trouvait un trésor caché sous la terre ou une perle précieuse (cf. Matthieu 13,44-46). La beauté tout comme le trésor dans un champ ou une perle mise en vente existe tout de temps. Mais il faut d'abord les chercher. Aussi, la beauté ne s'ouvre-t-elle qu'au chercheur tenace qui doit s'efforcer de percer les glâcages et les tromperies de la pseudo-beauté. La vraie beauté conquiert et libère.

4 Dogme, pseudo-beauté et rendement de la justice

Le troisième facteur qui détermine le luthéranisme, le dogme de l'Eglise des origines, est le manifeste de l'unité trinitaire de Dieu qui comporte en lui l'univers, la dialectique entre l'homme après la chute - le peuple élu de Dieu et les peuples païens. On ne peut même pas penser d'une autre façon l'unité de Dieu qui inclut tout. L'unité de Dieu n'est possible que trinitaire.

Quelles seront les conséquences pour l'esthétique théologique?

L'Annonciation définitive de Dieu en Jésus-Christ est étonnante parce que le Fils de Dieu, Jésus-Christ prend sur ses épaules tout ce qui est négatif, donc également la pseudo-beauté sans en être coupable, souffre le châtiment que cela mérite et le transforme dans la clarté de la Résurrection, en splendeur, en beauté par excellence. C'est ici justement que se manifeste la toute puissance de Dieu, au-delà de la compréhension, et son unité ; et c'est justement dans la mort sur la croix du Christ et dans sa résurrection qu'on doit reconnaître la toute puissance et l'unité de Dieu, car c'est la seule possibilité de prendre part à la mort du Christ et à sa résurrection.

Il est évident que cette Annonciation de Dieu détermine fondamentalement la compréhension de la beauté en général et spécifiquement, de la beauté artistique. Si l'on considère l'art comme le fait de donner de la forme à un contenu, cela ne peut arriver séparément de la négativité portée par l'homme et par toute chose, c'est à dire de l'esclavage du mal radical, mais seulement en le reconnaissant sien, en le posant sur les épaules du Fils de Dieu et en devenant copropriétaire de sa vie et de sa clarté impérissables, c'est à dire de la beauté par excellence. Toute la négativité,

comme la pseudo-beauté, doit d'abord mourir et ce n'est qu'après que la vraie beauté peut naître. La mort de la pseudo-beauté et la naissance de la vraie beauté font partie de la même métamorphose. C'est cela que la théologie luthérienne a traditionnellement appelé le rendement de la justice. Le dogme de la justice de la foi est donc le centre de l'esthétique théologique luthérienne.

L'engagement méditatif au texte de la Bible - j'arrive donc au quatrième facteur déterminant le luthéranisme - crée à son pratiquant, sa propre marge de manœuvre spirituelle que j'appelle ici "*l'espace de dialogue*". L'histoire de deux millénaires de la Bible et son immense richesse en événements et en données, devient une continuité culturelle parallèle du médiateur, une marge de manœuvre extérieure et un cadre pour l'estimation et la relativisation. Cet "espace de dialogue" est nécessaire d'abord parce que sans lui les immenses vérités du christianisme ne peuvent être comprises ni adoptées. Deuxièmement, elle offre à qui la pratique, son propre ancrage par exemple en dialoguant avec une œuvre d'art moderne. L'œuvre d'art est, en effet, toujours un sujet indépendant qui ne dialogue avec nous qu'à ses conditions propres. Elle "*tire avec des balles dures*" pour ainsi dire. Son "*tir*" est souvent si intense, si difficile à comprendre et aussi exaspérant qu'on ne le supporte pas si on n'est pas bien enraciné dans son propre état spirituel. Cet espace de dialogue fait de la méditation des textes de la Bible à laquelle je veux me référer, au principe "*la Bible seule*" de notre tradition, nous aide dans la conversation avec toutes les éventuelles œuvres d'art. Il est alors possible de "*faire une radiographie*" de sa propre continuité culturelle et de voir l'engagement culturel de tout art. Si je comprends bien, c'est ce que veut dire l'enseignement de notre tradition, à savoir : que de la liberté de l'Evangile, nous pouvons estimer tous les dogmes. Nous avons vraiment besoin de cet armement à point pour arriver à discerner dans la multiplicité de l'art moderne la pseudo-beauté de la vraie beauté. Nous, théologiens et ecclésiastiques, n'avons guère de défi plus fascinant, mettons-nous donc résolument au travail!

Traduction A. & H.-C.F.

PARADOXES DE LA FIGURATION DANS L'ART JUIF

par Elie Szapiro*

Je vais avoir le plaisir de vous montrer et de commenter quelques images d'objets créés à travers les siècles et les pays - d'exil en exil, pour résumer l'histoire - par l'exercice du judaïsme, la religion mère du monothéisme.

Ma formulation peut, au départ, vous paraître prudente, et vous noterez que je n'ai pas dit *objets créés par des Juifs*. Nous verrons en cours d'exposé les raisons de cette prudence, et nous verrons aussi pourquoi j'ai voulu centrer cette communication sur la figuration dans l'art juif. Et comme les Juifs sont le peuple du Livre, le peuple de la Bible, c'est par référence au texte que nous commencerons. Après un rappel des prescriptions du Décalogue et de leur application dans l'Antiquité, nous verrons ensemble comment ces textes ont été compris par quelques grands commentateurs et comment ils ont été appliqués. C'est précisément à propos de leur application que nous serons amenés à signaler, en examinant certaines représentations figurées, plusieurs paradoxes.

Que dit la Bible sur le sujet qui nous occupe ? Le Décalogue paraît formel :

"*Vous ne ferez point d'image taillée, ni aucune figure de tout ce qui est en haut dans le ciel et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux sous la terre. Vous ne les adorerez point et ne leur rendrez point le souverain culte.*"

Ce texte de l'Exode, ch.XX, est repris comme vous le savez dans le Deutéronome, ch. V, sous une forme quasiment identique.

La lecture littérale de ce commandement sonne comme une interdiction définitive de toute représentation figurée - homme, animal ou plante - par les Juifs, interdiction liée au risque d'idolâtrie. Or ce risque n'est pas, dans le contexte historique du texte, un vain mot : à deux reprises déjà, d'abord quand Abraham a abattu les idoles dans son pays natal, ensuite dans cette Egypte que les Juifs viennent de quitter quand leur est donné, dans le désert, le Décalogue - c'est par la lutte contre l'idolâtrie et la dénonciation de l'impuissance des représentations figurées que se fonde la judaïsme. Cette lutte est d'autant plus difficile que les Juifs, déjà, sont fascinés par le monde païen, au point que dès que Moïse aura le dos tourné, ils vont mettre à profit son absence pour créer et adorer le Veau d'or. Premier paradoxe de

* Médecin et critique d'art

la figuration dans l'art juif, cette représentation figurée créée par des artistes juifs - à l'imitation de l'art sacré des peuplades environnantes - apparaît comme une **révolte contre l'interdiction de représentation** et aussi, signalons-le dès maintenant, comme le **désir juif d'intégrer dans la culture juive l'apport artistique de l'environnement**. L'art sacré juif se fonde sur un **art non-juif**, et c'est un second paradoxe que les exils successifs vont nous faire retrouver tout au long de l'histoire.

L'affaire du veau d'or tourne mal : la colère divine est terrible, on pourrait croire que les Juifs ont compris. Et de fait, la description de la première arche semble se conformer entièrement à l'interdiction : le tabernacle, le voile, le chandelier, le bassin ne comportent dans leur description (Exode, ch.XXX et XXXI) aucune indication figurée - à une réserve près, Aaron le grand prêtre doit **asperger les cornes** de l'autel lors des sacrifices. Y aurait-il eu là une utilisation d'une partie de corps animé dont le caractère, en quelque sorte incomplet, aurait échappé à l'interdiction ? Au passage, il convient de s'attarder un instant sur le nom donné par la Bible à l'artiste qui est chargé de **réaliser ces ornements** : il s'appelle Betsalel - littéralement "à l'ombre de Dieu". Et c'est dire tout de suite la place majeure donnée à l'art, en l'occurrence à l'art sacré, par le judaïsme. Si la figuration même devait être considérée comme interdite, l'art lui, en tant qu'ornementation de tout ce qui touche au service divin, est au contraire, dans le judaïsme, une façon de se conformer à volonté divine, de se placer à l'ombre de Dieu.

Quelques siècles passent. Les Juifs se sont installés en Israël et Salomon règne sur Jérusalem. C'est le moment de la civilisation juive antique. Le roi sage fait bâtir de somptueux palais pour montrer sa puissance, et pour montrer celle de son Dieu, un Temple plus somptueux encore. Le roi philosophe est aussi un roi marchand, les échanges avec les pays voisins et lointains prospèrent, les influences étrangères se font à nouveau sentir et c'est la **Bible elle-même** qui détaille, apparemment sans aucune réprobation, la réapparition de représentations figurées.

Les voici dans le palais du roi. Sur son trône d'ivoire, deux mains soutiennent le siège, des lions et des linceaux sculptés marquent les marches. Bien plus, dans le Temple lui-même, non seulement les colonnes sont décorées de grenades et de lis, mais le grand bassin - *la mer d'airain* - repose sur **douze boeufs sculptés**. Quant aux socles, entre les couronnes et les entrelacs, ils sont décorés de lions, de boeufs et de chérubins qui, précise le texte, sont des figures *d'hommes debout*. (Rois, III, ch.VII et X). Manifestement, en pleine Bible, de par la volonté d'un des auteurs présumés du canon biblique, nous découvrons la transgression apparemment patente des interdictions du Décalogue. Et à ce moment-là, deux points sont à noter :

- d'abord, le même chapitre signale que Salomon avait épousé une fille du Pharaon ;

- ensuite, ces décosrations sont le fait de Hiram de Tyr dont la mère, certes, le texte le dit, était juive - il était donc juif de filiation au sens religieux - mais qui doit sans doute à son père un savoir-faire qui rappelle celui des artisans des temples phéniciens. Sur le plan anecdotique, il faut se rappeler ici, puisque nous venons de parler de grenades, que le seul objet actuellement connu qui proviennent indiscutablement du Temple est une représentation figurée : c'est une petite grenade en ivoire, sculpture qui devait orner un des sceptres des prêtres pendant la liturgie. Elle a été montrée à Paris, au Grand Palais, il y a quelques années dans le cadre de l'exposition : "Israël, 3.000 ans d'art et d'histoire."

Il est temps de faire la point. Dans la vision juive du canon biblique, tous les textes sont également sacrés et doivent être respectés. Or, nous venons de le voir, les interdictions du Décalogue sont en apparence inconciliables avec les réalisations de Salomon. Les commentateurs juifs des siècles suivants - des rabbins du Talmud aux lettrés du Moyen Âge, vont pouvoir les aborder de façons très diverses, privilégiant l'un ou l'autre des deux aspects opposés. Ceci donnera une littérature aussi contradictoire, sur le sujet qui nous occupe, que les textes fondateurs. Nous n'en prendrons que deux exemples, empruntés au judaïsme espagnol médiéval :

- Maïmonide qui a passé sa vie dans le monde musulman est formel : la Torah nous interdit de faire des idoles, même si celui qui les sculpte n'a pas l'intention de les adorer, leur fabrication même est interdite afin d'empêcher autrui d'être entraîné à l'idolâtrie. Il n'y a pas de différence entre celui qui les fabrique et celui qui ordonne de les faire ;

- Nahmanide par contre, qui vit lui en Espagne chrétienne, est plus nuancé. Il considère que la Torah n'interdit la fabrication d'idoles que si on l'entreprend dans le but de les faire adorer.

Avant eux, les rabbins du Talmud avaient, dans le traité d'Avoda Zara (Traité sur les cultes étrangers), introduit des distinctions plus subtiles encore : cas d'une bague dont le sceau porte une figuration humaine, cas d'un artiste faisant l'effigie d'une personne selon que cette effigie est en relief ou en profondeur etc.

On voit, suivant le contexte de chaque époque et chaque pays, les divergences du texte biblique ont toléré ou franchement admis la figuration dans l'art juif. Et jusque dans l'Israël moderne, cette ambiguïté subsiste : c'est en effet le même mot "*pessel*" qui en hébreu désigne à la fois la sculpture et l'idole, le sculpteur se trouvant ainsi placé, sur le plan du langage, à la limite de l'idolâtrie.

La figuration a donc commencé très tôt dans l'art juif. Nous allons pouvoir suivre maintenant quelques uns de ses développements. L'exemple ancien le plus célèbre est celui de la synagogue de Doura Europos, en Syrie. Edifiée au III^e siècle

de l'ère chrétienne, retrouvée sous les sables il y a quelques décennies, elle est entièrement décorée de fresques à personnages représentant, dans un but didactique, les principaux épisodes de la Bible dans leur version juive. Depuis des années, les fouilles systématiques des anciennes villes juives d'Israël ont fait découvrir de nombreuses mosaïques de synagogues d'époques romain et byzantine. Historierées de personnages soit bibliques, soit empruntés aux représentations du zodiaque, elles démontrent que le cas de Doura Europos n'a rien d'isolé et que la figuration, après ses lointaines racines bibliques, était devenue très vite une des composantes permanentes majeures de l'art sacré juif.

Venons en à des temps plus modernes. Vous allez pouvoir le constater, c'est dans tous les domaines de l'art juif, du plus profane au plus sacré, que nous retrouverons, en dépit de l'interdit biblique, d'évidentes figurations et cela dans tous les pays.

Voici d'abord l'Espagne médiévale avec ce qu'elle a produit peut-être de plus beau dans le judaïsme, ses manuscrits enluminés. S'il est normal de retrouver des représentations de planètes stylisées dans un livre d'astronomie, donc dans un livre technique, il peut paraître plus étonnant, encore que ce soit habituel, de découvrir des représentations humaines dans le rituel de Pâques (Livre de liturgie familiale domestique). Il est sans doute plus curieux d'observer des fleurs et des oiseaux dans un manuscrit de la Bible qui reproduit en toutes lettres l'interdiction évoquée plus haut. On voit, dans un manuscrit enluminé à Lisbonne en 1481 que l'interdit ne pesait guère à l'illustrateur. Il faut savoir que dans le judaïsme, cette tradition d'enluminure avec des peintures à décor de personnages restera extrêmement vivace très tard, au moins jusque dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Sur un rouleau du livre biblique d'Esther enluminé en Italie au XVIII^e siècle, les personnages sont vêtus de costumes contemporains. Paradoxe encore que cette intrusion de la vie quotidienne dans la Bible et paradoxe qui va si loin qu'on peut voir dans une collection parisienne un rouleau du même genre, écrit et enluminé en France à la fin du XVII^e siècle, sur lequel le roi Assuerus et la reine Esther sont représentés sous les traits de Louis XVI et de Marie-Antoinette ! Ceci souligne que le judaïsme qu'on a voulu représenter comme refermé sur lui-même pendant deux millénaires, était paradoxalement beaucoup plus ouvert, beaucoup plus en phase avec le milieu environnant non juif qu'on ne l'a dit. Cette interpénétration avec le milieu extérieur se retrouve dans un contrat de mariage italien avec présence de lions dans les armoiries. Or ce contrat "*la ketouba*", fait partie intégrante du mariage religieux qu'on ne peut célébrer sans lui.

Des milliers d'objets du culte domestique ou synagogal pourraient venir à leur tour témoigner de cette permanence de la figuration dans l'art sacré juif. Telle cette lampe de Hanoucca¹ créée à Prague au XVIII^e siècle qui porte sur ses bas-côtés des représentations d'Aaron et de Moïse parfaitement identifiables ou encore cette

autre lampe de la même époque mais polonaise elle, qui rassemble autour d'une représentation des chandeliers du Temple, des oiseaux stylisés. Une autre encore, de même période mais née dans le monde musulman, à Tétouan. Les deux artistes ne se sont jamais rencontrés, leur facture est différente, mais ces œuvres présentent une identité symbolique manifeste : l'oiseau représente la liberté, le chandelier est le symbole du Temple et de l'indépendance disparue.

Il fut s'arrêter un instant sur le contenu de cette figuration du Temple détruit par Titus. En effet, un interdit rabbinique d'époque talmudique, proscrit la fabrication à l'identique, en trois dimensions, d'objets semblables à ceux qui se trouvaient dans le sanctuaire avant qu'il ne soit en ruines. Mais ceci n'a pas empêcher leur représentation sous forme de d'illustrations dessinées ou gravées. Ainsi, l'image du chandelier à sept branches du Temple figurera sur beaucoup d'objets juifs destinés aux usages les plus divers, de l'Antiquité à nos jours. Par contre, ce même chandelier en tant qu'objet sera, contrairement à ce que l'on croit souvent, banni des lieux de culte juifs jusqu'à une époque relativement récente. Il n'y réapparaîtront qu'à partir du XIX^e siècle. Ceux que l'on peut y rencontrer, quand ils sont anciens, viennent d'églises paradoxalement et non de synagogues.

Nous touchons à un autre des paradoxes de l'art juif à propos d'une lampe de Hanoucca en argent à décor de personnages, d'origine française. Elle est l'œuvre d'un orfèvre messin non juif du XVIII^e siècle. Dans le monde chrétien occidental en effet, les corporations ou guildes d'artisans sont placées, en pays catholique sous le patronage d'un saint, en pays protestant sous le contrôle des autorités religieuses. Il est donc impossible à un Juif d'en faire partie. L'objet liturgique sera alors exécuté à la demande d'un Juif par un artisan chrétien comme c'est le cas pour cette lampe et l'on comprend d'autant mieux l'importance et le poids des influences extérieures sur les figurations apparaissant dans ces objets liturgiques. Il faut rappeler qu'en pays musulman, le phénomène est inverse, ce seront souvent des artisans juifs qui fabriqueront des objets à destination non juive. Autre paradoxe que nous a fait découvrir cette étude des objets figurés : l'art juif peut très bien avoir été fabriqué par un non juif et être néanmoins indiscutablement, authentiquement porteur de la symbolique juive et du vécu juif.

On ne s'étonnera donc pas de découvrir une auréole sur le personnage émaillé d'une boîte à aromates utilisée pour marquer la fin du shabbat et qui est née des mains d'un orfèvre allemand non juif de la fin du XVII^e siècle. Or c'est pour ce type d'objet que l'on a pu établir, dès le XVI^e siècle, le processus de création. Vers 1550, un procès entre le commanditaire juif et l'orfèvre chargé de réaliser une boîte de ce genre, fait état de la fourniture par le client d'un dessin auquel l'artisan était prié de se plier.

Plus surprenante, puisque l'intervention extérieure y est négligeable dans la fabrication, est l'apparition d'éléments figurés dans l'art sacré juif en pays musul-

man. Elle est certes plus rare que dans le monde occidental, mais cependant loin d'être exceptionnelle. Ainsi, on voit des oiseaux sur une lampe de Hanouca marocaine du XVIII^e siècle mais également, toujours au Maroc, sur des lampes de shabbat. Nous allons constater que même la représentation humaine a été acceptée jusques et y compris dans les synagogues. Par exemple, dans une paire de *rimonim* originaires d'Afghanistan. Les *rimonim* sont des ornements en forme de mains que l'on place dans les synagogues, à la partie supérieure des rouleaux manuscrits du Pentateuque. La main, "hemsa," est une figuration partielle de l'être humain. Qui pis est, elle joue souvent le rôle d'un porte-bonheur, étant à la limite de la religion et de la superstition. Or, elle apparaît ici presque au contact de ce qu'il y a de plus révéré dans la synagogue. On trouve d'autres porte-bonheur sous forme de papier découpé portant les effigies d'Aaron, de Moïse en Algérie, en Tchécoslovaquie.

On pourrait multiplier les exemples. Je n'en citerai que trois qui concernent tous le rouleau manuscrit du Pentateuque - la Torah - tel qu'il est conservé et utilisé - c'est-à-dire lu chaque semaine dans les synagogues. Deux fois par an, l'interdiction formelle répétée au début de et exposé y est lue. Or, sur un rouleau exceptionnel avec une monture en argent du XVIII^e siècle, on peut voir une figuration incontestable : la terminaison florale de ses deux montants. De même, sur une "mappa" allemande de 1812 - c'est ainsi que l'on appelle en milieu européen, une ceinture généralement décorée, appliquée au contact du texte lui-même pour maintenir les deux parties. La figuration y est évidente et placée, véritable paradoxe, au contact du texte qui semblait devoir l'interdire. Enfin, signalons ces mains de lecture qui servent, sans souiller le rouleau de parchemin, à suivre le texte même qui interdit la figuration

Mais en fait est-ce la figuration qu'a voulu interdire Moïse ou seulement le culte adressé à cette figuration ?

¹ Hanoucca est la fête religieuse qui commémore la révolte et la victoire des Asmonéens contre l'occupant grec syrien.

CONFESIONS D'UN AGNOSTIQUE NÉO-PIÉTISTE

Lassi Nummi *

RELIGION/FINLANDE

L'auteur interprète son titre : néo-piétiste se réfère à l'arrière-plan familial et aux révélations de l'enfance, agnostique souligne l'équilibre entre l'image du monde intellectuellement construite et la révélation du monde mystique et spontanée. La révélation de la sainteté ne se limite pas au domaine défini par les rites et des dogmes. Pour l'auteur - surtout dans sa jeunesse - la musique, les chefs d'œuvre de la littérature, l'architecture et la nature ont ouvert des révélations sur la sainteté.

L'auteur propose que le monotheïste qui réfléchisse sérieusement à son image de dieu - chrétien, juif et musulman - admette de vivre un monde où Dieu n'existe pas, - l'athée sans préjugés un monde où Dieu existe. La méthode pourrait être la manière dont nous nous rapprochons de la fiction - un roman ou une pièce de théâtre : vivre l'image du monde comme on vit l'univers d'une œuvre d'art. Si l'objet à vivre est l'image du monde monotheïste, l'image de Dieu doit être dépouillée, épurée des anthropomorphes. Le sens du monde, sa justesse, son centre omniprésent dont la seule qualité quasi-humaine est qu'on peut lui dire : toi.

Il est nécessaire de commencer par une définition, à savoir l'interprétation du titre. Néo-piétiste se réfère à un arrière-plan bien défini qui se situe à l'aile modérée du mouvement piétiste laestadien qui, parti de la Laponie, agit au sein de l'Eglise évangélique luthérienne, et qui fut le *foyer spirituel* - comme on le formule chez nous - de mon père. Cet épithète caractérise mes expériences d'enfance toujours présentes ; mais pas autant ma pensée et ma forme de vie actuelle, comme le montrerait l'épithète parallèle 'agnostique'.

Le terme **agnostique** souligne souvent une réserve rationnelle vis à vis des interprétations irrationnelles, mystiques et de l'au-delà du monde: '*de ces choses on ne peut rien savoir*'. Quand je suis devenu agnostique, mon point de départ fut à vrai dire opposé. J'ai bien sûr reconnu que la pensée rationnelle et l'observation empirique étaient pratiques en construisant une image du monde ; mais je n'ai pas voulu leur céder un pouvoir totalitaire sur la révélation spontanée et subjective et

* Poète et essayiste finlandais.

sur l'intuition. *Agnosis* : 'je sais que je ne sais pas'. Cela ne concerne pas seulement le savoir mystique mais aussi les dogmes rationnels.

Quelques uns de mes interlocuteurs prétendent que mon attitude est une parresse intellectuelle. Je me sens moi-même parfois un raté puisque, arrivé à l'âge de 65 ans, je n'ai pas eu le temps de devenir *croyant* - soit un croyant rationnel et athée, soit un croyant mystique, un vrai chrétien ou soufi ou bouddhiste ou... Mais conserver une vision du monde ouverte comme un choix personnel m'est apparu jusqu'ici, nécessaire, même si ma navigation me mène de temps à autre à la proximité de la terre ferme d'une ou d'une autre vision du monde.

Parce que c'est comme ça, je m'en tiens à ma propre tradition comme point de départ - tout en restant aussi ouvert que possible aux autres. Et c'est déjà mon point de départ qui contient ces deux éléments de base : le rationalisme européen qui naît de l'arrière-plan grec et la révélation mystique qui provient de l'expérience humaine spontanée dont la première version dans ma conscience a été la version nordique du christianisme sorti d'un arrière-plan judéo-grec.

Après cette explication il n'est sans doute plus nécessaire de justifier le troisième mot du titre, 'confessions'. Pour tout le monde il est déjà évident que je vais parler comme c'est l'habitude chez les 'confessés', fort subjectivement.

La révélation de la sainteté.

Je ne suis certainement pas seul à être occupé par *la révélation de la sainteté* au-delà des concepts et des dogmes. Sans aucun doute, on peut analyser cette révélation jusqu'au bout et la replacer quelque part dans les couches de nos révélations primitives de base. Mais d'une certaine façon, il semble qu'elle ait sa propre force de témoignage souveraine et intérieure qu'on n'arrive pas facilement à décourager.

Entre la révélation de la sainteté et une révélation réelle quotidienne, il y a une tension intéressante. L'observation qui souligne le rationalisme et qui se plaît le mieux dans le cercle du '*monde réel*' et de ses arguments, pourrait présenter la révélation de la sainteté d'un mystique comme une variété de la révélation esthétique. D'autre part les révélations de la sainteté représentent différents niveaux. A côté de la sainteté de la tragédie ou de celle qui résonne sous les voûtes d'une cathédrale existent : - la sainteté de tous les jours, intime, à la petite semaine, - la sainte Famille en train de se réfugier, il y a deux millénaires ou aujourd'hui ou - la chaleur quotidienne entre les hommes.

Pour plusieurs d'entre nous, la révélation de la sainteté est la partie la plus inaliénable du domaine irrationnel de notre univers, sans tenir compte du fait

d'avoir des 'dogmes' utilisables auxquels l'attacher. Un monde dans lequel la lueur de la sainteté s'est éteinte paraît absurde et fade.

D'autre part, la révélation de la sainteté idéaliste, élevée et tendue peut également isoler l'homme du monde comme le fait un mur. Pénétrer la muraille, rencontrer la réalité qui l'entoure peut alors être une révélation importante. Comme une sorte de révélation inverse, cela peut signifier la rencontre de la sainteté sous une nouvelle forme.

La musique sacrée de la jeunesse.

La musique comme lieu de rencontre de la sainteté, comme chemin de pèlerinage, est une des révélations les plus fortes de ma jeunesse. Aux environs de ma seizième à ma trentième année, la musique fut pour moi le contact avec une réalité plus élevée - ou un chemin vers mon propre monde intérieur où la solution de l'éénigme du monde semblait se cacher.

Bien sûr pas toute la musique, la musique des révélations saintes existait séparément, et elle aussi se divisait en deux lignes principales !

- en première ligne : la musique purement sacrée dès son point de départ - la musique d'église. Les *Passions* de Bach et de Schütz, le *Requiem* de Mozart, les *concertos de Noël* de Corelli et d'autres, le *Miserere d'Allegri*. Le *Stabat Mater* de Pergolesi reflétait la mort de Dieu, le mystère du chagrin. Le *Sanctus* de la messe de Bach ondulait à la louange des âmes bienheureux à travers l'éternité. Au moment d'écouter la musique je m'y identifiais et je m'y rendais. L'arête du monde reflétée par les sons et les mots m'était en ce moment absolument réelle.

- Parfois un élément littéraire ou visuel s'attachait à la musique comme un composant essentiel. Le *Parsifal* de Wagner fut le premier opéra que j'ai vu et entendu '*en nature*'. Le lieu était l'Opéra National Finlandais de l'époque, d'un format de poche (40 personnes dans l'orchestre, 600 dans la salle) - mais avec quelle grandiloquence il résonnait, à quelle profondeur se gravait l'image d'Amfortas en train de lever le calice ! Je suis toujours prêt à me moquer de Wagner, mais mon handicap est aussi durable que celui d'Amfortas. Quelques mesures de Parsifal font surgir à la conscience tout le continent de cette révélation.

Ces exemples représentaient des façons '*conventionnelles*' d'écoute et d'interprétation où l'auditeur se laisse aller à une révélation qui est en quelque sorte soumise aux conditions de l'auteur. Il y avait également d'autres sortes de révélation - plus sauvages, plus inattendues. J'étudiai la musique instrumentale (en particulier la musique absolue, sans programme) souvent comme un explorateur observe un nouveau continent. Je partais pour une aventure, guidé par une symphonie, une sonate ou un concerto, une aventure dans un paysage étrange, dans des espaces nouveaux. Le résultat était plutôt des fantaisies cosmiques que des observations esthétiques précises. Mais pour moi mystique, ces voyages imprévisibles

étaient d'une importance capitale : j'avais vraiment la sensation de toucher de l'intérieur les extrémités de mon univers. De ces guides de mes voyages intérieurs je n'en citerai ici que deux : l'unique symphonie de César Franck et la Quatrième de Sibelius. Cette dernière surtout qui a la réputation d'une œuvre difficile m'a chaque fois emmené sur le chemin de l'au-delà qui me secouait, m'effrayait et m'enchantait.

Les sons d'aujourd'hui.

Et aujourd'hui ?

Je dois malheureusement constater que j'ai presque perdu ces guides. Les raisons peuvent en être nombreuses. Comme homme je suis certainement attiédi, j'ai cédé. A la place du talent général d'un jeune, il y a une médiocrité, un scepticisme et une soif de confort de vieux. A la place d'un aventurier il y a un touriste.

Un facteur est évident : la musique - par exemple de Franck et de Sibelius - m'est devenue trop familière. La fin de l'œuvre n'est plus couverte par l'obscurité quand je me mets à l'écouter. Je ne pars plus emporté par un courant obscur ni par le vent sur la route des nuages. Non, j'entre dans un bâtiment en verre, un palais ou une église, et toutes ses parties sont à la fois dans mon champ d'observation. Les limites du monde sont à chaque moment visibles.

Cela concerne maintes autres vieilles compositions connues. Je continue à aimer écouter la plupart d'entre elles. Je peux ressentir le frôlement léger de la sainteté, mais plus rarement son choc violent.

Bien sûr le contrepoint du final de la symphonie Jupiter de Mozart dit toujours inéluctablement que quelque part, dans les profondeurs du monde - derrière la plaine plate où je vis - s'élèvent de hautes montagnes. Et je n'oserais toujours pas commencer à disputer avec les polyphonies de Bach sur l'existence de Dieu ou la véracité de la grâce. Je ne pourrais qu'y perdre. Le vieux sait trop bien comment s'y prendre.

Mais en gros, j'ai épousé le stock de base. Peut-être que j'ai trouvé trop de fois la destination, et trop de fois, le matin suivant j'ai repris la route.

Pourtant je ne suis pas complètement engourdi. De temps en temps quelque chose me touche. Quelque chose qui est tout neuf - ou très ancien. Un ami m'a donné il y a quelques années comme cadeau de Pâques l'enregistrement d'*Utenja* de Penderecki qui est sur le texte de l'enterrement et de la résurrection du Christ. Elle a ébranlé les limites du monde, et le fait toujours.

A chaque fois la musique de l'Estonien Arvo Pärt me conduit dans une réalité extérieurement fragile mais intérieurement puissante. D'autre part, le prologue de la suite des *Cantigas de Santa Maria* qui provient de la Cour d'Alphonse le Sage du début au 13 e siècle et qui serait peut-être composée par lui-même, semble planer dans un univers de légèreté archaïque, dans un temps d'avant la chute et la venue ultérieure du champ de gravitation du système tonal.

Les intervalles de la grâce et de la libre volonté.

Dans les années de jeunesse et même plus tard la musique a de temps en temps ouvert un monde fermé et clos. Comme une bouffée d'air rafraîchissante, un sentiment *du sens, de la raison, de la signification* fondamentale du monde affleure à l'impassé de la futilité et paralysante du monde - un sentiment puissant et indéfinissable par les mots. Je crois qu'on peut le comparer à la révélation de la grâce dans les sphères religieuses.

Du temps de l'après-guerre me revient en mémoire la dépression profonde d'un adolescent de 18 ans. J'avais un matin entendu ou lu quelque chose sur l'exécution publique d'un politicien européen qui fut pendu de telle façon qu'on relâchait et resserrait la corde tour à tour pendant une ou plusieurs heures avant l'étranglement définitif.

Qu'importe quels furent ses pêchés - qu'importe si les exécuteurs étaient de méchants nazis, de bons communistes ou de braves démocrates et patriotes de quelque endroit plus à l'Ouest, ou si cette exécution se faisait pour la joie des hommes ou pour une plus grande gloire de Dieu. Quand la cruauté franchit une certaine limite, tous les faits qui pourraient l'atténuer perdent leur sens : nous sommes dans le royaume des barbares.

Pendant une longue journée mon monde fut sans fond, bâti sur le vide, entièrement désespéré. Vers dix heures du soir une œuvre familière pour orchestre à cordes parvint par hasard de la radio à mes oreilles, l'*Andante festivo* de Sibelius. Et avec une force surprenante elle arrêta la crise - elle répondit à la question - elle éteignit les flammes du désespoir.

Je ne sais pas s'il vaut la peine d'évoquer une telle expérience. Pour celui qui se méfie de la trahison de la musique et considère qu'elle triche avec les sens et les sentiments, cela peut passer pour un exemple négatif : l'euphorie de drogues qui calment l'âme humaine et la libère de la lutte contre un monde de cruautés.

Pour moi, c'est toujours une révélation exceptionnelle de la grâce qui se confronte à l'humiliation et à la délivrance de Job, donc à la fin de *la poésie de Job à proprement parler* - avant que l'auteur du récit ne se tourne vers son micro et ajoute sa propre version du pari de Dieu et de Satan.

*"Mon oreille avait entendu parler de toi ;
Mais maintenant mon œil t'a vu.
C'est pourquoi je me condamne et je me repens
Sur la poussière et sur la cendre."* (Job 42 : 5-6)

J'ai été confronté plus tard à un autre nœud que la musique a pu défaire. La question de la liberté de la volonté m'intéressait depuis longtemps - le rapport entre *'l'impression de vouloir'* subjective et l'image déterministe du monde.

A cette époque, il y a plus de 40 ans, ce problème m'était aussi douloureux que la question de la nécessité fondamentale du monde.

Jusqu'au jour où j'assistai à un concert et écoutai un concerto pour piano de Bach - avec comme chef d'orchestre le vieux Léo Funek et comme soliste le jeune pianiste viennois, Jörg Demus. Alors, dans une tension et détente entre le piano et l'orchestre, le chef et le soliste, la logique absolue de la partition de Bach et la sensibilité nuancée de l'interprète, j'ai *vécu*, d'une façon émotionnelle, la Loi et l'Evangile - la liberté de l'homme dans un monde canonisé par les lois.

Et les autres arts ?

La musique a rempli presque tout mon exposé. Elle semble donc être le domaine artistique qui a façonné le plus fortement mon image de monde.

Je laisse de côté l'architecture et les beaux arts - je crois certes que la sensation qui pourrait s'appeler la *'révélation de la cathédrale'* est un des types fondamentaux des révélations religieuses de l'homme (oserais-je dire l'archétype ?) - avec une révélation parallèle (et pas nécessairement opposée) celle de Dieu qu'un paysage naturel vierge éveille en nous.

Les livres appartiennent inévitablement à ces confessions. Je laisse de côté les études intellectuelles sur l'image du monde et je cherche plus précisément dans le domaine de la poésie et de la fiction les mêmes révélations fondamentales et existentielles que dans la musique. La révélation de la sainteté ou de ce qui lui correspond.

Pourtant je dois accepter *un philosophe* et c'est le brave vieux Platon. Mais lui aussi, je le choisis plus précisément parce que poète!

La culmination du *Symposion*, le grand discours de Socrate sur l'amour, est un des rares moments de la littérature mondiale qui se soit imposé à moi avec la même intensité que la grande musique. On doit peut-être appeler cet effet de la rhétorique - il est pourtant vrai.

Le sujet dont parle Platon n'est bien sûr pas sans importance : la révélation de la *b*eauté et d'Eros. Ici je *dois*, certes, dire qu'il s'agit d'un effet de rhétorique - et dire avec discrétion que mon propre cercle d'intérêt érotique se situe dans un sec-

teur un peu différent de celui de Platon. Loin de moi de moraliser à propos de l'intérêt de Socrate pour les beaux adolescents, mais je trouve Platon un peu intolérant alors qu'enfant de son temps, il n'accorde aucune pensée pour nous autres - à l'hétéro-érotisme modeste du peuple.

Malgré cette réserve, je partage l'avis de Platon que '*chaque homme doit louer Eros*'. Le cercle des révélations érotiques d'une part et la rencontre de l'autre homme d'autre part - souvent événements simultanés - sont les parties les plus essentielles de la révélation de la beauté de la vie et de la sainteté.

... et la poésie ?

Il est peut-être raisonnable de constater que, bien que le travail de poète soit mon métier quotidien, la poésie aussi, de temps à autre, a offert des impulsions essentielles pour la révélation du sens de la vie et de la sainteté.

Rilke, T.S. Eliot, Arthur Rimbaud, l'ont fait chacun à sa façon ; parmi les Finlandais citons un peu arbitrairement Eino Leino, Otto Manninen, Eeva-Liisa Manner et Paavo Haavikko. Je préfère tout de même prendre chez les vieux classiques quelques exemples de poids avec lesquels on s'approche de la vitesse et de la fascination de la musique.

Dans le deuxième volume du Faust de Goethe, écrit dans sa vieillesse, je me souviens d'un épisode qui à la première lecture m'a presque fait lever de mon siège. Homunculus, l'homme créé dans l'éprouvette, sera séduit et libéré dans la nature au sein de l'éros - il se reflétera comme une lueur brillante sur les vagues avant de se fondre dans l'omniprésence de la nature. Dans l'épisode (qui aujourd'hui paraît assez actuel) il y a de l'ironie à propos de la prétention de l'homme, mais aussi une confiance dans la force conciliante de la nature. Et avant tout il y a le rythme contagieux de la poésie et de la musique.

Nombreux sont ceux qui disent de la *Divine Comédie* de Dante que son dernier volume, *Le Paradis*, est bien pâle comparé avec *l'Enfer*. C'est peut-être en partie vrai. Mais quand on arrive à l'épisode où, en une splendide métamorphose d'images, la cour céleste avec ses différentes zones s'ouvre devant les yeux comme une rose immense, on est asphyxié tant l'image est haute et authentique.

Encore plus loin dans le temps, l'*Iliade* d'Homère contient des épisodes qui, comme la musique, créent leur propre réalité et influencent la notre. Le plus bouleversant se trouve à la fin, alors que le vieux roi troyen Priam se glisse la nuit dans le camp ennemi sous la tente d'Achille pour demander le cadavre de son fils afin de l'enterrer. Malgré lui le vieillard admire l'assassin de son fils qui, lui aussi, mourra bientôt, comme on le sait par les présages. Achille de son côté admire le fier vieillard. Ils pleurent ensemble la perte future d'Achille et de Troie, la misère de l'humanité sur la terre.

Quand j'ai lu cet épisode pour la première fois (il y a 40 ans peut-être - il me semble que presque tout s'est passé il y a 40 ans ! Un roi qui a perdu son fils ; la présence de la haine et de la mort ; l'enterrement comme une rédemption rituelle pour le corps déchiré ; et une lumière conciliante qui dépasse les limites de la haine.

Plus tard j'ai lu l'essai sur *'l'Iliade'* de Simone Weil où elle compare les Évangiles en tant que manifestation de l'esprit grec avec les grandes tragédies et avec l'épopée d'Homère. La misère du sort humain, la compassion envers l'homme. Du '*déjà vu*', - cela me paraissait familier.

La fiction - antenne par excellence de la conscience.

J'ai ainsi conté '*quelques révélations de cathédrale*' dans les domaines de la musique et de la littérature ; révélations qui pour moi signifient le franchissement des limites rationnelles, une telle touche de sainteté que, indépendamment des interprétations intellectuelles, on est obligé de les accepter comme une part de sa propre image du monde.

En ce qui concerne la méthode j'aimerais encore me référer aux possibilités de la fiction, d'une approche fictive - en réfléchissant et en sondant l'image du monde.

Comme exemple, je prends l'image et le concept essentiel des religions monothéistes - le judaïsme, l'islamisme, le christianisme - et de la même manière de nombreuses philosophies : Dieu.

J'écarte cette fois le fait, qu'à ce concept du souverain de l'univers et à la force primitive, se rattachent des images très variées et qu'on l'évoque de différentes façons. Je l'utilise d'une certaine manière comme une constante.

Je note que pour ce concept on trouve une assez forte division en deux : d'une part les différents monothéistes, théistes et d'autres ; et d'autre part les athées. Et nous, les agnostiques, panthéistes et autres, à différents degrés, sommes à mi-chemin.

Je propose une thèse : un homme qui réagit à ce concept et y prend position devrait également vivre sérieusement l'image du monde opposée.

Un athée pieux devrait vivre un monde où *'Dieu existe'*. Non pas une caricature primitive et facile à repousser ni un monsieur dans la baignoire de Doré, mais l'interprétation la plus sérieuse et la plus substantielle que chacun trouve.

De la même manière, il conviendrait à un monothéiste pieux de vivre l'interprétation du monde où l'hypothèse de travail nommée **Dieu** soit éliminée.

L'effort pour l'un et l'autre est sans doute dur. La fiction s'offre comme méthode : la même approche sérieuse et vécue qui conserve pourtant la même distance

qui existe entre le lecteur d'un roman sérieux ou d'une pièce de théâtre et ce roman ou cette pièce. Le monde qu'il assimile existe et n'existe pas. Il le suit comme un tout logique, sans s'y engager pourtant. Jeu et vérité, les deux juxtaposés.

'Dieu' - quoi, qui ?

Quelqu'un peut maintenant poser la question : quelle sorte de Dieu ? Je propose à l'athée ou bien à l'agnostique de le tester dans sa propre conscience.

Il est naturellement hardi de proposer une réponse à une telle question. Puisque j'ai lancé le défi, j'essaie y répondre.

Cette image de Dieu devrait selon moi être '*épurée*' de tous les traits anthropomorphiques inutiles.

La première qualité la plus profonde que je demande et cherche chez Dieu est *le sens, la signification du monde*. J'aimerais définir : Dieu est le fait qui donne un sens au monde, une signification, un contenu, - que le monde *est judicieux*.

Je ne sais pas si nous arrivons à traverser le champ de tension interlinguistique. Le mot finnois *mieli* [*sens*, N.d.t.] est exact pour moi - par exemple *tarkoitus* [*signification, objectif*] est déjà déroutant. Le nom *mielekkyys* [*sens, raison*] irrite par sa modernité mais contient quelque chose d'essentiel. Les aventures lexicales ont conduit en anglais à l'approximation des mots *mind, sense* et *sensibleness*. *Verständigkeit* de l'allemand paraît avoir un accent de raisonnement, *Sinn* me semble meilleur, *sinnvoll* - sympathique et plein de sens.

Une autre qualité indispensable - ou bouquet de qualités - est à mon avis l'universalité - l'éternité et l'infini, l'omniprésence temporaire et locale. On a l'habitude de souligner que Dieu est extrêmement grand. Peut-être pourrait-il être fertile de penser parfois qu'il est extrêmement petit, puisqu'il est présent à l'intérieur de chaque homme, cellule, atome et quantum. Le sens du monde qui se cache à tout et chez tous.

La troisième qualité est que ce sens ne se cache pas complètement mais qu'il s'exprime, s'ouvre, à moi et aux autres qui le cherchent.

Continuons. Nous parlons donc d'un dieu monothéiste : d'un dieu en personne, cela présume qu'il puisse être authentiquement décrit par le concept de la personnalité - qu'il soit une personne, ou que de son infini puisse sortir, tout naturellement, un terminal de visualisation en forme de personne qui communique

avec nous. (On a l'habitude de nommer nos répliques, dans ce dialogue, des prières.)

La '*personnalisation*' n'est pourtant pas nécessairement une quatrième qualité. Je pense presque qu'elle fait partie de la première et de la troisième - de la position que Dieu est le sens communiquant. La communication exige un rapport mutuel, un dialogue. Si je me souviens bien, Martin Buber a dit des choses intelligentes à ce sujet.

Et la toute puissance ? Je laisserai la question ouverte cette fois, parce qu'elle contient ce difficile et douloureux problème de la souffrance.

Dieu est-il charité ?

Cet aspect semble également faire partie de la question du sens du monde. Son alternative serait en effet une image du monde *diabolique* où tout viendrait d'un être qui nous serait hostile. Logiquement ce n'est pas un monde impossible - cela nous vient parfois à l'esprit en lisant le journal ou en regardant les informations télévisées. Je ne m'y arrête pourtant pas. J'ai posé mon jeton sur une autre case.

Traduit du finnois par Anja et Henri-Claude Fantapié

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA NOTION MÊME D'ART SACRÉ

par Philippe Chanteux*

Je me contenterai dans cet exposé d'évoquer quelques idées se rapportant aux fondements traditionnels sur lesquels reposaient les rapports entre l'art et le sacré avant que l'homme des temps modernes n'en ait à peu près complètement oublié les principes et la finalité. La confusion a été portée à son comble à partir du moment où l'artiste a revendiqué pour lui-même des droits illimités quant aux sujets à traiter et à la manière d'en rendre compte. Un regard désintéressé sur l'évolution de l'art entre la fin du Moyen Âge et les débuts de la Renaissance permet approximativement de dater ce passage et de mesurer à quel point il sépare littéralement deux mondes, irréductiblement opposés dans leurs orientations fondamentales : l'une étant de reconnaître que le monde est objectivement structuré selon l'ordre divin et que l'homme est dépositaire de cette conscience et des exigences qui en découlent, l'autre visant à investir l'homme d'un pouvoir quasi démiurgique lui permettant de croire à sa portée d'imposer au monde telle organisation subjective et de la modifier au gré des vicissitudes du désir humain. D'un côté un rapport constant régulateur assurant l'intelligibilité de la plus petite partie du tout, de l'autre un rapport variable d'un système à un autre rendant impossible toute mesure et conduisant à une inintelligibilité croissante en proportion de la multiplication des systèmes et de leur fugacité.

Je ne fais qu'indiquer sommairement et un peu elliptiquement ces choses pour en venir plus rapidement au sujet qui nous occupe, car il est évident qu'elles demanderaient pour être justifiées de plus longs développements. Il n'empêche qu'elles me semblaient indispensables pour introduire la question de l'art sacré dans la mesure où celui-ci a précisément pour fonction d'actualiser formellement un Centre et d'assumer le rapport fixe de celui-ci à tout point de la structure périphérique d'un monde, d'une civilisation, d'une tradition.

Les fondements du sacréⁱ

Ce qui fonde, en effet, la sacralité d'un art, c'est sa capacité, moyennant telle forme appropriée, de rendre présente et en quelque sorte tangible l'activité rayonnante d'un Centre spirituel. Une civilisation traditionnelle, comme celle de notre Moyen Âge occidental par exemple, est rigoureusement construite à partir de ce Centre comme, géométriquement parlant, un polygone régulier. Son art, qu'il soit

* Artiste

central et majeur - et il s'agira alors d'art sacré - ou périphérique et minceur - et il s'agira alors d'art profane ou, comme on l'a dit plus exactement *extra-liturgique*- en portera donc l'empreinte particulière et providentielle (c'est là ce qui donne lieu à ce qu'on appelle le *génie collectif* d'une civilisation) et actualisera ce Centre partout où il sera. C'est là la fonction capitale et décisive de tout art sacré : rétablir un contact effectif entre l'homme et le divin, contact en quelque sorte *rédempteur* à son niveau car rompu par la Chute et la perte de la transparence primordiale du Paradis terrestre. Il est extrêmement important de comprendre qu'un art sacré joue, **opérativement** peut-on dire, le rôle d'un substitut terrestre du Révélateur d'une Tradition qui est son Principe, son Centre et sa Raison. Une cathédrale, une icône, en milieu chrétien manifestent réellement la présence du Christ, de tel Apôtre ou Saint majeur de l'Eglise.

L'art sacré n'est à l'évidence pas ce qui *informe* une Tradition, une Religion (puisque toute forme dépend d'un principe supra-formel), mais il est en tout état de cause garant de la conservation de cette forme qu'il vivifie de l'intérieur, comme le noyau d'un arbre par où monte la sève, assurant la poussée et le renouvellement naturel du feuillage. Et c'est là une autre fonction majeure de tout art authentiquement sacré. C'est pourquoi tout flétrissement de cet art dans son fondement sacramental et dans ses règles d'exécution, porte atteinte à la plénitude formelle d'une civilisation : si celle-ci en arrive à perdre la notion de sa propre sacralité, et partant des impératifs de l'art qui la manifeste directement, il se produit inévitablement une déviation, une dégénérescence et fréquemment l'histoire humaine l'atteste, une dissolution. Il serait bien difficile d'entrer dans le détail au cours de cette conférence, mais je ne puis m'empêcher de dire que des facteurs politiques, économiques, sociologiques ou autres sont moins des *causes* de cette dissolution que des *effets* ou des chocs en retour, de la perte du sens du sacré et des licences prises vis-à-vis des règles artisanales de son expression...

La perte de ce qui représente le Centre équivaut, à l'échelle humaine, à une perte du Centre, donc à un déséquilibre et à une chute à peu près fatale. L'art sacré étant un miroir reflétant aussi purement et directement que possible le Centre, briser le miroir conduit presque infailliblement à l'oubli de celui-ci. Spirituellement, il va sans dire que le Centre réel n'est nullement affecté par cette brisure, pas plus qu'un objet par le bris d'un miroir qui en renvoyait l'image : mais je rappelle que l'art sacré est là précisément pour actualiser une présence surnaturelle, pour aider l'homme oublious d'après la Chute à un *ressouvenir* - au sens platonicien du terme -, pour donner à une Vérité et à une Réalité supraformelles une forme sensible destinée à des esprits trop habitués à la rêverie de ce bas monde pour pouvoir les percevoir directement. Et c'est un orgueil démesuré et une pure folie que de croire que, au nom du *Pur Esprit*, l'homme puisse se passer de cette aide miséricordieuse. J'en profiterai pour citer opportunément Frihjof Schuon :

" *L'art sacré est intrinsèquement inviolable, si bien que le viol retombe en définitive sur l'homme.* "

C'est en, une phrase lapidaire, résumer le tragique de l'évolution humaine depuis la fin du Moyen Âge.

J'ai parlé du déséquilibre résultant de la dégradation du sens du sacré et de telle forme d'art lui correspondant. Il y a donc lieu d'évoquer ici une autre fonction de l'art sacré qui est une fonction équilibrante. Non forcément, à ce niveau, ipso facto pour tel psychisme individuel, mais pour une collectivité humaine complexe et turbulente. Une *ambiance* déterminée par le sacré à travers ses formes, aura pour effet non seulement d'apaiser et d'accorder entre elles les facultés de l'âme en la plongeant par anticipation dans la paix et l'harmonie célestes, mais de recentrer cette âme - ne serait-ce que virtuellement - sur son noyau spirituel. La gravitation des planètes autour du soleil offre là un excellent symbole de l'équilibre dont je parle : des plus petites au plus grandes, des plus proches aux plus éloignées, chacune est à sa place et le demeure au sein d'un système dont nul n'a encore songé à déplorer le trop parfait équilibre. D'autant qu'il semble bien que ce dernier ne soit pas sans quelque influence sur la planète Terre où Dieu a précisément choisi de projeter Son image...

La fonction cosmologique de l'art sacré

Et ceci me permettra de dire quelques mots sur une des fonctions les plus méconnues aujourd'hui de l'art sacré, et touchant au fond même de cette notion d'équilibre dont je parle en ce moment. C'est une fonction cosmologique. La complexité même de cette question qui pour être abordée et entendue nécessite au moins des aperçus suffisants sur un certain nombre de Sciences Sacrées - dont certaines sont même hélas à peu près complètement perdues ! - m'oblige dans le cadre de cet exposé à n'en rappeler que quelques uns des aspects les plus schématiquement essentiels.

Tout art sacré, qu'il s'agisse de la fondation ou de l'élévation du Temple, de la peinture d'un mandala ou du tracé rituel d'un dessin de sable Peau-Rouge, pour me limiter à ces trois exemples, reproduit un événement cosmologique (ou si l'on veut un *moment* ou une *configuration* cosmique particulière), et ceci depuis le geste créateur de l'exécutant - prêtre ou artiste - jusqu'à l'aspect final de l'objet. Rien n'est fait au hasard ni selon une prévue *inspiration* individuelle (si elle existe réellement, elle est une grâce accordée par le Ciel mais, en aucun cas, une transgression des règles d'exécution). Or il va de soi que *reproduire* n'est pas *inventer*. Un rituel, une peinture, une architecture, toutes formes d'art sacré recréent en quelque sorte soit les conditions cosmiques où se manifeste tel messager direct de Dieu, soit le mode de manifestation par lequel il assuma la fonction de Centre du monde (je rappelle à cette occasion qu'un des symboles médiévaux du Christ est le soleil) ou tel aspect de cette fonction. Dieu est universellement *Artiste-Créateur*, qu'il soit architecte, potier, musicien selon les traditions, et l'univers, témoignage direct de son Amour, est son oeuvre. L'homme, *sait à l'image de Dieu*, l'expression est chrétienne mais transmet une vérité universellement exprimée sous une forme ou une

autre - est donc par essence et par vocation créateur à son tour. Mais, pas plus que Dieu n'a créé n'importe quoi n'importe comment (le terme grec *cosmos* signifie *ordre*), l'homme ne peut participer à l'Oeuvre divine et accomplir en quelque sorte un processus inverse de retour au Principe par l'acte créateur lui-même sans connaître les lois par lesquelles sont structurés précisément l'univers et son reflet microscopique qu'est l'âme humaine (Dieu a créé le monde mais *le Royaume des cieux est au dedans de vous*) : toute l'alchimie spirituelle de l'art sacré est fondée sur cette transposition, rendue possible par le fait que le *naturel* - dont l'âme traditionnellement relevait - est témoignage par sa forme et ses qualités du *Surnaturel*. Par conséquent, tout artisan travaillant à une œuvre sacrée doit maîtriser cette science des Formes permettant une telle transposition, et qui ne s'improvise pas mais est normalement transmise par la Tradition (les initiations de métiers avaient jadis cette vocation). La fonction équilibrante de l'art sacré vient donc de ce qu'il transmet par sa forme l'encadrement cosmique suffisant mais nécessaire pour que s'y manifeste et qu'y rayonne sans encombrer la Présence spirituelle qui en surdétermine l'ordre. Ainsi envisagé, l'art sacré tient lieu d'une périphérie parfaite, bien que l'expression puisse paraître paradoxale. Il synthétise un monde pour lequel il est Perfection centrale et périphérie parfaite. Trahir cet art, c'est perdre le Centre de vue et du même coup rendre incertaine la périphérie. C'est ainsi que s'amorce la dérive d'un monde.

Je ne ferai qu'indiquer que la fonction théurgique de l'art sacré découle des fondements cosmologiques sur lesquels il s'appuie. En effet, sa forme même le charge, je l'ai dit plus haut, d'une influence spirituelle qui rayonne à partir de lui et se propage dans un espace qu'il protège en le sanctifiant. Encore faut-il que cet espace ne s'y oppose pas par sa lourdeur et son opacité. Dans un monde traditionnel, la part étant faite aux inévitables imperfections terrestres, tout contribue justement à un maximum de transparence pour ainsi dire *atmosphérique*, et à éviter autant que faire se peut les solutions de continuité d'une chose à une autre. Dans une civilisation intégralement régie par le sacré (celle spirituellement exemplaire, des Indiens d'Amérique en est, entre autres, un témoignage éloquent) les moindres gestes de la vie courante sont comme enrobés par l'influence émanant des objets sursaturés de sacré que l'on vénère. En milieu chrétien, je rappellerai que certaines œuvres d'art sacré sont si éminemment remplies d'une Présence surnaturelle qu'il n'est pas rare que des miracles se produisent autour d'elles : qu'il me suffise de mentionner comme exemple l'icône de la Sainte Trinité d'Andréï Roublov.

Il ne faut pas oublier que l'art sacré est un mode d'expression d'une Révélation, et qu'il est par conséquent déterminé dans ses sujets et son style par celle-ci. Le but et la fonction de l'artiste est de transposer formellement, selon les règles de son art, telle Vérité d'ordre supra-formel suggérée en mode souvent elliptique ou paradoxal par la Révélation. Autrement dit, de rendre sensible ce qui est par essence d'ordre spirituel. Etant déjà cela, les faits, les gestes, les paroles prononcées

ou écrites, voire en certains cas, l'apparence corporelle des grands fondateurs de religions sont à l'évidences les prototypes mêmes des formes sacrales qui s'actualiseront à un moment ou à un autre au sein de cette religion. Il va de soi que, selon son degré de pénétration spirituelle, l'artiste pourra éventuellement révéler explicitement tel contenu ou profondeur implicite, et c'est en cela qu'une oeuvre d'art sacré est toujours beaucoup plus qu'une simple illustration. A sa manière, l'art sacré est un commentaire par exemple des Ecritures. L'artiste n'y engage pas seulement son savoir-faire, mais son intelligence et son âme.

Le symbole au coeur de la Révélation.

Il est à peine besoin ici de souligner l'importance extrême du respect des symboles, car ceux-ci sont précisément le cœur même de la Révélation. S'autoriser quelque liberté que ce soit vis-à-vis d'eux est une profanation extrêmement grave dont les répercussions peuvent être catastrophiques. C'est la raison pour laquelle, dans les sociétés anciennes, l'autorité spirituelle exerçait un contrôle rigoureux sur la production des artistes. Il est même arrivé que certains payassent de leur vie telle faute ou licence abusive ! On peut déplorer de tels excès mais néanmoins en comprendre la raison.

Le symbole, véhicule la part la plus profonde du message divin qui serait indicible d'une autre manière. Il dévoile les mystères de Dieu, mais en même temps les couvre d'un voile, car leur lumière aveuglante ne serait supportable à l'homme sans cela - cette double action de dévoiler et de voiler est d'ailleurs significativement suggérée par le terme de *Révélation*. Il est précisément destiné à éveiller au cœur même de l'âme contemplative, l'archétype spirituel dont il est une sorte de cristallisation sensible. Nous touchons là à une question qui aurait pu à elle seule faire l'objet de cet exposé: à savoir que l'art sacré est par excellence l'art du symbolisme, ou sa science car il s'agit là d'un domaine d'une extrême rigueur où, contrairement à l'idée courante, aucun *flottement* n'est permis ni même possible. Je rappellerais le fameux adage médiéval : " *l'art sans la science n'est rien.*" Il est confondant, ou révélateur, de constater à quel point la plupart des artistes qui prétendent faire oeuvre sacrée ou même simplement religieuse, sont ignorants de cette science des symboles et de son langage formel. Car l'un ne va pas sans l'autre: pour que l'essence d'une chose soit suggérée par son, apparence, il faut que celle-ci soit à son niveau un reflet de celle-là, et non pas n'importe quoi. Autrement dit, qu'elle en traduise le langage en langage formel les qualités, en vertu de quoi l'oeuvre sera apte à renvoyer celui qui la contemple à son archétype transcendant. Le symbolisme est fondé sur cette loi d'analogie et c'est ce qui le rend *opératif*. Les formes quand elles sont si l'on peut dire *essentialisées* par lui, transmettent des influences et des qualités célestes, à l'insu même de la plupart de ceux qui en bénéficient à un degré ou à un autre.

Un art fixé à l'Immuable...

On entend fréquemment reprocher à l'art sacré d'être *figé*, monotone, répétitif et d'entraver par ses règles toute liberté créatrice. Outre qu'une telle opinion va à l'encontre des faits (l'histoire de l'art est là pour lui opposer un démenti flagrant) et que d'aucune oeuvre sacrée n'est absente la marque évidente d'une joie créatrice (qui serait inexistante si les règles étaient vraiment ce carcan que l'on prétend), c'est là un préjugé typiquement moderne qui relève de l'étrange idée que la liberté est dans l'agitation permanente et le changement continual. En ce cas, on est surpris que ceux qui revendentiquent pour l'homme le droit et surtout, la possibilité d'une réelle *liberté*, n'aient pas encore trouvé le moyen de changer de visage tous les matins. En vérité, tout art sacré est forcément, comme par définition, *fixé*, dans la mesure où il rend compte symboliquement pais en quelque sorte existentiellement de l'Unicité et de l'Immutabilité divines au sein de la multiplicité et du changement propres au monde. De là vient l'absurdité du reproche en question : comme si la raison suffisante du sacré n'était de témoigner sur le plan du relatif de l'Absolu, et comme si celui-ci n'était pas, par définition, ce qui est soustrait à toute variation ! Tout art sacré est comme une ancre providentielle accrochée au rocher divin au milieu d'un océan cosmique, sans laquelle l'homme serait comme un fétu de paille dans la tempête. La tentation luciférienne de *larguer les amarres* a conduit l'humanité, certes non à la liberté qu'elle espérait, mais tout simplement au naufrage. La fixation en l'Eternel est une nécessité pour l'homme, et au niveau terrestre seuls le sacré et ses modes d'expression sont là pour la garantir, au besoin avec rigueur pour protéger l'homme de ses propres pulsions auto-destructrices.

Ceci dit, l'évolution d'une forme d'art est inévitable dans la mesure où le sont également les mutations profondes qui affectent l'histoire humaine. Quels qu'en puissent être les inconvénients, des adaptations successives sont nécessaires, mais sur la base d'un inébranlable respect d'une structure normative qui, elle, doit assumer l'invariable Présence de l'Immuable. Il convient d'autre part de remarquer que cette évolution est l'effet d'une croissance organique interne, d'un développement naturel de potentialités intrinsèquement présentes dans les formes les plus primitives - j'allais dire les plus embryonnaires - d'un art, et non pas une succession arbitraire d'inventions humaines extrinsèques. Adaptation n'est pas trahison ni transmutation spontanée, les tropisme végétaux sont là pour en rendre compte. Le passage quasi insensible de l'art roman au premier gothique en donne un suggestif exemple. D'autre part, entre une basilique paléo-chrétienne et Chartres, il y a croissance formelle mais continuité structural et symbolique. En revanche, entre Chartres et telle église *d'avant-garde* moderne, la solution de continuité n'est que trop évidente pour s'attarder à en discuter. J'ajouterais pour en terminer avec cette question que l'expression du jeu miroitant de l'indéfinie des subjectivités humaines n'a jamais été contrariée par le fait que la forme essentielle du corps humain n'a jamais varié.

Art sacré et art religieux

Un dernier point que je souhaiterais évoquer est le rapport entre *art sacré* et *art religieux*, les deux étant souvent confondus ou pris l'un pour l'autre. Il en ré-

sulte, principalement à notre époque, de graves confusions. La différence qui existe entre l'art (art sacré et l'art religieux) est du même ordre que celles entre coordonnées spatiales de verticalité et d'horizontalité. Différence relative quant à sa définition sans doute, mais néanmoins quasi absolue quant à sa portée symbolique. En principe, et compte-tenu du sens étymologique du terme *religieux*, tout art religieux est sacré, dans la mesure où, manifestant verticalement une présence spirituelle et lui permettant de rayonner horizontalement, il assure bien cette *liaison* entre l'homme et le divin. Mais en fait l'art proprement dit religieux agit comme un relais ou un conducteur, sinon même dans certains cas comme un véritable *transformateur* de la lumière sacrée et assure la pleine efficacité de son rayonnement à travers une société humaine où elle aurait indubitablement toute chance de se perdre sans cela. Notons, incidemment, sans pouvoir y insister, que par la position centrale qu'il occupe dans l'économie des moyens d'expression spirituelle, l'art sacré joue, sur le plan formel, un rôle d'annonciateur et de médiateur analogue à celui qui incombe aux anges, au niveau informel.

La fonction suffisante de l'art religieux est de transmettre un parfum spirituel intérieurisant, de garantir, si l'on veut, une ambiance propre à la méditation.

La fonction nécessaire de l'art sacré est d'actualiser au centre même de cette intériorité la présence de Dieu et d'inviter à la contemplation.

Tout art sacré est à fortiori religieux, mais tout art religieux n'est pas nécessairement sacré. Les fonctions respectives de chacun ne les contraignent pas aux mêmes exigences. C'est pourquoi une plus grande liberté créatrice est souvent laissée - à titre de tolérance - à l'art simplement religieux, sur la base, cela va sans dire, d'un respect du style propre à la tradition dans laquelle il s'inscrit et par laquelle il est déterminé. En fait, si l'on peut s'exprimer ainsi, c'est l'art sacré qui est l'accord fondamental, l'art religieux n'en étant que la modulation ou le contrepoint. Il n'appartient pas à une initiative individuelle de décider de la forme d'un art sacré ni de la modifier, tandis que l'art religieux peut fort bien tirer profit des réverbérations subjectives de la Révélation et du génie individuel. Si rien ne s'y oppose en principe, il faut néanmoins rappeler une fois de plus que liberté n'est pas licence ni improvisation.

Parvenu au plein épanouissement de ses possibilités, un art sacré devrait en principe demeurer stable, tandis que l'art religieux peut être cette *marge humaine* où les inflexions quasi musicales d'un génie collectif peuvent se déployer dans le temps. Il tient lieu, si l'on veut, de lunettes qui doivent être renforcées à mesure que s'accentue la myopie collective, tandis que l'art sacré est ce qui doit être vu. Ceci dit, le *génie* est du côté de l'essence transpersonnelle, l'homme ne peut être que réceptif vis-à-vis de lui. L'art de l'ensemble des civilisations traditionnelles prouve que cette réceptivité est loin d'être passive et qu'il leva d'elle une floraison de chefs-d'œuvre d'art, de science et de spiritualité.

¹ Les intitulés sont de la rédaction

INSTITUT FINLANDAIS EN FRANCE

60, rue des Ecoles - 75005 PARIS

Directeur : Pr Tarmo Kunnas

Sa mission répond à une double vocation :

- Faire connaître la culture finlandaise en France par des expositions, des concerts, des films, des colloques, des conférences, des soirées thématiques, une formation continue et un enseignement de la langue finnoise.*
- Faire connaître la culture française en Finlande par des contacts entre artistes, écrivains, musiciens et chercheurs des deux pays et en invitant des spécialistes finlandais à venir participer à la vie artistique et intellectuelle française.*

Horaires d'ouverture :

Activités culturelles

Du mardi au samedi 15h - 19 h
Jeudi jusqu'à 21 h

Bibliothèque

Mardi, jeudi, vendredi 15h - 18 h.
Samedi 15h - 19h

Entreprises, associations, organismes, l'Institut Finlandais vous propose de louer ses locaux (auditorium, salle de conférence) pour vos réunions.

LE SECRET ET LE SACRÉ : LA VIE CACHÉE D'UN CONTEMPLATIF HORS-SÉRIE

par Gilbert Ganne*

Il s'agit de Frère Elie, un moine qui passa quarante années à la Grande Trappe de Soligny où il mourut, en octobre 1991. En apparence, rien ne le distinguait des autres membres de la Communauté, ni l'habit, ni le travail, ni la règle. Certains, conscients de ses dons intellectuels, l'avaient bien surnommé *le docteur subtil*. Mais personne ne se doutait qu'il s'attelait en secret à ce qu'il a appelé *l'œuvre de sa vie*. Pourtant, à soixante-dix ans passés, il publia un livre où il "jetait des jalons pour un accord doctrinal entre l'Eglise et le Vedanta." Son intérêt pour les religions orientales et pour le bouddhisme en particulier, venait de très loin, de son expérience de la guerre d'Indochine, mais surtout de sa rencontre avec René Guénon.

Comme le philosophe, il pensait que la décadence de notre civilisation vient de ce qu'elle a rompu avec le sacré et donc, avec la transcendance. Pour Frère Elie, le profane n'existe pas : tout était et devait nous être sacré.

Ce religieux atypique qui avait refusé le sacerdoce - parce que "*le prêtre est le porte-parole de Dieu, et le moine, son porte-silence*" - était pourtant un disciple exemplaire de Saint Bernard, ayant "*renoncé à tout sauf à l'art de bien écrire*," car, comme j'ai pu le constater au cours d'une correspondance de plus de dix années, son style et sa pensée étaient d'une qualité exceptionnelle.

J'ai lu récemment, sous la plume d'un écrivain revenu de quelques erreurs de jeunesse, que le meilleur moyen de résoudre les problèmes difficiles était de décrire la façon dont ils se posaient, "*ce qui, précisait-il, ne peut être fait qu'en prenant des exemples dans la réalité humaine*." Cette démarche m'a paru intéressante pour aborder un domaine aussi vaste que celui de l'art et du sacré. Comme le sacré est indépendant de la transcendance et, partant, de la contemplation, j'ai choisi d'évoquer concrètement le souvenir d'un homme qui évoluait avec aisance, et même avec réalisme, dans ces hautes régions de l'esprit. Pour lui la réponse était simple :

"Tout est sacré, disait-il, et tout doit nous être sacré."

* Ecrivain, journaliste. Résumé de l'intervention faite au colloque.

Frère Elie, puisque c'est de lui qu'il s'agit, a passé comme je l'ai dit, quarante ans dans les oubliettes de la Grande Trappe de Soligny, mais c'est seulement après sa mort, fin 1991, à quatre-vingts ans, qu'on sut ce qu'avait été réellement sa vie, ou plutôt "*l'œuvre de sa vie*" comme il la définissait lui-même et qu'il condensa dans un livre prophétique - un de ceux, très rares, dont on a pu dire qu'ils étaient venus de l'avenir. Il intitula cet ouvrage : *Doctrine de la non-dualité (advaita-vâda) et christianisme*. En posant ces "jalons pour un accord doctrinal entre l'Eglise et le Vedanta" - c'était le sous-titre - Frère Elie avait bien conscience qu'il était dans la situation d'un funambule évoluant au-dessus d'un marigot infesté de crocodiles. Sa tentative était risquée, délicate, voire provocatrice, mais elle avait l'éclat d'une œuvre d'art réussie. Pour ma part, je n'en étais pas étonné et pour cause.

Publié sur le tard, et parce qu'il "*avait su s'attendre*", Frère Elie était totalement étranger à cette fierté de l'écrivain moderne qui cherche à être connu ou reconnu, et se plaint d'être méconnu. Le temps travaillait pour lui. Mais alors une question se pose : comment a-t-il pu accomplir, dans le silence et le secret absolu, une œuvre aussi absorbante qu'érudite ? Tout simplement parce que ses supérieurs, et notamment l'actuel Dom Marie-Gérard Dubois, ont eu le discernement de lui confier des fonctions certes pas moins éprouvantes que d'autres, mais qui lui permettaient de se coucher et de se lever après les autres moines. Il put ainsi passer ses veilles à taper ses textes sur une antique Underwood qu'on aurait cru échappée d'un *polar* américain.

Les deux fonctions exercées par Frère Elie furent successivement celles d'hôtelier et de portier. Lorsque je le rencontrais la première fois dans son petit bureau de l'hôtellerie, il me fit don d'un de ses poèmes, ce qui augurait bien de nos futures relations épistolaires. Comme portier, il occupait à l'entrée du monastère, une espèce de cage vitrée d'où il était contraint de sortir fréquemment pour servir les clients venus acheter les produits de la Trappe : oeufs, fromages, pâtes de fruit quand ce n'était pas pour demander un exorcisme pour délivrer une vache victime d'un mauvais sort ! (Ce qui nous éclaire sur la persistance des pratiques de sorcellerie dans la France profonde).

De son propre aveu, ces deux fonctions avaient été une source d'enrichissement pour lui, par la diversité des contacts humains qu'elles avaient favorisés. Chacun venait s'ouvrir à lui de ses problèmes. Tout jeune, il avait été attiré par ce qu'il sentait "*de plus élevé, de plus absolu, de plus exigeant, de plus séparé*" et à peine entré à la Trappe, voilà qu'il y attirait la foule, comme le solitaire du désert ! En

vérité, il s'agissait pour lui d'être séparé du siècle mais non des hommes, aussi pouvait-il m'avouer : "Ici, je suis seul...seul avec le monde entier."

Frère Elie - Adolphe Levée pour état-civil - était né en 1911. Très tôt, il avait été attiré par l'Orient. Après des études commerciales, il partit en Indochine dans une maison d'import-export. Il y resta plus longtemps que prévu, la guerre l'y ayant surpris. De fait, était-ce l'effet d'un mimétisme physique et spirituel, quand on le voyait pour la première fois, on lui trouvait l'air d'un bonze, en dépit d'une barbe trop fleurie pour un Asiatique. Le teint mat, le front dégarni, ses yeux un peu bridés étaient toujours éclairés d'une flamme malicieuse. Mince et agile, son régime spartiate n'avait pas entamé sa gaieté. Pendant ses études de théologie, le maître des novices ayant déclaré un jour que Marie était si pure qu'on n'aurait su porter sur elle un regard concupiscent, il s'était exclamé : "*Voilà qui réduit singulièrement les mérites de saint Joseph !*"

Il avait été conduit à la Trappe par ses lectures : - celle de saint Bernard dont il admirait "*non seulement la sainteté mais aussi la personnalité*" ; celle, également, de Thomas Merton dont la conversion avait été un grand succès littéraire lorsqu'il était entré à la Trappe de Gethsémani ; celle, enfin de René Guénon.

"*Quand on est destiné à une vocation religieuse*, disait Frère Elie, *tous les incidents de la vie entrent dans le plan divin*". Il n'en dut pas moins attendre quarante-cinq ans pour prononcer ses voeux définitifs. Ce fut le jour de la Transfiguration, d'où le choix de son nom religieux : Elie. Un après-midi, alors qu'il errait dans Paris, encore incertain de son avenir, passant devant un bouquiniste, son regard tomba sur un exemplaire défraîchi du livre de René Guénon intitulé : *Orient et Occident*.

Cette lecture fut "*un éblouissement*" et aussi, un point de départ. Il lut encore du même auteur, *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, *L'homme et son devenir selon le Vedanta*, puis les autres ouvrages à mesure de leur parution. Ce qui avait frappé Adolphe Levée, c'était d'abord les notions de *révélation primordiale*, *œuvre du Verbe comme la Crédation et de doctrine traditionnelle* d'où découlait une critique implacable de notre civilisation.

René Guénon écrivait :

"*La civilisation moderne apparaît dans l'histoire comme une véritable anomalie. De toutes celles que nous connaissons, elle est la seule qui se soit développée dans un sens purement matériel, la seule aussi qui ne s'appuie sur aucun principe d'ordre supérieur. Ce développement matériel qui se poursuit depuis plusieurs siècles déjà, et qui va s'accélérant de plus en plus, a été accompagné d'une*

régression intellectuelle qu'il est fort incapable de compenser. Il s'agit en cela, bien entendu, de la véritable et pure intellectualité que l'on pourrait aussi appeler spiritualité, et nous nous refusons à donner ce nom à ce à quoi les modernes se sont surtout appliqués : la culture des sciences expérimentales, en vue des applications pratiques auxquelles elles sont susceptibles de donner lieu...

La déchéance ne s'est pas produite d'un seul coup ; on pourrait en suivre les étapes.....

De telles phrases ne pouvaient qu'encourager un jeune homme, avide de vérité, à concrétiser son désir de connaître l'Orient. C'est à Saigon, en roulant à vélo près de la cathédrale que lui revinrent en mémoire des pages d'*Autorité spirituelle et pouvoir temporel* où René Guénon parlait de la transcendance de la contemplation. "Puisqu'il en est ainsi, se dit-il, je dois embrasser la vie contemplative." Mais pour les raisons évoquées au début de cet article, se sentant peu doué pour le ministère de la parole , il ne voulait pas devenir prêtre.

Revenu en France, Adolphe Levée hésite entre les chartreux, les carmes et les trappistes. Les chartreux étaient imbattables sur le chapitre de la solitude, mais il sentait le besoin d'une vie plus cénotopique. C'est là que l'influence de Thomas Merton fut déterminante. Ce dernier, versé dans l'étude des spiritualités orientales - c'est d'ailleurs en Inde qu'il trouva la mort, présentait ses réflexions "*non comme des déductions personnelles, mais comme le fond de la doctrine cistercienne.*" Il soulignait aussi que notre moi véritable n'est pas celui qui s'agit dans le monde, et pour lui, toute la Création portait le sceau sacré du divin. Il s'en ouvrait ainsi dans ses *Nouvelles semences de contemplation :*

"Chaque être particulier, dans son individualité, sa nature concrète et ses qualités propres et son inviolable identité, glorifie Dieu en étant exactement ce que Dieu veut qu'il soit, dans le temps et l'espace, et dans les circonstances qu'on prévues pour lui Son Amour et son Art infinis..."

"Le grand mont raviné, à demi dénudé, est un autre saint de Dieu. Il n'a pas son pareil. Il est seul de son espèce ; rien d'autre au monde n'a jamais reflété ni ne reflétera jamais Dieu de cette façon ; et c'est en cela qu'il est saint.

"Mais vous ? Mais Moi ? "

Hormis cette dernière question, il n'y a pas très loin de ces paroles à celles qu'on peut entendre de la bouches des Indiens d'Amérique, telles que les rapporte la fille de Mac Luhan dans *Pieds nus sur la terre sacrée*. Elles appartiennent au monde mystérieux de l'animisme et de l'initiation où ceux qu'on a appelés les *primitifs* avaient la connaissance des secrets oubliés de nous, comme l'a montré la

récente exposition *Secrets d'initiés*. Cette initiation qui permet l'osmose entre le visible et l'invisible, la religion et l'art, l'art et le sacré, Frère Elie l'entendait au sens strict, comme "la transmission d'une influence spirituelle d'origine non humaine..." Pour Merton comme pour lui-même, tout est sacré, et seule notre cécité spirituelle nous fait parler de choses profanes, profanes signifiant : à l'extérieur du Temple. C'est pourquoi, dans ses lettres qui constituent à mes yeux un véritable corps de doctrine, il traitait avec la même assurance, de l'amour humain - sacré par excellence, de la civilisation, de la culture, des religions etc.

"*La nuit est silence, le silence est nuit*" avait écrit Frère Elie dans l'un de ses poèmes Et c'est bien dans le silence de ces nuits du Perche, pleines de souffles mystérieux, hantées par les grandes ombres de Rancé, de Bossuet, de Saint-Simon, de Chateaubriand ou de Léon Bloy, qu'il poursuivait, dans le secret, la rédaction de ce livre singulier sur l'Eglise et le Vedanta, persuadé que les grands courants spirituels avaient à échanger entre eux Il l'avait signé - on appréciera l'antonomase "*un moine d'Occident*". Se voulant toujours rigoureusement fidèle au magistère de l'Eglise, il l'avait soumis à des spécialistes tels que le père Cornelis et le cardinal Marella qui lui donnèrent leur approbation.

Pour le catholique de base, si je puis dire, les notions de vérité primordiale, de langage symbolique, les nombreuses références à Brahmâ, Ramakrishna ou Maharshi risquaient de déconcerter, mais c'est surtout les théologiens qu'il redoutait Or, le livre fut plutôt favorablement accueilli et ne suscita ici et là, que de vagues réserves. Frère Elie a soin de préciser qu'il s'agit "*en son essence, [d'une] libre et personnelle méditation où s'engage la vie profonde de l'auteur.*"

J'y retrouvai, pour ma part, l'esprit de plusieurs passages de ses lettres. Comme Guénon, il "regardait les grandes religions comme également inspirées et comme ayant pareillement une origine non-humaine ; l'ésotérisme étant le Centre commun inspirant d'en-haut toutes et chacune des traditions particulières."

Frère Elie ajoutait : "Partout en Extrême-Orient, l'exclusivisme religieux est considéré comme la marque d'esprits particulièrement étroits. A vrai dire, dans les premiers siècles du christianisme, les Occidentaux partageaient à cet égard dans une large mesure, la manière de voir de l'Orient, et saint Augustin écrivait qu'on ne peut douter que les païens eux aussi avaient eu leurs prophètes, phrase qu'avait relevée Paul VI à l'époque de son voyage en Inde." Et Jean-Paul II a accepté aussi de recevoir sur le front le signe de Shiva.

Je signalerai encore cette réponse de Frère Elie à l'une de mes questions :

"Bien sûr que Jésus est l'avâtara de Vishnu, mais pour que cela apparaisse clairement, il ne faut pas le dire moitié en français, moitié en sanscrit. Sinon, l'on ferait comme ces gens qui disent : les musulmans croient en Allah, les Juifs en Jéhovah, mais nous nous croyons en Dieu ! Comme si ces trois noms ne désignaient pas la même Réalité. Certes, la pluralité des noms divins n'est pas vide de sens, car elle traduit différentes fonctions ou différents aspects de la Divinité une, et même si ces fonctions et ces aspects n'existent que pour nous, nous devons le reconnaître et en tenir compte. Pour en revenir à l'hindouisme, Brahmâ est Dieu en tant que producteur de tous les êtres, Vishnu est Dieu en tant que sauveur de tous les êtres, et Shiva est Dieu en tant que destructeur ou, plus exactement, consommateur de tous les êtres. Ceci étant, la première phrase que j'ai écrite, entièrement traduite, devient : Jésus est une descente du Dieu qui sauve, ce qui est chrétiennement correct. Vous me direz qu'il y a d'autres avatâras, mais ceci est une autre histoire..."

Non, je ne dirai rien. Je me contenterai de citer encore deux phrases de Frère Elie : "La vérité absolue ne se trouve qu'une fois dépassées les limitations proprement religieuses. L'Esprit n'a pas de camp."

Et cette autre :

"La catholicité de l'Eglise devrait s'étendre au-delà de sa christianité."

Enfin, sur le sujet qui nous occupe dans ce colloque, je tirerai, des nombreuses vues de Frère Elie, cette constatation :

"L'introduction plus ou moins progressive du naturalisme dans l'art sacré, connote une défaillance intellectuelle générale de la société chrétienne, conduisant à prendre un ensemble de symboles pour un portrait : les ailes, le visage humain, la beauté a-sexuée des anges, que sont-elles, en effet, sinon des symboles de perfections purement spirituelles ?"

En résumé, on peut dire que Frère Elie avait trouvé, au soir de sa vie, sa raison d'être. Elle manifestait une remarquable continuité. Le succès d'estime de son essai l'encouragea à réunir les critiques et les articles qu'il avait écrits pour les *Etudes traditionnelles*, *L'Herne* et d'autres publications. Ce second ouvrage portait un titre peu propre à en faire un best-seller : *Théologia sine metaphysica nihil* ; il était signé cette fois d'un pseudonyme transparent, Elie Lemoine - en deux mots. Plein d'ardeur, il m'écrivait, en ce début d'année 1991, l'année de ses quatre-vingts ans : "Une vie nouvelle commence !" Le premier exemplaire arriva à la Trappe le

lendemain de sa mort survenue le 1er octobre, jour de la fête de sainte Thérèse de Lisieux pour laquelle il avait une dévotion particulière.

Un abbé américain de passage à la Trappe disait : *"On juge de la valeur d'un moine quand il est là!"* Et il montrait le cimetière.

Après la mort de Frère Elie, le père abbé et la communauté furent surpris de l'afflux de témoignages concernant celui que certains avaient déjà appelé *le docteur subtil*, se fondant sur ses communications au chapitre. Il leur avait dit un jour :

"La mort physique n'introduit en réalité aucune véritable discontinuité dans l'ordre de la vie surnaturelle : - Si quelqu'un croit en moi, il ne verra jamais la mort."

(١) سورة الفاتحة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ
رَبِّ الْجِنَّاتِ وَالْأَنْوَارِ مَلِكُ يَوْمِ الدِّينِ
إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ
إِيَّاكَ نَصْرَاتُ وَإِيَّاكَ الْمُسْتَقِيمُ
صِرَاطُ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرُ الْمَفْسُوبِ
عَلَيْهِمْ وَلَا أَضَالَّينَ

LA CRÉATIVITÉ EN CONTEXTES ISLAMIQUES

par Mohammed Arkoun*

Cette formulation un peu longue cherche à réagir contre l'expression *art islamique* couramment utilisée par les historiens et les critiques musulmans et non musulmans depuis, au moins, le XIX^e siècle. A vrai dire, ce sont les spécialistes occidentaux qui ont imposé cette formulation, puisque ce sont eux, bien plus que les musulmans eux-mêmes qui ont créé la discipline d'une histoire de l'art très largement dominée jusqu'à nos jours tant sur le plan des domaines explorés, des méthodologies, des problématiques que sur celui de l'évaluation critique. Les chercheurs musulmans, les chaires d'enseignement en milieu musulman demeurent rares ; là où ils existent, ils demeurent strictement dépendants des institution d'Occident et de leur pratique scientifique.

Le qualificatif islamique ou musulman s'impose avec plus de force encore depuis que les mouvements islamistes l'ont étendu avec la véhémence de militants politiques à tous les secteurs et à tous les niveaux de la vie des individus et des sociétés. L'usage apologétique, idéologique, mythologique et même fantasmatique de l'islam et des qualificatifs qui en dérivent aurait dû inciter les chercheurs scientifiques à introduire plus de rigueur dans leurs modes d'expression ; c'est malheureusement le contraire que l'on observe depuis les trente dernières années.

O. Grabar, plus que d'autres historiens, a soulevé le problème dès 1973 dans son livre intitulé, cependant, *The formation of Islamic Art*, Yale University Press (Trad. Française : La formation de l'Art islamique, Flammarion 1987). Il y revient avec une volonté de théorisation mieux affirmée dans un texte récent : *The Aesthetics of Islamic Art*, introduction à *In pursuit of Excellence. Works of Art from The Museum of Turkish and Islamic Arts*, translation and editing Robert Graguer (1993).

Il reconnaît ainsi qu'un grand nombre des œuvres étudiées et connues sous l'appellation d'arts islamiques débordent dans le temps, l'espace et les références ou origines ethnoculturelles, les limites atteintes par une religion dont l'émergence est plutôt récente (deuxième et troisième décennies du VII^e siècle).

* Professeur, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.

Tandis que les arts développés en Occident sont référencés aux nations et aux milieux culturels bien délimités dans chaque cas, et non pas à une appellation vague comme Art Chrétien, le domaine si varié, si étendu, si riche dans l'espace et le temps qu'on continue à enfermer dans l'appellation islam / islamique ne semble pas pouvoir échapper dans un avenir proche à un tel arbitraire. On continue de négliger les apparténances chronologiques, socioculturelles, socio-économiques, géographiques, profanes, nationales pour se donner la facilité de souligner l'air de famille qui rapproche les œuvres nées au Maroc de celles d'Indonésie, de Samarkand, d'Inde ou de Turquie. Peu importe qu'aucun effort de théorisation ou de régulation n'ait été esquisonné par les théologiens musulmans pour imposer des normes précises à toute création artistique ; on répète de manière conformiste que les représentations figurées sont interdites par "*l'Islam*" - dénomination générale qui dispense de nommer des auteurs, d'identifier des textes précis, tout en composant des collections et des catalogues où ces représentations sont abondantes.

A vrai dire, les Occidentaux ont construit depuis les XVIII^e - XIX^e siècles un objet mental commode pour rassembler sous un nom générique - l'Islam, toutes les œuvres culturelles offertes à leur consommation intellectuelle ou contemplation esthétique, bien plus qu'à un effort de discernement critique, comme pour tout ce qui touche le christianisme et les espaces nationaux sécularisés en Europe. En ces temps de confusionisme sémantique généralisé, l'intellectuel-chercheur se doit d'imposer une rigueur critique plus grande en tout ce qui touche aux sociétés où la référence islamique tend à devenir totalitaire.

Essayons de montrer les avantages théoriques et pratiques qu'il y a à substituer l'expression *contextes islamiques* au qualificatif trompeur *islamique*, non seulement en ce qui touche à la créativité artistique, mais aussi à la littérature, à la philosophie, aux sciences et même au droit censé dériver des textes sacrés. Ce travail de restitution aux réalités profanes, séculières, changeantes, tout ce que l'imagination religieuse des agents sociaux a sacralisé, mythologisé, transcendentalisé, ontologisé, au cours des siècles de scolastique religieuse, relève de la responsabilité de l'historien, du psychosociologue, du linguiste, de l'anthropologue. Il n'existe pas d'autre voie scientifique pour délivrer les mentalités des fausses perceptions du monde extérieur, de l'environnement socioculturel et surtout des valeurs éthiques, esthétiques et intellectuelles, abusivement recouvertes des voiles sacrés, épaisse et renforcée par les savoirs purement taxinomiques, narratifs, statiques au sujet de "*Islam*".

Quand on considère une œuvre d'art, de littérature, de pensée, l'attention se porte d'abord sur le *contexte* dans toute son étendue spatiale et temporelle, toutes ses structures sociologiques, ethniques et culturelles. L'islam n'intervient - s'il doit le faire - qu'en tant que facteur parmi beaucoup d'autres ; il peut jouer un rôle très secondaire ; il peut subir lui-même des influences et n'en exercer aucune ; il peut

être manipulé ou même éliminé par des acteurs dont les motivations, les références, les perceptions, les choix, les conduites obéissent à des données propres à chaque contexte.

On renoncera ainsi à ne prendre en considération que les œuvres monumentales, de prestige, ou de pouvoir liées aux princes, aux puissants du jour, aux riches mécènes, aux citadins cultivés, aux élites de l'avoir, du pouvoir ou du savoir. On évaluera avec plus de liberté et d'objectivité les apports des cultures et des traditions "populaires", des artisans promus au rang d'artistes serviteurs des grands comme de ceux qui continuent à perpétuer des techniques et des savoirs aux échelles plus modestes des paysans villageois ou des pasteurs éloignés des croyances "orthodoxes" et des connaissances livrées. Dans les villes cosmopolites comme Bagdad, Le Caire, Ravy, Samarkand, Istanbul... il devient difficile de reconstituer les itinéraires d'apprentissage, de tracer des frontières entre cultures savantes et savoirs populaires, croyances "orthodoxes" contrôlées par les juristes-théologiens et rituels populaires perpétuant des religions antérieures à "l'islam". Les processus de transformation des savoirs, les interactions entre groupes sociaux et niveaux de culture, les dialectiques incessantes entre religion "orthodoxe" et croyances populaires - jugées hétérodoxes par les gestionnaires officiels, du sacré "noble" - celui qui définit la religion officielle -, toutes les régions indécises d'interférences et de devenirs imperceptibles sont allègrement ignorées, niées, réduites par ceux qui parlent tout uniment d'art islamique.

Les historiens de "l'art islamique" se mettent ainsi en position de goûter les œuvres, d'en jouir esthétiquement tout comme leurs premiers destinataires, tout en reconnaissant eux-mêmes que les biographies, les processus de formation, les apprentissages des artistes, des architectes, des artisans leur échappent faute d'une documentation appropriée. Ce qui est vrai, mais ne doit pas se traduire par des généralisations sur le rôle de "l'islam" et l'oubli des groupes, des expressions locales, des mémoires collectives dont la marginalisation, les éliminations ont commencé avec le triomphe de quatre instances solidaires de production de cette histoire étudiée et répercutée par les historiens, à savoir le centre politique impérial ou l'Etat, l'écriture comme instrument de pouvoir marginalisant les expressions orales et "populaires" de la culture, la culture savante dédaigneuse des cultures non écrites ou non représentées dans les œuvres artistiques sélectionnées par les puissants, l'orthodoxie religieuse qui accapare le monopole du contrôle idéologique.

Ces quatres solidarités fonctionnelles sont reprises et renforcées par les historiens de l'art qui ne veulent retenir que la référence islamique reproduisant ainsi le travail de sélection, de marginalisation, d'élimination, de disqualification poursuivi pendant des siècles dans tous les espaces contrôlés par l'Etat, ou des centres politiques plus modestes. On voit bien que ce travail est d'essence idéologique ; il se perpétue et se renforce dans nos "contextes" modernes où les fortes demandes nationalisées réactivent avec plus de véhémence encore que dans le passé, la dialecti-

que des *puissances et des résidus* qui a caractérisé partout l'histoire des mono-théismes face aux religions "païennes" des Etats impériaux monarchiques face aux sociétés segmentaires, paysannes, montagnardes, pastorales déclarées uniment "rebelles", irrédentistes, "sauvages", " primitives", "archaïques", "traditionnelles", au mieux "populaires".

Les proclamations nationalistes depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, reprennent, dans le domaine travaillé par le fait islamique - je ne dis pas islamique tout court - le vocabulaire essentialiste, substantialisme, autofondateur des discours nationalistes des mouvements européens pour les unités nationales du XIX^e siècle. Voilà pourquoi l'histoire de l'art pour tout ce qui concerne l'Europe a renoncé au critère religieux de classification pour imposer des références *nationales*. On parle de l'art français, anglais, hollandais, hollandais, allemand, italien, espagnol mais pas d'art européen ou catholique ou protestant. Il est vrai qu'en Europe, la créativité artistique est foisonnante, puissante, continue depuis le Moyen Âge ; son étude dispose d'une documentation riche dans chaque cadre national et pour chaque artiste : on peut ainsi mieux identifier des caractéristiques, des styles des originalités "nationales". Il en va de même pour les littératures, les musiques, les philosophies...

Après trente à quarante ans de revendications, de proclamations nationalistes en contextes islamiques, nous pouvons évaluer les effets pervers d'une aspiration légitime vers des unifications nationales. Pour ce qui touche les question de l'art, un intéressant document a été produit à Rotterdam : *Med Urbs Vie*, workshop discussions, Dec. 7-8, 1992. Il y est question d'art contemporain d'Egypte, du Maroc, de Turquie présenté en Europe.

Les contradictions liées à la notion d'art islamique pendant les périodes de formation et de classicisme, se retrouvent avec la quête indéfinie, obsédante d'une "authenticité" perdue à retrouver d'une "spécificité" de l'être "musulman" à réaffirmer devant le modèle incontournable, omniprésent, absorbé, imité, reproduit de l'Occident. Tous les auteurs-artistes eux-mêmes s'empêtront dans une phraséologie fort éloignée de la créativité de ceux des artistes qui ont des sensibilités, des émotions, des beautés à mettre en forme, à faire vivre.

Je remarque que parmi les personnes réunies dans le symposium il n'y a ni un historien de la pensée islamique, ni un anthropologue des cultures du monde méditerranéen. La remarque vaut pour l'ensemble de nos études d'histoire de l'art dit islamique : sans le regard de l'anthropologue capable de transgresser les fausses frontières tracées par des historiens historicistes, sans l'intervention de l'historien familier des problématiques transdisciplinaires pour reconstituer les systèmes de pensée de chaque époque incluant les créations artistiques, l'art demeurera la chasse gardée, le terrain inviolable de ceux qui se nomment historiens de l'art et ne se soucient même pas d'écouter ou de faire intervenir les critiques d'art.

Tout visiteur d'une exposition même modeste d'art dit islamique doit avoir en tête les rapides observations et mises en garde qu'on vient de lire. Il prendra soin de distinguer les monuments et objets directement liés à des fonctions religieuses et tous ceux qui relèvent de l'inspiration et d'usages profanes. Même dans le premier cas, il est nécessaire de s'interroger sur les traits, les formes, les ornements dus à l'islam et ceux qui continuent des pratiques antérieures dans le riche univers méditerranéen : Iran, Mésopotamie, Egypte, Assyrie, Crète, Grèce classique, Rome, sans parler des peuples moins bien connus ou mis en avant comme les Berbères, les Kurdes, les Araméens, les Arméniens etc...

On aimerait, par exemple, avoir une histoire des décors sur les tapis de prière, sur les chaires à prêcher (*Minbar*), les niches de moquée (*Mihrab*), le bâton ou sceptre sur lequel s'appuie le prédicateur, les colonnes de mosquée, et...tous objets liés à la vie religieuse et censés, par conséquent, véhiculer une symbolique islamique.

On peut ainsi faire la même enquête sur les miniatures représentant des scènes du fameux récit de Joseph rapporté dans le Coran, ou de la légende de Gilgamesh avec le personnage légendaire Al-Khidr nommé Moïse dans le Coran (sourate 18), ou des représentations de grandes figures de l'histoire religieuse, etc.. On verra que, dans tous ces exemples, la frontière entre l'islam dans ses définitions théologiques et les réalisations artistiques profanes est toujours difficile à tracer.

Que dire des décors et ornements sur les objets divers de la vie courante : portes de maison, murs, tissus, bijoux, bois sculpté, poignards, fusils, palanquins, étriers, harnais, selles, amulettes, céramiques, poteries, instruments scientifiques comme la boussole, l'astrolabe...?

Là nous sommes dans le domaine de l'inventivité, du génie expressif propre à chaque groupe ethno-culturel avec les symboles spécifiques de son système de croyances et de non croyances, de sa cosmologie, de son style d'insertion dans le milieux écologique, de sa sémiologie générale. Tout transfert à "l'islam" d'une de ces composantes est un acte arbitraire d'assimilation, de décontextualisation, de fragmentation pour servir un désir d'unité cachant souvent une volonté d'hégémonie (cela est vrai pour les assimilations hâtives dictées par les nationalismes).

Il reste à dire un mot sur l'islam comme *vision théologisée* du monde et des signification et la fonction esthétique présente à des degrés changeants dans toutes les cultures. On notera qu'ici non plus je ne référence pas à l'*Islam* tout court avec un grand I comme à une religion bien définie, intangible, recelant des catégorisations clairement explicitées et toujours opératoires du réel, du monde, de l'histoire, des actions et des pensées humaines... Cet islam-là est celui de la croyance naïve, non critique ; il est celui que les Orientalistes ont transcrit, diffusé en le figeant avec toute l'autorité scientifique qui s'attache à leurs écrits.

Au contraire, l'islam comme *vision théologisée* - je ne dis pas théologique car je retomberais dans la définition statique - référence au travail incessant de l'imagination croyant pour transformer en commandements ou catégorisations d'origine

divine, des notions, des conduites, des perceptions, des pensées, des œuvres d'essence profane. L'islam comme toute autre religion ou idéologie dominante, est à la fois un cadre de perception et un espace de projection où s'opère le travail de théologisation, de sacralisation, de mythologisation, d'idéologisation, voire de mystification selon les exigences de conjonctures historiques changeantes où se trouvent engagés les acteurs sociaux.

En matière de créativité artistique, le travail de théologisation a eu, justement, dans l'islam ainsi défini, des effets limitatifs, négatifs bien connus dans le domaine des représentations figurées (peinture, sculpture, dessin), dans ceux de la musique, de la danse, probablement de la représentation théâtrale. La stylisation, la miniature, la calligraphie, l'arabesque ne peuvent compenser - malgré leur richesse - les vides, les absences, les renoncements qui pèsent lourdement aujourd'hui dans les essais d'expression artistique des créateurs qui veulent s'inscrire dans une tradition "islamique". La comparaison avec l'histoire de l'art en Europe place ces créateurs dans des situations inconfortables dans la mesure où ils cherchent à réactiver des sources d'inspiration anciennes tout en faisant à des techniques de réalisation, à des thématiques, à des audaces inventives, à des transgressions puisées dans le patrimoine et les pratiques actuelles des écoles occidentales. Car il y a aussi la grave question du public capable de recevoir et de faire vivre des expressions esthétiques inhabituelles. Les nouvelles rigidités imposées à l'islam et par l'usage militant qu'en font les islamistes contemporains compliquent la situation au lieu de faciliter les évolutions. Ainsi, la mise en valeur des œuvres anciennes par des expositions dans les musées reste très insuffisante dans les pays musulmans eux-mêmes, faute de ressources matérielles, d'une tradition muséographique, d'un vocabulaire adéquat de la critique, de lieux de formation modernes et ouverts, d'une politique culturelle à la mesure des retards accumulés depuis des siècles.

On comprend pourquoi tout ce qui touche à la créativité artistique en contextes islamiques, hier comme aujourd'hui, soit pour la recherche historique, soit pour l'enseignement et la formation, soit pour la diffusion dans un large public et l'éducation du goût, soit enfin pour la création, continuera, je le crains, à dépendre des initiatives, des aides, des possibilités offertes en Occident. Ces données qui attristent ou révoltent beaucoup sont structurelles : elles sont commandées par l'histoire, la sociologie culturelle, les forces idéologiques en présence, la situation économique. Pour limiter les effets négatifs de cette évolution, il convient de multiplier les lieux d'enseignement et d'échanges, les initiatives de recherche et de préservation ou restauration des patrimoines, les espaces d'exposition dans tous les pays qui acceptent de mesurer les enjeux actuels de la présence des arts, de leur fonction médiatrice dans des sociétés trop souvent marquées par la violence, les rejets et les insécurités.

LE MYSTERE RELIGIEUX CHIITE EN IRAN

par Teresa Battesti*

Dans cet article, l'auteur analyse la genèse de la *taziyé* issue des commémorations en l'honneur des Emâms chiites, manifestations de la divinité et garants de l'ordre du monde. La *taziyé*, drame religieux, est le correspondant de nos jeux de la Passion. En Iran, cette forme d'expression connaît son apogée entre le XIX^e et le début du XX^e siècles. Les voyageurs et les diplomates occidentaux se sont intéressés à la *taziyé* et c'est à eux que l'on doit les collections de manuscrits pour l'étude du répertoire dramatique, en particulier la collection Celui de la Bibliothèque Vaticane.

Le mot *taziyé* est un substantif verbal féminin de racine arabe. Son sens général est *déploration* ou *témoignage de condoléances*. En Iran, il a pris le sens spécifique de commémoration du drame de Kerbela, élément central d'un jeu de la Passion, représenté surtout durant les dix premiers jours du mois de *moharram*, comparables à notre Semaine sainte. Pendant cette période, sermons édifiants, processions de pénitents, déclamations, lamentations, flagellations et assemblées de deuils se succèdent. Mais ce sont les représentations sacrées, communément appelées *taziyé* ou *shabih*, que l'on peut classer en trois genres, dans lesquels culmine la piété chiite :

- *taziyé shabin*, développement d'élégies dans le style des poètes classiques du XII^e siècle ;

- *taziyé xani*, déclamation ;

- *taziyé gardah*, rituel dramatisé.

Ce répertoire dramatique demeure hermétique à l'observateur étranger, s'il ne le replace pas dans le contexte de la religiosité populaire iranienne, éclairée par la vision chiite de l'histoire.

Avant de rentrer dans le vif du sujet, rappelons brièvement l'essence même du chiisme iranien. Lorsque l'on prononce le mot de *chiisme*, on évoque plus particulièrement aujourd'hui, la forme d'islam diversifiant l'islam iranien du reste du monde islamique, parce qu'elle est la religion officielle de l'Iran depuis bientôt cinq siècles.

* Ethnologue, conservateur au Musée de l'Homme (Paris).

Aperçu historique

En fait, les origines du chiisme remontent aux premières générations de l'islam, mais il est indéniable que les facteurs iraniens et les personnalités iraniennes ont joué dans sa formation un rôle prépondérant.

Le chiisme offre une théologie et une philosophie extrêmement riches tant en arabe qu'en persan. Quant au mot lui-même, *chiisme*, il n'est qu'une francisation du mot arabe *shi'a* lequel désigne tout groupe de personnes adonnées à la poursuite d'un même objet ; il correspond étymologiquement au mot latin *secta*. C'est l'école des adeptes ralliés à la personne du gendre du Prophète, le premier imâm Ali Ibn Abu Talib.

En raison de cette dévotion à l'idée et à la personne de l'*Imâm* - mot signifiant *guide*, le chiisme est également désigné comme imamisme, bien que ce terme désigne plus particulièrement la forme du chiisme professé aujourd'hui en majorité par l'Iran.

Le point de départ du chiisme, c'est d'abord l'histoire des imams.

La succession du Prophète n'engendra pas seulement des problèmes dans la sphère politique car le califat fut décerné par consensus successivement à Abou Bakr, Omar, Osman et enfin Ali lui-même, puis passa aux Ommeyades. Le conflit de départ sur la succession du Prophète entre le sunnisme, tenant du califat électif et le chiisme, partisan de l'hérédité par la proximité, recouvre en fait deux rapports différents au message divin, au texte et par voie de conséquence, à la vérité.

Le parti d'Ali fut lié au devenir de ses descendants et c'est à travers cette famille que fut formée la philosophie religieuse du chiisme.

Les habitants de Kufa, ennemis des Ommeyades depuis le califat d'Ali, firent appel à Hoseyn qui répondit d'abord avec prudence et n'apprit que plus tard, la nouvelle de l'exécution par les Ommeyades de son envoyé à Kufa. La première rencontre avec les troupes califales commandées par Horr, fut peu agressive. Le 2 moharram, Hoseyn campa à Kerbela où il fut bientôt coupé de l'accès à l'eau de l'Euphrate par des renforts. Shemr incita le gouverneur ommeyade, Ebné Ziyade, à l'intransigeance.

Le soir du 9 moharram, Hoseyn, déjà épuisé, était sûr de l'issue tragique du combat. Il rendit hommage à ses compagnons et les incita à profiter de la nuit pour échapper au massacre. Tous pourtant restèrent autour de lui et ils furent soixante-douze à livrer la bataille du 10 moharram 61 (10 octobre 680 de notre ère) avec celui qui avait refusé la soumission au Calife.

Ils tombèrent tous, et parmi eux, à part l'Imâm lui-même, Ali Akbar - son fils ainé et Abol Fazl (Abbas) - son demi-frère. Ils sont très présents dans toutes les évocations de Kerbela. Abbas eut la main coupée en cherchant à ravitailler les combattants en eau. Cette main est restée un symbole unificateur pour les chiites et se retrouve dans les éléments servant aux rites marquant le martyrologue et commémorant les dix jours du mois de moharram, anniversaire de funèbre de cette

bataille fatale à la famille chiite. Le moindre épisode de la bataille est connu de tous et il y est fait allusion, tant dans le théâtre spécifique à la geste chiite que dans les récitations pieuses et les poésies élégiaques, représenté dans la peinture, reproduit dans les images.

L'apogée de la taziyé se situe à la fin du XIX^e et dans les premières décennies du XX^e siècles avec la puissante évocation théâtrale de mythes retenus par la mémoire collective et transcrits dans un registre dramatique. Son épanouissement n'est pas à chercher chez quelque dramaturge de génie. Il faut remonter le temps, suivre la longue et graduelle évolution des pratiques des rites funéraires en Iran. La taziyé puise ses racines dans les pèlerinages et autres commémorations des Alides qui connurent des fortunes diverses durant les dix siècles qui précédèrent son éclosion.

Outre les processions, les malheurs de la famille sainte et plus particulièrement des Emâms, leurs souffrances et l'insigne cruauté de leurs ennemis étaient propagés par des conteurs professionnels. Inlassablement, ils allaient colportant, de village en maison de thé, le destin inique et les innombrables vertus des *gens de la tente*. Par leur récitations émouvantes, ils susciteront l'adhésion au chiisme. Ils lançaient des anathèmes et condamnaient violemment les bourreaux traditionnels des Emâms et de leurs fidèles. Ainsi, se perpétua au travers des âges, l'exécration des masses pour les assassins de Hoseyn et de sa descendance charismatique.

Les premiers siècles ayant suivi le drame de Kerbela connurent des commémorations. On sait qu'après l'invasion mongole, les ordres soufi intégrèrent le martyrologue chiite dans leurs conceptions mystiques. Ils conférèrent au drame et à ses séquelles une très haute valeur spirituelle. Dès le IV^e siècle de l'Hégire - le X^e de notre calendrier, les Bouïdes instaurèrent un festival funèbre au mois de moharram. Les participants se répandaient dans les rues de Bagdad, formaient des processions, se battaient la poitrine en exhalant des plaintes à la pensée des martyrs de Kerbela. Au XVI^e siècle, lorsque les Saffavides établirent le chiisme comme religion d'état en Iran, la commémoration de moharram reçut une sanctification légale. Les célébrations prirent des formes extraordinaires, se firent forces unifiantes du chiisme, cimentant l'éveil d'une conscience nationale chiite.

La passion des Emâms devint le motif central de la communauté des croyants et engendra en retour un certain sentiment patriotique. Il n'y a aucun doute possible quant à l'influence de l'ancienne célébration funéraire d'Adonis Tamuz sur le développement des commémorations de moharram. L'influence mésopotamienne s'étant fortifiée par l'antique tradition perse de la geste tragique du héros Syavosh, chanté par Ferdowssi, le grand poète épique. Dès que le chiisme devint religion d'état en Iran, des relations détaillées nous font revivre le festival de moharram. Il passa d'une simple procession à une véritable fête officielle. Des défilés savamment

élaborés aux personnages somptueusement vêtus, en armes, marchant ou montés sur des chevaux et des chameaux richement caparaçonnés, appelaient la large participation de toutes les couches de la population. Les rivalités se faisaient jour dans la conception et la réalisation des jeux funèbres où chacun se devait de montrer ses talents, sa piété, sa générosité.

On pouvait voir des tableaux vivants représentant les martyrs de Kerbéla baignant dans leur sang, aux corps savamment préparés de manière à suggérer mutilations et amputations. Ces victimes posées sur des chariots tirés par des hommes étaient propices à exalter la piété des spectateurs. Les affrontements et les temps forts des batailles étaient mimés. Des centaines de personnages en habit de deuils, armés de flèches, évoquaient le cliquetis des batailles et, attirant la sympathie des spectateurs pour le camp chiite, vivifiaient leur émotivité. Les musiques qui soutenaient ces reconstitutions avaient des accents funèbres propices à renforcer l'impression tragique qui se dégageait des processions et défilés.

A la même époque on vit apparaître une nouvelle forme de cérémonie pour se souvenir de Kerbéla : le *rowzé khani'*, narration par une catégorie de personnel religieux particulièrement habile à la déploration élégiaque de la vie et des malheurs des Alides. Grâce à la générosité des souverains de la dynastie Qadjar vers le milieu du XVIII^e siècle, on passa du rituel dramatisé aux représentations dramatiques. Au début, les défilés et processions dans lesquels la pantomime était dominante se transportèrent sur des tréteaux ou sur des places en forme d'arène. Les personnages qui avaient participé aux anciens défilés étaient toujours magnifiquement costumés, mais dorénavant, ils interprétaient des rôles dont ils tenaient les textes en main. Dialogue et monologues alternaient Deux décennies plus tard, cette forme d'expression était suffisamment répandue pour qu'existent des troupes constituées qui exerçaient leurs talents dans des théâtres permanents ; mais la dramaturgie religieuse n'avait pas coupé ses liens avec les anciennes formes de commémoration et, tout comme on l'avait vu pour les pressions et défilés des représentations avaient lieu sur les places publiques à des carrefours. Au milieu du XIX^e siècle, quittant places publiques et caravansérails, le drame religieux eut ses théâtres bénéficiant de la magnificence impériale. Il y eut le tékyé royal estival de Niavarân, puis le théâtre d'hiver, *tékyé dowlat* (théâtre d'état) de Téhéran, dans le quartier des palais. Ces deux tékyé pouvaient recevoir plusieurs milliers de spectateurs, les plus petits - quelques centaines. Certains théâtres étaient construits par des personnages importants, notables, négociants, qui faisaient ainsi la preuve de leurs esprit dévot et de leur générosité pour les moins bien nantis. Non seulement ils assuraient les dépenses occasionnées par la construction de l'édifice, mais faisaient un legs pieux constituaient en bien de mainmorte une propriété terrienne ou un commerce dont les revenus servaient au fonctionnement du théâtre et éventuellement au financement des troupes. Tout le pays fut touché par cette vogue. Les représentations y gagnèrent en qualité et les troupes s'affirmèrent dans un registre qui s'affinait avec les exi-

gences du public et l'esprit d'émulation entre tous les servants de ce rituel en l'honneur des Alides.

Les commémorations de moharram, quel que soit le mode d'expression choisi, furent et demeurent des occasions pour la communauté de communier dans une intense ferveur au succès de l'entreprise.

Dans les théâtres comme il en existait encore jusqu'à une époque récente, les notables possédaient des loges qu'ils avaient aménagées à grands frais, attestait de leur opulence et de leur religiosité. Ces places privilégiées étaient ouvertes à tous en fonction des disponibilités. L'esprit égalitaire qui avait prévalu à Kerbela entre les Alides et leurs compagnons, n'avait pas été oublié. Les enfants des meilleures familles, faisaient acte d'humilité, offraient à tous les spectateurs des rafraîchissements. Les athlètes des gymnases traditionnels avaient - et ont encore - un rôle prépondérant dans l'élaboration des commémorations en l'honneur de la Sainte famille. Les festivals funéraires privilégièrent l'expression collective et permettent des rassemblements essentiels aux populations rurales qui sortent ainsi de leur isolement, oublient une angoisse causée par une vie très dure dans une nature plus que sévère.

Aspects dramatiques et littéraires de la taziyé

La taziyé a été un véritable facteur d'hallucination collective. La geste de Kerbela portée sur la scène déclencha des enthousiasmes collectifs<;

car, dans leur authenticité fondamentale, les drames religieux sont autant de manifestations à travers lesquelles protagonistes et spectateurs se libèrent du poids de leurs péchés. Ils s'épanchent en larmes, sanglots, gémissements et, par ces truchements, tâchent d'obtenir qu'Hoseyn, le martyr des martyrs, intercède auprès de Dieu pour leur salut éternel ou celui de leurs proches décédés. La participation est d'autant plus forte qu'aucune barrière ne sépare, dans la taziyé, les acteurs des spectateurs. Rideaux, balcons et toutes sortes de systèmes ont été imaginés pour écarter les femmes des hommes. Les enfants mâles se tiennent traditionnellement avec leur mère jusqu'à l'âge de sept ans et ensuite, rejoignent les hommes. Quand on songe au succès rencontré par le théâtre religieux en Iran qui s'est imposé avec une force soudaine, il est étrange de constater que malgré vingt-cinq siècles d'expression littéraire sur le plateau iranien, malgré la position du pays entre l'Inde et la Grèce, il a fallu attendre le XIX^e siècle pour que se développe le seul genre dramatique persan : la taziyé. Certes, et contrairement au théâtre grec, les drames asiatiques ont atteint rarement assez d'autonomie pour former une littérature dramatique indépendante. La taziyé faisait des pas gigantesques et pouvait faire dire à nombre d'observateurs européens que c'était la plus grande forme de drame au milieu du XIX^e siècle, si l'on mesure, comme il est d'usage, le succès de la dramaturgie à

l'effet qu'elle provoque sur son public. La taziyé eut son opéra, car le téké dowlat a joué un rôle prééminent dans son développement, grâce à sa scène immense, son arène, la multiple splendeur des loges royales, diplomatiques, aristocratiques, ses centaines d'acteurs, ses choeurs. L'ensemble surpassait en beauté bon nombre de grands théâtres et de scènes lyriques occidentales de l'époque. Lorsque les spectacles étaient donnés la nuit, c'était à la lumière de milliers de candélabres et de tulipes de cristal qui créaient une atmosphère irréelle. Les parades des chevaux et des chameaux passaient dans un halo mirifique. L'arène était aspergée d'eau de rose pour prévenir tout soulèvement de poussière. L'accompagnement musical était raffiné.

Un écrivain iranien de la fin du XIX^e siècle, nous a légué la description d'une représentation d'une pièce mettant en scène Joseph et ses frères, dans laquelle passe toute l'admiration de l'époque pour les spectacles du téké dowlat:

"Ce fut une scène inoubliable, vingt mille chandelles éclairaient la scène. Face aux loges royales et gouvernementales, les lampes de cristaljetaient leur mille feux. Deux cents chameaux chargés de coffres et de ballots d'étoffes précieuses composaient la caravane égyptienne qui arriva au puits dans lequel Joseph avait été jeté. Sur chaque chameau était assis un caravanier noir vêtu de blanc et de rouge."

De leur côté, diplomates et voyageurs occidentaux étaient fascinés par la force évocatrice de la taziyé. Le comte de Gobineau nous en a laissé de précieuse relations détaillées², ainsi qu'un autre diplomate français, Alexandre Chodzko qui traduisit et publia cinq drames³. Les diplomates de langue anglaise ont laissé des travaux d'une importance capitale pour la connaissance de la taziyé, notamment Sir Lewis Pelly, traducteur de trente-sept pièces⁴ et S.G.W. Benjamin, auteur d'un remarquable ouvrage dans lequel la taziyé trouve la place qu'elle mérite⁵.

Si le drame religieux culmina en matière de sophistication scénique vers la fin du XIX^e siècle, surtout sous l'impulsion de Nasse ed din Shah, empereur hédoniste et epicurien, les textes des pièces n'étaient pas toujours à la hauteur des acteurs. Les rédacteurs des traditions dramatisées poursuivaient une finalité évidente : conduire l'assistance vers la perception de vérités éternelles. Pe de cas était fait de l'exposition de la trame de la pièce, de l'imbrication modulée des monologues et dialogues avec l'action. En tant que genre littéraire, la taziyé prolonge les thrènes et élégies des poètes classiques du XII^e siècle et de leurs brillants successeurs. Nouveau mode d'expression littéraire des besoins de la société du XIX^e siècle, le drame religieux a été l'objet de jugements sévères de la part des Iraniens attachés aux courants poétiques lyriques et épiques. Avec la multiplication des représentations, les sujets ont débordé le cadre initial de la tragédie de Kerbéla. Quelles que soient les sources de leur inspiration : Bible, Coran, mythologie, aventures fabuleuses ou légendaires, les évènements étaient, à l'aide d'un arsenal d'artifices, mis en rapport avec le cycle cosmique qui s'étend du pacte du sacrifice qu'Hoseyn conclut avec

Dieu, - pacte de rédemption - , passe par la tragédie de Kerbélá et s'achèvera lorsque s'ouvriront, au Jugement Dernier, les portes du Paradis, pour ceux qui ont bénéficié de l'intercession du martyr des martyrs. Les digressions, comptant au nombre des réussites de la taziyé, favorisèrent ce glissement du sacré chiite au sacré judéochrétien. Ainsi, dans la pièce *Joseph et ses frères*, interviennent des paraboles de Kerbélá. L'Archange Gabriel apparaît sur scène, s'adresse à Jacob se lamentant sur la perte de son fils Joseph :

- l'Archange : " *Penses-tu, ô toi l'infortuné, que ton petit-fils chéri Moham-mad, sous les yeux duquel ses compagnons furent assassinés, avant que lui-même soit transpercé des flèches, que son corps martyrisé soit traîné dans la poussière ?*"

- Joseph : " *Que des centaines d'hommes semblables à mon fils soient sa-crifiaés pour Hoseyn...Ô, Gabriel, montre-moi la tragique plaine de Kerbélá.*"*

Evolution de la taziyé

Pour saisir le mécanisme de ces anachronies, il faut savoir que les unités de temps et de lieu sont abolies. Le drame ne connaît aucune frontière entre le monde terrestre et l'univers céleste. Rêves, prophéties, réalités s'imbriquent. On saute par dessus les siècles, en-deçà du temps historique et les descendants du calife Yazid. "Vous revenez à la plaine de Kerbélá", signifie : "vous revenez au sujet principal après une digression", et tire son origine de la taziyé. Les digressions servent de points de comparaison entre les souffrances des héros légendaires, historiques et celles endurées par l'Emâm Hoseyn et les siens. Il se produit une forte catharsis. Acteurs et public, soudés dans un même frémissement de piété et une vision aiguë de leurs martyrs, vouent les ennemis de la famille sacrée aux pires supplices infernaux. Ainsi, ils minimisent leurs propres douleurs devenues insignifiantes par rapport à celles de Hoseyn, tout en s'identifiant aux avatars des héros de moindre envergure. Le personnage de Hoseyn, culminant dans le mythe de la défense des faibles et des opprimés, se prêtait admirablement aux exordes des tribuns.

Le déclin de la taziyé fut aussi fulgurant qu'avait été son apogée. Dans la deuxième décennie de notre siècle, elle fut interdite au même titre que les processions. Ces dernières provoquaient la mort des pénitents qui se tailladaient le front à coups de sabre. Cette mort est reconnue comme ouvrant les portes du Paradis. Elle élève les victimes au rang des martyrs tombés dans les guerres saintes. Outre la fanatisation qui avait gagné le drame religieux, il était devenu dangereux pour le pouvoir en place à cause des éléments subversifs qu'il véhiculait. La taziyé se réfugia de plus en plus dans les villages. Les troupes de taziyé, qui avaient plus de mécène, ne pouvaient plus s'offrir le luxe de jouer pour la rémission de leurs péchés. Elles devaient tâcher de survivre en monnayant leurs prestations. Elles louaient de grands emplacements, en particulier, dans les centres de pèlerinage. Les acteurs faisaient la quête parmi les spectateurs. De nos jours, la mise en scène et le jeu des

acteurs s'inspirent de l'évolution des techniques dramatiques, tout en conservant les éléments réalistes. La scène est le plus souvent dressée pour la circonstance sous la forme d'un théâtre en rond, avec suffisamment d'espace entre le acteurs et les spectateurs pour le galop des chevaux et les parades de chameaux sur des scènes annexes.

On ne voit plus de scène mobile. Le spectacle passe d'une scène à l'autre. L'assistance se sent réellement intégrée, physiquement et spirituellement, dans le mystère qui s'est dépouillé de toutes les idéologies politiques pour revenir à la tradition du XIX^e siècle. Les intermèdes musicaux ponctuant l'action, servent à annoncer les changements de scène, contribuent à la souplesse de l'ensemble. Les décors sont réduits à leur plus simple expression. L'évocation des lieux de l'action est matérialisée par des objets chargés de symbolisme : une branche pour un palmier, un bassin pour l'Euphrate. Toutefois, pour dramatiser, on met le feu à une tente en toile figurant le camp chiite, on promène au bout des piques les têtes en bois tourné et peint. Dans les pièces du cycle postérieur à Kerbela, les acteurs déterrent les têtes et les corps des martyrs sur tout le pourtour de l'appareil scénique. Ces scènes déclenchent des gémissements et les lamentations des spectateurs. Ali revient à Kerbela sous la forme de "*lion de Dieu*".

Il existe des ensembles d'objets souvent d'une très belle facture servant dans la taziyé. En 1977, à Isfahan, une exposition remarquable donnait un aperçu de la qualité des pièces et de leur diversité : armes, iconographie, calligraphies, peintures, étendards, fanions, masques, costumes...

Lorsque le spectacle est dépouillé à l'extrême, comme les spectateurs connaissent fort bien la trame de l'histoire sainte chiite, l'imagination pallie les carences visuelles. Des règles strictes régissent les modes d'expression. Les Alides psalmodient, les personnages principaux du camp ennemi disent leur partie avec une violente agressivité. Le courage des martyr est exalté par leur petit nombre face aux nombreux figurants ennemis. Les Alides et leurs fidèles sont choisis parmi les acteurs les plus jeunes et les plus beaux. Leur langage comme leur mine et leur attitude évoquent toutes les vertus dont ils sont parés. Yazid, qui osa décocher la première flèche blessant l'Emâm Hoseyn, est une illustration des puissances infernales par ses mimiques et son comportement. Ses auxiliaires ont des intonations et des gestes d'arrogance suprême. La différence est marquée dans les costumes : les protagonistes sont habillés de blanc, vert et noir, les antagonistes - vêtus de couleurs criardes avec des accentuations de rouge sang. Les protagonistes ne quittent jamais la scène, ce qui renforce la désespérante précarité de leur positon d'assoiffés assiégés. Chaque acteur tient en main un livret où est écrit son rôle complet, mais chacun s'efforce de faire avant tout appel à sa mémoire. L'impact extraordinaire du spectacle est dû au fait que la pièce est portée par la sacralité et les élans de foi et de fervente dévotion envers la famille chiite. Les antagonistes sont beaucoup plus crédibles que les protagonistes, la récitation étant beaucoup plus conforme au rythme dramatique que la psalmodie sur des modes musicaux savants. Cette consta-

tation n'émousse pas l'émotion des spectateurs et favorise la répercussion de la conviction avec laquelle les acteurs des deux parties tiennent la scène. Le contraste du spectacle est paradoxal entre un certain naturalisme figuratif et un symbolisme de haute teneur.

Aujourd'hui, la simplification de certaines mises en scène et des costumes, contraste fortement avec la sophistication des textes et des paraboles raffinées. Toutefois, lorsque sont montrés duels, batailles, exécutions, tortures, on note un extrême souci du détail, comme dans les mystères du Moyen Âge. Des coquilles d'oeufs ou des sacs remplis de mercurochrome ou d'encre rouge, simulent le sang. Le liquide s'écoule à flots lorsque ses contenants sont pressés. Le spectacle, qui peut se poursuivre avec des intermèdes comiques et satiriques pendant plusieurs heures, va s'intensifiant dans la dramatisation. Le dénouement final du drame est précédé d'une digression burlesque pour que l'audience soit détendue avant de faire éclater le paroxysme de son affliction.

Pour l'histoire de la littérature religieuse, la taziyé est importante ; elle est essentielle pour la connaissance de l'évolution des formes d'expression du chiisme duodécimain orthodoxe, des traditions mystiques et gnostiques dont l'influence chrétienne n'est pas exclue. Les drames rendent compte des légendes formées au cours des siècles, transmises par voie orale, parvenues au XX^e siècle en couches stratifiées. La taziyé demande l'étude des écrits hagiographiques et fantastiques. Ces approches permettent de saisir la valeur du répertoire, son dynamisme catalyseur de la fantaisie populaire et de la conscience collective.

La taziyé et l'Occident

La collection Cerulli, conservée à la Bibliothèque Vaticane⁷, est l'ensemble le plus vaste de manuscrits originaux de taziyé que l'auteur a pu examiner lors d'un récent voyage d'études à Rome. Sur les 1.055 manuscrits, la plupart sont en persan, d'autres en turc. L'apport de cette collection est primordial pour l'analyse historique du drame religieux et de sa fonction dans la société iranienne. On trouve dans les taziyé des développements sur des commémoration en l'honneur des Alides, sur les rites funéraires, nuptiaux. Il est parfois question de banquets. Les mets servis sont décrits avec un grand luxe de détails et une évidente complaisance gastronomique. Nombre de personnages sont évoqués dans leur métier et des descriptions plus ou moins complètes de leurs activités. Deux taziyé sont inspirées par l'histoire récente. La première met en scène deux souverains, Fat Ali Shah (1797-1834) et Nasser ed din Shah (1848-1896). L'autre se passe dans le monde des acteurs. La troupe du théâtre royal de Téhéran est catastrophée, car le public déserte ses représentations pour aller voir les acteurs de Kashan. La troupe de Téhéran se plaint à son directeur, Moin al Boka. Celui-ci s'efforce d'intimider les rivaux, amis en pure perte. Il expédie alors ses acteurs dans divers quartiers de la ville avec mission de donner des

ront un pourcentage. Min al Boka, "celui qui aide à faire pleurer", est un des titres des metteurs en scène-régisseurs du drame religieux. Deux personnages historiques l'ont réellement porté, le père et le fils qui ont dirigé, à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècles, les représentations de téké dowlat. Moin al Boqa est souvent l'objet de satires, ce qui est rare pour les figures contemporaines du développement du théâtre religieux, la satire s'exerçant en général, à l'endroit de personnages anciens, surtout les ennemis des Alides. Une sympathie réelle pour les chrétiens apparaît dans les pièces.

Pour replacer la collection Cerulli dans la tradition des études orientales, nous rappellerons brièvement les récoltes de manuscrits effectuées au siècle dernier. Seule, celle faite par Chodzko, présentant une trentaine de drames, nous est parvenue dans sa version originale⁸. Pelly a laissé la traduction de trente-sept drames, sur les cinquante-deux dont il disposait. Des manuscrits réunis par Litten, on ne connaît que les fac-similés qu'il a lui-même publiés⁹. La traduction des *Noces de Kazem* par le comte de Gobineau est un modèle du genre, mais on déplore que l'auteur n'ait pas précisé à partir de quel manuscrit persan il avait établi sa traduction.

Le drame religieux persan figure de façon très fragmentaire dans les bibliothèques occidentale, parfois évoqué par quelques lithographies. Il est difficile de trouver les livrets originaux des drames, comme le regrettait déjà Browne, l'orientaliste britannique¹⁰. La rareté des collections d'originaux ne tient pas seulement au fait que les musulmans aient été réticents à confier des émanations littéraires du chiisme à des non-musulmans, mais également parce que les drames ont été transcrits essentiellement à des fins littéraires. Ecrits sur des feuillets séparés ou des cahiers de feuilles sommairement cousues entre elles par un fil de coton, ces matériaux sont sujet à la dispersion, à la disparition. Quand on songe aux soins créatifs avec lesquels les textes poétiques ont été calligraphiés, ornés de miniatures, préservés, on est en droit de s'interroger sur la précarité des moyens mis en oeuvre pour les textes du théâtre. Pour les esprits iraniens doctes, cultivés, la production dramatique a été tenue, jusqu'à une époque récente, pour une expression populaire négligeable en comparaison du florilège poétique et lyrique s'étendant sur plus de dix siècles.

Quand l'intérêt des intellectuels occidentalisés s'est éveillé, la production en était tarie, mais pourtant on peut estimer qu'il reste de nombreux manuscrits à collecter qui dorment dans les coffres des familles attachées à la taziyé. Un groupe de chercheurs iraniens et étrangers a déployé une grande activité pour constituer des collections de manuscrits, faire jouer le drame religieux. Les bouleversements politiques que l'Iran connaît ont mis un frein à cette entreprise qui s'avérait dynamique et fructueuse.

Dans la collection Cerulli, les manuscrits les plus anciens sont les meilleurs. Les manuscrits postérieurs sont constitués de livrets réalisés à partir de papier d'emballage de toutes sortes, surtout des cigarettes *Oshnu*, consommées dans tout le pays comme les gauloises en France. L'écriture s'est amplement détériorée, devenant parfois illisible. Les manuscrits peuvent être des fascicules réunissant les rôles de l'ensemble des personnages, complétés d'indications scéniques à l'usage du réalisateur ou seulement certains livrets des personnages principaux. Les titres des pièces apparaissent sur la page de garde ou au dos de la couverture avec la liste des personnages. On connaît peu de noms d'acteurs et de copistes. La taziyé étant un acte dévotionnel, elle est caractérisée par l'anonymat et l'esprit de piété. Ainsi, en matière de signature, on trouve des formules coraniques : "Poudre des pieds invoquant le nom de Hoseyn", "Chien à la porte de la demeure du martyr des martyrs", "Je supplie celui qui aura ce texte en mains de formuler des voeux pour mon salut éternel".

La collection Cerulli atteste de l'infinie diversité des sujets de taziyé, déjà signalée par le comte de Gobineau :

"...On commence à sortir de la légende de Kerbela et à composer des pièces sur les aventures et la vie d'un assez grand nombre de personnages. Jusqu'ici, il est vrai, les compositions de ce genre excitent moins d'intérêt que celles qui ont trait aux Alides ; mais voici qui est plus sérieux, parce que le public y prend manifestement goût et cela répond à des préoccupations générales. L'usage introduit de faire précéder les pièces proprement dites de prologues qui tentent à les égaler en longueur et en importance. Ces prologues sont de la nature la plus diverse et embrassent l'universalité des sujets."¹

Les thèmes des taziyé peuvent être classés sous les rubriques suivantes :

- 1, personnages bibliques et chrétiens ;
- 2, le Prophète Mohammad ;
- 3, les trois Califes, Abu Bakr, Omar et Osmân ;
- 4, Ali ;
- 5, Fatima ;
- 6, Emâm Hassan ;
- 7, Emâm Hoseyn ;
- 8, Abbas, frère de Hoseyn ;
- 9, les martyrs de Kerbela ;
- 10, tribulations de ceux de la tente après la disparition de Hoseyn ;
- 11, Zeynab ;
- 12, les vengeurs de l'Emâm Hoseyn ;
- 13, les emâms après Hoseyn ;
- 14, les personnages saints du chiisme en dehors des emâms ;
- 15, les pèlerinages à Kerbela ;
- 16, cérémonies et drames commémoratifs ;
- 17, histoires édifiantes.

On peut ainsi mesurer l'ampleur et l'abondance des traditions dont se nourrit le chiisme duodécimain dont la taziyé est la formulation la plus spécifique.

Le théâtre religieux a été au-delà de l'élégance d'esprit, de la distinction du théâtre européen à la même époque. La taziyé a été une grande affaire dans la recherche de la vérité humaine, à travers les mobiles des passions et les ressorts des caractères.

Notes bibliographiques

- 1 Asir, E. : *Tarikh ebn e Asir*. Le Caire, 1873.
- 2 Gobineau, Comte J. A. de : *Les religions et philosophies dans l'Asie Centrale*. Paris, Didier 1866.
- 3 Chodzko, A. : *Le théâtre en Perse*. Revue de l'Orient, Paris. VI, p.119-136, 239-257.
- 4 Pelly, Sir L. : *The miracle play of Hassan and Hossein*. London, Allen & co., 1879, 2 vol.
- 5 Benjamin S. M. : *Persia and the Persians*. New York, Putman & sons, 1901.
- 6 Battesti, T. : *Notes prises lors d'une représentation au village de Meybod*, (environ de Yazd), 1969.
- 7 Rossi, E. & Bombaci : *Elenco di drammi religiosi persiani*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Citta del Vaticano, 1961. Fondo manoscritti vaticani Cerulli, stui e testi 209.
- 8 Blochet E., *Catalogue des manuscrits persans*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1928. N°993, p.379-380.
- 9 Litten W., *Das Drame in Persien*. Berlin u Leipzig, 1929.
- 10 Browne E. G., *A history of Persian literature in modern times*. London, 1929, p. 190.
- 11 *Op. Cit.*, p. 368-369.

COMMENT EXPRIMER LA BEAUTE DE L'HYMNOGRAPHIE BYZANTINE DANS LES LANGUES ETRANGERES

par Heikki Kirkkinen*

1. LES ORIGINES DE L'HYMNOGRAPHIE.

La messe orthodoxe s'appelle la Liturgie (le service). Elle est célébrée presque entièrement sous forme de chants dont les textes changent selon les heures, les jours, les semaines et les mois de l'année. Ainsi, l'office divin annuel exige un très nombre de textes hymnographiques, une véritable poésie liturgique. Cette poésie a été créée au cours des quinze premiers siècles dans la partie orientale de la chrétienté, pour l'essentiel dans l'empire byzantin, en langue grecque, celle du Nouveau Testament.

L'origine historique de cette hymnographie réside dans la psalmodie juive et dans l'hymnographie syrienne des premiers siècles. Au début, on a chanté des vers nouveaux simples entre les vers des psaumes du Vieux Testament, mais très tôt les prêtres chrétiens ont écrit des hymnes séparés appelés antiphones (*antiphonon*) ou stichires (*stikhiron*) pour les prolonger peu à peu et pour en composer de plus longs appelés tropaires (*troparion*) ; il s'agissait d'hymnes de louange à plusieurs versets.

Aux IV^e et V^e siècles apparaît une nouvelle forme d'hymne long et solennel appelé *kontakion* dont le maître le plus connu est Romanos Melodos, au début du règne de Justinien, au VI^e siècle. Le siècle suivant connaît encore une éclosion de l'hymnographie à Byzance où plusieurs poètes chrétiens ont développé une nouvelle forme d'hymne qui atteint le niveau symphonique dans le chant liturgique. Elle est appelée *canon*, à cause des règles qui organisent le texte, la musique et les rites de prière pour en constituer un tout cohérent.

* Doyen de l'Université de Joensuu

Le canon se compose de neuf parties, neuf 'odes' dont chacune part d'un texte précis du Vieux Testament, sauf le neuvième qui est une louange à la Vierge Marie. Le premier verset de chaque ode s'appelle heirmos et sert de modèle pour les autres versets. La première ode commence toujours par une allusion à la traversée de la Mer Rouge par le peuple d'Israël guidé par Moïse. Le 2^e chant avec son thème sévère des châtiments de Dieu est chanté uniquement au moment du carême.

Dans le canon, l'hymnographie byzantine atteint un niveau poétique moderne. On peut y reconnaître une influence de la poésie et de la rhétorique antiques grecques, et une inspiration du théâtre antique dans les images concrètes qui viennent comme des scènes de théâtre.

2. LE CANON

Le canon est une structure dramatique, on peut dire symphonique, de la poésie et de la musique byzantines. Il contient au moins une trentaine de versets divisés en huit ou neuf odes et interrompus par des séries de prières, des encensements et des bénédictions cérémonielles.

Nous pouvons prendre pour premier exemple le canon du Samedi saint de l'enterrement du Christ. Les heirmos des deux dernières odes expriment un sentiment de douleur qui atteint une dimension cosmique au moment de la mort de Jésus (annexe 1). Le poète sent que les fondements de la terre tremblent d'étonnement et d'horreur, car celui qui habite dans les lieux les plus élevés et qui semble mort repose dans une petite tombe terrestre. Mais le poète exhorte déjà le monde entier à chanter des louanges, parce qu'il sait que le Christ vaincra la mort et ressuscitera.

Le dernier heirmos de ce canon de la passion du Christ est un monologue du Christ crucifié qui parle à sa mère pour la consoler :

*"Ne pleure pas, ô Mère,
Bien que tu aies vu
Gisant dans le tombeau
Le Fils que tu avais conçu
De merveilleuse façon,
Car je ressusciterai et serai glorifié
Et dans ma gloire divine
J'exalterai pour l'éternité
Les fidèles qui t'aiment
Et chantent ta gloire."*

Le canon le plus connu est certainement le canon de Pâques écrit par Saint Jean de Damas au VIII^e siècle et chanté encore partout dans le monde (annexe 1). C'est le spectacle le plus exaltant de l'hymnographie byzantine. Je me permets de la comparer à la dernière partie de la neuvième symphonie de Beethoven avec son Ode à la Joie écrit par Frédéric Schiller : *Frede schöner götter Funken, Tochter aus Elysium*. La même ambiance de grande joie, solennelle et heureuse, jaillit tant du canon de Pâques que de cette symphonie.

Le canon de Pâques est écrit du point de vue du peuple chrétien, de '*nous*'. C'est le peuple qui commence la fête par des exclamations de joie, reconnaissant que le Christ nous conduit de la mort à la vie éternelle, nous qui lui chantons l'hymne de victoire (heirmos 1). Le nom grec de cet hymne de victoire est *epinikion* ; c'est le nom de l'hymne antique consacré au champion dans les jeux olympiques. Ainsi, le christ devient le plus grand vainqueur olympique, car il a vaincu la mort pour l'éternité.

Le canon de Pâques avance d'un acte à l'autre pendant presque une heure, en passant de l'exaltation triomphale au sentiment de mystère devant la mort et la résurrection du Christ. Après chaque verset on répète « *Le Christ est ressuscité des morts* ». La huitième ode glorifie le jour de Pâques qui est la plus grande fête des croyants. Bien que la traduction française de ce canon soit meilleure que la traduction finnoise, le finnois exprime mieux l'idée du jour de fête : ce jour a été élu, « *invité à venir* », « *élu pour être le roi des fêtes* », la fête la plus solennelle de l'année (heirmos 1).

La neuvième ode appelle la nouvelle Jérusalem, transfigurée et glorifiée, à participer à la joie de la Résurrection. Elle est appelée à exprimer sa joie par des danses rituelles, comme c'était la coutume dans certaines cérémonies juives et comme cela subsiste encore dans les églises monophysites. En Finlande, on a timidement traduit ce passage par les mots *riemuitse* et *ihastu* (*rêjouis-toi, enchantes-toi*), car dans un pays profondément luthérien, on n'osait peut-être pas mentionner la danse même rituelle. Et, à la fin, on appelle aussi la Mère de Dieu à venir célébrer la résurrection de son fils. C'est comme l'acte final d'une grande pièce de théâtre cosmique.

3. L'ACATHISTE.

Si le canon est la haute forme dramatique de l'hymnographie byzantine, l'acathiste est sa grande forme panégyrique lyrique. Le mot *akathistos* signifie 'sans être assis', c'est un rite célébré debout.

Le premier acathiste, selon la tradition byzantine, a été écrit en l'honneur de la Sainte Mère de Dieu peu après l'an 626, lorsque la ville de Constantinople, atta-

quée par les Avars nomades fut miraculeusement sauvée par la protection de la Sainte Vierge. L'auteur serait le patriarche Sergios lui-même, mais l'origine de ce rite peut avoir des racines encore plus anciennes et a atteint sa structure rituelle au VII^e siècle.

Dans l'acathiste à la Sainte Mère de Dieu, la beauté de l'hymnographie byzantine atteint le niveau d'une grande poésie lyrique, unique dans la civilisation médiévale européenne. La structure de l'acathiste ressemble à une suite de variations comme en musique, très cohérente, concentrée sur l'expression métaphorique. Son verset modèle s'appelle *ikos* ; c'est un poème panégyrique qui contient douze exclamations de joie et de félicitation à la Mère de Dieu, chacun étant différent de l'autre. Ainsi les douze *ikos* identiques contiennent cent quarante quatre exclamations différentes à la louange de la Vierge Marie. Cette richesse métaphorique remet en mémoire la poésie kalévaléenne qui vient d'une culture différente mais qui a des aspects communs avec la poésie byzantine. L'une vient de la culture de l'écoupage et de la chasse en Carelie, l'autre provient d'une haute (ancienne ?) culture des cités et des cours seigneuriales de Byzance. On trouve, dans le *Kalevala* et dans l'acathiste, allitérations et parallélismes, mais l'acathiste utilise aussi des rimes et des rythmes plus variés que ceux de la poésie kalévaléenne. En général, la poésie de l'acathiste dans sa langue originale semble être très moderne par sa forme et sa structure.

Nous pouvons prendre pour exemple les deux premiers *ikos* panégyriques pour analyser les traits généraux de ce poème (*ikos* 1 et 3). En écoutant attentivement le texte original grec, l'auditeur peut, à mon avis, discerner au moins des rythmes qui varient ainsi que des allitésrations et des rimes. La richesse des métaphores apparaît facilement au lecteur. Elle multiplie à l'infini les attributs de la Mère de Dieu et développe des aspects différents du mystère cosmique inspirés par Dieu fait homme.

L'acathiste commence par une scène théâtrale : l'archange Gabriel apparaît à la Vierge Marie, la salue et transmet en la louant le message divin de la naissance de Jésus (*ikos* 1). La Vierge assiste avec étonnement à l'exaltation de l'ange et demande timidement comment il est possible qu'une mère vierge puisse accoucher d'un fils (*ikos* 2). La Vierge pose cette question qui sera répétée des milliers de fois dans la chrétienté, surtout en Occident, même parmi les savants contemporains. Les théologiens et autres savants ont essayé de trouver des explications toujours plus rationnelles, mais l'archange Gabriel qui remplit sa mission de service, en grec *leitourgountos*, continue sa 'liturgie' avec la peur divine et donne à la Vierge la réponse véritablement orthodoxe (ce qui signifie '*celui qui prodigue correctement des louanges*'). L'ange n'invente pas d'explications, il recommence son exaltation panégyrique et continue la louange à la Vierge qui, par ce mystère, surpassé la sagesse de tous les savants du monde et accomplit son devoir divin.

La grande suite panégyrique continue avec toujours de nouveaux 'khairétismes', sans jamais répéter les mêmes vers. C'est une 'liturgie' glorieuse infinie. Si la poésie dramatique du canon de Pâques est difficile à exprimer en langues étrangères dans toute sa splendeur, il est peut-être encore plus difficile de traduire toute la beauté et toute la richesse poétique de l'acathiste à la Sainte Mère de Dieu. On l'a fait en français, mieux en général qu'en finnois, mais ni l'une ni l'autre traduction ne parvient à exprimer toute la profondeur et la multidimensionnalité de cette épopée lyrique en langue orientale grecque.

Par exemple, le poème original désigne la Sainte Vierge par l'épithète *nymphie* (nymphé) qui ne désigne pas ici la déesse antique de la nature ni une fiancée vierge ordinaire. La Sainte Vierge est nymphie anymfetée. La traduction française « épouse inépousée », se rapproche un peu du sens original, mais la traduction finnoise *aviota tuntamaton* ("qui ne connaît pas le mariage accompli"), banalise selon moi le sens primitif et le ramène au seul niveau matériel charnel. Dans ma jeunesse, on chantait encore *avion tuntematon*, mais plus tard quelques savants ont peut-être vu une faute de grammaire dans l'usage du génitif ancien. Pourtant, en ancien finnois, le génitif était utilisé plus largement qu'aujourd'hui. On dit encore *Jumalan kiitos* (Dieu merci, Jumalle kiitos). Les piétistes saluent encore par le mot *Jumalan terve* (Salut en Dieu). *Avion tuntematon* signifie *avioille tuntematon* (inconnu au mariage), Cf. *hän on minulle tuntematon* (il m'est inconnu). *Avion tuntematon* est une traduction plus proche de la pensée abstraite byzantine.

La traduction française a réussi à faire passer dans le texte une partie du rythme byzantin et aussi des rimes (*salut, disparu ; déchu, ne pleure plus*, etc.), mais l'allitération est plus difficile à adapter à la poésie française. La traduction finnoise rallonge trop le texte et ne parvient pas à faire passer certains éléments stylistiques originaux. Quelques mots grecs sont mieux exprimés en finnois qu'en français (*asomatée phonée, hypsos, vathos*), d'autres viennent mieux en français.

4. COMMENT TRADUIRE ?

Il faut reconnaître que les problèmes de traduction existent pour toutes les langues. L'hymnographie byzantine ne fait pas exception.

Nous, Finnois, savons combien il est difficile de traduire la richesse poétique de *Kalevala* dans les langues étrangères. La séparation historique des deux branches de la culture médiévale européenne, grecque et latine, est essentielle pour la traduction de la poésie. La Grèce antique est la source de la pensée abstraite européenne. La langue grecque est la langue originale du Nouveau Testament et cette langue est aussi, avec le syrien, la langue de la poésie liturgique la plus ancienne précédant le latin.

L'hymnographie byzantine appartient à l'héritage commun européen de la culture chrétienne. Il est étonnant, pourtant, de constater combien elle est peu connue des savants européens, même universitaires. Nous croyons que notre culture occidentale est la plus universelle mais nous avons, nous aussi, nos étroissesses mentales. L'hymnographie byzantine mériterait une étude et une recherche beaucoup plus larges et plus profondes que nous ne le faisons aujourd'hui. Je souhaite que la Finlande, qui se trouve à la frontière de l'Est et de l'Ouest en Europe puisse ouvrir une nouvelle voie.

La tradition de l'hymnographie byzantine continue à vivre dans les pays orthodoxes comme en Grèce et en Russie, mais aussi en Finlande. Dans l'Église orthodoxe de ce petit pays, quelques croyants ont commencé à créer des hymnes pour les Saints et pour les fêtes religieuses caréliennes. Une première publication est parue en 1959 qui présente le nouveau rite des Saints de la Carélie : *Pyhittäjäsiemme Karjalan valistajien yhteinen juhla*; *Pieksämäki* 1959 (La fête commune des Saints Pères éclaireurs de la Carélie). C'est un office de prière et de louange en l'honneur de cinq fondateurs de monastères de Carélie et de Laponie : Serge et Germain de Valamo, Arsène de Konevitsa, Alexandre de Svir (Syväri) et Trifon de Petsamo. Pour terminer, je voudrais soumettre au lecteur ce rejeton de l'hymnographie byzantine dans une traduction tout à fait sommaire du tropaire dédié aux héros spirituels de la Carélie :

*"Comme fruits miraculeux
De ta semaille rédemptrice, ô Seigneur,
De pays de Carélie te présente
Nos Pères Saints, Sanctificateurs,
Qui ont éclairé cette terre.
Pour leur intercession
Donne la paix à notre Eglise et patrie,
Toi, très généreux qui aimes les êtres humains."*

Pour cultiver et développer cette tradition spirituelle de l'Église chrétienne ancienne, la Carélie a une vocation particulière. Elle est la gardienne d'un trésor européen apprécié mais peu connu. Le devoir de l'Université de Joensuu, université carélienne, dans laquelle la théologie orthodoxe est étudiée et enseignée, est de faire renaître l'étude de l'hymnographie byzantine. Elle doit orienter de jeunes chercheurs vers les études byzantines et former des spécialistes, traducteurs et créateurs de cette riche poésie de la tradition européenne.

Il serait souhaitable que l'Occident aussi prenne connaissance de cet élément de sa propre tradition culturelle.

Annexe

LE CANON DE PÂQUES

Ode 1, t. 1

*Jour de la Résurrection !
Peuples, rayonnons de joie :
C'est la « Pâque, la Pâque du Seigneur !
De la mort à la vie, *
De la terre « jusqu'au ciel
Le Christ, notre Dieu, nous conduit :
Chantons la « victoire du Seigneur.
Le Christ est ressuscité des morts.*

*Purifions nos sentiments
Et nous verrons le Christ
Resplendissant de l'inaccessible clarté
De sa Résurrection
Et nous l'entendrons crier :
Réjouissez-vous
En chantant la victoire du Seigneur.
Le Christ est ressuscité des morts.*

Ode 8

*Voici le jour parfaitement saint
Unique dans les semaines,
Seigneur et roi des jours,
La fête des fêtes,
La solennité des « solennités,
En qui nous bénissons le Christ
Dans les siècles.
Le Christ est ressuscité des morts.*

*De la vigne goûtons au fruit nouveau,
Communions à la divine joie
En ce jour insigne de la Résurrection,
Prenons part au Royaume du Christ,*

*Le chantant comme Dieu
Dans les siècles.
Le Christ est ressuscité des morts.*

Ode 9

*Magnifie, ô mon âme,
Celui qui est ressuscité
Du tombeau le troisième jour,
Le Christ qui donne la vie.*

*Resplendis de lumière,
Nouvelle Jérusalem,
Car la gloire du « Seigneur
A brillé sur toi.
Exulte et danse de joie, fille de Sion ;
Réjouis-toi aussi, sainte Mère de Dieu,
En ce jour où ressuscite ton Fils.*

*O Christ, nouvelle Pâque,
Victime vivante,
Agneau dé Dieu
Qui ôtes le péché du monde.*

*O charme divin,
O douceur ineffable de ta voix,
Car sans mensonge tu nous a promis,
O Christ, d'être avec nous jusqu'à la fin des temps ;
Et nous fidèles, dont l'espoir repose sur cette promesse,
Nous exultons de joie.*

ACATHISTE A LA SAINTE MERE DE DIEU

Ikos 1

*Du ciel fut envoyé un archange éminent
Pour dire à la Mère de Dieu Réjouis-toi !
Et te voyant, Seigneur, prendre corps à sa voix,
Il clame sa surprise et son ravissement :*

*Réjouis-toi, qui fais briller notre salut,
Réjouis-toi, par qui le mal a disparu,
Réjouis-toi, car tu relèves Adam déchu,
Réjouis-toi, car Eve aussi ne pleure plus.*

*Réjouis-toi, montagne inaccessible aux humaines pensées,
Réjouis-toi, insondable océan même aux anges soustrait,
Réjouis-toi, car du Roi tu deviens le trône et le palais,
Réjouis-toi, puisque ton Créateur par toi se fait porter.*

*Réjouis-toi, étoile annonciatrice du Soleil levant,
Réjouis-toi, fertile sein où Dieu va s'incarnant,
Réjouis-toi, par qui la créature se va recréant,
Réjouis-toi, par qui le Créateur devient petit enfant.
Réjouis-toi, Epouse inépousée.*

Ikos 2

*La vierge, connaissant son état virginal,
A l'Ange Gabriel répondit fermement
Quelle étrange merveille m'apporte ta voix !
A mon âme elle paraît difficile à saisir ;
Sans semence concevrai-je pour enfanter comme tu dis ?
Alléluia, alléluia, alléluia.*

Ikos 3

*La Vierge, pour comprendre un mystère inconnu,
S'adresse au serviteur et demande comment
En ses chastes entrailles un Fils serait conçu.
L'ange plein de respect lui dit joyeusement :*

*Réjouis-toi, puisque t'est révélé l'ineffable dessein,
Réjouis-toi, gardienne d'un mystère voué au secret,
Réjouis-toi, des merveilles du Christ le prélude sacré,
Réjouis-toi, récapitulation de ses dogmes divins.*

*Réjouis-toi, échelle céleste par qui Dieu descendit,
Réjouis-toi, viaduc, qui de terre vers le ciel nous conduit,*

*Réjouis-toi, des Anges saints l'inépuisable admiration,
Réjouis-toi, sujet de plainte pour l'Enfer et les démons.*

*Réjouis-toi, qui enfantas la lumière ineffablement,
Réjouis-toi, qui n'en révélas à personne le comment,
Réjouis-toi, qui surpasses la connaissance des savants,
Réjouis-toi, qui éclaires l'intelligence des croyants.
Réjouis-toi, Epouse inépousée.*

Ylösnosemisen päivä

΄Αναστάσεως ἡμέρα,
λαμπρυνθῶμεν λαοί,
Πάσχα Κυρίου Πάσχα·
ἐκ γὰρ θανάτου πρὸς ζωήν,
καὶ ἐκ γῆς πρὸς οὐρανόν,
Χριστὸς ὁ Θεός,
ἡμᾶς διεβίβασεν,
ἐπινίκιον ἔδοντας.

...
Αὕτη ἡ κλητή, καὶ ἀγία ἡμέρα,
ἡ μία τῶν σαββάτων,
ἡ βασιλίς καὶ κυρία,
έορτῶν ἑορτή,
καὶ πανήγυρίς ἐστι πανηγύρεων,
ἐν ᾧ εὐλογοῦμεν,
Χριστὸν εἰς τοὺς αἰῶνας.

...
Φωτίζου, φωτίζου,
ή νέα Ἱερουσαλὴμ,
ή γὰρ δόξα Κυρίου
ἐπὶ σὲ ἀνέτειλε.
Χόρευε νῦν, καὶ ἀγάλλου Σιών,
σὺ δὲ ἀγνῆ, τέρπου Θεοτόκε,
ἐν τῇ ἐγέρσει τοῦ τόκου σου.

Akatistos Jumalansynnyttäjälle

Ἄγγελος πρωτοστάτης
οὐρανόθεν ἐπέμφθη,
εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῳ τὸ Χαῖρε·
καὶ σὺν τῇ ἀσωμάτῳ φωνῇ
σωματούμενόν σε θεωρῶν, Κύριε,
ἔξιστατο καὶ ἵστατο
κραυγάζων πρὸς αὐτὴν τοιαῦτα·

Χαῖρε, δι' ἃς ἡ χαρὰ ἐκλάμψει·
χαῖρε, δι' ἃς ἡ ἀρὰ ἐκλείψει.

Χαῖρε, τοῦ πεσόντος Ἀδὰμ ἡ ἀνάκλησις·
χαῖρε, τῶν δακρύων τῆς Εἱναῖς ἡ λύτρωσις.
Χαῖρε, ὑψός δυσανάβατον ἀνθρωπίνους λογισμοῖς·
χαῖρε, βάθος δυσθεώρητον καὶ Ἀγγελων ὁθαλμοῖς.

Χαῖρε, ὅτι ὑπάρχεις Βασιλέως καθέδρα·
χαῖρε, ὅτι βαστάζεις τὸν βαστάζοντα πάντα.

Χαῖρε, ἀστὴρ ἐμφαίνων τὸν Ἡλιον·
χαῖρε, γαστὴρ ἐνθέου σαρκώσεως.

Χαῖρε, δι' ἃς νεουργεῖται ἡ κτίσις·
χαῖρε, δι' ἃς βρεφουργεῖται ὁ Κτίστης.
Χαῖρε, Νύμφη ἀνύμφευτε.

Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι ἡ Παρθένος ζητοῦσα,
ἐβόησε πρὸς τὸν λειτουργοῦντα·
ἐκ λαγόνων ἀγνῶν υἱὸν
πῶς ἔστι τεχθῆναι δυνατόν; λέξον μοι.
Πρὸς ἣν ἐκεῖνος ἔφησεν ἐν φόβῳ,
πλὴν κραυγάζων οὕτω·

Χαῖρε, βουλῆς ἀτορρήτου μύστις·
χαῖρε, σιγῇ δεομένων πίστις.

Χαῖρε, τῶν θαυμάτων Χριστοῦ τὸ προοίμιον·
χαῖρε, τῶν δογμάτων αὐτοῦ τὸ κεφάλαιον.
Χαῖρε, κλῖμαξ ἐπουράνιε, δι' ἣς κατέβη ὁ Θεός·
χαῖρε, γέφυρα μετάγονσα τοὺς ἐκ γῆς πρὸς οὐρανόν.
Χαῖρε, τὸ τῶν Αγγέλων πολυθρύλητον θαῦμα·
χαῖρε, τὸ τῶν δαιμόνων πολυθρήνητον τραῦμα.
Χαῖρε, τὸ φῶς ἀρρήτως γεννήσασα·
χαῖρε, τὸ τῶς μηδένα διδάξασα.
Χαῖρε, σοφῶν ὑπερβαίνουσα γνῶσιν·
χαῖρε, πιστῶν καταγάζουσα φρένας.
Χαῖρε, Νύμφη ἀνύμφευτε.

POSSIBILITÉS DU SACRÉ DANS L'ART MODERNE

par Henri de Montrond*

Le problème est ainsi posé : l'art moderne contemporain peut-il être au service du sacré ? Sans remonter au déluge, il sera nécessaire de brosser un rapide historique de l'art contemporain : impressionnisme, pointillisme, Nabis, Fauves, Cubistes. Nous nous attarderons autour du cubisme et particulièrement sur l'œuvre de l'un d'entre eux : Albert Gleizes, pour découvrir, dans un troisième temps, à travers ce dernier, la redécouverte de l'art roman, art sacré par excellence.

A titre d'exorde, comment ne pas évoquer la querelle de l'art sacré qui a mis à feu et à sang l'Eglise de France autour des années 50 ? En effet, se posait déjà très exactement le problème, l'art moderne contemporain peut-il être considéré comme art sacré ? Je vais vous résumer le scandale.

A cette époque, l'art moderne est loin d'avoir acquis droit de cité ; par ailleurs, l'art est en train de disparaître de nos églises. Ainsi, dans nos paroisses de campagne, les statues de bois polychrome des siècles précédents sont progressivement remplacées par des plâtres bariolés. La formation esthétique de notre clergé laisse à désirer.

La querelle éclate autour d'une petite église de Savoie, dans le village d'Assy qui est entouré de sanatoriums. Son curé, le chanoine Devemy, soutenu par le public assez évolué de ses paroissiens, décide d'inviter dans sa petite église nouvellement construite des artistes contemporains de renom. Il est encouragé par des pères dominicains qui, comme chacun sait, ont la fibre artistique plutôt audacieuse. Les pères Régamey et Couturier qui animent la revue d'art sacré, se font évidemment les chaleureux défenseurs de cette initiative.

La façade est confiée au cubiste Léger, le choeur à Lurçat. Dans les chapelles latérales figurent Bonnard, Rouault, Matisse, Bazaine et Biranchon. Derrière l'autel trône le crucifix de Germaine Richier : c'est cette figure de bronze décharnée qui tiendra lieu de paragon aux contestataires.

Suffit-il à une œuvre d'art d'être de grande qualité pour mériter le qualificatif de sacré ? Tel est l'objet du débat, c'est le motif de la querelle qui éclate tous azimuts. Des tracts sont imprimés, des articles publiés par centaines, puis par milliers, des lettres de protestation circulent de toutes parts. J'en cite deux concernant Rouault que plusieurs d'entre vous viennent consulter à Beaubourg :

"Je suis un détracteur acharné de Rouault. A mon avis, c'est une honte de décorer un sanctuaire avec les horreurs de ce peintre... d'ailleurs, ceux qui en sont enthousiasmés sont ceux-là mêmes qui s'enthousiasment d'Aragon ou de Saint-Germain-des-Prés : c'est l'attrait du nouveau pour le snob et l'excentrique."

* Artiste-peintre.

C'est un prêtre qui signe cette lettre, mais en voici une autre :

" L'oeuvre la plus chargée de sens métaphysique est certainement celle de Rouault. Pourtant, quoiqu'on en ait dit, une bonne part de son inspiration n'a rien de religieux, c'est une satire violente, presque grotesque d'une société bourgeoise qu'il hait, mais son oeuvre se charge d'une profonde charité qui manquait à son maître Léon Bloy. Quelle pitié pèse sur ses clowns et quelle extase appelle sa vision..." "

Nous lisons dans une autre lettre :

" Rouault est et restera l'un des plus grands poètes de la misère et de la peine de l'homme, c'est sa gloire... "

Les dominicains, souvent d'avant-garde en ce domaine, prennent fait et cause pour les toiles incriminées. Les pères Régamey et Couturier affirment qu'une œuvre d'art de grande qualité est déjà sacrée par elle-même. Les jésuites, plus nuancés, s'exprimant dans leur revue *Etudes*, rappellent les mises en garde de Pie XII dans l'encyclique *Mediator Dei* :

" Il faut éviter, avec un sage équilibre, l'excès de réalisme des uns et le symbolisme exagéré des autres, tout en tenant compte des exigences de la communauté chrétienne. "

Et, paraphrasant sainte Thérèse d'Avila, ils ajoutent qu'à talents égaux, un artiste non chrétien guidé par un bon théologien est préférable à un artiste chrétien livré à sa propre inspiration.

Aujourd'hui, les esprits sont apaisés. Peut-on dire que le débat ait beaucoup évolué ? Art sacré - art moderne, pour mieux comprendre la situation, il est indispensable de tracer un bref historique du bouleversement que la fin du XIX^e siècle a révélé dans l'histoire de l'art.

Nous sommes en 1850. Le peintre Delacroix est au faîte de sa réussite, les salons parisiens le glorifient périodiquement. Cependant, lui se désole de l'incompréhension qui l'entoure. Il parle de " cette part arabesque et musicale de la peinture qui n'est hélas rien pour les gens ! " Retenons ce mot *arabesque*. Le public est en extase devant les croupes de ses chevaux, les poitrines de ses esclaves mais, nous l'avons compris, c'est tout ailleurs que Delacroix situe l'intérêt de sa recherche : l'animation rythmique de la composition qu'est sa toile. Il se sent seul dans son exigence.

Au même moment, un petit scribouillard rédige dans une revue littéraire des comptes-rendus d'expositions. Il s'appelle Baudelaire, ne prend pas plaisir à visiter galeries et expositions - selon lui, toutes identiques et monochromes, Delacroix mis à part. " Par contre, explique-t-il, s'il m'arrive d'apercevoir une toile plus

intéressante que les autres, tout en m'assurant que personne ne me regarde, je la décroche, je la retourne tête en bas, je fais quelques pas en arrière, la regarde, la détaille et si la bonne impression demeure, je remets l'oeuvre en place et alors, calmement, j'analyse, je contemple. Mais malheureusement, conclut-il, cela m'arrive très rarement."

Vous devinez la démarche de Baudelaire, nous la comprendrons encore mieux tout-à-l'heure ; on peut le considérer comme le prophète de ce qui va se passer dans quelques années. En effet, il vit encore lorsque se passent des événements curieux au bas de la rue Bonaparte. De jeunes étudiants indisciplinés sont en train de faire l'école buissonnière et, abandonnant l'Ecole des beaux-arts et sa cargaison de casques romains destinés aux modèles (nous sommes en pleine représentation théâtrale : femmes dénudées, héros casqués), ils partent, leur toile sous le bras pour aller travailler le long des quais de la Seine. Délaissant les grandioses mises en scène du quai Conti, ils vont chercher l'inspiration dans la nature. Certains poussent un peu plus loin leur quête sur les bords de la Marne ou de l'Oise : nous avons reconnu les Manet, Monnet, Renoir.

Nos jeunes contestataires émerveillés viennent de redécouvrir, à travers la nature, la lumière, la couleur. Deux d'entre eux cependant, ne se contentant plus des teintes tempérées d'Ile-de-France, prennent le train pour la Bretagne à la recherche de luminosité plus intense. Mais ce n'est pas suffisant encore, très vite ils vont délaisser la Bretagne pour la Provence... du soleil plein les yeux, plein la tête. L'un des deux, Van Gogh, en mourra ; Gaugin poussera plus loin sa quête de lumière, c'est à Tahiti qu'il finira ses jours.

A leur suite, de jeunes novateurs, enthousiastes d'avoir en retrouvé la couleur, se lancent même dans des expériences optiques : les pointillistes - comme on les a appelés - juxtaposent en petites touches le jaune, le rouge, le bleu pour être sûrs de ne pas édulcorer leurs mélanges. Mais très vite, quelques autres de leurs jeunes collègues, non contents de ces recherches savantes vont cracher sur la toile le contenu de leurs tubes de couleurs qu'ils malaxent avec les doigts ou au couteau. Evidemment, les jeunes révolutionnaires, lorsqu'ils ne sont pas éjectés des expositions officielles, seront cantonnés dans une salle marginale ce sera la *cage aux fauves* selon les termes d'un critique de l'époque.

Les pauvres critiques ne sont pas au bout de leur stupeur car le scandale ne fait que commencer. La contestation est telle chez les jeunes peintres qu'une génération s'empresse de remettre en question ce que la précédente venait d'expérimenter. Nous sommes à la veille d'une révolution qui se prépare en différents milieux. Mais laissons parler un prophète, le Nabi Maurice Denis essaie de formuler ce que beaucoup sont en train de ressentir :

"Un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue une nature morte est un ensemble de formes et de couleurs en un certain ordre assemblées."

Tout un programme ! Nous sommes en 1900, un nouveau cycle pictural vient de commencer.

Devant les exploits de leurs aînés brasseurs de couleurs, quelques anarchistes considèrent qu'il est vain de multiplier les prouesses alors, disent-ils, qu'on a perdu le sens du métier, qu'on ne sait plus ce que c'est qu'une toile. *Tabula rasa*, on efface tout et on recommence à zéro. Il faut renoncer provisoirement à la couleur, à la représentation elle-même et réapprendre les principes de la composition, s'astreindre à "*conjuguer la surface par elle-même*."

Il faut dire que dans un recueil de Paris, il existe une petite boutique secrète où nos jeunes révolutionnaires, car il va bien s'agir maintenant d'une révolution, aiment à se recueillir furtivement. Chez M. Vollard, on peut voir en arrière-boutique, des toiles d'un petit bourgeois aixois qui est en train, précisément de retrouver certaines lois secrètes de la composition : il s'appelle Cézanne.

Parmi ses admirateurs, bien qu'ils ne se soient pas concertés, deux groupes travaillent de part et d'autre de la Seine. Tandis que les Metzinger, Gleizes et Delaunay se rassemblent jusqu'à des heures indues à la Closerie des Lilas, Joan Gris, Braque et Picasso, au même moment parlementent et se disputent au Bateau-Lavoir, passant par la même crise artistique. Un Appollinaire, témoin de leurs recherches respectives, décide de les mettre en contact. Au 27ème Salon des Indépendants en 1911, les toiles de ces jeunes révolutionnaires se trouvent réunies dans la salle 41. Elles déconcertent les média qui, devant ces recherches apparemment géométriques, lancent en boutade le qualificatif de *cubiste* qui contribuera à un demi-siècle d'incompréhension par rapport à cette peinture qui se veut essentiellement plane.

Il faut dire que nos jeunes révoltés ne savent pas très bien où ils vont. Ils savent ce qu'ils ne veulent pas - tout ce qu'on leur enseignait à l'Ecole : la perspective, le faux-semblant, la ressemblance, le trompe-l'œil... mais ils ne savent pas exactement ce qu'ils veulent. L'un d'entre eux, non content de s'interroger, essaie de mettre un peu d'ordre à travers toutes ces pulsions, Gleizes souhaite prendre du recul et se retire, après la guerre de 14, en province, loin du brouhaha et du snobisme parisiens, pour méditer et essayer de comprendre ce qui vient de leur arriver. A la lumière des recherches cubistes, il essaie de redécouvrir à travers un regard libéré, l'histoire universelle de l'art.

Analysant patiemment, les uns avant les autres, les XVIII^e, XVI^e, XV^e siècles dont il souligne la virtuosité, les XV^e, XIV^e dont il apprécie l'intensité et la maîtrise, il débouche enfin sur le XIII^e roman et c'est l'émerveillement. Cette fois, il y retrouve l'exigence de construction qui fut la leur, mais surtout, il voit apparaître à travers fresques et chapiteaux, rosaces et tympans, un caractère essentiel au sacré : le **rythme** que les cubistes des années 1910 s'étaient appliqués à réintroduire dans leurs compositions.

C'est un coup de foudre ! Gleizes l'agnostic en est tellement impressionné qu'il se convertit et demande à faire sa première communion. Dans sa générosité, il communique autour de lui son enthousiasme, il éveille dans notre génération un nouveau regard pour l'art roman considéré jusqu'alors par les historiens patentés comme maladroit et primitif. Citons, parmi les nouveaux convertis, *les jeunes peintres* (c'est le titre qu'ils se sont donné) : Le Moal, Manessier, Bertholle, Etienne Martin issus du groupe *Témoignage inspiré* par Mounier.

Deux bénédictins de la Pierre-qui-vire font partie des jeunes disciples de Gleizes : dom Claude Nesmy (que j'ai l'honneur et la tristesse de remplacer aujourd'hui, car il nous a quittés récemment) et dom Angelico Surchamp, son frère, qui crée la revue *Zodiaque*. Cette revue a quarante ans aujourd'hui et couvre toute l'iconographie de l'Europe romane. L'équipe *Zodiaque* a visité et photographié la France entière, puis l'Allemagne, la Suisse, l'Espagne, le Portugal, les Pays-Bas, l'Italie, la Terre Sainte, la Suède, la Norvège, le Danemark, la Belgique, l'Angleterre et l'Irlande. Elle a beaucoup contribué à la redécouverte de l'art roman, art sacré par excellence. Il est très émouvant de constater que c'est particulièrement au travail acharné des cubistes que nous le devons :

"*L'art roman fournit la preuve qu'il peut exister un art à la fois expressif et abstrait non soumis au lois de la perspective linéaire*"¹ mais animé par ce flux implicite qu'on appelle le rythme.

Rythme : pour expliquer ce terme essentiel dans l'art sacré une somme ne suffirait pas. En quelques mots rappelons que la poésie, la musique, l'architecture, toutes les activités de dépassement s'y apparentent. Dans la fresque, la statuaire, c'est à travers l'animation linéaire de son pinceau ou de son marteau que l'artiste invite le spectateur, le chrétien à suivre les méandres du récit biblique dans une organisation métaphysique - d'où la nécessaire présence du théologien - l'entraînant à son insu vers une contemplation éclairée².

Gleizes et quelques autres à l'exemple des Romans, des Byzantins, des Celtes, des Hindous ont réussi cette humble et sublime démarche : l'ascète des cubistes a préparé l'art religieux au retour du sacré.

Peut-on dire pour autant que l'art contemporain ait enfin trouvé sa place dans nos églises ?

Depuis la querelle de l'art sacré actuellement apaisée un événement international est intervenu qui contribue à remettre de l'ordre dans les esprits. En 1962, le Concile Vatican II définit le rôle exact, la responsabilité des évêques en ce domaine de l'art sacré. Désormais, chaque diocèse sera pourvu d'une commission d'art sacré. Réaction inattendue, nous assistons à un véritable nettoyage de nos églises. Elles sont peu à peu débarrassées de leurs statues bariolées dites *sulpiciennes*³ et s'apparentent désormais par leur sobriété aux temples de nos frères réformés. Malheureusement, les statues de plâtre rejetées sont rarement remplacées par des œuvres de qualité. Les campagnes culturelles lancées par les dominicains et les bénédictins n'ont pas suffisamment d'audience. Le jeune clergé préfère investir dans le do-

maine acoustique en multipliant, souvent à grands frais, micros et haut-parleurs. L'une des résolutions du Concile mériteraient en France d'être entendue qui conseille aux évêques de veiller désormais à la culture artistique du clergé.

Mais soyons optimistes, l'avenir reste ouvert. Je vous lirai, en conclusion, ce message de Vatican II, daté du 8 décembre 1965. Il s'adresse aux artistes :

"L'Eglise à dès longtemps fait alliance avec vous. Vous avez édifié et décoré des temples, célébré des dogmes, enrichi sa liturgie. Vous l'avez aidée à traduire son divin message dans le langage des formes et des figures, à rendre saisissable le monde invisible. Aujourd'hui comme hier, l'Eglise a besoin de vous et se tourne vers vous... Ne refusez pas de mettre votre talent au service de la vérité divine... Le monde dans lequel nous vivons a besoin de beauté pour ne pas sombrer dans le désespoir. La beauté, comme la vérité, c'est ce qui met la joie au cœur des hommes, c'est ce fruit précieux qui résiste à l'usure du temps, qui unit les générations et les fait communier dans l'admiration. Et cela par vos mains."

Notes

1 L. Bertrand-Dorléac : *L'histoire de l'art*. Pari, 1940-1944.

2 Ceux de nos lecteurs qui disposent en bibliothèque d'une collection des *Etudes* sont invités à se référer au numéro de décembre 1951, en page 318 où nous donnions une description de l'une des fresques de Saint-Savin conçue dans cet esprit.

3 Pour la seule raison que le commerce de l'iconographie ecclésiastique s'était, à la fin du XIX^e siècle, curieusement développé à Paris dans le quartier Saint-Sulpice qui végète désormais.

I - LA TRADITION PHILOSOPHIQUE DU JUDAÏSME

Raphaël Wardi *

RELIGION/FINLANDE

Que connaissons-nous de l'histoire la plus ancienne ? Les objets et les écrits n'ont pu se conserver que dans les pays où les conditions climatiques ont été favorables. Ainsi les rouleaux de la *Torah*, si importants pour le judaïsme, ont pu nous parvenir. A côté de ces rouleaux la tradition juive orale s'est poursuivie. Les histoires de l'Ancien Testament comportent des images et des visions qui grâce à leur force intérieure sont toujours vivantes. La grande vision originelle du judaïsme, le sacrifice d'Abraham, l'histoire de Noé et du déluge, Adam et Eve chassés du Paradis - voilà quelques contes qui ont influencé le développement de l'art du tout l'humanité. Parce que l'objet de mon observation est le judaïsme, son héritage et son principe philosophique, j'aimerais souligner la vision de Moïse quand il rencontre Dieu sous la forme du buisson ardent, essentielle pour le judaïsme. L'événement se passe simultanément dans tous les plans : le verbal, le visuel et le visionnaire. Dieu se manifeste en lumière qui est le symbole le plus important du judaïsme et qui a pour conséquence l'impossibilité de représenter Dieu en image. Du temps de la naissance de l'Ancien Testament, date également l'héritage juif penchant vers la mystique. Les défenseurs de ce mouvement considéraient que les histoires de la Bible portaient en elles une vérité plus profonde que seuls les initiés aux textes pouvaient expliquer. Les scribes et les principaux sacrificateurs cherchaient ainsi à justifier les nombreux devoirs de la judaïcité. Leur grande thèse fut que l'univers était l'idée de Dieu. Selon cette conception, l'univers est une unité indivisible peuplée par des anges et des hommes. Le modèle du livre d'Ezéchiel qui représente la vision du prophète Ezéchiel, est la partie centrale de la tradition mystique du judaïsme accordant une très grande importance au développement de l'esprit juif. Selon ce principe, l'homme est capable d'avoir un contact direct avec le cœur de l'univers. De ce symbole naît la littérature appelée *Merkavah* qui se réfère à la vision du chariot céleste. Je cite le premier chapitre du livre d'Ezéchiel :

"La trentième année, le cinquième jour du quatrième mois, comme j'étais parmi les captifs du fleuve du Kébar, les cieux s'ouvrirent, et j'eus des visions divi-

* Peintre finlandais

nes. (--) Je regardais, et voici, il vint du septentrion un vent impétueux, une grosse nuée, et une gerbe de feu, qui répandait de tous côtés une lumière éclatante, au centre de laquelle brillait comme de l'airain poli. Au centre encore, apparaissent quatre animaux, dont l'aspect avait une ressemblance humaine. Chacun d'eux avait quatre faces, et chacun d'eux avait quatre ailes. Leurs pieds étaient droits, et la plante de leurs pieds était comme celle du pied d'un veau, et ils étincelaient comme de l'airain poli. Ils avaient des mains d'hommes sous les ailes à leurs quatre côtés ; et tous les quatre avaient leurs faces et leurs ailes. Leurs ailes étaient jointes l'une à l'autre ; ils ne se tournaient point en marchant, mais chacun marchait droit devant soi. Quant à la figure de leurs faces, ils avaient tous une face d'homme, tous quatre une face de lion à droite, tous quatre une face de bœuf à gauche, et tous quatre une face d'aigle. Leurs faces et leurs ailes étaient séparées par le haut ; deux de leurs ailes étaient jointes l'une à l'autre, et deux couvraient leurs corps. Chacun marchait droit devant soi ; ils allaient où l'esprit les poussait à aller, et ils ne se tournaient point dans leur marche. L'aspect de ces animaux ressemblait à des charbons de feu ardents, c'était comme l'aspect des flambeaux, et ce feu circulait entre les animaux ; il jetait une lumière éclatante, et il en sortait des éclairs. Et les animaux couraient et revenaient comme la foudre. Je regardais ces animaux ; et voici, il y avait une roue sur la terre, près des animaux, devant leurs quatre faces. (--) Quand ils marchaient, les roues cheminaient (--) ; quand ils arrêtaient, elles arrêtaient. (--) Au-dessus du ciel qui était sur leurs têtes, il y avait quelque chose de semblable à une pierre de saphir, en forme de trône ; et sur cette forme de trône apparaissait comme une figure d'homme placée au-dessus en haut."

(Ezéchiel, 1)

Cette image est visuellement et littérairement très forte et chargée des symboles comme les histoires de la Bible en général, et il n'y a rien d'étonnant à ce que de nombreux écrivains, artistes et musiciens, en s'emparant de tels sujets arrivent à réaliser des chefs-d'œuvre. La vieille tradition kabbalistique évoque une métaphore de voyage ; un voyage infini à travers les espaces cosmiques afin d'arriver finalement à un sommet allégorique près du trône céleste où l'individu atteint personnellement la révélation divine. Ce sujet est traité dans la littérature talmudique et kabbalistique dont le *Zohar*¹ de Moïse de Léon, qui vécut au XIII^e siècle, peut être considérée comme l'œuvre de base des auteurs de la Kabbale qui suivirent. Le trait caractéristique du *Zohar* était qu'il s'adressait mieux à un Juif que les méthodes rationnelles aristotéliciennes de Maïmonide lesquelles laissaient moins de marge de manœuvre à l'imagination. *Zohar* devint progressivement l'œuvre principale et la source de la Kabbale. La première phase de la Kabbale allégorique était typique par ses fantaisies religieuses. A ce moment-là, on s'insista sur le royaume céleste et son roi couronné. L'œuvre principale de la deuxième phase est la *Yetsirah*² ou la formation symbolique des allégories, des symboles qui eux-mêmes réalisaient une image dimensionnelle invisible de la réalité - une entité où l'esprit franchit les limites temporelles et rationnelles. Nous parlons donc d'un temps beaucoup plus pré-

cocc que celui de la naissance de la Bible et c'est pourquoi on doit comprendre ces allégories comme une vision poétique de la création du monde. Selon la *Yetsirah*, les textes se fondent sur des visions mystiques où la foi est illustrée allégoriquement comme par exemple :

"*L'herbe qui pousse une moitié en terre, l'autre moitié dans l'air ne le fait que par la volonté de Dieu.*"

Avant que le monde n'existant, les quatre lettres hébraïques : *alef* א, *beth* ב, *ghimel* ג et *daleth* ד, se rendirent auprès de Dieu, selon l'allégorie, pour lui demander d'avoir recours à elles dans la création. Et Dieu s'en servit pour créer le monde visible et invisible. Il apporta à la *Torah* 22 lettres qui formèrent la langue d'Abraham et révéla une vision secrète. Il mena à la vérité à travers douze constellations. Croyant, selon la *Yetsirah* à la force magique des lettres, Il ne parla pas directement mais par le truchement de ces 22 lettres et chiffres. Par cet alphabet de *Sifrut*, la parole de Dieu devenait donc un objet compréhensible qui correspondait à l'image du monde. Cette interprétation de la création du monde est fortement influencée par la philosophie pythagoricienne de l'antiquité. Ces 22 lettres de la *Yetsirah* forment le fondement du système de concepts et de la philosophie hébraïques que l'on considère souvent comme allégorique et métaphorique. Les kabbalistes insistaient sur le respect des devoirs envers Dieu selon le système sacré de prières de *Kavana*. *Kavana* est un système de prières méditatif dont le nom est formé des lettres hébraïques *k* où *kaf* ק, *v* ou *vav* ו et *n* ou *nun* נ qui désignent "*le juste cœur*". Cette tradition comportait la pensée ainsi que la volonté de comprendre l'objectif et le symbolisme le plus élevés des actions et l'entrée au Paradis. Selon du système kabbalistique Dieu montre à travers ces 22 règles générales tout ce qui existe et qui a existé, c'est à dire ce qui a déjà été créé et ce qui a été destiné à être créé. Ces combinaisons alphabétiques et symboliques dépassent notre notion du temps. Ces signes ont été placés, selon la *Yetsirah*, sur une roue symbolique et cette rotation continue et le signe "*au-dessus de la joie il n'y pas de bonté et au-dessous de la peine il n'y pas de mal*". La littérature kabbalistique contient des spéculations talmudiques du temps jusqu'à nos jours.

Isaac Luria, né en Palestine au XVI^e siècle, est une des personnalités principales de la nouvelle apogée kabbalistique. Il développa le système des *kavanoth*⁴ grâce auquel on atteint au degré le plus élevé de la sainteté par le moyen des devoirs, des *mitswoth* et des prières et où, avec les prières et les exercices, on peut se libérer du monde matériel dont l'individu est prisonnier. Dans le principe de prières de Luria, le ciel est présent en tout : dans le chant, dans la parole, dans la danse et même dans le silence. Sa méthode était très complexe mais elle correspondait assez bien à l'esprit et aux conditions de antisémitiques de l'époque.

Pour finir je parlerai encore d'un savant important, Baal Schem-Tov¹ ; c'était un Juif qui vivait à l'époque des persécutions polonaises - à l'époque où Helman

Schmielnicki chevauchait à travers la Pologne en massacrant avec ses troupes plus de 300.000 Juifs et en détruisant 400 paroisses juives. Une apathie profonde régnait dans ce pays en ce temps-là - les synagogues avaient été rasées et l'on cherchait le réconfort de la Kabbale et la force de l'univers spirituel ; souvent cela se transformait en superstition et se sécularisait en adoptant des influences des traditions populaires russe et polonaise de l'époque. Dans le peuple et même au sein de la communauté juive, surgissaient des faiseurs de miracles et naissaient plusieurs écoles parmi lesquelles celle de Baal Schem-Tov dépassait les autres. Les Juifs l'appréciaient grandement. C'est de lui que vient la célèbre tradition hassidique que mon grand-père, Raphaël Sribnik, orfèvre et savant hassidique, a représenté. Alors que ses prédécesseurs fixaient leur attention sur le ciel, selon Baal Schem-Tov, c'est le ciel qui descendait sur la terre. La sainteté se trouvait dans la vie quotidienne et c'est là qu'il fallait la chercher. Hassidisme signifie piété, et les hassidiques partent de ce passage de la Genèse où la terre, les créatures et la vie étaient bonnes. Selon le principe hassidique, le chant et la danse ainsi que d'autres pratiques quotidiennes faisaient partie de la vie religieuse. Ils développaient leur propre tradition pieuse de prière qui continue à se perpétuer partout dans le monde. Pour le hassidisme, il n'y a dans le judaïsme qu'une seule réalité que l'homme doive chercher inlassablement dans son cœur et dans ses actions. Cela l'élève au-dessus du quotidien et lui fait respecter dans ses actions la vie de tous les jours comme ses prochains. Dans le judaïsme, il importe de prouver dans l'action quotidienne son identité juive et soi-même car c'est là que se trouve la sainteté et une dimension plus élevée. L'univers juif forme une entité d'où l'on ne peut rien ôter ni rien ajouter. L'art même se situe dans cette entité. Cette indivisibilité n'est pas une vérité sur le monde mais le principe selon lequel le monde fonctionne. Le hassidisme régnait sur notre maison et l'idée suprême que les règles n'étaient pas une fin en soi mais une partie de l'univers céleste, a baigné mon enfance. Après la mort précoce de mon père, mon grand-père Rafael Sribnik, s'installa chez sa fille et sa conception de la vie influença l'esprit du foyer où l'on ne comprenait pas la religion comme une abstraction mais où chaque pensée correspondait à une action ou un effort pour agir. Enfant, j'ai toujours porté un *arba-kanef*, un gilet à quatre franges dont chacune possédait un signification spirituelle ascendante correspondant à un conseil de l'Ancien Testament. Dans le rite matinal il fallait nouer sur le front et sur les bras les *tsitsit*, les franges du gilet de prière dans lesquelles l'action et le symbole se rencontraient. La sainteté se trouvait dans l'action et dans la pensée. Lorsqu'enfant je priais, je le faisais toujours face à la fenêtre - les yeux et le cœur tournés vers le cosmos, chassant la prière par un balancement rythmique du corps en plusieurs directions ; ainsi le mouvement de danse et le rythme se joignaient à la prière prononcée à haute voix parce que l'oreille devait entendre ce que la bouche disait. Les paroles, le chant et les gestes formaient une unité sans faille. Ce principe selon lequel l'art fait partie intégrante de la religion m'est devenu très familier dans les années de jeunesse quand je chantais avec mon frère le sabbat dans le chœur dans la synagogue. Du côté paternel je suis un *Cohen* et nous chantions avec les autres

Cohenim, selon tradition millénaire, l'*alef*, la première lettre de la *Yetsirah* dont la mélodie ascendante et descendante suivait un mode ancien. Selon la loi héritée, seuls les *Cohenim* ont le droit devant Dieu de demander Sa bénédiction pour le peuple. Le chœur était formé d'un petit groupe d'hommes qui se tenaient debout en chantant couverts par leurs *Tallithim*³ et les mains dans la position de la bénédiction. Ainsi, musique et sainteté formaient une entité parfaite.

Le compositeur Erik Bergman me disait en Israël, un jour où on lui demandait quelle était la position de la musique dans la religion, qu'en créant un univers que les paroles ne parvenaient pas à exprimer, il le prolongeait par la musique. Ici se reflète l'idée que, dans la culture hébraïque, la musique a précédé l'art, c'est à dire qu'il existe une forme d'expression qui illustre l'essentiel mais qui surpasse la réalité et que la musique religieuse juive recherche.

Dans ma jeunesse, le pilier fondamental de ma conception du monde était que Dieu connaissait le destin et le chemin que l'homme doit suivre dans l'univers cosmique pour atteindre l'infini. Par l'intermédiaire du *Zohar* et des vieux livres de prières, le passé intervenait sur l'instant présent. Cette conception philosophique marque toujours ma relation à l'héritage juif et à mon propre art. Je pense également que sans art ni imagination, les Juifs n'auraient pas subsisté et le judaïsme n'aurait pu se conserver dans les phases difficiles de leur histoire. Vers la fin de la deuxième guerre mondiale, ma mère souffrait d'un asthme de plus en plus grave. Les médicaments comme toutes autres choses manquaient. J'avais du mal à comprendre la raison de sa souffrance. Elle-même se consolait par l'intime conviction que tout, même la maladie, avait une signification secrète qu'elle ne pouvait pas connaître, mais elle avait foi en cette pensée. Elle vivait pénétrée de cette croyance hassidique que le pire des péchés était *atzvut*, tristesse et désespoir, puisqu'il conduit à l'incroyance. Cette foi hassidique héritée a été presque complètement détruite par l'holocauste de la seconde guerre mondiale. L'optimisme juif garantit toutefois que la vie va continuer.

Traduit du finnois par Anja et Henri-Claude Fantapié.

Notes de la rédaction

1. Sepher Ha-Zohar, *le Livre de la splendeur*, exégèse ésotérique du Pentateuque. Traditionnellement, on attribue à un rabbi galiléen, Simon bar Yohai, la paternité de ce traité majeur de la Kabbale.
2. Baal Shem-Tov, littéralement *le maître du Nom bon*, est un titre donné depuis le Moyen Age à qui connaît le sens exact des mots. Il fut porté par le rabbi thaumaturge auquel il est fait allusion ici et qui serait né vers 1700 à Okop, (village qu'on n'est pas parvenu à situer précisément : Bukovine, Galicie ou Ukraine ?), il mourut à l'âge de soixante ans.
3. *Yetsirah* ou mieux, *Sepher Yetsirah*, *le Livre de la Formation*, est considéré comme le plus ancien traité de cosmogonie kabbalistique ; on l'attribue traditionnellement au patriarche Abraham.
4. Féminin pluriel de *Kavana*.
5. Châle de prière ayant des franges aux quatre coins.

II - ÊTRE JUIF EN FINLANDE

par Raphaël Wardi

RELIGION/ART/FINLANDE

Ce n'est qu'à l'âge mûr que j'ai commencé à comprendre ce que signifiait le passé et l'histoire pour ma propre identité. Pour être capable de parler de l'heure actuelle, je dois retourner au temps d'avant ma naissance. Et pour pouvoir éclaircir mes relations avec moi-même comme Juif en Finlande, je dois d'abord éclaircir mes rapports avec le judaïsme - et avec son arrière-plan aussi loin qu'il m'est possible de connaître mon passé familial. Ma famille est une famille typiquement juive. Les Waprinsky-Katzman du côté paternel, viennent du village de Tsachau de la région biélorusse de Moghilev, dans un domaine d'habitation des Juifs dès 1876 et qui a été défini assez précisément par la loi de 1804 à 1917. Nous ne savons pas avec exactitude depuis quand notre famille y habitait mais il est certain qu'en Pologne, il y eut des Juifs dans la région lituanienne de Czausy à partir de 1654 et plus tard à Gubernia, dans la province de Moghilev où notre famille vécut également pendant plusieurs générations.

La principale raison de l'émigration juive de la région à la charnière des siècles furent les deux vagues de pogromes, l'antisémitisme et les "épurations" de Moghilev où, selon des renseignement non confirmés, 10.000 Juifs auraient été conduits à l'extérieur de la ville et massacrés.

Mes grands-parents sont arrivés en Finlande en 1880 ; la même année une des sœurs de ma grand-mère Esther Katzman Waprinsky s'installait en Afrique du Sud, suivie quelques années plus tard par une autre de ses sœurs. Mes grands-parents ont reçu le droit d'habitat dans le grand-duché alors russe pour une durée de cinq ans maximum. Le tailleur David Waprinsky et sa famille durent retourner dans la région de Tsachau vers 1889. La vie de la famille en Finlande était ainsi peu sûre. Il faut toutefois constater que seuls mes grands-parents et le frère de ma grand-mère Perez Katzman sont restés à Helsinki alors que les autres sœurs Chasha et Boona Katzman et leur famille se sont installées en Afrique du Sud. Il est paradoxal que ce soit en terre africaine que notre famille soit parvenue pendant ces années-là, à renouer avec la tradition spirituelle de nos pères qui y est plus forte-

ment présente qu'à Helsinki. Nous avons eu ces dernières années l'occasion de trouver pour la première fois le lien capable de réunir plusieurs générations tout en éclairant notre histoire à la lumière de notre héritage culturel. Une relation vivante à un passé qu'on croyait mort ou disparu, a renforcé ma propre identité juive d'une façon significative. Je pense qu'il est extrêmement précieux que l'image de sa propre judéité se forme en partant d'un arrière-plan vivant et d'un héritage dont on est encore le porteur. On pourrait penser que la judéité vivante que nous retrouvons ainsi ne mourra pas.

Mes arrière-grands-parents Dinah et Moische Katzman dont la famille n'a hérité que des photographies, sont restés en Russie tout comme le reste de la famille. Nous avons seulement pu savoir que le frère de ma grand-mère, Perez Katzman et sa femme Rachel Haje, ont adopté le réalisateur cinématographique Mauritz Stiller qui, jusqu'à la mort de mon grand-oncle, a porté le nom de Mauritz Katzman. En pensant à mon identité juive en Finlande, je ne puis oublier le temps où même dans ce pays la vie des Juifs et de ma famille étaient très précisément déterminées par la loi comme la place du magasin de ma mère près de l'église de Kallio. D'autre part nous avons appris ces derniers temps que les conditions de vie en Afrique du Sud étaient à la même époque et jusqu'en 1948, beaucoup plus difficiles. Mes petits-cousins qui y habitent ont eu à subir l'antisémitisme de l'époque plus durement que nous en Finlande.

Comme l'orfèvre Benjamin Sribnik, était issu du milieu particulièrement hassidique des établissements juifs de la Baltique, il est compréhensible que mes grands-parents maternels aient importé à Helsinki une tradition intacte. Dans la famille de chacun de mes parents, des talents artistiques se sont manifestés, - musicaux du côté de mon père, - artisanaux du côté de ma mère où l'on compte plusieurs générations d'orfèvres. Mes parents ont acheté dans les années 1920 dans une île de Drumsö, l'actuelle Lauttasaari, une petite villa au bord de la mer où il ont apporté toute une vie juive avec ses traditions. Ma famille habitait à Lauttasaari dans la zone d'Hevoshaka une maison en bois au bout d'une presqu'île. On rejoignait l'île à l'époque, l'été en bac ou en bateau et l'hiver, on s'y rendait de pied ferme sur la glace. Les communications se sont améliorées après la construction du premier pont en 1934. La population était de langue finnoise et suédoise. Beaucoup étaient d'hommes étaient pêcheurs professionnels ou artisans. La villa avait un jardin-potager où l'on cultivait des légumes ; on y élevait aussi des poules et des canards, ce qui était important pendant la guerre. La mer qui changeait au gré des saisons, avec ses roseaux, ses oiseaux et ses barques fut le paysage de ma jeunesse. Les étés étaient longs, ensoleillés et lumineux. Les climats et les idées de l'enfance sont restés en un arrière-plan révélateur de mon art. Pendant la guerre d'hiver en 1939, ma famille a dû passer une partie de cette période à Jokela de Nurmijärvi. Les temps de guerre étaient durs et ont partiellement interrompu ma scolarité. J'ai fréquenté cinq classes du Collège israélite mixte. Au début des années 1940, des

informations relatives aux persécutions dont étaient victimes les Juifs ont commencé de circuler. J'ai alors perçu dans l'attitude des gens un changement dans le sens de plus de réserve et de prudence. Le dessin et la peinture étaient déjà alors devenus pour moi un loisir important en dehors des heures de classe.

Ma maison était orthodoxe. Une des caractéristiques de ma mère était sa forte croyance en certains présages et phénomènes. Elle avait l'habitude de raconter les histoires de *dibbuk* dans lesquelles le bien et le mal se combattaient. A côté de l'univers noir et blanc des contes, on nous a transmis la conviction que les événements de la vie s'expliquent par la destinée voulue par Dieu. Quand je repense maintenant à mon enfance, je vois qu'il y avait une grande différence entre la vie de ma famille et celle de la communauté d'artisans et de pécheurs qui nous entourait. L'enfant ne pouvait certes identifier cette différence mais les contradictions ont laissé leurs traces sur l'adolescent qui au surplus était sensible et artiste, plutôt renfermé qu'ouvert vers l'extérieur. Le choc de deux cultures religieuses était inévitable. La tradition juive de ma maison formait un univers protégé où ne pénétrait pas un monde extérieur particulièrement bouillonnant. Un tel environnement explique que l'enfant que j'étais n'ait pu trouver une identité finnoise et soit resté à mi-chemin entre deux cultures. Notre foyer avait tracé des limites très strictes pour une vie juive complètement étrangère à la communauté suédoise de Finlande qui nous entourait. Pourtant mes parents avaient justement adopté la langue suédoise et n'ont jamais appris ou utilisé le finnois. Mon père mourut en 1933 avant que j'aie cinq ans. La mort de ma mère un peu plus tard, en 1946, signifia alors, non seulement la perte d'une être proche et important mais aussi la rupture avec l'aspect religieux lié aux traditions de la maison, tout comme le fait de rester concrètement seul, car mon frère et ma sœur avaient déjà quitté le foyer familial. C'est au cours de cette période de transition que ma décision définitive de devenir artiste s'est cristallisée. Du fait de mon futur métier, j'ai dû, en grandissant, briser les limites culturelles et religieuses de mon enfance car l'art se manifeste toujours par la culture dominante et comme artiste des beaux arts, je n'ai pas trouvé de tradition juive à prolonger.

Au début de l'été 1946, j'ai fait, grâce à un petit héritage, un voyage d'étude à Stockholm. L'exposition Van Gogh qui se tenait alors au Musée National était une des premières grandes expositions internationales dans les Pays Nordiques après la guerre. Je me rappelle que ce fut une grande révélation pour moi. En 1949, à la fin de mes études à l'Académie des arts, j'ai obtenu une bourse de l'Académie finlandaise des arts et de la Société artistique de Finlande. En cherchant mon propre style et aussi sous l'influence de pressions dues aux changements en germe en Finlande, j'ai commencé à expérimenter la peinture non-figurative, abstraite. A l'arrière-plan de mes œuvres, il y avait cependant une révélation de la nature - on y voyait la vie vécue, les expériences, les sentiments. Les pertes, la mort de la mère, les conséquences de l'antisémitisme en Europe et l'attitude réservée de ma jeunesse n'ont pas pu se produire sans laisser des traces. Plusieurs œuvres de cette époque

ont été composées dans un sentiment de profond désespoir et en quête de moi-même. Pendant les hostilités, j'étais trop jeune pour comprendre tout le tragique de la situation, mais je n'en ai pas moins fortement perçu la menace qui planait sur le destin de mes coreligionnaires de Finlande. La fin de la guerre et la reddition de l'Allemagne furent ressentis par les Juif comme un grand soulagement. Cela se manifesta également dans mon art.

En regardant en arrière, je pense avoir toutefois répondu aux défis du temps. Au cours des premières années de ma carrière, je crois m'être montré assez ouvert. Un fort besoin de vivre traversait l'époque. Pour un artiste, l'après-guerre en Europe fut un âge d'or. La guerre avait séparé les nations - les amis étaient devenus des ennemis. Avec la paix, les frontières s'étaient rouvertes et la carte intégrale de la peinture était visible. En tant que Juif, je n'eus aucune difficulté à m'y faire et à retrouver confiance dans la vie. J'appartenais à une génération qui commençait à briser les limites du dogmatisme. Le modernisme vit le jour, marqué par une tendance symboliste et même humaniste à créer quelque chose de nouveau dans la peinture. Compte tenu de mon âge, j'ai rapidement affirmé ma position publique en peinture. On pourrait peut-être dire que l'art devenait le contenu tout-puissant de ma vie. Comme artiste je devait briser les anciennes règles pour créer et trouver quelque chose de nouveau, ou pour me trouver moi-même et ce que j'avais à dire.

Il est toutefois possible que dans ce qu'on appelle la nouveauté il y ait depuis toujours au fond quelque chose de très vieux, une ancienne tradition, le rituel juif - recommencé du début.

En vivant pendant 2000 ans à Galuti, les Juifs n'ont pas fait de guerres offensives et pour rester en vie il ont dû développer les savoirs spirituels ; cet univers spirituel m'a été toujours très proche. Le symbolisme de l'art n'est pas étranger au judaïsme mais en a toujours été une part essentielle. On peut considérer que le contenu du judaïsme s'est aussi conservé dans l'art. Grâce à lui, on a pu traiter et résoudre pacifiquement les problèmes humains les plus ardus. Comme Juif et homme j'ai peut-être inconsciemment ou peut-être aussi consciemment tenté de repousser les expériences tragiques de mon histoire familiale. Mais aujourd'hui, je suis en quête de réponses que ni mes parents ni ma famille n'ont pu me fournir

Je crois que cette expérience est apte à purifier l'esprit, que le contact avec l'expérience fondamentale de soi-même peut donner la force et créer la vie.

Traduit du finnois par Anja et Henri-Claude Fantapié.

LES PEUPLES DU NORD AUJOURD'HUI

par Christian Malet

Plus de 500 ethnies, aborigènes ou migrantes, recensées, classées, étudiées à la lumière des données anthropologiques, linguistiques, sociologiques et démographiques. Près de 250 tableaux, 1800 notes, 19 cartes, 21 fiches ethnolinguistiques, un index ethnonymique polyglotte de 1200 noms, une bibliographie de 250 titres en français, anglais, chinois, danois, finnois, norvégien, russe, suédois etc.

1ère partie : Etude du milieu naturel

La région polaire : Le domaine glaciaire - la banquise, les inlandsis.
Le domaine périglaciaire : les déserts de gélifications, les toundras.
La région circumpolaire : La forêt , la taïga ; La faune.

2ème partie : Etude du milieu humain

Classification des différentes ethnies des régions boréales

Les races. Les peuples.

Les faits culturels et les civilisations

Les aires culturelles amérindiennes. Le shamanisme sibérien. La Civilisation de la Côte Nord-Ouest. La civilisation du Grand Bassin. La Civilisation des Grandes Plaines. La Civilisation du Plateau. La Civilisation de la Prairie. La Civilisation des Terres Boisées de l'Est. Les Crows et les Hidatsdas. Les dialectes chinois. Les dialectes eskimo. Les dialectes lapons. Les Juifs d'U.R.S.S. et le Birobidjan. La ligue des Iroquois. Le potlatch. Le pripousk. Le problème aïnou. Les Sino-Américains.

Un événement très parisien, l'inauguration de l'Institut Finlandais de Paris
par Septime Triones.

Nouvelles musicales du Nord *par Henri-Claude Fantapié.*

Nouvelles artistiques *par Denise Bernard-Folliot.*

Livres reçus: P.-E. Victor et J. Robert-Lamblin : *La civilisation du Phoque.*

A. Kallas : *La fiancée du Loup.*

LES SALAMANDRES DE SIBERIE : Phylogénèse. Biogéographie. Elevage *

Par Alain Aubert **

Tritons et Salamandres figurent parmi les animaux les plus élégants de notre faune. Ils ont laissé en ma mémoire de vivants souvenirs. Souvent, au cours de mes années d'écolier, j'ai admiré leurs formes sveltes et leurs brillants coloris. Naturaliste "en herbe", je découvrais alors, avec émerveillement, les traits les plus saillants de leurs mœurs.

C'est donc avec plaisir que je présente aujourd'hui aux lecteurs de BORÉALES quelques données succinctes relatives à la morphologie, à la biogéographie, à la classification, au mode de vie et à la reproduction des Hynobiidés, Urodèles à l'aspect de Triton ou de Salamandre, répandus en Asie centrale, nord-orientale et septentrionale.

Monsieur Gilbert Matz, herpétologue renommé, professeur de biologie animale à la Faculté des Sciences d'Angers, m'a communiqué une abondante documentation, extrêmement utile lors de la rédaction de cet article. Je tiens à le remercier ici en toute sincérité et amitié.

Mes remerciements s'adressent également à mon ami croate Tomislav Jurasinovic, linguiste compétent, à Monsieur Nikola Vasilj et à Madame Alla Rojko qui m'ont aidé de façon efficace lors de l'analyse des publications en langue russe concernant les Hynobies. Je suis également reconnaissant envers Monsieur Bertrand Ham, professeur de Grec à l'Université Catholique de l'Ouest, qui m'a donné de précieuses indications relatives à l'étymologie de certains noms de genres ou de catégories taxinomiques supérieures.

Un arbre généalogique ramifié

Avant de faire plus ample connaissance avec les différents types d'Hynobiidés, avant de décrire leur répartition géographique et leurs mœurs, nous allons, en quelques lignes, tâcher de délimiter avec le maximum de précision, la place occupée par ces animaux dans le vaste ensemble des Amphibiens.

Les Salamandres et les Tritons de nos pays (fig. 1-D) appartiennent à la famille des Salamandridés. Leurs silhouettes attrayantes et leurs parades nuptiales

* Cette étude fera l'objet de deux parutions successives. Le lecteur trouvera la bibliographie à la fin du second article.

** Docteur ès-sciences, éthologiste, zoologiste.

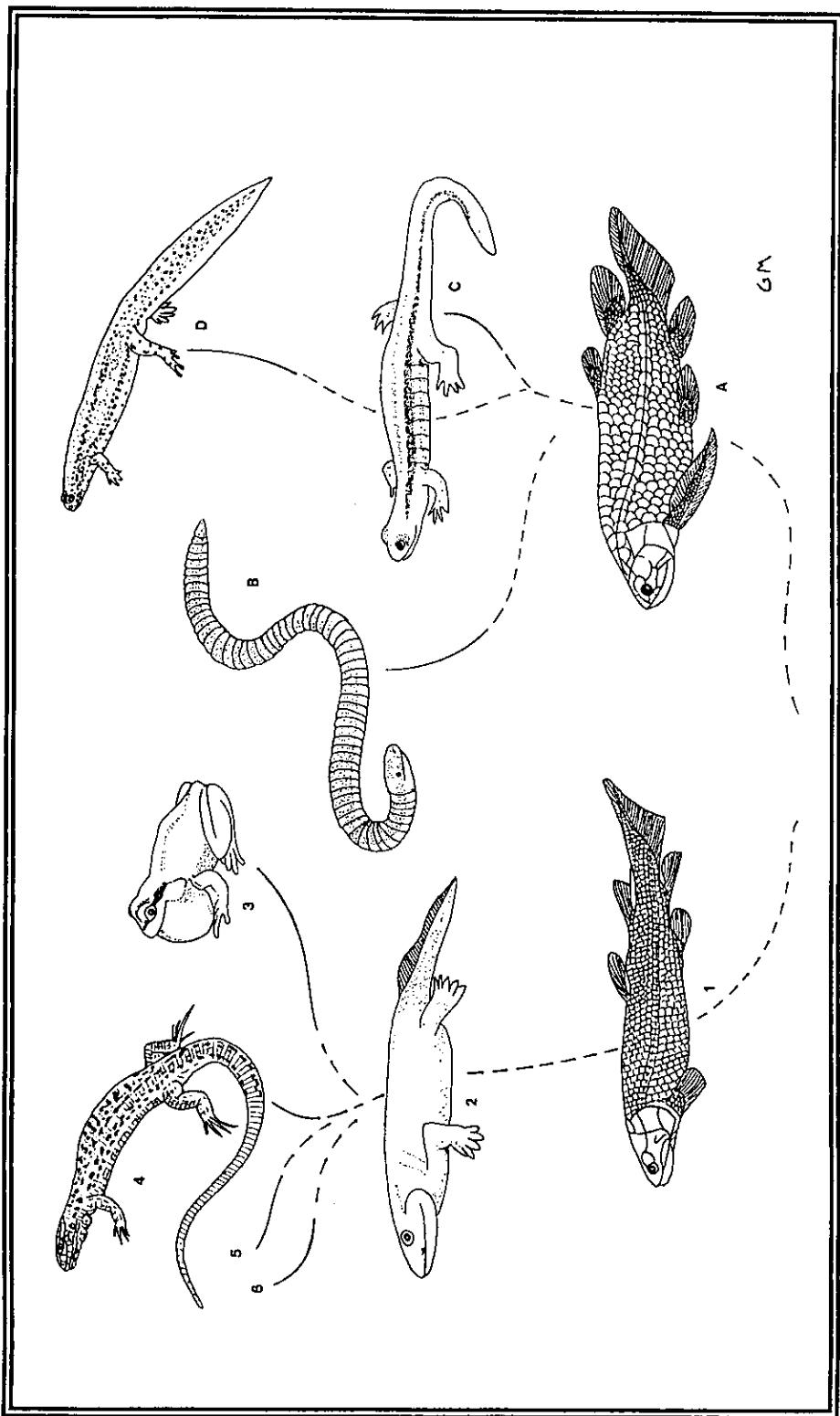


Fig. 1. - Arbre phylétique extrêmement simplifié montrant les grandes lignes de l'évolution des Tétrapodes. (Cf. légende ci-contre.)

Légende de la figure 1 : Arbre phylétique extrêmement simplifié montrant les grandes lignes de l'évolution des Tétrapodes.

Les poissons Crossoptérygiens de l'ordre des Ostéolépisformes représentés ici par *Osteolepis macrolepidotus*, 1-1, ont donné naissance , à la période dévonienne, aux Ichthyostégaliens dont le type est *Ichthyostega*, 1-2. Des formes voisines de ce dernier ont engendré, à l'ère secondaire, les Batraciens Anoures dont un exemple familier est offert par la Rainette verte, *Hyla arborea* mâle : 1-3. Des espèces proches des Ichthyostèges ont également produit différents rameaux reptiliens. Un représentant actuel bien connu des Reptiles est le lézard vert, *Lacerta viridis* : 1-4. Certains Reptiles se sont transformés en Oiseaux : 1-5. D'autres enfin, ont évolué pour aboutir aux Mammifères : 1-6.

Pour les paléontologistes, les Ichthyostégaliens et les Anoures font partie de la lignée des *aspidospondyles*.

Les poissons Crossoptérygiens de l'ordre des Porolépisformes, symbolisés ici par *Holoptychius* : 1-A du Dévonien supérieur, ont engendré la lignée *lépospondyle* dont les descendants récents sont les Urodèles. Parmi ceux-ci, les Hydno-biidés, représentés par la Salamandre de Sibérie, *Hydnobius keyserlingi* : 1-C, conservent dans les structures, le mode de reproduction et le comportement, davantage de caractères primitifs que les Triton, comme le Triton ponctué ou vulgaire, *Triturus vulgaris* femelle : 1-D, de la famille des Salamandridés. L'origine des Apodes ou Gymnophones - qu'il ne faut pas confondre avec les serpents proches des Lézards ! - a été très discutée. On rapproche habituellement les Apodes de la lignée lépospondyle. L'Ichtyophis glutinaceux *Ichthyophis glutinosus* : 1-B, peut servir d'exemple pour les Apodes.

Composition originale. Schéma d'ensemble inspiré en partie de Jarvik 1960, Vogelrehner 1972, Kühn et Thénius in Grzimek 1974. Les figurations des différentes espèces toutes modifiées :

- 1-1 : *Osteolepis macrolepidotus*, d'après Pehrson, Vertebraternas Systematik, 1963
- 1-2 : *Ichthyostega*, d'après Jarvik in Pehrson, op. Cit. Et Vogelrehner Paläontologie, 1972 ;
- 1-3 : *Hyla arborea*, d'après Lanka et Vit, Reptiles et Amphibiens, 1985 ;
- 1-4 : *Lacerta viridis*, d'après Angel, Amphibiens et Reptiles, 1949 ;
- 1-A : *Holoptychius flemingi*, d'après Pehrson, op. cit. et Vogelrehner, op. Cit.
- 1-B : *Ichthyophis glutinosus*, d'après Felix, Faune d'Asie, 1982.
- 1-C : *Hydnobius keyserlingii*, d'après Felix, op. Cit.
- 1-D : *Triturus vulgaris*, d'après Lanka et Vit, op.cit.

élaborées les signalent d'emblée aux observateurs attentifs. Le Spélerpès brun, de la Provence et du nord-ouest de l'Italie, fait partie d'une autre famille, celle des Pléthodontidés, caractérisée, entre autres, par l'absence totale de poumons.

Tous ces animaux, et beaucoup d'autres, comme les Ambystomes, les Amphiumes, ou les Protées, constituent l'ordre des Urodèles. A la différence des Anoures (gr. *a* = sans + *oura* = queue), dont les représentants les plus connus sont les Grenouilles, les Crapauds et les Rainettes (fig. 1-3), les Urodèles (gr. *oura* = queue + *dēlos* = visible) conservent une queue à l'état adulte, une fois la métamorphose achevée. On les rencontre sur tous les continents, à l'exception de l'Australie et, bien entendu, de l'Antarctide. Largement répandus dans une grande partie de l'Asie, de l'Europe et de l'Amérique du Nord, ils dépassent un peu l'équateur vers le sud dans le nord de l'Amérique du Sud. En Afrique, ils se restreignent aux trois pays du Maghreb. Ce sont donc des êtres à répartition essentiellement boréale (Noble⁷⁰). Ne serait-ce qu'à ce titre, ils se montrent susceptibles, ici, d'éveiller notre curiosité et de susciter notre attention.

On rangeait autrefois parmi les Urodèles les Sirènes et les Pseudobranches, du sud-est de l'Amérique du Nord. En accord avec l'argumentation fournie par Goin et Goin³² et par Guibé⁴⁰, il paraît tout à fait raisonnable de classer ces animaux dans un ordre distinct : les Trachystomes. Les Sirènes et les Pseudobranches n'ont qu'une paire de membres, les antérieurs. Les pattes postérieures, chez eux, font totalement défaut. La bouche, complètement édentée, est pourvue d'un bec corné. Les Sirénidés, réduits aux deux types ci-dessus cités, constituent dans la nature actuelle une famille à la fois très archaïque et très spécialisée. La vieille lignée dont ils sont issus présente certainement une étroite parenté avec les Aistopodes du Dévonien, d'allure serpentiforme. Elle prend place, de façon très naturelle, "au voisinage" des Urodèles. Il doit en être de même des Apodes, ou Gymnophiones, Amphibiens fouisseurs dépourvus de pattes, dispersés dans diverses régions tropicales mais absents de Madagascar.

Les naturalistes du début de ce siècle avaient coutume de réunir les Urodèles (fig. 1-C et 1-D), les Anoures (fig. 1-3) et les Apodes (fig. 1-B), en une même classe, celle des Amphibiens ou Batraciens. En règle générale, ils ne distinguaient pas les Trachystomes des Urodèles (Angel³). Anoures et Urodèles demeuraient, en fait, les plus étudiés et les plus connus de tous ces animaux. On les opposait souvent entre eux dans un but de comparaison, tout en les désignant globalement comme "Amphibiens" ou "Batraciens". Le premier de ces deux termes (gr. *amphi* = les deux + *bios* = vie) fait allusion au fait que les larves, normalement aquatiques, respirent, au moyen de branchies, l'oxygène dissous dans l'eau, tandis que les adultes, munis, en principe, d'une paire de poumons, captent et utilisent l'oxygène atmosphérique. Le mot "Batracien", lui, évoque et suppose, peut-être un peu à la légère, l'existence d'une parenté réelle, et relativement proche, entre l'ensemble formé par les Urodèles, les Trachystomes et les Apodes, d'une part, et le groupe constitué par les Grenouilles (gr. *batrakhos* = Grenouille), les Rainettes et les Crapauds d'autre part.

C'est ici, toutefois que le problème des affinités respectives de tous ces êtres se complique singulièrement ! En effet, les données de l'anatomie comparative, tout autant que celles livrées par l'étude des fossiles, ont incité de nombreux auteurs à douter de l'homogénéité, donc de la validité, de la "classe des Amphibiens". Plusieurs caractéristiques, d'ordre anatomique ou embryologique, conduisent, en fait, à considérer les Urodèles et les Anoures comme deux types d'organisation bien distincts. Les vertèbres, entre autres, ne se forment pas de la même manière chez les uns et chez les autres (Salfi⁸¹). Chez les Urodèles (fig. I-C et I-D), les Apodes (fig. I-B), et les Trachystomes, le corps vertébral se différencie à partir d'un étui de mésenchyme entourant la corde dorsale. Chez les Anoures (fig. 1-3), par contre, chaque vertèbre se constitue à partir de plusieurs points d'ossification séparés. Pour cette raison, on réunit les Urodèles, les Trachystomes et les Apodes dans la classe des Lépospondyles (gr. *lepos* = peau, enveloppe + *spondylos* = vertèbre), tandis que l'on groupe les Anoures et les formes fossiles affines dans celle des Aspidospondyles (gr. *aspis*, *aspidos* = disque + *spondylos* = vertèbre). (Goin³¹, Jameson⁴⁵, Pehrson⁷³, Piveteau, Lehman, Dechasaux⁷⁵, Romer⁸⁰, Salfi⁸¹).

La paléontologie confirme les données de l'anatomie et de l'embryologie comparatives (Jarvik⁴⁶, ⁴⁷, Kühn et Thenius⁵⁰, Minelli⁶⁶, Pehrson⁷³, Romer⁷⁸, Vogelrehner¹⁰³). L'examen attentif des formes fossiles révèle un fait surprenant. C'est de façon indépendante que les ancêtres respectifs des Urodélomorphes et des Anoures ont pris naissance à partir de deux groupes bien distincts de Poissons. Selon les vues du célèbre paléontologue suédois Eric Jarvik⁴⁶, ⁴⁷, qui poursuivit les premières recherches commencées en ce domaine par son compatriote G. Säve-Söderbergh dès 1933, Lépospondyles et Aspidospondyles se présentaient déjà au moment de la "sortie des eaux", au Dévonien, comme deux grandes lignées évolutives bien distinctes, la première nommée provenant des Poissons Porolépiformes (fig. 1-A), la seconde des Ostéolépiformes (fig. 1-1).

Comme le fait remarquer si justement G. de Beaumont¹², certaines données relatives à la structure du museau, de la région branchiale et des pattes plaident nettement en faveur du diphytélisme des "Amphibiens". De plus, comme le soulignent Kühn et Thenius⁵⁰, la lignée des Anoures, bien différente de celle des Urodèles, manifeste, par contre, de grandes affinités avec la nappe évolutive multiforme des Reptiles, d'où sont sortis, à l'Ere Secondaire, les plus perfectionnés des Tétrapodes : les Mammifères et les Oiseaux.

Certains auteurs, toutefois, n'admettent pas sans réserve les conclusions de Jarvik et de ses continuateurs. Jollie⁴⁸ estime que les fossiles dont nous disposons sont encore trop peu nombreux pour que nous puissions conclure en toute certitude. Laurent⁵⁸, pour sa part, entend bien, malgré tous les arguments avancés par les paléontologues, conserver une classe unique des Amphibiens dont tous les

représentants auraient eu une seule et même origine après le passage du stade "poisson" au stade "tétrapode".

Certes, Lépospondyles et Aspidospondyles ne s'insèrent pas en des points très éloignés sur l'arbre généalogique général des Vertébrés. Ils n'en constituent pas moins - la recherche paléontologique le prouve - deux grandes lignées facilement discernables issues d'ancêtres Poissons distincts.

L'étude des caryotypes, par ailleurs, met en évidence la divergence qui sépare les Urodèles d'une part, des Anoures et des Reptiles d'autre part. Le nombre des chromosomes à l'intérieur de chaque cellule du corps est plus élevé chez les Urodèles archaïques que chez les Anoures et les Reptiles primitifs. D'un point de vue purement cytologique, Urodèles et Anoures diffèrent beaucoup entre eux (Goin et Goin³²). Ce fait renforce le concept d'une séparation précoce des deux grandes lignées de Tétrapodes.

Quoi qu'il en soit, les Urodèles modernes - apparus au Jurassique selon certains auteurs (Kühn¹⁰⁹), au Crétacé pour d'autres (Babin¹⁰⁸) - représentent pour nous les descendants lointains, mais parfaitement reconnaissables, des antiques Porolépiformes, qui, comme leurs cousins Ostéolépiformes, ont fait franchir un pas immense à l'évolution des Vertébrés. Plus encore que les Anoures, leurs parents collatéraux, issus ou proches des Ichthyostégaliens (fig. 1-2), les Urodèles figurent dans la nature actuelle les plus primitifs des Vertébrés munis de quatre pattes et d'une paire de poumons.

L'arrivée des premiers Tétrapodes sur la terre ferme constitue un événement sensationnel et sans précédent dans la très longue histoire des "animaux à vertèbres" (Freytag²⁶, Romer⁷⁹). Elle se produisit bien avant la fin du Dévonien, il y a plus de 350 millions d'années (Stirton⁹²) ! Préparée par une longue série de transformations coordonnées, chez les Rhipidistiens Porolépiformes et Ostéolépiformes, elle a permis ultérieurement la genèse des Hynobies (fig. 1-C), des Tritons (fig. 1-D), des Salamandres, des Sirènes et des Apodes (fig. 1-B), et, suivant une autre voie, l'extraordinaire déploiement d'une multitude d'Anoures (fig. 1-3) de Reptiles (fig. 1-4), d'Oiseaux (fig. 1-5) et de Mammifères (fig. 1-6) ! C'est donc avec conviction et enthousiasme que nous pouvons faire nôtre la parole du grand paléontologue français Piveteau⁷⁴ :

"Avec les Rhipidistiens, nous tenons un axe privilégié du mouvement de la vie, le long duquel se manifeste le flot montant des énergies créatrices".

Si les Poissons qui ont changé leurs nageoires paires en pattes marcheuses méritent toute notre attention, il doit en être de même de leurs descendants les plus archaïques encore vivants de nos jours. Sans plus tarder, partons donc, ensemble, à la recherche des plus primitifs des Urodèles actuels : les Hynobiidés ! Leur découverte nous réservera sans doute quelques surprises propres à provoquer notre admiration !

Primitifs parmi les primitifs

Primitifs parmi les primitifs, les Hynobies (fig. 1-C; 2 ; 4-A; 4-B) se situent, à un degré d'évolution beaucoup moins avancé que celui qui caractérise la plupart des Urodèles vivant de nos jours. Leur corps allongé, plus ou moins subcylindrique, prolongé par une queue comprimée latéralement, possède deux paires de courtes pattes. Sa longueur oscille le plus souvent entre 10 et 17 cm (Angel³). Les yeux sont munis de paupières mobiles (Ghigi³⁰).

Les dents vomériennes, considérées par Thorn¹⁰⁰ comme des dents voméro-palatines, sont situées en arrière des narines internes. Elles se disposent en deux séries, dessinant plus ou moins une figure anguleuse en forme de "V" (Salfi⁸¹). C'est à ce trait, caractéristique de la famille, que les Hynobies doivent leur nom allemand "Winkelzahmolch" (de *Winkel* : angle, *Zahn* : dent, *Molch* : Salamandre ou Triton) et leur nom russe "Uglozhuba" (de *úgol*, *úglo* : angle et *zub*, *zuba* : dent). Le terme *Hynobius*, lui-même, fait penser au vomer, connu traditionnellement comme l'os en forme de soc de charrue (lat. *vomer*, *vomeris* ; gr. *hunis* : soc de charrue). Les dents du plafond buccal figurent, en effet, par leur implantation sur les deux vomers, le dessin en forme de "V" ci-dessus mentionné.

De nombreux auteurs, donc, s'accordent pour considérer les Hynobies comme les plus primitifs des Urodèles actuels (Angel³, Cochran¹⁷, Freytag²⁵, Matz et Vanderhaege⁶², Matz et Weber⁶³, Pehrson⁷³). En effet, à la différence des autres Urodèles - exception faite des Cryptobranchidés, leurs proches parents - les Hynobies conservent une mâchoire inférieure d'un type archaïque : l'os préarticulaire n'a pas encore accompli chez eux sa fusion avec l'os angulaire. Plus significatif encore pour le biologiste intéressé par le comportement, les Hynobies, comme d'ailleurs les Cryptobranches, pratiquent la fécondation externe (fig. 4-A; 4-B). Les femelles pondent des sacs ovigères gélatineux que les mâles arrosent de leur sperme. (Freytag^{25, 28}, Matz et Vanderhaege⁶², Matz et Weber⁶³). Ce mode de reproduction témoigne d'un stade relativement peu avancé de l'évolution du comportement sexuel de ces animaux. Chez les Urodèles autres que les Hynobies et les Cryptobranches, la fécondation est assurée par l'intermédiaire d'un spermatophore. Ce dernier consiste en une capsule gélatineuse à paroi mince contenant un grand nombre de spermatozoïdes. Au cours d'une parade nuptiale, plus ou moins stéréotypée, le mâle émet à l'extérieur de son corps cette curieuse ampoule fécondante que la femelle s'empresse de saisir à l'aide de ses lèvres cloacales. C'est ainsi que s'effectue l'insémination des Salamandres et des Tritons vrais. Plus évolués à ce sujet que les Hynobies et les Cryptobranches, les Urodèles supérieurs possèdent donc l'apanage d'une fécondation interne (Angel¹, Capocac-cia¹⁶, Fretey²⁴, Smith⁹¹, Nixon et Whiteley⁶⁹). Chez les Apodes et chez de rares espèces d'Anoures la fécondation se produit également à l'intérieur des voies génitales femelles (Freytag²⁷).

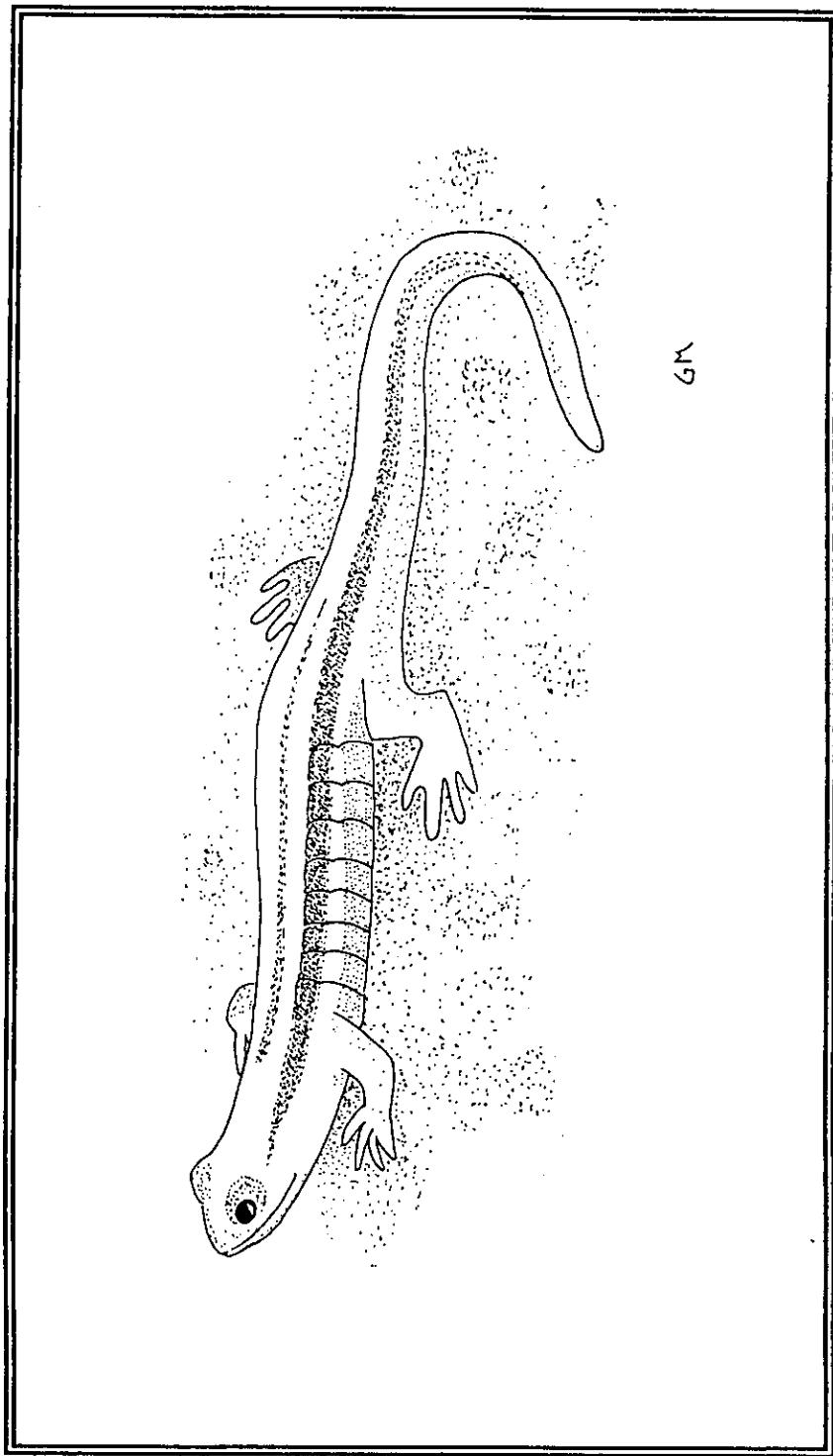


Fig. 2 - La Salamandre ou Salamandrelle de Sibérie ou Hynobie de Keyserling, *Hynobius keyserlingii*, Terentjev et Chernov, 1949.
(= *Salamandrella keyserlingii*, Dybowski, 1870). Allemand : *Sibirischer Winkelzahnmolch*; russe : Сибирский углоязуб. Remarquer le museau arrondi, les yeux saillants, les sillons costaux transversaux, la longue queue, la présence de quatre orteils seulement à la patte postérieure. D'après Felix, op. cit.

Si l'on en croit D. Cochran¹⁷, l'archaïsme des Hynobiidés se manifeste encore dans la structure intime de leurs œufs, pigmentés et pauvres en vitellus.

Pour Edgeworth²², enfin, une cinquième poche branchiale apparaît au cours de l'ontogenèse des Hynobies, des Cryptobranches et des Apodes, alors que l'embryon de la plupart des Anoures et des Urodèles ne présente pas plus de quatre fentes viscérales, à droite et à gauche respectivement. On peut donc considérer l'apparition de la cinquième paire d'ouvertures dans la région pharyngienne comme un caractère archaïque.

On comprendra facilement, à l'énoncé de la longue diagnose qui précède, tout l'intérêt qui s'attache à l'étude des structures et des fonctions de ces "Salamandres archaïques" que sont les Hynobiidés (Schmalhausen⁸⁶). La considération de la position systématique de ces petits animaux peut et doit inciter les biologistes à entreprendre de nouvelles recherches à leur sujet. L'étude analytique de leurs facultés psychiques et de leurs capacités comportementales individuelles mettra sans doute un jour en lumière des faits du plus haut intérêt.

Proches parents des Hynobiidés, les Cryptobranchidés partagent avec eux la possession d'un certain nombre de caractères archaïques. Chez les uns comme chez les autres, nous l'avons vu, l'angulaire, demeuré libre, ne fusionne pas avec le préarticulaire et les œufs, contenus dans des sacs gélatineux, sont fécondés par le mâle hors du corps maternel. C'est donc à juste titre que les zoologistes réunissent les deux familles en une même super-famille : les Cryptobrachoides (Grasse³³ ; Guibé⁴⁰). On admet habituellement que les Cryptobranchidés dérivent des Hynobiidés dont ils diffèrent, à première vue, par leur taille plus grande et par le caractère inachevé de leur métamorphose (Grasse³³, Noble⁷⁰). Hynobies et Cryptobranches diffèrent aussi par le schéma d'implantation de leurs dents.

Nous avons vu plus haut que les Hynobiidés possédaient des paupières. Les Cryptobranchidés, eux, en sont dépourvus. Il faut certainement attribuer ce fait à l'état semi-larvaire dans lequel se sont fixés les Cryptobranchidés. Aucun Urodèle, en effet, ne possède de paupières avant sa transformation totale en adulte.

D'importants caractères ostéologiques contribuent, en outre, à faire des Hynobiidés et des Cryptobranchidés deux familles bien distinctes, bien qu'étroitement apparentées. A la différence des Hynobies, les Cryptobranches ont un crâne très aplati dont les lacrymaux et les septomaxillaires ont disparu (Goin et Goin³²).

Les plus nordiques des Urodèles

Hynobies et Cryptobranches sont assurément les survivants d'une ancienne lignée boréale autrefois plus largement répandue. Les Cryptobranchidés habitent l'Asie et l'Amérique du Nord. Le plus célèbre d'entre eux, la Grande Salamandre de Chine et du Japon, dont on distingue actuellement deux espèces, peut dépasser 1,60

affluents du Mississippi vit le Cryptobranche proprement dit, ou Ménopome qui atteint 42 cm de longueur, dont 14 pour la queue (Angel³).

Les Hynobiidés, eux, restreignent leur habitat à l'Ancien Continent et, presqu'exclusivement à l'Asie (Storer et Usinger⁹³).

Nous avons vu plus haut que les Urodèles, d'une manière générale, peuplaient essentiellement l'hémisphère nord. Comme le font remarquer Halliday⁴² et Noble⁷⁰, ils constituent un élément caractéristique de la faune boréale. La région holartique se distingue, en fait, par sa grande richesse en Urodèles (Scdlag⁸⁸). Parmi ceux-ci, les Hynobiidés, qui ne craignent pas le froid, atteignent vers le nord le 60° parallèle. En montagne, on peut les trouver jusqu'à 4000 m d'altitude ! Ils figurent, sans nul doute, parmi les animaux les plus typiques des régions les plus septentrionales de l'Asie (Ghigi³⁰).

Le zoologiste luxembourgeois Thorn¹⁰⁰ se livre à une étude détaillée des diverses espèces d'Urodèles de la zone paléarctique. Il fait une large place aux Hynobiidés, les plus nordiques de tous les "Amphibiens". Thorn¹⁰² note à quel point la répartition géographique de ces animaux est vaste. Leur aire d'extension occupe une grande partie de la région paléarctique asiatique. Vers le sud-ouest, ils atteignent l'Iran et, vers l'ouest, par delà les Monts Oural, ils peuplent une partie de la Russie d'Europe. On peut, selon Thorn, distinguer deux centres principaux de dispersion pour les genres d'Hynobiidés. Le premier, limité essentiellement au Japon, est le domaine de prédilection des *Onychodactyles* et des *Hynobius*. Le second, qui englobe l'Asie Centrale, la Chine occidentale et le Tibet, possède les genres *Batrachuperus* et *Ranodon*.

L'aire actuellement peuplée par les Hynobiidés occupe donc une portion étendue de la surface du globe : de la région ousaliennne à la péninsule du Kamtchatka, à l'île Sakkaline et au Japon (Borkin¹⁴) ! Cette extension est, on en conviendra aisément, tout à fait considérable : elle se présente comme une vaste écharpe tendue, dans le sens est-ouest, en travers du continent asiatique !

Dans un passé géologique lointain, les Hynobiidés ont habité l'Europe (Freytag²⁵). Leur distribution, alors, était encore plus grande qu'elle ne l'est de nos jours. Herre, cité par Laurent⁵⁸, leur a en effet attribué, en 1950, le genre fossile *Wolterstorfiella* découvert dans le paléocène allemand.

Des recherches récentes, enfin, ont permis de constater que les Hynobiidés atteignaient vers le sud certaines parties de l'Afghanistan¹⁰⁷

Portraits de famille

Par leur constitution anatomique, leur aspect extérieur et leur mode de vie, les Hynobiidés se ressemblent beaucoup entre eux (Freytag²⁸, Noble⁷⁰). On peut, toutefois, reconnaître chez eux l'existence de cinq genres bien distincts : *Hynobius* (fig. 1-C), *Pachypalaminus*, *Onychodactylus*, *Ranodon* (fig. 3) et *Batrachuperus* (Freytag²⁸, Guibé et Thireau⁴¹). Déjà, en 1957, Brame¹⁵ comptait 28 espèces d'Hynobiidés. Une estimation plus récente porte leur nombre à trente (Ziswiler¹⁰⁵). Selon Noble⁷⁰, *Hynobius* serait à l'origine des autres genres de la famille. Il est, en tout état de cause, le seul représenté en Europe (Matz et Weber⁶³, voir plus bas).

C'est chez *Hynobius* que la disposition des dents vomériennes revêt son aspect le plus caractéristique, celui qui a valu leurs divers noms à ces animaux. Le nombre des doigts est toujours de quatre, celui des orteils de quatre ou cinq selon le cas. Matz et Weber⁶³ comptent, au total, 18 espèces d'*Hynobius*. Citons, sans prétendre à l'exhaustivité, quelques unes d'entre elles. *Hynobius kimurai*, à la queue courte et épaisse, habite le Japon. Tout comme *Hynobius keyserlingii*, dont nous parlerons plus en détail ci-après, il ne possède que quatre orteils à chaque pied. *Hynobius lichenatus*, muni de courtes rangées de dents palatines, se fait remarquer par les contours de ses dessins colorés qui évoquent l'aspect d'un lichen ! A la différence de *H. lichenatus*, *H. naevius* a le palais garni de deux longues rangées dentaires. On rencontre cette espèce à Hondo, Sikok et Kiou-Siou. *Hynobius nebulosus* est jaunâtre, tâcheté de sombre. Une ligne longitudinale de teinte foncée court tout le long de son dos. *Hynobius nebulosus* est commun à Sikok et à Kiou-Siou. *Hynobius retardatus*, par contre, est strictement localisé à Hokkaido. L'Hynobie porteur de griffes, *Hynobius shihi*, du Sé-Tchouan oriental, possède, aux doigts comme aux orteils, des griffes acérées, d'origine épidermique. D'une manière générale, 12 des 18 espèces du genre *Hynobius* se rencontrent au Japon (Freytag²⁸).

Les *Pachypalaminus* présentent la même disposition des dents palatines que les *Hynobius*. Ils se caractérisent avant tout par le revêtement épidermique corné qui tapisse le dessous de leurs quatre pattes jusqu'aux extrémités des doigts et des orteils (d'où leur nom, du grec *pachis* : épais et du latin *lamina* : lame). *Pachypalaminus boulengeri*, le "Triton à pieds épais de Boulenger" habite le Japon entre 1000 et 1500 m d'altitude. Il montre une sobre coloration ardoisée. C'est en l'honneur du célèbre ichthyologue et herpétologiste belge George Albert Boulenger qu'il a reçu son nom spécifique. Boulenger effectua la plus grande partie de ses recherches au British Museum. Il fit progresser de façon considérable, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, notre connaissance des Poissons, des Amphibiens et des Reptiles (Smith⁹¹).

Les Onychodactyles, genre *Onychodactylus*, s'écartent un peu du schéma classique présenté par les véritables Hynobies. Leurs dents palatines sont disposées en deux rangées presque droites et leurs poumons ont régressé... jusqu'à devenir pratiquement inexistant. Leurs larves possèdent des doigts armés de griffes, d'où le

nom attribué à ces animaux (du grec *onyx*, *onychos* : ongle, griffe et *dactylos* : doigt). Les Onychodactyles fréquentent les torrents de montagne. Comme l'indique sa désignation spécifique, *O. japonicus* vit au Japon. Une bande longitudinale noire, sorte de galon plus ou moins indenté sur les bords, parcourt la longueur de son dos. Les flancs, de teinte crème, sont tachetés de noir. Proche parent de l'Onychodactyle japonais, l'Onychodactyle de Fischer, *O. fischeri*, habite la Corée et le sud-est de la Sibérie, dans la région de l'Oussouri.

Le genre *Ranodon* (fig. 3) nous apparaît comme un original. Les dents de son palais sont, en effet, réparties en deux séries largement séparées l'une de l'autre, comme chez les Grenouilles. Cette particularité explique la désignation générique savante (latin *rana* : grenouille, grec *ous*, *odontos* : dents). Le Ranodonte de Sibérie, *Ranodon sibiricus*, la plus connue des trois espèces du genre, fait figure de géant parmi les Hynobiidés : il dépasse, en effet, 25 cm de longueur totale ! Il vit en altitude, sur les flancs du massif montagneux de l'Ala-Taou, situé aux confins occidentaux de la Chine, au cœur même du continent asiatique. On le trouve à la limite supérieure des arbres. Il affectionne tout spécialement les lieux ombragés, là où les torrents et les ruisseaux aux eaux froides dévalent les pentes de la montagne sous le couvert de gros rochers tapisssés de mousse... Le Ranodonte adulte montre deux gros yeux saillants. Sa musculature masticatrice est particulièrement puissante (Freytag²⁵).

Nous terminerons cette recension succincte des principaux types d'Hynobiidés par le genre *Batrachuperus*. A l'instar de l'*Hynobius keyserlingii*, les *Batrachuperus* n'ont que quatre orteils à chaque pied. C'est toutefois du genre *Ranodon* que, par l'ensemble de leurs caractères, ils se rapprochent le plus. Les Batrachupères peuplent les ruisseaux, les torrents, les sources fraîches des hautes montagnes, de la Chine occidentale au Tibet. Leur mode de vie rappelle celui des Ranodontes. Plus encore que ces derniers, les *Batrachuperus* sont adaptés de façon étroite aux basses températures. Les larves et les jeunes de *Batrachuperus pinchonii* fréquentent les eaux froides des altitudes élevées.

Batrachuperus karlschmidti, pour sa part, attire l'attention de l'ethnozoologiste. Les moines du Mont Omei le vénèrent comme un animal sacré. Un temple dédié au Batrachupère s'élève près d'un étang où il vit. Les habitants de la région disent que le "roi des dragons blancs" habite cette étendue d'eau. Le tuer, ou lui causer du tort d'une manière ou d'une autre, provoque - disent-ils - l'arrivée d'une terrible tempête (Cochran¹⁷). Un rapprochement vient aussitôt à l'esprit. Dans les mers du nord de l'Europe on rencontre parfois un curieux Poisson venu des profondeurs : le Régalec, *Regalecus glesne*, impressionnant par sa morphologie autant que par sa coloration. Les anciens pêcheurs norvégiens avaient nommé "Roi des Harengs" cet être étrange. Ils pensaient qu'il précédait les bancs de Harengs. Le capturer, le blesser ou le tuer compromettait - disaient-ils - le succès de la pêche (Aubert⁵, Aubert⁸). Dans un cas comme dans l'autre, la pensée populaire traditionnelle établit un rapport entre un préjudice causé par l'Homme à la nature et une action catastrophique exercée par celle-ci en retour. Enoncé sous une forme

quelque peu naïve, l'une en Asie Centrale, l'autre en Scandinavie, les deux légendes ne recèlent-elles pas une belle et simple vérité ? Beau sujet de méditation pour ceux qui demeurent persuadés, à notre époque encore, que la nature, dans l'être humain ou hors de lui, peut et doit se plier à leurs lois arbitraires !

Mais revenons à nos Hynobiidés et plus spécialement aux Batrachupères ! La répartition géographique de ces animaux s'est révélée, à la suite des recherches de Schmidtler et Schmidtler⁸⁷ beaucoup plus étendue qu'on ne le pensait autrefois. Deux espèces, en effet, s'avancent loin vers le Sud : *Batrachuperus mustersi*, qui habite la Chine Occidentale, se retrouve aussi en Afghanistan et *B. persicus* atteint l'Iran (Thorn¹⁰²).

La Salamandre de Sibérie

Hynobius keyserlingii (fig. 1-C; 2) demeure en tout état de cause, l'espèce la plus connue des Hynobiidés. A l'instar d'*Hynobius kimurai* et à la différence de la plupart des Hynobies, *H. keyserlingii* possède seulement quatre orteils à la patte postérieure. Certains auteurs, pour cette raison, le rangent dans un genre à part, *Salamendrella* (Herrmann⁴³, Noble⁷⁰). De l'avis même de la plupart des spécialistes, cette distinction n'est pas justifiée. Il importe, en tout cas, de ne pas confondre *Salamendrella* avec *Salamandrina* ! Ce dernier terme désigne la Salamandrine à lunettes, *Salamandrina terdigitata*, joli Salamandridé varié de noir et de rouge, propre à l'Italie (Angel³, Lanka et Vitz⁵⁶, Matz et Weber⁶³).

La Salamandre de Sibérie, décrite pour la première fois par Dybowski dès 1870, sous le nom de *Salamandrella keyserlingii*, est désignée désormais par le binôme linnéen *Hynobius keyserlingii*, créé en 1949 par Terentjev et Chernov (Herrmann⁴³). Les désignations française, allemande, *Sibiricher Winkelzahnmolch*, anglaise, *Siberian Salamander* et russe *Sibirskij uglozub* rappellent la patrie d'origine de l'Hynobie de Keyserling dont nous allons étudier ci-après la biogéographie et les mœurs.

Les premiers spécimens décrits par Dybowski provenaient des vallées des rivières Kultusnaya et Pakkatikka, sur la rive sud-ouest du lac Baïkal (Herrmann⁴³).

Si les Hynobiidés, dans leur ensemble, constituent la famille la plus nordique des Urodèles, *Hynobius kerserlingii* est certainement, à son tour, le plus septentrional des Hynobies. Il peuple pratiquement toute la Sibérie (Borkin¹⁴, Dokutschaeff, Andreev, Atraschkevitch²¹). Largement distribué de l'Oural au Kamtchatka, en Mongolie, en Corée, aux îles Kouriles et à Hokkaido (Félix²³, Mikamo⁶⁵), il atteint et même dépasse par endroits, en allant vers le nord, le cercle polaire arctique (Matz et Weber⁶³, Thorn¹⁰², Encyclopédie Atlas¹⁰⁷). Comme nous le verrons plus loin, *H. keyserlingii* est sans conteste l'Hynobiidé le mieux adapté au froid (Encyclopédie Atlas¹⁰⁷). Il s'adapte, par ailleurs, au rude climat continental de la Mongolie (Monachbajar⁶⁷).

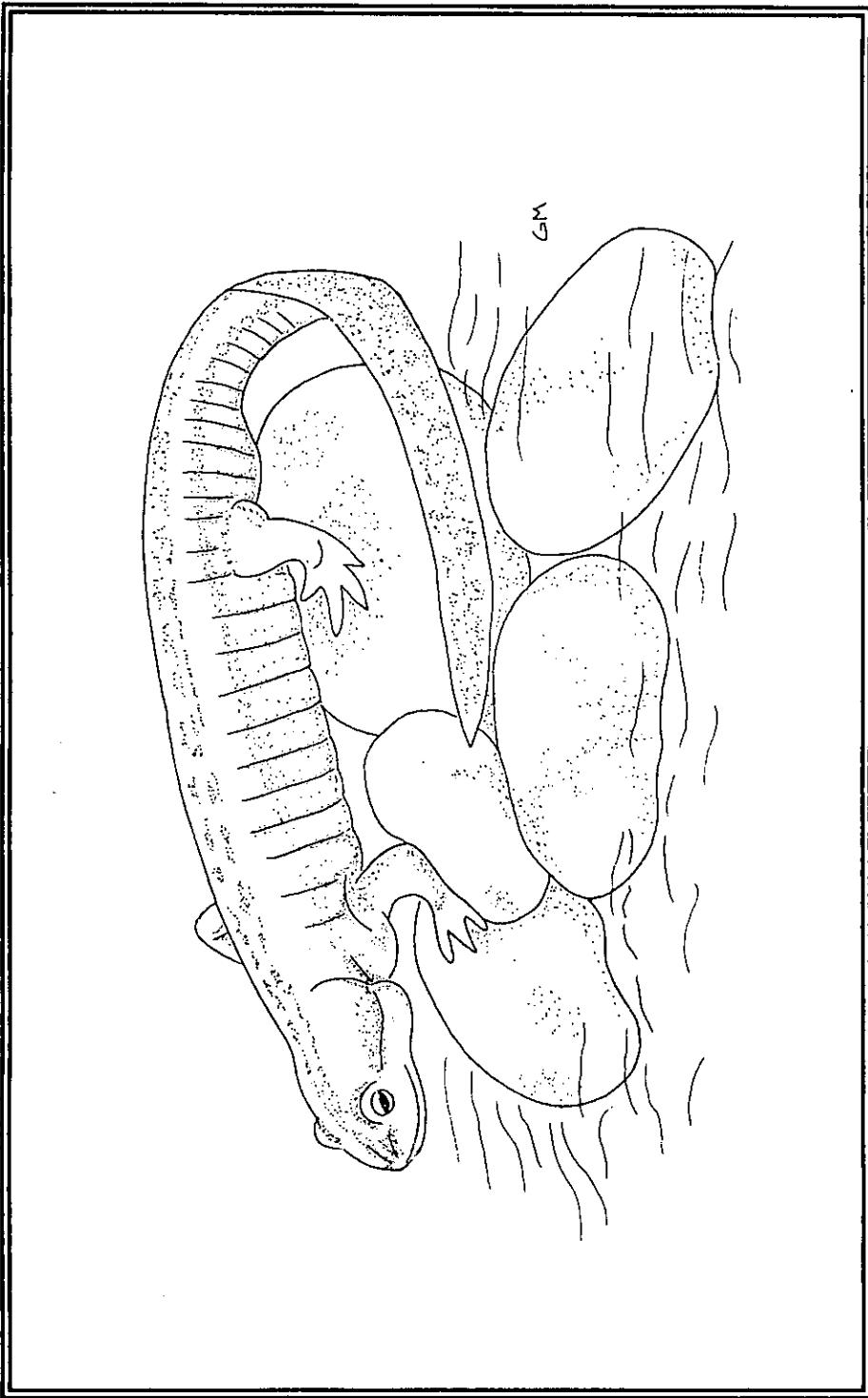


Fig. 3 - *Le Ranodonte de Sibérie*, *Ranodon sibiricus*, sur la rive d'un torrent, en montagne. Inspiré de Freytag, Klasse Amphibia, Lurche, in Urania Tierreich 4 - 1967, modifié.

Hynobius keyserlingii, largement répandu en Asie, ne limite nullement son domaine à cette partie du monde. On le retrouve en effet, de ce côté-ci de l'Oural, en différents points de la Russie d'Europe. En 1931, déjà, Krassawzew⁴⁹ signalait sa présence sur notre continent. *Hynobius keyserlingii* est, en fait, le seul Hynobidé européen (Freytag²⁸). Il fait partie intégrante de notre faune (Mertens et Wermuth⁶⁴, Nasarov⁶⁸, Thorn¹⁰², Beauté du monde animal¹⁰⁶). Il étend son habitat jusqu'aux régions de Gorkiet, de Syktyvkar (Freytag²⁸, Matz et Weber⁶³). Dans l'extrême-nord de la Russie, on le rencontre au voisinage d'Arkangelsk (Herrmann⁴³).

Quelques lignes suffiront pour tracer un bref portrait de notre Hynobie eurasiatique (Freytag²⁵, Matz et Weber⁶³). L'animal, par sa morphologie, rappelle tout à fait les Tritons bien connus en Europe occidentale. De chaque côté de la tête, qui se termine en avant par un museau arrondi, courent deux sillons bien visibles : le premier relie l'angle de l'œil au pli de la gorge, le second joint le premier à l'angle de la bouche. Le corps, plus ou moins élancé, plus ou moins trapu, circulaire en section transversale, se prolonge par une queue fortement comprimée latéralement. Treize à quinze sillons costaux, annulaires et transversaux, jalonnent la longueur du tronc.

Sur le dos, brun-clair à reflet bronzés, court parfois, de la tête à l'arrière de la queue, une bande médiane vertébrale plus sombre. Une bande longitudinale foncée s'étire le long de chaque flanc qu'agrémentent des taches et des marbrures noires. La face ventrale revêt une belle teinte gris-argenté. La gorge est de couleur chair (Freytag²⁵, Matz et Weber⁶³). Pour Freytag, *H. keyserlingii* compte, grâce à sa magnifique coloration, parmi les plus beaux représentants de la famille des Hynobiidés. Un chercheur japonais, Taniguchi⁹⁶, a montré, dès 1929, que la formation du pigment noir dans les mélanophores dépendait étroitement de la quantité de chlorure de sodium ingérée avec la nourriture par les larves des Hynobies.

Matz et Weber⁶³ assignent à *H. keyserlingii* une longueur totale de 10 à 13 cm.

Un certain dimorphisme sexuel se manifeste à la saison des amours. Une crête caudale, formée par une expansion de la peau, s'étend le long de la queue du mâle, loin vers l'avant. Mâle et femelle diffèrent encore par les dimensions respectives des lèvres cloacales. Celles-ci sont plus larges chez le premier, plus étroites chez la seconde. Les femelles sont souvent plus massives que les mâles (Herrmann⁴³).

Hôtes de nos terrariums

Zoologues et biologistes ont tenté, depuis quelques décennies, l'élevage des différentes espèces d'Hynobies. Un des premiers essais couronnés de succès est dû à Geyer²⁹. Cet auteur obtint, dès 1941, la ponte d'*Hynobius retardatus* et de *H. naevius*.

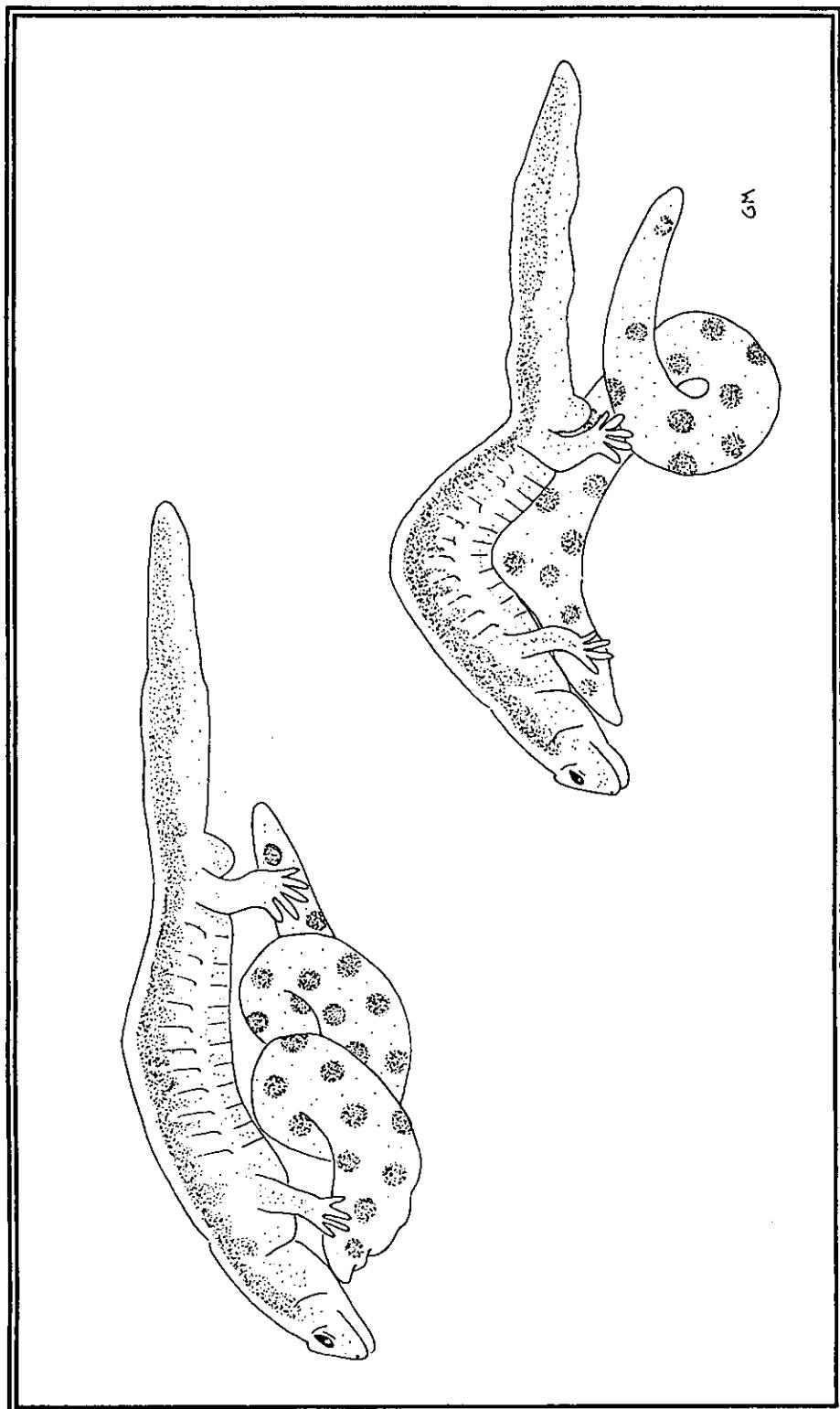


Fig. 4 - Comportement de l'*Hynobius nebulosus* mâle au moment de la reproduction : A - L'animal saisit le sac de ponte entre ses pattes antérieures et postérieures. B - En courbant son corps, il fait glisser le sac entre ses membres postérieurs et l'arrose de sperme. D'après Rehberg, in Thom 1962. Contribution à l'étude d'une Salamandre japonaise, l'*Hynobius nebulosus* (Sahlgren). Comportement et reproduction en captivité.

Plus près de nous, Thorn⁹⁷ à réussi l'élevage de l'*Hynobius nebulosus*. Cherchant à offrir à ses pensionnaires des conditions se rapprochant le plus possible de celles qui prévalent dans le milieu naturel, il utilisa un terrarium où les animaux pouvaient séjourner, à leur guise, sur terre ou dans l'eau. Le sol consistait en un humus léger de feuilles de hêtre, modérément humide, reposant sur un plan cimenté incliné vers le bassin. Plantes et lambeaux d'écorce complétaient la partie terrestre. La profondeur de l'eau près du bord ne dépassait pas un ou deux centimètres. La végétation de cette zone littorale consistait essentiellement en Acores du Japon, *Acorus gramineus*. Loin du rivage, dans une région où la profondeur atteignait douze centimètres, croissaient la Vallisnérie spirale, *Vallisneria spiralis* et une Cardamme, *Cardamine lyrata*, toutes les deux immergées. Le terrarium contenant le tout mesurait 70 x 40 x 60 cm, cette dernière dimension représentant la hauteur. Placé dans une serre et orienté vers le nord, il était pourvu d'un système de chauffage destiné à empêcher la température de descendre au-dessous de +4°C. Ce milieu de vie convint si bien à ces petits Hynobies familiers des rivages des eaux dormantes du Japon que Thorn put observer, trois ans de suite, en 1960, 1961 et 1962, des pontes printanières. La réalisation d'un degré hygrométrique adéquat à l'intérieur du sol est indispensable au maintien de la santé des sujets.

Matz et Vanderhaege⁶² recommandent pour *H. nebulosus* un aquaterrarium au sol de gravier ou de sable lavé, garni de mousse et d'écorces, planté de *Tradescantia*. Il importe, selon Matz et Vanderhaege de placer cet aquaterrarium à l'ombre. Les auteurs cités déconseillent le chauffage et prescrivent un régime alimentaire composé d'Araignées, de Limaces, de Chenilles et d'autres petits Invertébrés, présentés à la pince, de préférence le soir.

Bien entendu, *Hynobius keyserlingii* a été, lui aussi, l'objet de soins attentifs de la part des spécialistes, professionnels et amateurs. Depuis quelques années déjà, il est devenu un animal très recherché par les aquariophiles et les terrariophiles. Il a même acquis en Europe une certaine popularité (Kuranova⁵³). Pour le garder en bonne santé en captivité, il faut le nourrir de Vers de terre, de *Tubifex*, de larves d'Insectes et de petits Crustacés. Il apprend vite à saisir les *Tubifex* qu'on lui offre au bout d'une pince (Encyclopédie Atlas des animaux¹⁰⁷).

Selon Freytag²⁸, il est possible d'élever en aquaterrarium le Ranodonte de Sibérie, *Ranodon sibiricus*. Hübener, cité par Freytag, a gardé en vie pendant huit ans des spécimens de cette espèce. Il a pu les habituer à la température de +38°C à l'ombre, alors qu'ils étaient susceptibles, par ailleurs, de manger et de digérer quand le thermomètre accusait +2 ou +3°C dans leur terrarium !

Signalons enfin que les Batrachupères, *Batrachuperus mustersi* et *Batrachuperus persicus* ont été, eux aussi, élevés en aquaterrarium (Thorn¹⁰²).

La facilité de leur élevage a conduit à utiliser les Hynobies comme animaux de laboratoire (Pjastolova⁷⁶, Shubravy, Utешов, Сербинова et Гончаров⁹⁰). On a, en particulier, effectué sur la Salamandre de Sibérie, *Hynobius keyserlingii*, d'importants travaux d'embryologie causale. (Savelev⁸³, Savelev et Herrmann⁸⁴, Sytina, Medvedeva et Godina⁹⁴). Pour Darevskij et Orlov¹⁸, la position phylogénétique des Hynobies renforce l'intérêt de l'utilisation de ces espèces à des fins expérimentales. Nous estimons, pour notre part, qu'une analyse éthologique de leurs performances cognitives et de leur comportement serait du plus haut intérêt. Les Hynobies, comme le remarquent les auteurs cités, sont demeurés à un stade relativement archaïque au cours de l'évolution qui a modelé et diversifié l'ensemble des Vertébrés munis de deux paires de pattes...

(A suivre...)

CERNUNNOS ET LA CIVILISATION EURASIATIQUE DU RENNE : exemple d'une mutation fonctionnelle.

par Jérémie Benoît*

Cernunnos/Renne/Préhistoire/Mythologie

Cernunnos, dieu-cerf celtique de l'extrême Occident d'une part, uwepekere¹ narrant les aventures du héros Poï-iaouumbé combattant un homme-cerf dans la culture ainoue de l'Extrême-Orient d'autre part. Tel se présente le cadre dans lequel va se développer notre étude. Car on peut penser qu'entre Irlandais ou Bretons et habitants des îles Sakkhaline et Hokkaido, il existe, ou plus exactement il a existé à un moment donné de l'histoire, des points d'ancre culturels communs. La thématique relative aux cervidés (cerf ou renne) peut nous permettre d'expliciter cette problématique. Mais on aura compris d'emblée que les seuls constats de la présence du cerf dans les traditions celtique et ainoue ne suffiront pas à démontrer le fait. Il nous faudra, en conséquence, faire appel à plusieurs domaines - mythologie, ethnologie et géographie en particulier.

Abordons dans un premier temps l'étrange figure du dieu Cernunnos, à propos duquel Jan de Vries écrivait "que ce genre de dieux à attributs animaux n'a pas l'air exactement i.e. [indo-européen]"², ajoutait qu'il les attribuerait plutôt à la population primitive de la Gaule³. Voici posé immédiatement le fond du débat : nous nous trouvons placés dans des strates de populations pré-indo-européennes, préhistoriques. Cernunnos serait ainsi une divinité adoptée par les Celtes au moment de leurs invasions⁴. La signification du nom de ce dieu provient du terme celtique *carno* signifiant corne, forgé sur une racine indo-européenne que l'on retrouve dans le grec *keras*, le latin *cerebrum*, d'où "cerveau". Cette étymologie a été discutée par Windisch⁵, puis par Weissberger, qui pense au terme *cern*, "coin", "élément en saillie"⁶. Y. Brekilié rappelle quant à lui la distinction opérée en vieux celtique entre *carnu*, corne, et *cerna*, sommet de la tête⁷. Dans l'un ou l'autre cas, le nom de Cernunnos est quelqu'il en soit assez transparent. Par ailleurs, les représentations que nous en avons confirment le fait qu'il s'agit bien d'un dieu cornu. Le bas-relief de Reims nous le montre assis entre Mercure et Apollon, tenant un sac d'où jaillit une sorte de source, peut-être des monnaies (fig. 1). C'est lui encore que l'on voit sur le célèbre Pilier des Nautes où il porte des bois de cerf. Une inscription nous fournit expressément son nom: [C]ernunnos/Castor [Pollux] Smert[ull]o[s] (fig. 2). Le dieu cornu se retrouve également sur le chaudron de Gundestrup, conservé au musée national de Copenhague (fig. 3), mais indubitablement d'origine celtique. On le pense fabriqué dans l'est de la Gaule, là où ont été trouvées la plupart des représentations du dieu. Entouré d'animaux dont un cerf, il semble commander au monde cynégétique. Sur le char cultuel de Strettweg, découvert en Autriche (Styrie), des personnages armés semblent avancer pro-

* Conservateur, Musée national des Châteaux de Malmaison et Bois-Préau.



Fig. 1. - *Bas-relief de Reims*. Reims, musée Saint-Rémi. Cl. Espérandieu.

cessionnellement avec des massacres de cerfs. Nous sommes ici dans un ensemble chronologique cohérent, puisque tous ces objets vont de la période de Halstatt à la période gallo-romaine, et il en va de même des représentations graphiques les plus récentes du Val Camonica (Alpes), où l'on retrouve à nouveau notre dieu cornu⁷. Il est plus difficile de relier d'autres preuves, nettement plus anciennes comme la sculpture de cet homme portant des bois de cerf de la grotte des Trois-Frères (Ariège), que les archéologues datent du néolithique, ou très excentrées comme des gravures rupestres de Bohuslän (Tanum, Suède) datées de l'âge du bronze. Ces exemples tendent à montrer que les origines du dieu Cernunnos remontent peut-être à l'époque néolithique, c'est à dire qu'elles s'ancrent profondément dans la préhistoire

*
* *

Dieu cornu, mi-homme mi-animal, Cernunnos apparaît évidemment comme un dieu magicien. Nous pénétrons là dans le fond même de notre étude. Mais avant d'en venir à cet aspect fondamental, qui nous ouvrira bien des perspectives, il convient de mieux cerner encore Cernunnos. Nous l'avons vu maître des animaux sur le chaudron de Gundestrup, et le fait est confirmé par le mabinogi *Owen et Lunet*, ou *La Dame de la Fontaine*⁸, dans lequel est relaté la rencontre de Kynon avec le maître de la forêt. Environné d'animaux, un homme noir est assis sur un tertre. Il tient une massue avec laquelle il frappe un cerf : le brame de l'animal fait accourir toute la faune de la forêt. On notera qu'ici, le personnage (Cernunnos?) est dédoublé de son symbole animal, qui apparaît en contrepartie comme un intermédiaire. Nous aurons l'occasion de revenir sur les aspects psychopompes du cerf. L'homme noir n'a pas d'autre part qu'un pied et un seul oeil. "Il est bien connu", écrit Y. Brekilien, que dans l'exercice de leur art les magiciens doivent, pour acquérir la puissance et la voyance, se tenir sur un pied, une main derrière le dos et fermer un oeil"⁹. Sans anticiper sur ce qui sera développé plus loin, rappelons tout de suite le conte de la peuplade sibérienne des Enets, *Le demi-vieillard*, dans lequel un chasseur, qui ne faisait que dormir - ceci est très significatif du chamanisme - voit lui apparaître en songe un vieillard n'ayant qu'une jambe, un bras, un demi-corps et une demi-tête, représentation d'un esprit sensiblement proche de notre homme noir/Cernunnos.

Dieu primordial, Cernunnos commande aux forces de la nature, dont il connaît les secrets. Si l'on se fonde à nouveau sur le mabinogi déjà cité, il est borgne précisément parce qu'il est mieux voyant, tout comme Horatius Cocles à Rome, ou Odinn dans le domaine germano-scandinave. Son aspect chthonien est indubitable, en tant que maître de la connaissance. Sur l'autel de Reims, il est représenté sous un rat, symbole du monde souterrain. Malgré cette tendance tellurique qui en fait un dieu funéraire, il est aussi maître de la connaissance, et ses bois de cerf ressemblent étrangement aux rayons devenus cornes qui surmontent le crâne de Moïse. Mais le savoir qu'il possède est d'essence magique. Il est un dieu

à peine dégagé du chaos, et comme les Fomôiré, les démons qui habitent primitivement l'Irlande, il ne possède qu'un œil, un œil qui foudroie. Deux tombes trouvées à Téviec et Hoëdic, dans les environs de Quiberon, ont révélé que les morts portaient des bois de cerf posés sur leurs crânes. Certes, ces tombes sont mésolithiques, mais elles confirment le vicil ancrage de Cernunnos en tant que dieu des morts.

L'aspect chthonien de Cernunnos repousserait a priori les interprétations de dieu de lumière qu'on lui attribua autrefois, en raison d'une interprétation naturaliste de sa coiffure, les cerfs ayant "*l'étonnant privilège de perdre chaque année et de voir repousser avec le printemps leur ramure en signe de renouveau*"¹⁰. S'il faut aujourd'hui abandonner une telle hypothèse, il convient d'insister sur le fait que Cernunnos, par son savoir, est bien cependant un dieu de lumière. Plus exactement on pourrait l'interpréter comme un dieu "dialectique", encore mal dégagé du chaos primordial, un dieu tuant pour régénérer, un dieu enfin maître des rites initiatiques. Nous analyserons plus loin le problème essentiel de la magie, mais il convient tout d'abord de conclure sur Cernunnos, qui apparaît comme un dieu de troisième fonction, lié à la fertilité/fécondité, le substitut arctique du cerf, le renne, étant aussi un animal d'élevage. En réalité, Cernunnos se laisse difficilement cerner, sans doute en raison de ses origines pré-indo-européennes, et malgré ce que nous en avons dit, il n'est pas impossible que l'interprétation naturaliste de P.-M. Duval ne soit fondée. Bien des rites occidentaux comme les mascarades des calendes de janvier, où les participants se déguisaient en cerfs, perpétuaient en effet le cycle des saisons en se référant à Cernunnos. J. de Vries rappelle combien il fut difficile à l'Église de supprimer ces rites¹¹. Nous reviendrons à la fin de cet article sur ces confréries, qui ne vont pas sans évoquer les sociétés guerrières indo-européennes, et certaines traditions encore vivaces, mais qui, d'un point de vue dumézilien, nous font entrer dans les fonctions supérieures. Ce qui montre bien en l'occurrence, l'ambiguïté fondamentale de Cernunnos. En fait, seule la magie peut nous permettre de comprendre cette multiplicité, ces aspects funéraires et lumineux, ces tendances à transgresser les fonctions. Retenons toutefois que c'est par le biais de la troisième fonction que nous pourrons relier les traditions celtes aux mythes aïnous qui forment le fond de cette étude. En revanche, les aspects initiatiques qui nous font entrer dans les fonctions supérieures, expliqueront les avatars guerriers de Cernunnos que l'on rencontre dans les légendes et contes celtiques. Mais venons à présent à la magie.

Nous avons rencontré précédemment l'aspect psychopompe qui est attaché au cerf. Son rôle d'intermédiaire est en effet incontestable entre le monde réel et l'au-delà. Ceci le rapproche d'ailleurs du cheval ou du taureau, mais si le cheval semble plutôt nordique¹², le taureau a posé des problèmes plus importants, et l'on rencontre certains récits toungouses parlant de veaux ou de taureaux pour de jeunes rennes ou des rennes adultes¹³. Il pourrait s'agir là de la rencontre entre deux

civilisations de pasteurs nomades, les uns arctiques élevant le renne, les autres installés plus au sud, élevant le bœuf¹⁴.

Le renne ou le cerf, est toujours à l'origine du passage vers l'au-delà, soit qu'il soit chassé, soit qu'il serve à gagner l'autre monde. Il est de toute façon indissociable de la chasse, et nombre de récits curasiatiques nous en conservent le souvenir. Dans le domaine celtique, pour rester proche encore de Cernunnos, on peut citer la métamorphose de Tuan Mac Cairill en cerf. Le thème de la transformation, éminemment magique, nous est assez peu connu dans ses méthodes, dans le domaine celtique. Pourtant - et nous ne nous éloignons pas du cerf, puisque ce héros enfant capture des cervidés qu'il força à courir près de son char - pourtant, nous connaissons la métamorphose de Cuchulainn, ainsi relatée par J. Markale¹⁵ :

“Il tordit son corps au milieu de sa peau; ses pieds passèrent derrière lui; ses talons, ses mollets et ses fesses arrivèrent sur le devant... Tirant les nerfs du sommet de sa tête, il les amena derrière la nuque, en sorte que chacun d'eux produisit une bosse ronde... Puis il déforma ses traits, son visage. Il tira un de ses yeux dans sa tête... L'autre oeil sauta hors de la paupière et vint se placer à la surface de la joue. Sa bouche se déforma de façon monstrueuse... Autour de sa tête, sa chevelure devint piquante et semblable à un faisceau de fortes épines dans le trou d'une haie... Sur son front se dressa le feu du héros, feu long et gros comme la pierre à aiguiser d'un guerrier”.

Certes, il s'agit là de la transformation d'un guerrier, soumis à la fureur sacrée, et nous sommes donc dans la deuxième fonction, mais on remarquera à quel point le feu brûlant sur la tête de Cuchulainn évoque les ramures de Cernunnos. Il nous faudra de toute façon revenir sur les aspects guerriers, finalement proches de la chasse. Or, c'est précisément par l'intermédiaire de la chasse au cerf, que Pwyll, dans un mabinogi célèbre, rencontre un cavalier qui dit se nommer Arawn, roi d'Annwvyn¹⁶. La signification d'Annwvyn ou Annwn est abîme. Arawn est donc le roi du monde souterrain, il est un avatar de Cernunnos. Tout comme Finn Mac Cumail, chef de la société guerrière des Fianna, dont les rites d'intronisation évoquent de près les cervidés, ainsi que l'a relevé L. Lengyel¹⁷. Une nouvelle fois, nous quittons la stricte troisième fonction originellement liée à Cernunnos. Mais il ne faut pas oublier que les récits irlandais ont été écrits à l'époque chrétienne, et qu'ils ont nécessairement subi des transformations dues soit à l'incompréhension des transcripteurs, soit à l'évolution des mythes eux-mêmes. Car rien n'interdit en effet de penser que Cernunnos a pu évoluer au sein des croyances celtes. Puisque nous en sommes au stade chrétien, on ne peut évidemment pas passer sous silence les derniers avatars de la chasse au cerf, et la rencontre entre furur sacrée des anciens guerriers indo-européens avec la grâce chrétienne. Ce sont les mythes bien connus de saint Eustache et de saint Hubert, qui l'un et l'autre virent surgir entre les bois du cerf qu'ils couraient, une croix. Si l'on admet que la croix du Christ est le substitut chrétien à l'arbre cosmogonique, si elle se présente ainsi comme l'axe de l'univers, alors on peut penser qu'en effet Cernunnos a pu évoluer



Fig. 2. - Bloc du pilier des Nautes : Cernunnos. Paris, musée de Cluny. Cl. R.M.N.

d'une fonction inférieure à la fonction supérieure, devenant ainsi le grand dieu des Celtes. Et ce n'est évidemment pas pour rien si l'Église en a fait l'image du diable, exact opposé du Christ. Dans le domaine chrétien de l'Irlande, Cernunnos a été identifié à saint Patrick, qui selon la légende se métamorphose en cerf, ainsi que ses compagnons pour échapper aux poursuites du roi païen Loegaire. Nous ne sommes guère éloignés ici de la figure de Cuchulainn, et nous ne quittons pas les sociétés viriles, sinon guerrières. Le thème des guerriers-cerfs se retrouve par ailleurs dans le cycle, puisque Finn lui-même épouse une biche dont il a un fils, Ossian ou Oisin, dont le nom signifie faon¹⁸. Ainsi, on le constate, quel que soit le biais par lequel nous abordons le sujet, nous retombons de toute façon sur la magie cynégétique, liée aux guerriers.

Nous l'avons signalé plus haut, au contraire du domaine germano-scandinave, nous connaissons mal les pratiques du *feth fiada*, qui permettaient de rendre invisible, donc, en réalité de se transformer ou de passer dans le monde de l'au-delà. Mais c'est à cet endroit que nous pouvons faire appel aux aventures du héros ainou Poï-iaoumbé, élargissant par là-même très largement notre propos. A la suite d'un rêve, le héros partit chasser une harde de cerfs, conduite par un grand mâle tacheté qui se métamorphose en homme et attaqua Poï-iaoumbé. Puis après le combat, il partit à la recherche du troupeau, et rencontra deux vieillards, le frère et la soeur de l'homme-cerf. Rentré chez lui, Poï-iaoumbé vit sa famille qui dépouillait des cerfs tués. Nous sommes là dans un contexte fort proche des mythes celtiques attachés à Cernunnos. Nous retrouvons les thèmes de la chasse au cerf et de la métamorphose. Dans un autre récit, Poï-iaoumbé pourchassant un ours, se glissa dans une grotte où il fut transformé en serpent, animal tellurique. Endormi au pied d'un épicéa, le dieu de cet arbre lui apparut et lui enseigna comment se débarrasser de sa peau de serpent. Monté au sommet de l'épicéa, Poï-iaoumbé sauta sur le sol. Quand il reprit conscience, la peau de serpent gisait à côté de lui. On se rappelle la métamorphose de Cuchulainn. Mais il est clair qu'avec ces contes ainous, nous sommes loin du domaine indo-européen. C'est à une autre culture que nous sommes confrontés, et l'éthique des aventures de Poï-iaoumbé est nécessairement différente de celle des récits celtiques. Bien qu'il soit un héros, il est exclu que Poï-iaoumbé soit un guerrier de deuxième fonction, lié à la fertilité/fécondité. Et l'on aura observé qu'en effet, le combat du héros contre l'homme-cerf avait pour but une chasse fructueuse. Peut-on dès lors parler d'initiation, comme nous l'avons fait pour les héros celtiques, qu'ils soient ou non chrétiens ? Certainement non ! Si la forme est proche entre mythes ainous et celtes, le fond est différent. Nous avons affaire en réalité avec les contes relatifs à Poï-iaoumbé à un contexte shamanique d'origine sibérienne. Disons d'emblée que le contact avec les esprits ou *kamui*, celui de l'épicéa par exemple, s'établit chez les Ainous au moyens d'un bâton appelé *inao*. Ceci ressemble fort à ce que l'on sait du shamanisme sibérien auquel nous allons nous attacher à présent. Nous y sommes d'autant plus vivement incités que le cerf ou le renne joue un grand rôle dans ces

civilisations arctiques, tant au quotidien que dans la religion. Mais peut-on d'ailleurs distinguer l'un de l'autre?

Tous les motifs que nous avons déjà rencontrés se retrouveront dans les récits que nous allons désormais étudier: chasse, caractère psychopompe du renne (qui remplacera le cerf dans le monde sibérien), métamorphose, mort et résurrection des hommes-cerfs, etc. Mais tout cela possédera un côté magique beaucoup plus fort qu'en Occident, et permettra ainsi d'expliquer les particularités du culte de Cernunnos et de ses avatars. Le dessein du chamanisme est d'entrer en contact avec les esprits. Il convient d'admettre que le chaman¹⁹ a été désigné par les forces surnaturelles. Sa personnalité est trouble, il est atteint d'instabilité. Pour devenir chaman, l'élu doit subir une initiation.

“La tête de l’initié, coupée, est placée sur un bâton en fer d’où elle contemple le spectacle de la dissection de son propre corps, écrit E. Lot-Falk. Les esprits se partagent les morceaux de l’initié, communient de sa chair et de son sang”²⁰.

Le récit de l'initiation nous est conservé dans un récit Enets déjà cité, *Le demi-vieillard*. Trois fois transpercé d'une lance et deux fois ressuscité par ce personnage, le héros est finalement dévoré par les loups. Puis, l'esprit a récupéré ses os, et dans une grotte, symbole du monde souterrain, il a reconstitué l'élu, devenu chaman, après avoir parcouru les trois mondes, supérieur, réel et chthonien.

“Ses fonctions, le chaman les exerce presque toujours au cours d'une kam-lène²¹, séance qui se tient parfois de jour et en plein air, mais le plus souvent à l'intérieur d'une tente, soit ordinaire, soit érigée spécialement pour la circonstance, et la nuit, moment le plus propice à la communication avec les esprits, dans une obscurité quasi-totale”²².

“La véritable cure comporte obligatoirement le voyage dans les autres mondes, démarche proprement chamanique, effectuée auprès des dieux pour demander leur accord, libérer l'âme, au besoin la purifier, présenter les sacrifices ou les offrandes... Cette démarche implique nécessairement la transe : l'âme ou l'une des âmes du chaman quitte son corps et, accompagnée ou précédée de sa troupe d'esprits auxiliaires, s'élève à travers les couches célestes ou “plonge” dans les profondeurs de la terre”²³.

Pour convoquer les esprits, le chaman se sert le plus souvent d'un tambour, mais pour la transe, il utilise un costume spécial affectant la plupart du temps la forme d'un oiseau. Toutefois, il n'est pas rare qu'il se déguise en renne. Et nous voici revenu à notre sujet. Dans un récit de guérison samoyède, un chaman est ainsi décrit:

“On l'appelait Beote²⁴. Il avait sous l'oeil droit une grosse loupe. Et chaque année, elle grossissait, des incisions apparaissaient dessus. Nous nous étonnions : ce chaman, un homme, est semblable à un renne avec des bois. Et il disait que cette corne il l'avait toujours eue, depuis sa naissance”²⁵.

Nous retrouvons bien ici à la fois le dieu Cernunnos, mais aussi l'esprit mi-homme mi-cerf apparu à Poï-iaoumbé. En fait, il faut comprendre que le renne est, dans ce récit samoyède, un costume de chaman. Dans le même conte, si la curc entrepris ici réussit, elle avait été précédée du sacrifice d'un renne effectué par un autre chaman, mais qui n'avait pas obtenu la guérison du malade. On avait dévêtu le patient, et l'on avait fait passer son costume à travers la dépouille de l'animal. Il s'agissait évidemment dans ce cas d'un rite de passage et de purification, le renne étant sensé prendre l'esprit malin qui habitait le malade. Le plus souvent, c'est d'ailleurs la personne elle-même qui est soumise à ce rite. Il était interdit alors de manger la chair de ce renne, désormais souillée.

Nous rencontrons dans ce récit deux aspects majeurs liés au renne : le sacrifice et l'aspect psychopompe, l'un n'allant d'ailleurs pas sans l'autre. Ce sont des thèmes que nous avons perçus auparavant dans le domaine celtique. Dans un autre récit Enets, le sacrifice est clairement exprimé. D'abord, des traîneaux sont consacrés aux esprits (*chaïtanes*)²⁶, et un renne doit y être attelé: dès lors considéré comme la propriété de la divinité, il ne peut plus être utilisé, ni vendu, ni tué, ni mangé. Puis au moment du départ pour la transhumance, on tue un autre renne, que l'on mange. Son crâne est alors fiché sur un bâton planté sur un tertre. Trois rennes qui avaient été sacrifiés pour les chaïtans sont également fixés sur des bâtons. Puis sept nouveaux rennes sont tués, mais laissés intacts. Et le chaman assure que la chasse sera bonne. Nous avons certes là un autre aspect du chamanisme, qui est d'assurer la survie du groupe, mais nous voyons surtout à quel point le renne joue un rôle essentiel pour établir des contacts avec les esprits. La chasse/sacrifice nous est par ailleurs conservée dans de nombreux récits, tel ce conte Khante concernant le héros éponyme de la tribu Khanty-kho. Afin de mériter son épouse, Khanty-kho est forcé de subir deux épreuves de chasse. La première concerne des rennes, dont il abat trois groupes consécutivement. La seconde concerne des canards. Une chasse semblable est présentée dans un conte Tchouktche ayant pour héros le chasseur Khounlelou. Les côtés chamaniques de la personnalité de Khounlelou sont d'autre part indubitables. Il danse, en particulier lors de la fête du corbeau, un oiseau très présent dans l'univers Tchouktche, en tenant un tambour sur lequel il tape. C'est la cérémonie chamanique par excellence, ainsi que nous l'avons vu, pour entrer en relation avec les esprits. Il nous faudra revenir plus loin sur la personnalité de Khounlelou, présenté comme un troisième frère. Il est inutile d'autre part d'insister sur le fait que dans tous ces récits, le renne attelé au traîneau est l'animal qui permet à la rencontre des esprits supérieurs.

Nous n'avons à aucun moment quitté le contexte que nous nous étions fixé, à savoir celui du cerf/renne nourricier, psychopompe, animal chassé et divin. Mais nul part sans doute il n'est mieux caractérisé que dans ce récit Tchouktche : "Du côté sous le vent un taureau aux cornes à huit ramifications s'est approché de



Fig. 3. - Chaudron de Gundestrup. Original conservé au Musée national de Copenhague. Cl. MAN (Moulage).

ma tente...Conduis-moi pour une longue quête. Je galoperai autour de toutes les terres".

Le renne est, dans les civilisations arctiques, le moyen de transport par excellence. Les esprits se révèlent d'ailleurs souvent montés sur des rennes bigarrés. L'animal sert aussi au passage de l'âme des défunt dans l'autre monde, et E. Lot-Falk cite un chant toungouse où il est question de rennes consacrés²⁷. On sait d'autre part que les peuples arctiques possédaient des fêtes du renne. Chez les Toungouses, le rituel de l'Ikénipké ou renouvellement de la vie, se déroulait au printemps²⁸.

"Le centre de la cérémonie, qui dure huit jours, écrit E. Lot-Falk, et à laquelle tous les assistants participent activement en même temps que le chaman, est la poursuite mimée d'un renne imaginaire que l'on finit par rejoindre et tuer dans le monde supérieur."

Le chaman se revêt peu à peu, au fur et à mesure du déroulement de la chasse céleste, d'un costume de renne, manifestant ainsi qu'il a pris possession de son esprit. La fête est évidemment destinée à assurer de bonnes chasses pour l'année.

Les liens les plus proches que l'on puisse tisser avec l'Occident celtique concernant le shamanisme se rapportent bien évidemment aux Lapons (Sames). Leur ancienne religion était en effet entièrement fondée sur la communication avec les esprits, comme chez les Sibériens. Par l'intermédiaire du tambour sur lequel il frappait, le *noai 'de*²⁹ chantait des *juigos* (*jojk*) pour parvenir à l'extase. Les *juigos* ont subsisté malgré l'acculturation, et dans ce domaine, dès 1673, Scheffer³⁰ publiait un poème qui est sans ambiguïté un rappel de la fonction psychopompe du renne dont on sait qu'il servait au voyage shamanique, sous forme d'esprit (*saivasarva*). Voici ce poème:

*"Kulnasatj, mon petit renne,
Il est temps pour nous de partir
Partons vers les forêts du Nord
Hâtons-nous vers les étendues marécageuses
Voyageons jusqu'à nos belles maisons."*³¹

Nous savons d'autre part que chez les Lapons, le renne qui avait transporté un défunt pour son dernier voyage, devait être abattu. Toutes les traditions lapones recoupent ainsi nos précédentes références, mais surtout nous rapprochent excessivement du monde celtique qui nous intéresse.

Il ne faudrait pas imaginer que les quelques exemples que nous venons de donner concernant le shamanisme sibérien suffisent à expliquer les rapports évidents que nous avons constatés entre nos deux extrêmes, Cernunnos et l'homme-cerf des combats de Poi-iaoumbé. Nous savons que les Celtes organisaient des sacrifices animaliers au centre desquels le cerf apparaît en bonne place, mais aussi

des sacrifices humains. Les crânes étaient alors exposés un peu à la manière des têtes de rennes dans les rites sibériens³². La divination jouait aussi un grand rôle chez les Celtes, mais en réalité, nos connaissances sont essentiellement livresques: ce sont les témoignages de Diodore de Sicile ou de Posidonios³³. Nous ne connaissons pas les rituels magiques. On peut cependant imaginer que le *feth fiada* était cette connaissance supérieure qui permettait la métamorphose, celle de Cuchulainn, sur le type du voyage des chamans sibériens. En tout état de cause, les quelques éléments que nous venons de fournir relativement au cerf/renne, illustrent ce que disait Jan de Vries: “Le thème des bois de cerf revient dans la civilisation scythe; il est particulièrement marqué dans la partie orientale de la plaine eurasienne”³⁴, c'est-à-dire chez les Tchouktches, Koriaks et Youkaghirs³⁵. J. de Vries ajoute cependant une idée de diffusion du thème qui n'est guère satisfaisante : “On pourrait (...) penser qu'il (Cernunnos) appartient à une couche très ancienne qui, d'Europe occidentale, s'est étendue jusqu'en Chine”³⁶. Deux raisons nous donnent à penser que cette diffusion n'a pu réaliser dans ce sens. S'il n'est pas certain qu'elle emprunta le chemin inverse, d'est en ouest, il est en revanche assuré qu'il a existé à un moment donné de l'histoire une civilisation commune du cerf/renne en Eurasie. D'autre part, les métamorphoses fonctionnelles qu'a subi le thème en Occident nous conduisent à penser qu'il apparut postérieurement en Europe, à moins qu'il n'ait été soumis à de nécessaires transformations dues à des éléments extérieurs.

Cela demande à être expliqué. Considérons d'abord l'ethnologie. Les peuples auxquels nous sommes confrontés en Sibérie, appartiennent à deux races distinctes: la race paléo-sibérienne et la race nord-mongole. C'est-à-dire que nous avons affaire à une antique race blanche et à une race jaune. Coupée en deux par la race nord-mongole, la race paléo-sibérienne regroupe les peuples Vogoul et Ostiak à l'ouest de la plaine sibérienne, et les Tchouktches, Koriaks, Youkaghirs et Kamtchadales à l'extrême Est. Chez tous, les traits mongols sont très atténusés, et laissent percer des affinités européennes. Certes, des métissages ont eu lieu après l'irruption des nord-mongols, particulièrement avec les populations de l'est, mais il est clair que ces peuples représentent un ancien stock humain de blancs primitifs. Certains ethnologues estiment qu'il s'agit de populations mixtes résultant d'un mélange entre races primitives non encore entièrement différenciées³⁷. En fait, il semble bien qu'on puisse aussi leur rattacher les Aïnous du nord du Japon, bien qu'il ait parfois voulu en faire une race particulière. Tous ces blancs primitifs auraient éssaimé de l'Europe à la Sibérie, et auraient évolué de façon différente sur cet immense ensemble. En Asie, ils auraient été coupés, voire submergés par l'extension de la race jaune. Samoyèdes, Toungouses, Bouriates, Yakoutes, etc...., auraient envahi le centre de la Sibérie et gagné le littoral de l'Océan arctique jusqu'à la mer Blanche. Au passage, ils auraient assimilé le chamanisme des peuplades blanches primitives. En dehors des nord-mongols, les paléo-sibériens présentent des caractères anatomiques qui les éloignent de la race jaune :

mésocéphales ou dolichocéphales, ils sont de petite taille, ont des cheveux noirs ou châtais généralement ondulés. Seule leur pilosité clairsemée les éloigne des Ainous, dont on sait l'extrême pilosité, devenue d'ailleurs un critère de beauté. Rameau isolé de la race alpine, peu éloigné de la race paléo-sibérienne malgré sa brachycéphalie, les Lapons ont perpétré à l'extrême nord de l'Europe une civilisation du renne qui n'est en rien différente du chamanisme sibérien³⁸. On peut ainsi penser qu'ils ont suivi le renne au moment où les glaciers se sont retirés, vers 9000 av. J.C.. La civilisation du renne correspond semble-t-il en Occident à la période du paléolithique supérieur, particulièrement à l'âge du magdalénien, vers - 15000 ans. Là, le renne est omniprésent, il est l'animal universel³⁹. On peut très honnêtement penser que c'est à ce moment que les derniers chasseurs magdaléniens ont remonté vers le nord, tandis que d'autres peuples se sédentarisaiient. Ce fut très certainement le cas des Lapons, qui firent ainsi perdurer une antique civilisation du renne venue d'un autre âge, avec des aspects profondément chamaniques. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien si les textes scandinaves les nomment *Finnr*, Finnois, synonyme de magiciens⁴⁰. Ainsi, du nord de la Scandinavie à l'île d'Hokkaido subsistent des vestiges de l'ancienne civilisation blanche, dont certains traits sont passés dans les mentalités modernes des peuples indo-européens en contact avec elle. Cernunnos, pour revenir à notre point de départ, serait précisément un souvenir assimilé par les Celtes de l'ancienne religion magdalénienne.

La seconde raison qui nous pousse à réfuter l'hypothèse de la diffusion ouest-est du thème du cerf/renne avancée par J. de Vries, concerne précisément les Indo-européens. Nous avons plusieurs fois souligné le caractère guerrier des avatars de Cernunnos, Cuchulainn ou Finn en particulier, en totale rupture avec les symboles de fertilité/fécondité propres au chamanisme sibérien que nous avons étudié. C'est là qu'il faut réintroduire la figure du héros Tchouktche, Khounlelou. Ce personnage est le plus jeune de trois frères, les deux aînés se nommant Petouttetchka et Tikhoton. Le conte laisse clairement entendre que Khounlelou est un héros véritable, sans doute parce qu'il est aussi un chaman, ainsi que nous l'avons vu, et possède ainsi le savoir suprême. Seul, il a vaincu les Tanites, ennemis des Tchouktchi. Avec ce "troisième frère", nous pénétrons dans une problématique qui a retenu l'attention des indo-européanistes, particulièrement de G. Dumézil⁴¹. Chez les Indo-européens, les exploits guerriers sont souvent le fait d'un troisième frère, présenté comme un benêt, un peu simple d'esprit. C'est qu'en réalité, il est possédé de la fureur sacrée, le *odr* germanique, que l'on retrouve chez les autres peuples indo-européens⁴². La fureur de Cuchulainn est évidente, ainsi que nous l'avons vue plus haut. Dumézil a montré que ce troisième frère se présentait comme un champion royal, mais qu'il n'était jamais en passe de devenir souverain lui-même. C'est qu'il contient en lui des éléments de troisième fonction. Ainsi les Horaces romains, Horatii, dont G. Dumézil dit :

"Ce nom est dérivé (...) de *Hora*, lui-même nom de la déesse jointe en couple, comme 'épouse' à *Quirinus*, c'est-à-dire de l'entité féminine qui exprime

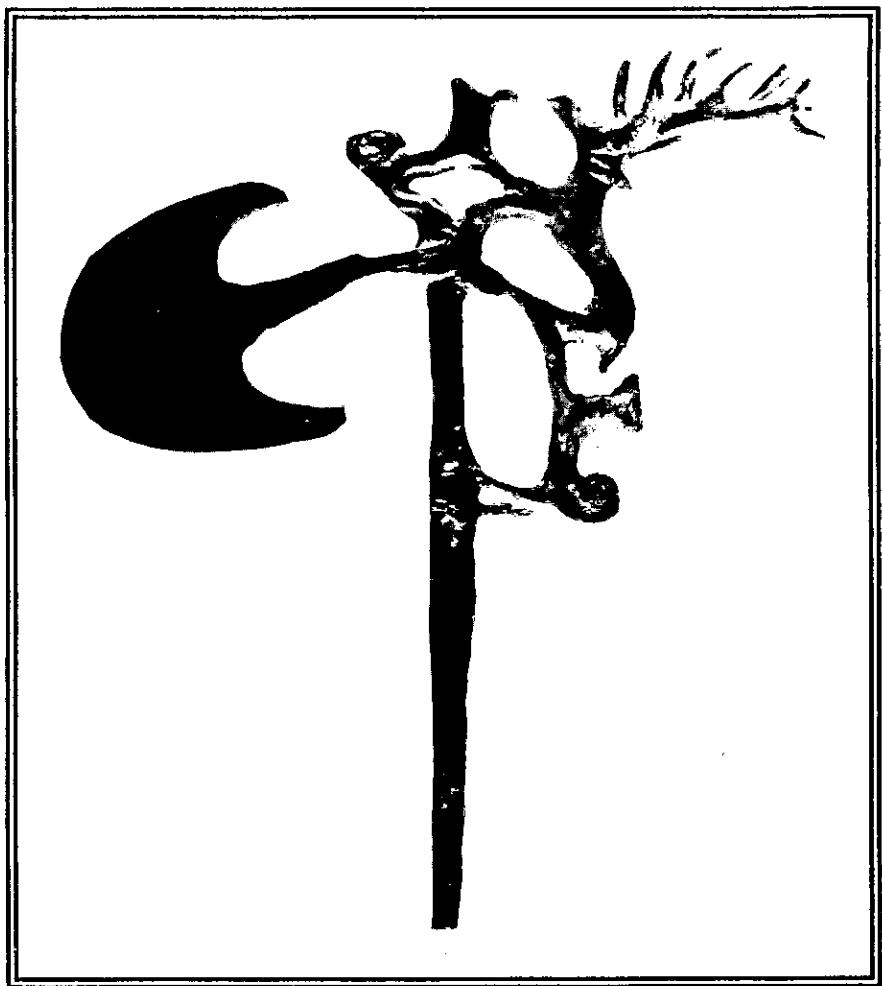


Fig. 4. - *Epingle scythe : tête à figuration d'une chasse au cerf*. Saint-Germain-en-Laye, musée national des Antiquités Nationales. Cl. MAN

simplement l'essence, l'une des essences de Quirinus (...) - et Quirinus, on le sait, figure dans la triade archaïque comme le dieu canonique de la troisième fonction⁴³.

Dans le même ordre d'idées, on peut aussi souligner les attaches animales du héros troisième frère scandinave, Bödvar Bjarki, fils de Björn et Bera, dont les noms sont transparents et signifient ours. Ses frères sont l'un mi-homme mi-élan (*Elgr*), ce qui nous ancre dans notre propos, l'autre ayant des pieds de chien⁴⁴. En réalité, le troisième frère fait sans doute référence à un prototype pré-indo-européen, qu'il convient de rechercher dans le shamanisme sibérien. Nous avons avec la figure de Khounlelou un élément du passage d'une civilisation du renne fondée sur la troisième fonction à une civilisation envisageant deux fonctions supérieures, dont la seconde qui nous intéresse ici, concerne les guerriers. C'est donc à une mutation au sein d'un même système que nous avons affaire avec le thème du cerf. Et, bien qu'il possède d'incontestables attaches préhistoriques, il est tout aussi incontestable que Cernunnos se présente comme un dieu proprement indo-européen. La transformation sociale que nous supposons ici, a de même transformé le rôle du shaman, devenu dans le contexte indo-européen, un initiateur guerrier. Rien n'est plus transparent dans le cas d'Odinn, dont on a maintes fois souligné les origines chamaniques⁴⁵. G. Dumézil a établi un parallèle entre les indiens d'Amérique et les rites initiatiques des guerriers placés sous le signe animal⁴⁶. L'hypothèse est d'autant plus séduisante que l'on connaît le parcours suivi par les peuples qui envahirent l'Amérique: ils passèrent par le détroit de Béring, autrement dit furent en contact avec la race paléo-sibérienne, et ils ont fort bien pu transporter avec eux le shamanisme qu'ils rencontrèrent lors de leurs migrations. Ce que semble attester la présence de chamans-cerfs chez certains Amérindiens (Huicholes du Mexique ou Chumash du sud de la Californie par exemple)⁴⁷. Aussi bien chez les Indiens que chez les guerriers d'élite indo-européens, l'initiation passe par la désincarnation, c'est-à-dire une sorte de dédoublement proche du sommeil shamanique. La question de la tête coupée du shaman, sensée observer la désincarnation, réapparaît semble-t-il dans le domaine celtique qui nous importe, précisément sur le plan de l'initiation guerrière. La décapitation se déroule en effet comme une épreuve imposée au guerrier, et Yann Brekilien cite le cas de Cuchulainn coupant la tête du géant Uath, qui la ramasse et s'apprête à rendre la parcelle au héros mais n'exécute pas l'épreuve. Une semblable aventure est arrivée à Gwalchmei (Gauvain)⁴⁸. Le parallèle semble pouvoir être établi sans difficulté avec les masques ouvrant Kwakiutl qui révèlent les nouvelles personnalités des guerriers initiés. Et G. Dumézil cite le cas des mannequins dans le domaine germanique⁴⁹. Les rapports du guerrier celtique avec le cerf sont d'autre part remarquablement illustrés par le mabinogi de *Math, fils de Mathonwy*, dans lequel on assiste à la métamorphose du sorcier Gwydien en cerf, et de Gilvathwy en biche, condamnés à vivre en couple dans les bois⁵⁰. On se rappellera d'autre part le conte de Grimm 11, *Brüderchen und Schwesternchen* (Frérot et Soeurette), proche de ce dernier exemple. Ainsi, il semble qu'en définitive nous puissions admettre sans trop

de difficulté la mutation du thème chamanique du cerf/renne, passant de la troisième fonction des sociétés primitives, à la deuxième fonction de guerrière des sociétés indo-européennes. Le rôle du troisième frère semble avoir été particulièrement important en ce domaine, et s'il faut opérer une distinction entre cette figure et le héros au sens strict du terme, il n'en demeure pas moins que les deux thèmes sont proches l'un de l'autre. Le Khounlelou des traditions Tchouktches apparaît ainsi comme une étape fondamentale de cette transformation structurelle, au centre de laquelle la magie chamanique fondée sur le cerf/renne participe d'une manière incontournable. La récupération du Cernunnos pré-indo-européen, et son adaptation au lieu celtique n'ont pu nous observons dans ces traditions des éléments propres à la deuxième fonction guerrière, et principalement le groupement viril ou ses dérivés. Nous avons rappelé plus haut les mascarades des calendes, au cours desquels des masques de cerfs étaient portés par les participants. Ces rituels ont été rapprochés par Jan de Vries, du Perchtenlauf pratiqué en Haute-Bavière : "On suppose que les masques servaient à métamorphoser les participants en morts-démons, ceux-ci étant souvent représentés comme des animaux"⁵¹. Ce Perchtenlauf se rapproche sensiblement du Bechten ou Bechtmunzüge connu des Alsaciens, et qui évoque la déesse protectrice Berchta, chthonienne, qui apparaissait particulièrement à l'époque de la Noël. Or, c'est précisément à cette époque de l'année que l'on voit se former des cortèges de jeunes gens agitant des sonnailles, et déguisés en boucs ou en diables cornus...comme Cernunnos. A. van Gennep rappelle qu'au XIX^e siècle, les jeunes hommes de Kaltenhouse (Bas-Rhin) se réunissaient durant l'Avent, pour jeter des grains de blé sur les fenêtres, en signe de prospérité (troisième fonction)⁵². On trouve des tapages semblables en Allemagne du sud (Schembartlaüfer du Carnaval de Nuremberg) et en Flandre⁵³, c'est-à-dire dans d'anciens territoires celtes, recouverts en partie par les Germains. Il faut sans doute voir là quelques survivances de l'ancien culte professé envers Cernunnos, culte retombé en troisième fonction, bien que les cortèges évoquent irrésistiblement les Männerbünde germaniques, confréries guerrières⁵⁴. Le christianisme a joué un rôle dévaluateur vis à vis de ces antiques traditions dont notre étude a voulu retrouver les origines, au sein même de la race caucasoïde, et en dehors des seuls critères linguistiques et culturels contemporains.

Notes.

1. Terme ainou signifiant conte.
2. J. de Vries, *La religion des Celtes*, trad. fr. L. Jospin, Paris, Payot, 1963, p.114.
3. Si l'on considère avec les spécialistes que Cernunnos est une divinité de troisième fonction, alors on peut admettre les guerres fondatrices indo-européennes, dont l'exemple celte se rapporte aux Fomore opposés aux Tuatha Dé Danann. Il s'agit toujours d'une lutte entre 1^{er} et 2^e contre la 3^e fonction. Dans le cas qui nous préoccupe, on peut imaginer que Cernunnos, dieu préhistorique fut adopté par les Celtes après des guerres consécutives à leurs invasions. La faible proportion de Celtes pourrait également expliquer qu'ils aient été contraints d'adopter des dieux non indo-européens. Sur le plan mythologique, nous verrons d'ailleurs plus loin que Cernunnos possède certains traits des Fomore ou Fomôiré.
4. E. Windisch, *Das keltische Britannien bis zu Kaiser Arthur*, 1912, p.79.
5. Weissberger, 31, *Bericht d. germ.-röm. Kommission*, p.197, cité par J. de Vries, *op..cit.*, p.114.

6. Y. Brekilian, *La mythologie celtique*, Ed. Jean Picollec, 1981, p.56, note 8.
7. Le pilier des Nautes est conservé au musée de Cluny à Paris, et date du début du 1^{er} siècle (règne de Tibère). Le char de Strettweg est conservé au Landesmuseum Joanneum de Graz. Il est daté de la période de Halstatt. Quant aux gravures du Val Camonica, on les date d'avant le IV^e siècle av. J.-C.
8. Cité par Y. Brekilian, *op. cit.*, p.58-61. Voir J. Loth, *Les Mabinogion*, Paris, 1913, Vol.2.
9. Y. Brekilian, *op. cit.*, p.61. Cette posture est aussi celle de Lug, dieu guerrier, dans la seconde bataille de Mag Tured.
10. P.-M. Duval, *Les dieux de la Gaule*, Paris, PUF, 1957, p.33. Toutefois, l'hypothèse pourrait être justifiée par certaines cérémonies sibériennes, comme la fête toungouse de l'Ikénipké, que nous verrons plus loin.
11. J. de Vries, *op. cit.*, p.182: "Les hommes d'Église n'ont cessé de vitupérer le rite appelé "cervulum (ou cervula) facere" (...) Césaire d'Arles va jusqu'à condamner cette coutume comme *sordidissimam turpitudinem*. Plus précis encore, saint Hilaire dit, au sujet d'un rite célébré, en plein VI^e siècle, au mois de janvier, dans le Guévaudan (Lozère) : "praeфико quidem cervi capite ad imitandum ferae formam conditionem humanam persuasionis scelus inclinat". Au VIII^e siècle encore, saint Pirminius interdit de "in cervulos et veculas (lat. vitulas) in Kalandas vel aliud tempus nolite ambulare". La diabolisation chrétienne de Cernunnos apparaît très clairement dans ces textes, et l'on est guère éloigné de notre propos avec une représentation populaire du diable sous l'aspect d'un bouc (voir aussi note 53, le carnaval de la Capra (chèvre).
12. On se référera au cheval d'Odinn, Sleipnir, qui possède huit pattes, et qui est sensé, dans un mythe célèbre, être utilisé par le dieu Hermódr, pour descendre au royaume de Hel, les Enfers, pour réclamer le dieu Baldur. Et l'on connaît chez les Celtes la déesse Epona, peut-être une déesse des Enfers, dont le nom est transparent (gaulois epo- provient de l'indo-européen *ekʷo, d'où aussi le latin *equus*). La Grèce connaît quant à elle le cheval ailé Pégasse.
- Par ailleurs et sans anticiper sur notre propos, le cheval aurait pu également nous permettre d'aborder notre thématique. Il est en effet utilisé en Sibérie pour les rituels de passage chamaniques, au même titre que le renne, surtout aux confins de la Mongolie, Altaïens ou Bouriates (cf R. Royer et E. Lot-Falk, *Les religions de l'Europe du Nord*, Paris, Fayard-Denoël, 1974, p.641-642). Et l'on sait que les chamans sont sensés, lors des transes, chevaucher le pilier central de la yourte. Pilier axe du monde, c'est là le thème d'Yggdrasil, l'arbre cosmologique des anciens Scandinaves, dont le nom signifie coursier (*drōsull*) d'Ygr (Redoutable = Odinn). Or Odinn est un dieu-chaman et Yggdrasil est aussi appelé Mimarmeindr (poudre de Mimir). Toutefois, les relations avec la troisième fonction sont plus éloignées avec le cheval qu'avec le cerf, animal d'autre part mieux distribué en Eurasie (voir aussi notes 40 et 45).
13. R. Royer et E. Lot-Falk, *op. cit.*, p.721. Le siège sur lequel est assis Cernunnos dans le bas relief de Reims montre d'ailleurs un cerf et un taureau.
14. J. Weisweiler, *Heimat und Herrschaft*, 1943, cité par J. de Vries, *op. cit.*, p.183.
15. J. Markale, *L'épopée celtique d'Irlande*, Paris, Payot, 1979, p.100-101.
16. *Pwyll, prince de Dyvet*. Voir J. Loth, *Les Mabinogion*, Paris, 1913, Vol.1.
17. L. Lengyel, *Le secret des Celtes*, Ed. Robert Morel, 1969, p.287. Les tresses des chevaux évoquerait les bois des cerfs, tandis que la course dans les bois rappellerait la chasse à courre.
18. Sans oublier Oscar, "qui aime les cerfs". Le surnom irlandais de Finn est Demne, qui peut s'expliquer par *dam-nijo, petit cerf (cf. J. de Vries, *op. cit.*, p.181). Pour être complet, il faudrait encore citer *Le lai de Graelent*, où le héros chasse une biche blanche.
19. Terme provenant de la langue toungouse, saman.
20. Boyer-Lot-Falk, *op. cit.*, p.616,. Voir également p.638, où est décrite la séparation de la tête et du corps d'un chaman samoyète, lors d'une cérémonie de guérison : "Et lui-même chamanise. Il est assis avec son tambour. On tira et on n'entendit même pas que la tête avait volé et était tombé près de la porte. A présent sa tête chante près de la porte et lui-même saute dans le côté antérieur. La tête saute et chante des chants. Et il chamanise toute la nuit. Nous sommes tous fatigués. Ensuite le chaman dit: "Rendez la tête !" Vakhali la prit, la plaça sur le cou et la tête adhéra à nouveau". Sur le chamanisme, on consultera l'ouvrage bien illustré de Joan Halifax, *Les chamans. Guérisseurs blessés*, trad. fr., Paris, Seuil, 1991, et M. Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968, 2^e éd.

21. Néologisme russe forgé sur Kam, chaman chez les Turcs sibériens.
22. Boyer - Lot-Falk, op. cit., p.618.
23. *idem*, p.619.
24. Unicorn.
25. Boyer - Lot-Falk, op. cit., p.637.
26. Chez les Samoyèdes, ce terme signifiait esprit. Mais chez les musulmans, il a pris le sens de démon, d'où également le Satan des Chrétiens.
27. Boyer - Lot-Falk, op. cit., p.720-721. Chez les Lapons, le renne qui avait servi au voyage d'un défunt vers sa dernière demeure, était abattu dans les trois jours qui suivaient, et sa chair ne devait pas être consommée.
28. *idem*, p.710-714.
29. On retrouve le terme chez les Vogouls, *njaïd. Noai'* dérive du verbe *oai'dnit*,
30. J. Scheffer, *L'histoire de la Laponie*, Paris, 1678.
31. Cité par A. Spencer, *Les Lapons peuple du renne*, Paris, 1985, p.163. Sur le jojk, on consultera Y. Delaporte, "Les chants chamaniques lapons", *Ethnographie*, 1977, n°74-75, p.41-53.
32. Strabon, *Géologie*, IV 4,5.
33. Diodore de Sicile, né vers 90, auteur d'une *Bibliographie Historique*, achevée au début du règne d'Auguste. Poseidionos d'Apamée fut le maître de Pompée et Cicéron.
34. J. de Vries, op. cit., p.113. Les questions soulevées par les Scythes, peuple indo-européens du Kouban à l'Altaï (voir Hérodote, *Histoires*, IV, 5), mériteraient d'être développées. Leur mythologie semble parallèle à celle des Celtes pour l'utilisation qu'elle fait du cerf/renne. Ce peuple a le mérite de former un lien direct entre les Sibériens et les Indo-européens d'Europe.
35. Bien entendu, d'autres exemples sont envisageables. Nous renvoyons pour cela à l'étude de J. Weisweiler sur l'extension du culte du cerf en Eurasie, dans *Paideuma* IV, 1958, p.167-170.
36. J. de Vries, op. cit., p.113. On ne peut éluder les quelques représentations et symboles relatifs au cerf que l'on trouve en Chine. J. de Vries rappelle que dans la nécropole de Ch'an-Sha au Hunan, des statuettes d'hommes encornés et de cerfs ont été découvertes par les archéologues (Londres, British Museum). Certains costumes de fêtes sont encore de nos jours également ornés de bois de cervidés. Comment expliquer cela, dans un contexte évidemment très éloigné et des paléo-sibériens, et, d'autant plus, du monde occidental indo-européen ? J. de Vries n'a pas retenu le problème. Ne peut-il s'expliquer cependant, comme on a expliqué la question lapone? Lorsque les glaciers ont reculé, les paléo-sibériens auraient remonté vers le Nord, laissant derrière eux des traces de l'ancienne civilisation du renne que l'on retrouverait ainsi en Chine. Ceci, tout comme notre hypothèse concernant la diffusion du thème à travers l'Eurasie, va dans le sens d'une distribution de la race blanche à partir d'un tronc commun aux races situé autour de la barrière himalayenne. D'abord peu dégagée, elle se serait différenciée en avançant vers l'ouest. C'est reprendre en fait, avec des éléments culturels, la fameuse théorie de la diffusion des races exprimée par E. von Eickstedt, *Rassenkunder und Rassengeschichte der Menscheit*, Stuttgart, Enke; 1934.
37. Voir H.-V. Vallois, *Les races humaines*, Paris, PUF, 1944, p. 71. L'auteur admet que "c'est un peu arbitrairement qu'on les réunit en une même race". (p. 72-73). Certes, il faut être prudent, mais, il ne fait pas de doute que l'ensemble de ces ethnies participe du fond caucasoïde primitif. On consultera également Popova, *Mythes et légendes sibériens*, Paris, L'Harmattan, 1992.
38. Voir C. Mérit, *Les Lapons*, Paris, PUF, 1985, p. 8: "Selon la thèse la plus admise, celle de Stratz (1904), reprise par K.E. Schreiner et Nääätänen, les Lapons seraient une survivance d'un rameau commun aux races caucasoides et mongoloïdes", hypothèse qui peut-être étendue à l'ensemble de la race paléo-sibérienne. L'auteur poursuit (p.9): "Tanner (1929) pense plutôt que cette culture est postgaliciaire, et vient d'Europe centrale, tandis que E. Itkonen fait venir les Lapons du Sud-Est. Ils auraient remonté vers le nord-ouest à la suite du recul des glaciers".
39. L.R. Nougier, *L'art préhistorique*, PUF, 1966, p.54-56. A. Leroi-Gourhan, dans son article intitulé. "Le préhistorien et le chaman", *Ethnographie*, 1977, n° 74-75, p.19-25, tente de démontrer la difficulté qu'il y a de prouver l'existence du chamanisme au paléolithique. Alors que l'Abbé H. Breuil (*Quatre cent siècles d'art pariétal*, Montignac, 1952, p.176) interprétait les représentations figurées de la grotte des Trois Frères

comme des chamans, G.H. Luquet se demandait s'il ne s'agissait pas plutôt d'esprits (*Sur les caractères des figures humaines de l'art paléolithique*, 1910). Et Leroi-Gourhan de rappeler que les deux théories s'affrontent toujours.

40. La magie que G. Dumézil qualifie de basse, le *sejdr*, était l'apanage des dieux de troisième fonction, les Vanes, avant qu'Odinn ne se l'approprie. Or cette magie est caractéristique du chamanisme, et permet la métamorphose, ainsi que le rappelle l'*Ynglinga Saga*, chap. VII: "Odinn changeait de forme. Son corps gisait alors comme endormi ou mort, mais lui était oiseau ou animal, poisson ou serpent (...) Odinn connaissait cet art qu'accompagne une très grande puissance, qu'il exécutait lui-même et que l'on appelle *sejdr*: par là il pouvait connaître le destin des hommes et les choses qui n'avaient pas eu lieu, de même qu'il pouvait provoquer la mort d'hommes ou malheur ou mauvaise santé, ainsi que priver les gens de bon sens ou de force pour les donner à d'autres". Malgré ce qu'en dit G. Dumézil qui insiste sur le fait que les deux aspects de cette magie sont très nettement distincts dans ce texte, il est clair que nous avons affaire ici à une description des possibilités du chamanisme (G. Dumézil, *Du mythe au roman*, Paris, Quadrige/PUF, 1970, p.72.) Un exemple célèbre de la magie des Sames est fourni par l'*Historia Norwegiae* datant du XII^e siècle, dans laquelle est relatée la résurrection d'une femme victime d'un *gandr* (sort). Un vase est élevé au-dessus d'elle portant des figures de baleine, renne, ski et barque, tous moyens de voyager. Après avoir dansé et chanté, le magicien tombe à la renverse, noir comme un nègre, l'écume à la bouche comme un frénétique et le ventre tout déchiré. Sur les rapports de la magie same et scandinave, on lira R. Boyer, *Le monde du double. La magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986.

41. Voir G. Dumézil, *Heur et malheur du guerrier*, Paris, Flammarion, 1985.

42. Ce *odr*, cette fureur sacrée, rappelle sensiblement les aspects tourmentés de la personnalité des chamans. Sans doute tenons-nous là l'une des explications possibles de la grâce chrétienne.

43. G. Dumézil, *Heur et malheur du guerrier*, p.32.

44. *Hrofssaga Kraka*. Le thème de l'ours n'est pas indifférent, et peut en un certain sens remplacer le renne, car il existe en effet un culte de l'ours à travers toute la Sibérie, depuis les Lapons jusqu'aux Aïnous, en passant par les Vogouls et les Ostiaks. Toutefois il est plus difficile de les rattacher aux cultures indo-européennes. Voir M. Praneuf, *L'ours et les hommes dans les traditions européennes*, Paris, Imago, 1989.

45. R. Boyer, *La religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, p.148-158. Odinn est le roi-sorcier dont parle G. Dumézil. Voir note 40. Les rapports de ce dieu germano-scandinave avec Cernunnos s'établissent autour de l'initiation guerrière. Mais le véritable équivalent celtique d'Odinn est Lug.

46. G. Dumézil, *Heur et malheur du guerrier*, p.219-221. Voir aussi Cl. Lévi-Strauss, "le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique", *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p.284-289. Ces deux auteurs étudient en particulier les masques à volets des Indiens Kwakiutl de la zone Pacifique-nord, guère éloignés finalement des Paléo-sibériens.

47. J. Halifax, *op..cit.*, p.12-13, cite un conte chumash où apparaît un chaman-cerf.

48. Y. Brekilién, *op..cit.*, p.246 ss.

49. G. Dumézil, *Heur et malheur du guerrier*, p.226.

50. *idem*, p.211-213.

51. J. de Vries, *op..cit.*, p.182.

52. A. van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, t.Ier, VII, Cycle des douze jours, Paris, A. & J. Picard, 1958, p.2875. Les cortèges dont il est question ici participaient aussi des croyances dans l'esprit des morts, censés revenir au moment de Noël (cf. J.-J. Mourreau, "La chasse sauvage, mythe exemplaire", *Nouvelle Ecole*, janvier-février 1972, n°16, p.1-35).

53. J.J. Mourreau, *op..cit.*, p.14-15. Il convient de relever le fait qu'au musée de l'Homme de Paris, est exposé un costume de fête de la Capra (carnaval Roumain), qui comporte une tête imitant celle du cerf. A l'étage supérieur, la vitrine sibérienne montre un chaman toungouse coiffé d'une ramure semblable.

54. Les sociétés guerrières sont pan-indo-européennes, et on retrouve un écho avec les Fianna, dans le domaine celtique. Or, les Fianna, dirigés par Finn sont entièrement soumis à l'image du cerf (cf. Y. Brekilién, *op. cit.*, p.71-72).

NOUVEAUTÉ

Dialogue Arabo-Scandinave



Etudes recueillies et éditées

par
TUOMO MELASUO

TAPRI
Institut de Recherche de la Paix à Tampere
1993

Contributions de

Faruk Abu-Chacra
Josée Balagna-Coustou
Dominique Chevallier
Jorma Etto
Burhan Ghalioun
Tapani Harviainen
Jan Hjärpe
Nils G. Holm
Esa Itkonen
Sigrid Kahle
Tarmo Kunnas
Tuomo Melasuo
Mehdi Mozaffari
Kari Norkonmaa
Heikki Palva
Heikki Räisänen
M'hammed Sabour

TAPRI

Institut de Recherche de la Paix à Tampere
3, rue d'Åkerlund, B. P. 447
33101 Tampere
Finlande

UN DOCUMENT SUR L'OUVERTURE DE L'UNIVERSITÉ DE RIGA

Hugues Jean de Dianoux de la Perrotine*

Le 70^{ème} anniversaire de l'ouverture de l'Université de Riga a été célébré dans la capitale lettone à nouveau libérée, le 25 octobre 1991. De nombreuses personnalités, notamment françaises, avaient été invitées. Au cours de cette célébration fut évoqué le fait que, durant la première période d'indépendance de la Lettonie - de novembre 1918 à juillet 1940 - les relations de l'Université de Riga avec les milieux intellectuels et littéraires français furent importantes. D'ailleurs, à l'époque, le service des Œuvres françaises à l'étranger favorisa activement la création à Riga, outre d'un enseignement de qualité de notre langue à l'Université, celle d'un Lycée et d'un Institut français.

Un rapport, reproduit ci-joint, et adressé le 26 octobre 1919 au Ministre des Affaires Etrangères Stephen Pichon, montrera quels furent les tout débuts de l'Université de Riga qui en fait datait de 72 ans en septembre 1991 si l'on tient compte des premiers temps de son existence.

D'après l'**Annuaire diplomatique et consulaire de la République française pour 1922**, (p.198-199), Louis-Charles-Marie Delavaud, né le 21 décembre 1860, fut ministre plénipotentiaire à Christiana (Oslo), puis au Centre-Amérique de 1905 à 1911 ; durant la première guerre mondiale, il fut chargé de la direction des services du blocus au sous-secrétariat d'état aux affaires étrangères, puis directeur de ces services le 23 janvier 1918, avant d'être nommé ministre plénipotentiaire à Stockholm, le 3 septembre 1918. Il fut particulièrement actif dans le domaine de l'information et du renseignement sur l'évolution des Pays Baltes et de la Finlande (ayant été notamment aidé par Aurélien Sauvageot, alors fort jeune et dont le rôle, à l'époque où il fut en mission à Stockholm, doit être rappelé.)

* Archiviste-paléographe, ancien ambassadeur.

LÉGATION
DE LA
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
EN SUÈDE

Direction Politique.

N° 317

Stockholm le 26 Octobre 1919. 1^{er}

DIRECTION
ET COMITÉ
7 - NOV 1919
Série 659 44

M. DELAVAUD, MINISTRE DE FRANCE A STOCKHOLM
A SON EXCELLENCE MONSIEUR PICHON
MINISTRE DES AFFAIRES ETRANGERES A PARIS.

Ouverture de l'Université
de Riga.

— Le 28 septembre dernier l'Université de Riga a ouvert ses portes à la jeunesse de Lettonie qui attendait avec impatience depuis de longues années le jour où enfin elle pourrait recevoir une éducation nationale. Ce fut une fête pour les intellectuels de ce pays. Une ère nouvelle s'ouvrira pour eux; ils ne seraient plus dans la nécessité d'aller sur la terre étrangère chercher à satisfaire leurs aspirations scientifiques et littéraires.

Dans la période 1870-1880 le nombre des intellectuels lettons grandissant, on remarqua de plusieurs côtés l'intérêt qu'il y aurait à donner aux Lettons la possibilité d'étudier la littérature de la Lettonie, son histoire et son évolution sociale. Évidemment il ne pourrait être question à cette époque de fonder une Université indépendante à Riga; le Gouvernement russe s'y serait opposé ainsi que les cercles allemands de la Baltique, maîtres du pays. En effet jusqu'en 1906, le Gouvernement russe et les Baltes ont tout fait pour empêcher l'enseignement de cette littérature dans les

écoles moyennes du pays letton. Toutefois, certaines personnalités russes de Pétrograd étaient d'avis qu'il serait bon d'instituer dans l'une des plus importantes Universités russes une chaise d'enseignement des langues lettonne et lithuanienne ainsi que de la littérature des peuples baltiques. Devant l'opposition des autorités cette chaire spéciale ne fut pas créée. Seuls certains professeurs extraordinaires de quelques Universités enseignèrent, et encore de façon fort sommaire, les langues et les littératures des peuples de la Baltique, particulièrement celles de la Lithuanie, mais ces cours ne furent que facultatifs. Cependant en 1916, très tardivement, une chaire toute lettone de théologie pratique fut fondée à l'Université de Dorpat; jusque là on n'avait fait qu'autoriser à la faculté d'histoire et de philosophie des cours de langue lettonne nécessaires à l'étude de la théologie luthérienne. Après la chute de la monarchie russe, Riga eut une section universitaire dans la Société lettone d'instruction et l'on se mit à examiner avec soin l'organisation d'une Université nationale dont la nécessité était déclarée. Mais le calme ne se rétablissait pas. La Lettonie fut occupée par les Allemands et le militarisme prussien voulut germaniser l'enseignement letton avant qu'il eut pris essor.

Après la Révolution allemande de 1918, le Gouvernement provisoire qui venait de s'installer mit de nouveau à l'étude la question de l'organisa-

tion d'une Université. Malheureusement le bolchévisme envahisseur ruina les projets du Gouvernement provisoire. Par les soins des Bolchéviques une Université fut fondée mais tout à fait dans l'esprit et selon les formes bolchéviques. Cette création n'avait rien d'une Université. Les soi-disant étudiants étaient des gens presque sans instruction, ne fréquentaient pas les cours et étaient hors d'état de suivre les programmes.

Le Cabinet Needra, après les bolchéviques, ne fit rien pour organiser sérieusement une Université lettonne. Au contraire il renvoya toutes les personnalités qui avaient une valeur scientifique.

Dès que le Gouvernement d'Ullmanis revint à Riga en juillet il se préoccupa de la question universitaire. Malgré les intrigues de la Société allemande de Riga, il fit tous les efforts nécessaires pour que la réouverture de l'Université eut lieu en automne. On put craindre un instant que les menées allemandes ne fussent couronnées de succès et que Riga n'inaugurerait qu'une Université allemande avec des professeurs allemands. Grâce à l'énergie du Gouvernement letton, ces menées furent déjouées et l'Université lettonne, composée de l'Ecole polytechnique supérieure et de facultés, est enfin ouverte. Nationalisée elle va réunir autour des chaires de savants professeurs lettons toute une jeunesse avide de s'instruire mais désireuse avant tout d'avoir une culture vraiment nationale et de connaître la langue et la littérature de son pays./.

Dokument

NOUVELLES DES ARTS ET DES LETTRES DU NORD

par Denise Folliot-Bernard



UN PRINTEMPS SUÉDOIS

Diverses grandes manifestations ont au cours du printemps 1994 célébré l'amitié millénaire entre la Suède et la France, la plus importante restant l'exposition **Le Soleil et l'étoile du Nord**, organisée par l'Association Française d'Action Artistique et les Musées suédois. Elle a été inaugurée en Mars par le roi Charles XVI Gustav et la reine Silvia ainsi que par le Président de la République. Le commissaire suédois en était Pontus Grate qui fut pendant de longues années le Directeur du Centre Culturel suédois à Paris. Trois étages du Grand Palais ont ainsi réuni un vaste ensemble d'art suédois - tableaux, objets d'art, mobilier, sculptures ainsi que des reconstitutions d'intérieurs suédois, des manoirs gustaviens, généralement peu connus en France, mais aussi des dessins d'architecture, des tableaux, des objets d'art d'artistes français qui ont travaillé en Suède appelés par les divers Surintendants des Bâtiments royaux qui se sont succédé au XVIII^e siècle à la Cour de Suède.

Les relations franco-suédoises qui au cours des siècles avaient été sans nuances - depuis les cisterciens envoyés par Saint Bernard pour construire quelques abbayes et églises dépendantes de Cîteaux dans un pays où il y avait infiniment plus de loups et d'ours que d'habitants - ont pris dès la fin du XVI^e siècle et jusqu'à la fin du siècle suivant, un caractère d'étonnante complicité. L'histoire des artistes

suédois en France et français en Suède montre un entrecroisement complexe d'hommes et d'idées, d'attention, d'intérêt aux uns et aux autres, une chaleur, un échange multiple et constant.

Pendant plus d'un siècle grâce à quelques personnalités françaises et suédoises, les arts et les lettres, les livres, le théâtre surtout, occupent une place prépondérante dans les relations entre les deux pays et on a l'impression en lisant leur correspondance que ces sujets ont occupé l'esprit des ambassadeurs plus que la politique et que les architectes des Bâtiments royaux envoyés en France avaient une tâche plus importante à remplir que celle des diplomates.

Ainsi Nicodème Tessin le Jeune - en réalité deuxième du nom - a été chargé par Charles XI d'observer ce qui se fait de mieux, de plus « moderne » dans le domaine des Arts. Tessin le Jeune connaît très bien non seulement Paris mais tout ce qui compte à Paris et en particulier Le Nôtre, Coysevox, Mansart, Girardon. Dans la nuit du 5 mai 1967 le Château Royal à Stockholm est ravagé par un incendie ; trois jours plus tard les plans de Tessin sont acceptés pour la reconstruction mais celle-ci s'étendra sur plus d'un demi siècle. Et Tessin le Jeune veut des artistes ayant travaillé pour le roi de France, des artistes formés à l'école de Lebrun, les meilleurs qui soient. Il y a à Paris un « correspondant », Daniel Cronström, sans doute diplomate mais essentiellement recruteur d'artisans-artistes, car lui aussi connaît tout le monde. Pendant des années, à la demande de l'architecte des Bâtiments royaux il va envoyer des ébénistes, des tapissiers, mouleurs, stucateurs, peintres, émailleurs, doreurs, sculpteurs dont la tâche est d'embellir le Palais Royal. Il va se créer ainsi un tissu d'échanges si précieux et si solide que selon un processus naturel les fils succéderont aux pères et que des familles, y compris les oncles et les neveux vont travailler en Suède. Les salaires offerts sont bien sûr plus élevés - il faut bien tenir compte du froid, de la nuit surtout - le nombre des chandelles est toujours stipulé dans le contrat. La considération est également plus marquée mais il faut bien que la funeste Révocation de l'Edit de Nantes a encouragé maints artistes de la religion réformée à accepter d'aller vivre sous un ciel peu clément. Tessin ne réussira pas à attirer Le Nôtre - c'était son rêve - ni Rigaud, ni Coypel - ceux-ci sont trop proches du Soleil pour avoir le désir d'aller vivre sous l'Étoile du Nord. Bérain, à Paris, travaillera beaucoup pour la Suède.

Toutes ces tâches n'empêchent pas le Surintendant Tessin de dessiner « un Grand Pavillon d'Apollon qui ferait bien au bout du Grand Canal » à Versailles, de faire des plans pour le réaménagement du Louvre. Le comble du bonheur pour Tessin serait de travailler pour Versailles ou le Louvre. Cronström a eu l'idée de présenter les plans du Louvre à Mansart, ce qui comble le Surintendant car « ce n'est pas une petite affaire que d'y faire entrer Monsieur Mansart à notre avantage ». Et Mansart présente les plans au vieux roi. Le vieux roi a souri, il a demandé à Monsieur de Cotte ce qu'il en pensait, Monsieur de Cotte en pense générale-

ment du bien, quoique - le quoique met un point final aux rêves du Surintendant suédois qui en gardera comme une blessure.

Le roi Charles XII n'a guère le temps - mais il passe pour en avoir le goût en dépit de sa jeunesse et de son destin de roi glorieux et vaincu - de s'intéresser aux aiguières, au carrosses, aux trumeaux, aux bergères. Il faut attendre les règnes de Frédéric Ier et surtout de son épouse Ulrique-Eleonora, d'abord, d'Adolphe Ier et en particulier de son épouse Lovisa-Ulrika pour que l'art français qui n'a jamais été absent soit absolument omniprésent.

Le successeur de Tessin le Jeune est Carl Harleman qui va régner et tant que Surintendant des Beaux-Arts sur le Palais de Stockholm et le Château de Drottningholm. Le choix n'est pas sans signification : Harleman est membre de l'Académie Royale d'Architecture de Paris, il a pour amis Boucher et Oudry, Gersaint et bien d'autres. Il fait si bien qu'en juin 1734 onze sculpteurs français prenaient la route de Suède. Certains ne reviendront jamais. Harleman est aussi collectionneur, il réunit des pièces d'une grande qualité et c'est grâce à lui, grâce aussi au comte Tessin qu'on peut voir au *Nationalmuseum* une collection de dessins de Le Nôtre : les originaux de l'artiste français étant perdus les copies du Suédois n'en ont que plus de prix. C'est ainsi encore qu'à l'exposition du Grand Palais on peut voir les répliques de la couronne de Marie Leszynska et du trône de Louis XV à Versailles. Ces répliques ont été faites à Paris pour le sacre d'Adolphe Ier Frédéric et de Lovisa-Ulrika mais les originaux ont été brûlés pendant la révolution.

Pour le seconder dans cette tâche, Harleman a un correspondant prestigieux à Paris, Carl Gustav Tessin, troisième du nom mais maintenant comte et ambassadeur extraordinaire à la cour de France. Sa femme née Sparre est une amie de la reine. Le comte Tessin a tout pour lui : la fortune, l'intelligence, la culture, le goût, le cœur et un sens aigu des rapports entre artistes et commanditaires. A sa mort il possédera toujours ces dons, mais il y a longtemps qu'il aura perdu sa fortune, celle-ci est passée en achats de tableaux - d'où l'exceptionnelle collection de peinture française du XVIII^e siècle du National museum et des châteaux royaux. Son portrait par Tocqué est exposé au Grand Palais. Le temps passe - le comte rentre en Suède pour devenir gouverneur du futur roi Gustav III sans jamais cesser d'acheter - et de se ruiner - des tableaux de Boucher, Chardin, Desportes, Oudry, et bien d'autres. A la place du comte, à Paris, c'est le baron Sheffer puis ensuite le comte Creutz qui vont être chargés de trouver les artistes capables d'acclimater l'art français en Suède. C'est ainsi que Adrien Masreliez de Grenoble deviendra un des plus grands sculpteurs d'ornements des bâtiments royaux mais aussi d'autres châteaux en Suède. Il eut pour élève le grand Sergel. Ses deux fils poursuivront son œuvre et l'on peut assurer que si Adrien a introduit le style rococo dans les châteaux suédois, Jean-Baptiste a créé le style gustavien et Louis a fait adopter le style romain anti-quisant.

Le personnage clef qui domine la deuxième moitié du XVIII^e siècle alors même que son règne fut relativement court - vingt et un ans - est le roi Gustav III. L'éclat de sa personnalité fut si vif que ce souverain en est venu à incarner tout en son siècle, un siècle où se sont si intimement liés le culte des idées, l'intelligence, l'esprit, le culte du beau, le sentiment de la fugacité des choses et la tragédie. Le roi est d'éducation et de culture françaises, toute sa jeunesse il a entendu sa mère parler de Voltaire en français. Lui-même parle et écrit le français avec élégance. Il est sentimentalement francophile, il est lié à quelques nobles dames et son affection pour Marie-Antoinette est réelle. Il a une passion pour la culture française et une autre passion pour le théâtre. Ce roi un peu excentrique et qui ne ressemble à personne a apporté la lumière du Sud dans son royaume du Nord et selon le mot du poète Tégner la Suède eut été sans doute plus pauvre sans Gustav III. On lui doit la beauté du château de Drottningholm, le rayonnement du théâtre et de l'opéra qui sous son règne ont pris une importance jamais retrouvée.

D'un voyage en Italie il avait ramené avec lui un artiste français Louis-Jean Desprez, un peintre-architecte-décorateur qui travaillait alors à Rome et qui va faire carrière en Suède. C'est un artiste fantasque, étrange, un peu visionnaire à l'imagination très vive et au dessin très sur. Desprez sera le metteur en scène décorateur du théâtre du roi Gustav. Le portrait de Desprez par Per Krafft le Jeune exposé au Grand Palais révèle une personnalité étonnante. Un autre sculpteur français Pierre-Hubert L'Archevêque, élève d'Edmé Bouchardon dont le frère Jacques-Philippe fit également carrière en Suède, devint aussi le sculpteur du roi.

L'assassinat de Gustav III, lors d'une soirée à l'Opéra de Stockholm en 1792, marquera la fin de la présence française dans le domaine des arts en Suède. Certes les relations ne seront jamais rompues mais elles n'auront plus l'intensité qu'elles ont eues pendant tout un siècle.

Le courant se fera dans l'autre sens.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle aucune nation n'a fourni une aussi riche contribution à l'art français. L'un des plus beaux tableaux de l'exposition est le portrait qu'Alexandre Roslin a fait de sa femme la **Dame à la voilette**, une artiste française qui avait été l'élève de La Tour. A. Roslin, arrivé d'Italie en France en 1752 ne tardera pas à devenir le portraitiste à la mode. Diderot l'appréciait fort. Roslin devint artiste officiel lorsque le Louvre mit à sa disposition l'appartement que la mort de Louis Tocqué avait laissé vacant. Avec Pierre Adolphe Hall et Gustav Lundberg, Roslin est le peintre suédois le mieux introduit dans la société française. Gustav Lundberg arrivé en France en 1739 et le pastel qu'il a fait de Boucher fut son morceau de réception à l'Académie. Il en fit beaucoup d'autres que l'on retrouve dans maints châteaux suédois et français. Pierre Adolphe Hall est considéré comme le plus grand miniaturiste de son temps. Arrivé à Paris en 1766, il ne tarde pas à épouser une parente des Oudry. Leur salon proche du Palais Royal

compte parmi ses familiers Fragonard, Madame Vigée-Lebrun et le musicien Grétry.

Ce siècle si étrange et si durs va s'achever dans la tragédie, en France avec la Révolution, en Suède avec l'assassinat du roi.

L'exposition **Le Soleil et l'Étoile du Nord** a été l'occasion de diverses manifestations.

Au Grand-Palais s'est tenu (le 17 mars) un colloque sur l'influence de la langue et de la civilisation française en Suède et sur les relations artistiques et scientifiques entre les deux pays. Participaient à ce colloque le professeur J.-F. Battail, Pontus Grate, Bo Wahne et Madame Colombe Samoyault-Verlet, commissaires suédois et français de l'Exposition.

Au Palais de la Découverte l'exposition : **Carl von Linné à la loupe** présentait des photographies de Hans Hammarskiöld accompagnées d'extraits de la biographie qu'il a faite du savant : Le prince des fleurs. Un ensemble de documents qui donnent l'image bien connue du savant célèbre dans l'Europe des Lumières, membre de plusieurs académies étrangères, auteur de la première classification scientifique des plantes et de plusieurs ouvrages relatant l'exploration qu'il faisait des différentes provinces de son pays.

Au Musée du Louvre, Cabinets des dessins, **La chimère de Monsieur Desprez** était une belle et très révélatrice exposition de gravures et dessins de Louis-Jean Desprez (1743-1804). Formé en Italie cet artiste français profondément original a trouvé en Suède un théâtre à la mesure de son imagination qui était vive et étrange. Il fut le metteur en scène et le décorateur du merveilleux théâtre du Château de Drottningholm qui aujourd'hui encore conserve les maquettes, les décors, les costumes et les mises en scène de Desprez. Ce théâtre, dont le directeur artistique est Elizabeth Soderström, utilise toujours la machinerie du temps de Gustav III et un grand nombre des accessoires et des décors de Desprez. Mais ceci est le côté « plein jour » de l'artiste, l'exposition qui lui est réservée au Louvre révèle un côté « ombre », un goût pour le fantastique - les chimères fabuleuses -, les ruines, les massacres, la tragédie et un dessin toujours très sûr.

Le théâtre de Drottningholm est également venu au Théâtre des Champs-Elysées. Lors de son séjour à Paris Gustav III avait rencontré Marmontel, auteur du livret de **Zémire et Azor** (variation sur le thème de la **Belle et la Bête**) mis en musique par André Modeste Grétry. Ce livret fut traduit en suédois par la poétesse Anne Marie Lerngren et l'opéra fut représenté pour la première fois en suédois au théâtre de Drottningholm pendant l'été 1778. Pendant le mai suédois à Paris le théâtre des Champs-Elysées a donné plusieurs représentations de cet opéra, en suédois, dans les décors, les costumes du Théâtre de Drottningholm ainsi qu'avec la

réplique du plancher qui permet les changements à vue caractéristiques des représentations de l'époque.

Au théâtre des Champs-Elysées ainsi qu'au Centre Culturel Suédois une exposition : **Bonsoir Joli Masque** avec des costumes, accessoires, programmes et documentation a raconté l'histoire du Théâtre de Drottningholm et montré aussi l'influence de Gustav III sur la vie culturelle de son règne.

A Lyon, au Musée historique des Tissus et de l'Art Décoratif s'est tenue une exposition de **photographies d'Ingalill Snitt** montrant les intérieurs des manoirs suédois de style gustavien qui sont l'un des trésors culturels de la Suède. Le roi Gustav est probablement le seul souverain qui ait laissé sa marque personnelle sur un style.

A Rennes ont été organisées des **Journées culturelles suédoises** sous l'égide de l'Association **Rennes en Suède** ; débats littéraires en présence de Göran Tunström, Staffan Westerlund et soirées musicales avec le chœur de Gotland. Il y eut également des expositions de dessins d'architecture et des photographies d'Ingalill Snitt, des soirées folkloriques et des films documentaires.

Plusieurs conférences ont également eu lieu à Paris et en France sur Gustav III et Fersen ; sur le peintre Alexander Rolsin (par Pontus Grate)

FRIHEDENS KÄLLA - NORDENS BETYDELSE FÖR EUROPA. ANTOLOGI REDIGERAD AV SVENOLOG KARLSSON.

Il s'agit là d'un ouvrage collectif préfacé par Vigdís Finnbogadóttir et publié par *Nordiska Radet*. Abondamment et précieusement illustré - nombre de documents n'étaient jusqu'alors connus que des spécialistes - voici un livre qui met en lumière à la fois la signification et l'importance du Nord pour l'Europe et surtout pour la démocratie. Pour la Présidente de l'Islande le Nord est en ce qui concerne la démocratie un modèle. Les premiers chapitres (par Matti Klinge, Anders Hagen, David Wilson et Else Roesdhal) mettent en évidence l'apport positif des fabuleux brassages de peuples venus du Nord et de l'Est au milieu du premier millénaire drainant, dans un sens et dans un autre surtout des dieux nouveaux, multiples ou Unique, des arts et langages inconnus. David Wilson et Else Roesdhal ne passent pas sous silence les perversions dues aux dérives des confusions entre viking, arien, nazisme. Il est clair que l'Europe non nordique ignore à peu près tout, en tout cas beaucoup de l'histoire des hommes et surtout des idées du Nord et que ce que l'on sait se rapporte davantage à la technique qu'à l'histoire des idées. C'est au professeur Jean-François Battail qu'il est revenu d'étudier les contributions essentielles des savants du Nord aux sciences de la médecine (Thomas Bartolin, Olof

Rudbeck), de l'astronomie (Tycho Brahe, Ole Romerde), la physique (Rasmus Bartholin), des sciences naturelles (Linné, Gunnerus, Berzelius), l'universalité de la chimie (Celsius, Berzelius). Sans parler des chercheurs comme Ole Worm et des porteurs d'idées, comme Grotius et Swedenborg. Au chapitre des sciences et des idées fait suite un très long chapitre écrit par Lars Olof Larsson consacré aux arts (peinture, sculpture, architecture). Chacun de ces pays manifestant son originalité et tous, à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle rejoignant les grands courants européens. Berthel Thorvaldsen illustre le néoclassicisme, les peintres suédois des décennies de 1870-1880 au pré-impressionnisme mais ne tardant, ainsi que les Finlandais et les Norvégiens, à rejoindre par le truchement de ce qu'on a appelé dans le Nord le Romantisme National le Symbolisme. Les Danois se montrent davantage préoccupés par les idées, sociales ou religieuses, que par les symboles ou l'imaginaire. Il reste que pour ces quatre pays du Nord la nature constitue le dénominateur. Le sentiment quasi religieux de la nature propre à l'homme du Nord est - même s'il n'est pas le seul - l'un des éléments constitutifs de la nordicité. Un autre élément étant une certaine idée de la dignité de l'homme, de la conscience de ses libertés fondamentales. Les pays nordiques ont en commun aussi avec leurs voisins beaucoup plus que les autres nations n'en ont généralement.

Il existe aussi un autre Nord : le Nord russe. Andrej Zorin et Irina Zorina le montrent encore plus éloigné mais considérant le Nord scandinave comme étant encore plus lointain.

La source de Liberté pour l'Europe - pour toute liberté existant parmi les hommes - se trouve dans le Nord, disait Montesquieu qui faisait référence aux Vikings, aux conteurs, aux sagas, aux savants, aux artistes et à ceux qui, déjà, tentaient d'édifier une société plus juste. Des études réunies dans ce beau livre, pour établir l'identité nordique il ressort que si les pays nordiques pouvaient déjà au XVIIIe siècle être regardés comme un des modèles ils sont en voie de devenir, dans une perspective européenne, un autre modèle. Il est bon de pouvoir imaginer que les pays du Nord sont crédités d'un « savoir vivre entre nations » qui ouvre d'heureuses perspectives pour l'avenir de l'Europe.



LIVRES .

Automne et hiver, par Lars Norén, traduit par J.-L. Jacobin, P. Nygrend et M. de la Roche. Éditions de l'Arche, 1993.

La femme qui ressemblait à Greta Garbo, par Maj Sjövall et Tomas Ross, traduit par A. Segol et P. Bouquet. 10/18. Domaine étranger.

Vie de Bellman, poète et chansonnier suédois du XVIII^e siècle, présenté, traduit et adapté pour chant par Monique d'Argentré-Bask. Ed. Proprius, Stockholm, 1994.

Carl Fredrik Hill 1876, par Sten Ake Nilsson, Carlsson éditeur, Stockholm, 1992. 162 pages ; nombreuses illustrations. L'auteur a étudié l'existence et l'œuvre de Hill pendant cette année où il fut reçu au Salon, où il passa l'été à Luc-sur-Mer, une année où il s'est approprié l'impressionnisme, mais comme toujours avec une connotation dramatique.

Ernst Josephson, par Hans Henrik Brummer, Carlsson éditeur, Stockholm, 1991. 195 pages, nombreuses illustrations. Cette biographie de l'un des peintres importants de la fin du siècle dernier en Suède et qui fut la figure majeure du mouvement des Opposants (*Opposebaterna*) est en même temps le catalogue de l'exposition Josephson à Waldemarsudde. En suédois.



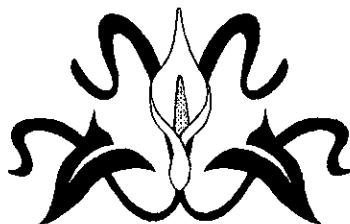
EXPOSITIONS.

En Suède, au Nationalmuseum, Stockholm : le **Symbolisme**. Environ 120 œuvres qui en différents domaines ont illustré cette période : des peintres comme Odilon Redon, Pierre Bonnard ou Paul Gauguin, des œuvres d'Auguste Rodin ; des musiciens comme Debussy. Le symbolisme suédois était représenté par Gustaf Fjaestad, Helmer Osslund, Eugène Jansson et August Strindberg.

En Norvège, **Stiftelsen modums blaafarvaerk** - Exposition : *Somrene i Normandie, fra Monet til Strindberg og Thaulow*. Du 30 avril au 2 Octobre 1994. (Étés en Normandie. De Monet à Strindberg et Thaulow). Le catalogue contient également la version anglaise intégrale. 168 pages, 84 planches en couleurs. On rendra hommage à la *Blaafarvevaerket* de célébrer l'année 1994 par une belle exposition qui met en lumière les relations étroites entre la Normandie et les artistes nordiques. Un choix d'œuvres françaises (Caillebotte, J.-E. Blanche, Eva Gonzalez, etc.) et nordiques (Thaulow, Colett, Skredsvig, Bergh, Strindberg, Hagborg, etc.) montre que les affinités artistiques furent plus grandes encore.

A Paris au Musée Rodin : **Frits Thaulow et la France** (27 juin - 25 septembre). Les relations entre le peintre norvégien Frits Thaulow (1847-1907) et la

France ont été constantes et étroites. Les visites des années de formation devinrent au fil des ans des séjours de plusieurs années. Il a vécu avec toute sa famille à Dieppe (1894-98) où il était « plus populaire que le maire lui-même » et à Dieppe comme à Paris il tenait salon et table ouverte, recevant ce que Paris comptait de plus important dans le monde des arts. L'exposition du Musée Rodin illustrait en particulier l'amitié qui l'a uni, profondément et durablement à Rodin. Les toiles exposées étaient pour l'essentiel des paysages du Nord de la France, Thaulow ayant vécu à Amiens et à Montreuil, de Normandie, Dieppe et des environs de la Bretagne où il a séjourné en compagnie des Rodin, de la Corrèze et de Paris tandis que les « Paysages de neige » qui l'ont rendu célèbre appartiennent en général aux collections et musées français.



LA FEMME NORDIQUE : MYTHE ET RÉALITÉ.

Colloque de l'Institut Finlandais de Paris (14-17 mars 1991)

Sommaire

- La femme nordique mythe ou réalité *par Christian Malet*.
La femme dans les sagas islandaises *par Régis Boyer*.
Femmes et déesses dans la civilisation indo-européenne *par Louis Prat*.
Femme nordique ou dame du septentrion *par Jean-Luc Moreau*.
Liisi Oterma : une grande scientifique finlandaise *par Françoise Arditti*.
La femme, faiblesse et angoisse - la femme perçue par Søren Kierkegaard *par Heidi Liehu*.
La question des femmes au Danemark de 1975 à 1991 *par Merete Gerlach-Nielsen*.
Peut-on parler de la spécificité de la langue des femmes nordiques *par Marc Tukia*.
Image de la femme canadienne dans l'œuvre de Margaret Laurence et de Margaret Atwood *par Maurice-Paul Gautier*.
La femme estonienne aujourd'hui *par Malle Talvet*.
La femme inuit dans l'arctique canadien *par Michèle Terrien*.
La contribution (et le défi) des femmes à l'œuvre culturelle en Finlande *par Katarina Eskola*.
Les paradoxes sociaux de la femme finlandaise *par Liisa Rantalaaho*.
Influence et pouvoir : les femmes et leur carrière *par Bodil Bierring*.
La femme lituanienne pendant la période transitoire de 1988 à 1991 *par Ozelyte Vaitekuniene*.
Langage des femmes en Laponie : la parole réinvestie ? *par M. M. Jocelyne Fernandez*.
Le prix qu'il faut payer pour l'égalité *par Laila Freivalds*.
La femme et la tradition marine dans la culture insulaire *par Gyrid Höglman*.
La femme lettone *par Anna Zygulen*.
Le terme de "compositeur" existe-t-il au féminin *par Henri-Claude Fantapié*.

Vie littéraire et artistique

- Nouvelles des lettres et des arts *par Denise Bernard-Polliot*.
Quand le vent du Nord atteint le Sud *par Catherine Bouruel-Aubertot*.

Vie scientifique

- Expédition internationale au Kamtchatka et en Tchoukotka.
Les Ahiaimiut (1920-1950) dans la perspective de l'histoire des Inuit Caribous *par Yvon Csonka*.



NOUVELLES SCIENTIFIQUES DU

par Christian Malet



LIVRES REÇUS

Paul-Emile Victor, Joëlle Robert-Lamblin : *La civilisation du phoque 2. Rites et croyances des Eskimo d'Ammassalik*. Bayonne, 1993, édit. Raymond Chabaud. 424p. Nbrx. Dessins et photo. In- et hors-txt. Biblio. I.S.B.N. 2-87749-030-0

"*On l'attendait, il est venu !*" Qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas ici de rapporter les propos ébahis d'un quelconque sectateur de l'oignon à la vue d'un de ces messies dont cette fin de millénaire est si dangereusement riche mais bien de saluer l'arrivée du second tome de *La civilisation du phoque*.

"*On l'attendait...*" car on nous le promettait depuis quatre ans et il y tout juste quatre ans que nous faisions dans le n°40/45 de *BORÉALES*, l'analyse élogieuse et méritée du volume précédent.

...*il est venu*" et l'on peut affirmer dès à présent qu'il est dans le juste prolongement du premier, à cette nuance près quant au fond - et elle est de taille : si le tome 1 fut plutôt "-graphique" - entendons, *ethnographique*, constituant une "*monographie de la culture matérielle des Eskimo d'Ammassalik*", le tome 2 est lui "-logique" - précisons, *ethnologique*, et traite essentiellement de la culture spirituelle. Avec cette réserve toutefois, que sur le plan strictement graphique - encore ! le cadet n'a rien à envier à l'aîné : abondamment illustré, il est une caresse pour les yeux de qui apprécie le crayon de Paul-Emile Victor.

Au demeurant, si l'on s'en tient au sous-titre qui en résume le contenu, *Rites et croyances des Eskimo d'Ammassalik*, il s'agit bien d'ethnologie, et c'est d'ailleurs à cette discipline que fait référence l'auteur, dès la première phrase de son avant-propos :

"*Je suis fier d'avoir été l'élève de Marcel Mauss, le père de l'ethnologie*", déclaration qui honore tout à la fois le maître défunt et son disciple.

Le travail de terrain qui soutient et justifie l'ouvrage, est représenté par les notes, les fiches, les croquis, les récits recueillis au Groenland, directement ou auprès d'informateurs en 1934-1937. Labeur méticuleux, méthodiquement et quotidiennement répété qui aboutit à un chef-d'œuvre au sens exact du terme.

Rites et croyances des Ammassalimiut...

On nous introduit au cœur d'une culture encore préservée des influences de notre civilisation, - des meilleures comme des pires. Le monde d'alors apparaît peuplé de "toutes sortes d'esprits...aux formes curieuses ou effrayantes...le plus souvent dangereux pour les hommes." En dépit de son hostilité, l'Eskimo s'adapte à cette nature, confiant en cette *inua*, l'âme immortelle des hommes comme des animaux qui, libérée par la mort de son enveloppe charnelle, viendra réintégrer un nouveau corps assurant ainsi la pérennité du chasseur et de sa proie. Aussi l'Inuit se doit-il d'évoluer avec la plus grande prudence dans cet univers menaçant car rites et tabous, offrandes et interdits, sont gages de bonnes chasses ultérieures sans lesquelles on ne saurait survivre. On honore la Nature à travers le culte rendu aux trois divinités supérieures, Aninga l'Homme-Lune, Imap nuliaka la Mère des animaux marins, Asiaq la Maîtresse de la Pluie et du Temps.

L'équilibre est fragile entre l'homme et son milieu, le moindre manquement rompt le pacte tacite avec la Nature et le châtiment s'abat, implacable, sur la communauté toute entière, la frappant de famine, de maladie, de stérilité. C'est alors qu'intervient un être médiumnique à même de rétablir l'harmonie : le chamane. Qu'il soit homme ou femme, on fait appel à lui car il sait, voit et prévoit. Par la transe et l'extase qu'induisent les battements redoublés du tambour, il convoque les esprits tutélaires et se rend auprès des divinités entre les mains desquelles réside le sort des hommes. Mais le coupable, car il y a toujours un coupable, devra avouer sa faute et c'est à ce prix que l'ordre reviendra. On mesure le rôle joué par le chamane au sein de la société traditionnelle des Ammassalimiut.

L'être humain et les grandes étapes de son existence...

Bisubstantiel, tout homme à un corps-*timeq*, et une âme. Celle-ci est multiple, elle comprend l'âme-principe de vie, liée au souffle et à la respiration qui vivra éternellement, après la mort, aux Pays des trépassés qui se trouve quelque part dans le Ciel ou au fond de la mer, tandis que l'âme-nom, *aleq* réintégrera le corps d'un nouveau-né en l'enrichissant des qualités des défunt qu'elle a habités. Il y a en outre, nombre de petites âmes qui logent dans les articulations. La maladie, un accident, la transgression d'un tabou et l'âme s'échappe pour un temps, quitte à ne plus revenir et c'est la mort.

Nanti de ces notions fondamentales exposées avec rigueur et clarté par Joëlle Robert-Lamblin, le lecteur va pouvoir évoluer parmi les récits qui émaillent l'ouvrage. Il est hors de propos de les analyser ici ni même de les énumérer, tant il en y en a, citons pour leur saveur intrinsèque : "Les maladresses de Ningawat", "Le mari de la femme qui copule avec un chien" et "L'homme qui achète une femme."

Mais plus encore que ces légendes, ce qui va constituer l'intérêt considérable du livre, ce sont les pages consacrées au **chamanisme** abordant tour à tour la personnalité du chamane (*Le chamane, ses pouvoirs, ses actes*), le rituel (*Les rites chamaniques*) et le langage (*La langue chamanique*).

Là, il convient de faire une pause pour s'émerveiller de cette manne lexicale qui nous est offerte : 457 termes chamaniques, pas un de moins, je les ai comptés, recueillis des lèvres d'une vieille *anake* (chamane) par Paul-Emile Victor en 1934-37. Présentés en regard de leur traduction dans la langue vernaculaire d'Ammassalik et en français, on les a regroupés sous 7 rubriques : "L'univers, la terre, le temps", "les animaux", "les hommes", "Anatomie et santé", "La vie quotidienne", "Verbes", "Croyances, chamanisme, santé". Incursion dans un univers millénaire et à jamais perdu, gageons qu'ils feront l'objet d'études ultérieures dont on peut espérer qu'elles repousseront les limites de notre ignorance sur le passé du peuple inuit.

En marge du chamanisme, la magie, la sorcellerie, les rituels de chasse, les rituels de la naissance, de la mort, la cosmogonie sont abordés successivement. Peut-être aurait-on pu souhaiter un ordre un peu moins dispersé, mais le livre y gagne sans doute en spontanéité et c'est un vrai plaisir que de déambuler parmi ses colonnes, en contemplant au passage des photographies d'une grande beauté.

Remarquable ouvrage, on ne le redira jamais assez, que l'on se doit de posséder dans sa bibliothèque comme objet d'art et...d'étude. Remercions encore Paul-Emile Victor pour ce manifique cadeau. Remercions aussi Joëlle Robert-Lamblin qui a collaboré étroitement à la réalisation de ce chef-d'œuvre.

Knud Rasmussen : *Du Groenland au Pacifique, deux ans d'intimité avec des tribus d'esquimaux inconnus*. C.T.H.S., 1994 [réédition - 1^{re} édition française : Paris, Plon 1929] Trad. Du danois Cécile Lund et Jules Bernard. Préface de Joëlle Robert-Lamblin. 352 p., 1 carte hors-texte. Photos noir et blanc, in et hors-texte. I.S.B.N. : 2-7355-0285-6

Décidément, on est gâté ! Avec la réédition du livre de K. Rasmussen, les amoureux de l'Arctique vont pouvoir se régaler. L'ouvrage, jusque-là introuvable, était consulté en bibliothèque, et qui d'entre nous n'a rêvé un jour en posséder un

exemplaire ? Or c'est maintenant accessible et pour une somme modique même, grâce aux éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques C.T.H.S.) et... à Joëlle Robert-Lamblin (encore elle !). Quel récit et qui se lit d'une traite, alliant les performances du raid sportif à l'exploit scientifique ! On se croit sur le traîneau, aux côtés de l'auteur emporté par ses élans heuristiques. Il nous fait partager la joie qu'il éprouve à découvrir des groupes d'Inuit de l'Arctique canadien, du Labrador à la mer de Béring. Le style est simple, vivant, direct et les informations portent sur la civilisation matérielle comme sur la culture spirituelle. Une grande carte hors-texte que l'on déploie aisément, permet de suivre pas à pas les pérégrinations du voyage comme si l'on y était. L'anecdote ici ne masque pas le dessein profond, omniprésent chez l'ethnologue danois et qui se traduit par des relations, des récits, des références à une tradition alors bien vivante.

On peut déplorer deux maladresses de traduction : caïque pour kayak et sorcier pour chamane. On peut sourire à la lecture de la dernière phrase du livre qui fait figure de manifeste tout imprégné d'un scientisme un peu naïf : "La Nature est grande, mais l'Homme est plus grand encore." Mais il reste que l'ouvrage tel qu'il est, nous donne une extraordinaire leçon de courage et d'intelligence.

Une remarque vient à l'esprit : cette édition est un abrégé de la version anglaise, alors pourquoi ne pas envisager dans un avenir plus ou moins proche, d'en faire une seconde, en français bien sûr, mais intégrale cette fois ? C'est la question que nous posons aux éditeurs...

Carl von Linné : *La vengeance divine, Nemesis divina*. Edit. Michel de Maule, Paris 1994. Trad. du suédois par Denise Bernard-Folliot. Préface de Jean-François Battail. 209 p. I.S.B.N. / 2687623-034-8

Nemesis divina ! De quoi faire frémir, de quoi étonner ! De quoi surprendre en tous cas, quand un naturaliste le prend pour titre d'un de ses livres. On est loin de la dichotomie savante, de l'analyse méticuleuse des données botaniques et zoologiques. Mais pour autant, sommes-nous loin de l'observation ? En fait d'objet d'étude c'est l'homme qui est sous l'objectif du microscope, or ce n'est point son *soma* ni son *germen* qui sont en question, mais ce qui fait sa seule véritable singularité si on le compare à ses frères les autres animaux. Cette différence c'est son *psyché*, ou pour parler simplement, son "caractère".

Que voilà une analyse sans complaisance ! Livrée sous forme d'anecdotes qui ont valeur d'apologues, elle fourmille de citations bibliques empruntées aux livres sapientiaux comme à l'Evangile. Le ton est tantôt vénélement, tantôt désabusé

mais toujours résolument moralisateur. Aveu d'impuissance, profession de foi, quelle remarquable lucidité, quelle implacable rigueur dans l'analyse des turpitudes humaines, on comprend qu'un si grand esprit animé par une telle soif de vérité ait pu révolutionner la Science. On tremble alors en se rappelant l'orgueilleux aphorisme hippocratique : " Ο ιατρὸς φιλοσόφων τιθεός ! "

On peut toujours s'interroger sur les mobiles profonds qui l'ont poussé à quitter la réserve pudique du savant pour se muer en critique impitoyable des travers de ses semblables. Tel n'est pas notre propos. L'œuvre est belle et traduite dans une langue pure au classicisme sans faille, noblesse oblige ! Nous ne pouvons qu'en conseiller la lecture, c'est incontestablement un livre de chevet idéal grâce auquel on ne risque pas de s'endormir... sur les faiblesses humaines.

Tuomo Melasuo : *Dialogue arabo-scandinave*. Tapri, Tampere 1993. 328 p.
ISSN : 0355-5550

Ouvrage collectif de l'Institut de Recherche de la Paix de Tempéré, édité par les soins du professeur Tuomo Melasuo, sociologue finlandais et spécialiste bien connu du monde arabe contemporain, cet intéressant ouvrage fait suite au colloque tenu à l'Institut finlandais de Paris en 1992. Il réunit les communications de chercheurs éminents, appartenant à des disciplines variées : F. Abu-Chacra, J. Balagna-Coustou, D. Chevallier, J. Etto, B. Ghalioun, T. Harviainen, J. Hjärpe, N. G. Holm, E. Itkonen, S. Kahle, T. Kunnas, T. Melasuo, M. Mozaffari, K. Norkonmaa, H. Palva, H. Räisänen, M. Sabour.

Mika Waltari : *Danse parmi les tombes*. Edit. Phébus, Paris 1994. Trad. du finnois par Jean-Luc Moreau. Préface de J.P.S. 264 p. I.S.B.N. : 2-85940-332-9

La lecture de ce superbe roman, construit autour d'un épisode historique déterminant pour l'avenir de la Finlande-la visite du tsar Alexandre 1^e, est magnifiquement soutenue par la qualité de la traduction, fidèle ici sans cesser d'être belle. A recommander à tous ceux que passionnent l'histoire et la littérature.

*** *Terre d'asile, terre d'exil : l'Europe tsigane*. Revue ETHNIES N°15. 160 p. Fig. Illustr. Biblio. 1993.

Voilà un intéressant numéro de cette revue généreuse et intelligente que dirige Jean-Patrick Razon. C'est bien, comme le veut le genre, un ouvrage collectif

que cette monographie avec des articles de P. Williams, R. Djuric, H. Asséo, A. Reyniers, N. Ghéorge, J. M. Fresno-Garcia, A. Laurent-Fahier, L. Antoniadis, M. Cortiade, K. Bari, M. Tassy et M. Maximoff. L'histoire et la culture des Tsiganes d'Europe devraient concerner également tous ceux qui s'inquiètent du sort de leurs frères en errance, ces nomades du nord d'Eurasie et d'Amérique septentrionales dont les jours paraissent comptés. Jamais droit à la différence ne fut aussi longtemps contesté à ce peuple martyr qui mérite notre sympathie et notre admiration.

Tarmo Kunnas : *RANSKA Mitä Suomi voi oppia Ranskan kokemuksista EUROOPASSA.* (FRANCE. Ce que la Finlande peut apprendre de l'expérience de la France dans l'Europe.) EVA, Helsinki 1994. Préface de Jaakko Iloniemi. 72 p.

Ce livre, petit par le nombre de pages, réalise un tour de force peu commun. Ecrit pour le grand public fennophone qui n'est pas n'est pas nécessairement intéressé par la *res gallica*, il réussit, grâce à son style alerte et clair à donner une vision lucide de la réalité européenne à travers l'expérience française. Ecrit à l'heure des choix, il est peu douteux que cet ouvrage bien documenté et précis ait influé favorablement l'adhésion à l'idée européenne de bien des indécis.

Jean-Loup Rousselot : *KANUITPIT ? Kunst und Kulturen der Eskimo. Eine Auswahl aus den Museumssammlungen.* Staatliches Museum für Völkerkunde München, 1994. 148 p., 192 photos. Couleur. Index

Magnifique ouvrage constitué, comme le titre l'indique, d'une sélection faite au sein de la riche collection ethnographique du Musée d'ethnologie de Munich dont l'auteur, lui-même ethnologue de terrain, est le conservateur, spécialement chargé du domaine arctique et amérindien.

On feuilletera avec un réel plaisir les pages de ce livre superbement illustré et qui est consacré à l'art et à la culture de six groupes d'Eskimo : Kalaallit du Groenland occidental, Inuit de l'arctique central canadien, Inialut du Mackenzie, Inupiat du Yukon, Yupik du sud-ouest de l'Alaska et Yuit de Sibérie, et des Aléoutes d'Unangan. Les objets provenant de collectes ethnographiques voisinent ceux recueillis au cours des fouilles archéologiques.

Hjalmar Söderberg : *La jeunesse de Martin Birck*. Edit. Viviane Hamy, Paris 1993. Trad. du suédois et postfacé par Elena Balzamo. 155 p.

Second roman de l'auteur suédois maudit, publié par les éditions Viviane Hamy, autobiographique et conjuratoire, il ne devrait pas laisser indifférents les inconditionnels d'*Egarements* paru chez le même éditeur en 1993.



THEÂTRE ET ETHNOLOGIE

Deux spectacles ont retenu notre attention ces deux dernières années, deux spectacles hors du commun et dont l'inspiration ethnologique n'est pas niable. Ils marquent l'un et l'autre un intérêt profond pour des peuples arctiques sans tomber dans le piège de l'exotisme. Nulle volonté de décrire ni d'imiter ne les anime. Ce sont de vraies créations dont l'ailleurs est l'objet, et le rêve le sujet, rêve qui s'intègre dans un possible lointain et seulement accessible par lui. Quête de l'autre, d'une autre voie, et pourquoi pas - de la Voie ! Il y a beaucoup de profondeur dans ces voyages immobiles, évoluant dans des décors sommaires, usant de peu d'effets, tout en paroles. L'imagination y trouve son compte et chacun en revient plus riche de ses seules pensées.

Le premier s'intitule : **Le Lapon, le savant et l'apprenti**. Il se définit comme une fable optimiste. Ecrit et mis en scène par Françoise Coupat, il fut donné au Théâtre de Paris-Villette en 1993. Montage original et inattendu sur deux textes, l'un de Carl von Linné, *Voyage en Laponie*, l'autre de Jan Turi, *Récit de la vie des Lapons*. De ces multiples distanciations entre les co-auteurs involontaires : le savant naturaliste suédois et le pasteur de rennes sâme, entre leur réalité et la nôtre, va naître un songe au fil de la relation que vont faire trois étudiants à leur maître de leur voyage en Laponie. Au total, sept comédiens, pas un de plus : Violaine Barret, Michel Dennellou, Caroline Deragne, Bruno Fleury, Gérard Grobman, Frédéric Leidgens, Daniel Pouthier et une chanteuse : Frédérique Wolf-Michaux font le spectacle.

Le second c'est : **Le chemin du chaman**. Conçu, créé par et joué par Bernadette Onfroy sur un texte de Kenneth White, il requiert encore moins de moyens que le spectacle précédent puisqu'une seule comédienne l'anime. Etrange aussi cette interprétation où les silences succèdent aux poèmes qui suivent la musique et où la danse devient pantomime et se fige un instant dans une mort fugace. Il est hors de propos d'en analyser le contenu ethnologique. Il faut le recevoir d'un cœur simple comme on contemple un tableau, sans chercher à comprendre ce qui est émotion esthétique, et s'en réjouir.

VOYAGES ET DÉCOUVERTES
Du Kamtchatka au Groenland,
en passant par les îles Féroé
et la Finlande...

Sommaire

La légende d'Elwel, un conte ancien des Itelmènes du Kamtchatka *par Victoria V. Petrachova.*

La Rhytine de Steller, un grand sirénien du Pacifique nord maintenant disparu *par Alain Aubert.*

La culture ethnique des Finnois d'Ingric, problème d'étude et situation actuelle *par Alexandra Y. Zadniéprovsky.*

Le Kalevala et ses illustrateurs *par Denise Bernard-Folliot.*

La découverte de l'Amérique par l'expédition Fédorov-Gvozdev-Mochkov *par Constantin A. Chopotov.*

La découverte des îles de Nouvelle-Sibérie au début du XIXème siècle. L'expédition de Matvei Hedenstrom *par Catherine Sauer-Baux.*

De la France aux Féroé, un parcours semé d'embûches *par Régis Mirbeau-Gauvin.*
Narssasuq, chronique d'un Français au Groenland *par Jean-François Treutens.*

Du matériel pédagogique en finnois *par Marc Tukia.*

Lehden syvä ymmärys, la science profonde de la feuille *par Anja Fantapié et Olivier Descargues.*

La musique finlandaise : 1945-1993 *par Henri-Claude Fantapié.*

Vie littéraire et artistique *par Denise Bernard-Folliot*

Expositions : Vikings, les Scandinaves et l'Europe 800-1200, Akseli Gallén-Kallela, panorama de la vie culturelle nordique.

Livres reçus: P.-E. Victor, C. Enel, E. Maqel, chants d'Ammassalik analyse et commentaires *par Christian Malet*

Hjalmar Söderberg : Egarement analyse et commentaires par Denise Bernard-Folliot.

Summary and abstracts.



NOUVELLES MUSICALES

par Henri-Claude Fantapié.

DISQUES REÇUS

NOUVEAUX NOMS, NOUVELLES ŒUVRES.

L'événement musical suédois du mois d'octobre 1986 fut la découverte d'un compositeur de 33 ans qui se nommait Hans Gefors. Même si *Christina* n'était pas sa première tentative, ce fut l'œuvre qui le fit remarquer du monde musical et après Blomdahl et Börst, nous confirmait qu'au nord, à côté de la Finlande, la Suède était bien « l'autre pays de l'opéra ». L'expression musicale de Gefors est forte car son langage musical est rigoureux. Son écriture est celle d'un symphoniste dramatique. Un disque¹ vient à point et nous offre la suite qui a été tirée de l'opéra. Elle nous permet d'assister au retour en force du mélodique, du lyrique, du dramatique et de l'expressif, ingrédients qui à eux seuls peuvent expliquer le grand succès d'un œuvre qui valut au compositeur la première commande qu'un opéra allemand a fait à un compositeur suédois. Sur le même disque, *An Obol*, trois sonnets sur des textes de Lars Forsell montrent que le soin que le compositeur apporte à la langue musicale et que son amour du beau chant sont bien des préoccupations de chaque instant. *Whales weep not*, pour chœurs de 1987 présente un aspect plus traditionnel du chant choral si développé en Suède qui a su ne pas se couper des ensembles populaires et du monde de l'éducation publique.

C'est d'ailleurs ce répertoire qui nous permet de découvrir Thomas Jennefelt (né en 1954), qui, non sans ambiguïté, semble être le fruit des amours d'un ténor et d'une mezzo-soprano tant son aisance dans l'écriture chorale est stupéfiante. Son langage reste très traditionnel et certaines de ses œuvres (qui n'apparaissent pas dans ce disque) flirtent avec la néo-simplicité et la répétitivité. Il crée des textures très riches, de vastes espaces sonores qu'il contraste un peu à la manière d'un architecte qui rêverait à d'impossibles constructions alla Chez lui, la dissonance et la consonance, le traitement du temps musical restent des éléments essentiels du discours. Son *Dichterliebe* de 1990² reprend, après Schumann, dix poèmes de H.

Heinc. C'est un ambitieux voyage sonore à travers les époques et les styles et une intéressante exploration d'étonnantes effets d'écriture chorale.

Åke Parmerud (né en 1953) est plus connu en France, du moins dans les milieux musicaux, car il a fréquenté le Festival de Bourges et les studios du G.R.M. à Paris. En un certain sens, il s'agit d'un représentant de la troisième génération de compositeurs qui travaillent la matière sonore avec les moyens issus de la recherche des années 1950 et qui réalisent une synthèse des travaux - pourtant à l'époque antinomiques - des studios de Cologne et de Paris. Le recul nécessaire peut être aujourd'hui pris et *Les Objets Obscurs*³ est un peu l'héritier des recherches de musique concrète de Pierre Schaeffer et de ses disciples de la Radiodiffusion française. Le jeu de l'enregistrement d'un son, ses manipulations, ses glissements plus ou moins progressifs procurent toujours autant de plaisir à l'auditeur d'aujourd'hui. Il est vrai que les moyens techniques n'ont plus rien à voir avec nos « bricolages » des années - 60 et l'inventivité de Parmerud est sans faille. Le disque est conçu comme une suite avec des « textes » de liaison et des transitions qui en sont peut-être la partie faible car trop explicite à mon goût par rapport à une musique suffisamment évocatrice en elle-même.

Il y a encore tout à découvrir de l'Estonie. C'est ce à quoi s'étaient déjà attaché en particulier les maisons CHANDOS⁴, ECM⁵ et BIS⁶ avec quelques uns des maîtres d'un récent passé. Après deux premiers disques⁷, parus en 1993, nous découvrons toujours chez FINLANDIA deux nouveaux documents sous une forme anthologique. On y retrouve la plupart des « noms » qui font la musique estonienne d'aujourd'hui, avec des compositeurs nés entre 1922 et 1955. Ils ont été les élèves des Rääts, Saar, Eller ou Tamberg en Estonie et se sont en général perfectionnés en U.R.S.S. avec Chebaline ou Khachaturian. Le premier disque présente des œuvres pour piano⁸ et un monde bien éloigné des avant-gardes musicales avec une Mägi pré-bartokienne (*L'Ancien Kantélé*), un Kangro pré-capletien (*Suite op. 1*), un Pärt pré-pärtien (*Partita* de 1958), un Sumera pré-minimaliste (*Pièce de l'année 1981*) et un Tüür toujours aussi déroutant. L'autre disque⁹ ajoute les noms du post-pärtien Eespere (*Trivium*) et d'Alo Pöldmäe (*Sonatina* pour flûte alto et guitare) à ceux de Mägi, Kangro, Vähi et Sumera. Tout ceci est un peu la musique contemporaine qu'on joue en France dans nos conservatoires de musique mais pas dans les salles de concert. L'Estonie est-elle en avance ou en retard sur son temps ? Ces œuvres « polystylistiques » nous interrogent par leur existence même et le refus de mourir d'une certaine expression musicale en dépit des modes et des terrorismes de toutes sortes. L'entrée de l'Estonie dans l'ère capitaliste et du show-business risque toutefois de modifier les équilibres existants, à moins que, comme avec Pärt, le monde de l'argent ne s'approprie certains modes d'expression que l'on croyait défunt.

De Finlande, enfin, il faut signaler que si la maison FINLANDIA se consacre plus aujourd’hui au répertoire estonien et à la mise en valeur d’artistes finlandais dans le grand répertoire international¹⁰ fort heureusement la production contemporaine ne disparaît pas. Que ce soit aujourd’hui l’occasion de saluer Liisa Pohjola, la « grande dame » du piano en Finlande depuis près de trente ans et qui se faisait rare au disque¹¹. La revoici qui présente quelques œuvres de compositeurs proches de son cœur, en particulier Erik Bergman (**Omaggio a Cristofore Colombo**, de 1991) et Paavo Heininen (**Cinq moments du jour**, de 1984). A quand la réédition de ses enregistrements chez E.M.I. et en particulier des sonatas de Salmenhaara ? Autre personnalité importante, Kaija Saarikettu qui présente de courtes pièces finlandaises pour violon seul¹². Un large panorama d’œuvres écrites entre 1965 et 1992 et dont certaines furent imposées au concours de violon Jean Sibelius.



¹ Hans GEFORS (*Christina-scener - En Obol - Whales weep not - L'invitation au voyage*) PHONO SUECIA PSCD 73. 1994.

² Thomas JENNEFELT : DICHTERLIEBE (*Dichterliebe - Musik vid ett berg - Musik till en Katedralbyggare - Warning to the Rich*). PHONO SUECIA PSCD 68. 1993

³ Åke PARMERUD : MUSIQUE INVISIBLE (*Les Objets Obscurs - Inside Looking Out - Alias - Éxor - Jeux Imaginaires*) PHONO SUECIA PSCD 72. 1994

⁴ MUSIC FROM ESTONIA (vol 2) (*Lemba - Tobias - Eller - Tormis - Pärt*) CHANDOS CHAN 8656. 1989

⁵ Veljo TORMIS : PEUPLES OUBLIES. ECM 1459/60. 1992

⁶ Edouard TUBIN (*Sinfonietta, Concertino, Symphonie n°7*). BIS CD-401. 1989. (*Concerto pour contrebasse, Valse triste, Ballade, Suite estonienne*) BIS CD-337. 1987

⁷ Erkki-Sven TÜÜR : *Ante Finem Saeculi*, oratorio et *Symphonie n°2* FINLANDIA 4509-95579-2. 1987/1994

Urmas SISASK : *le cycle du ciel étoilé*, pour piano, Lauri Väinmaa FINLANDIA 544602. 1993.

⁸ MUSIQUE POUR PIANO ESTONIENNE - Lauri Väinmaa (*Mägi - Kangro - Rääts - Sumera - Tüür - Vähi - Pärt*) FINLANDIA 4509-95704-2. 1994

⁹ MUSIQUE DE CHAMBRE ESTONIENNE - Camerata de Tallinn
(Eespere - Pöldmäe - Mägi - Kangro - Sumera - Vähi) FINLANDIA 4509-95705-2.
1994

¹⁰ Margit RAHKONEN, piano (Debussy et Saint-Saëns, *études*)
FINLANDIA 4509-95581-2. 1994 mais aussi des récitals de trompette (Jouko
HARJANNE) et de contrebasse (Jorma KATRAMA).

¹¹ HELSINKI-BIENNALE 1993 (Bergman - Heininen - Heiniö - Nuorvala
- Vuori) SIBELIUS ACADEMY - SACD 4 . 1994

¹² Kaija SAARIKETTU (Englund - Jalkanen - Sallinen - Heininen -
Mustonen - Meriläinen - Linjama - Nevanlinna - Rautavaara) FINLANDIA 4509-
95580-2. 1994



LE SANSONNET ET LES COQS DE HOUILLES

par Leevi Madetoja

Publié dans *Suomen Musikkilehti* (*La revue musicale finlandaise*) 6/1926.

Traduit du finnois par Helena Tyrväinen *, en collaboration avec Jean Gribenski, en l'honneur du 60e anniversaire de Marc Vignal, connaisseur de la musique finlandaise et résident de Houilles.

Houilles est une petite ville non loin de Paris. Son nom est pratiquement inconnu à l'étranger et même les Parisiens ne le connaissent pas toujours. C'est en effet un endroit bien modeste qu'habitent des ouvriers, des employés et des représentants de la moyenne bourgeoisie. Lieu modeste dans des conditions de vie en France ; si nous avions, par exemple en Finlande du Sud, une telle ville-jardin, les visiteurs arriveraient sûrement depuis la Laponie pour voir cette merveille. Mais cela ne change rien : parmi les charmantes petites villes qui entourent Paris, Houilles reste une des « plus insignifiantes » et ma femme et moi, nous ne l'aurions pas découverte si Arvid Järnefelt n'y avait pas séjourné. Nous rendimes visite à l'aimable écrivain, d'allure juvénile malgré son âge, et à sa femme, aussi aimable et juvénile. Nous fîmes état de l'impossibilité de travailler à Paris, du grondement permanent des automobiles et des claxons continuels, dont nous étions saturés. "Venez donc vous installer ici, dirent les Järnefelt, - vous ne serez pas dérangés par le grondement et le chant des voitures." Leur appartement devait être bientôt libre et il y avait à côté de l'appartement une chambre disponible dans laquelle je pouvais m'installer à l'avance. C'est ce que je fis.

Le soleil d'avril - c'était au printemps 1925 - brillait mais ne chauffait pas particulièrement quand la domestique de la maison, Marguerite - en réalité, elle devait s'appeler Gretchen car elle était allemande et ne connaît que quelques mots de français - transporta mes affaires jusqu'à ma nouvelle demeure avec une authentique brouette ancienne tandis que je la suivais en grand seigneur.

* de l'Université d'Helsinki

Me voilà dans mon cabinet de travail ! Quel silence ! Je pouvais entendre distinctement le tic-tac de ma montre à travers ma poche. Mais il faisait bien froid dans la pièce dont j'avais remarqué que la fenêtre donnait au nord. Il fallait prendre une goutte ou deux de rhum à la tombée du jour pour avoir le courage de se coucher.

Je m'apprêtais à me livrer au sommeil, après avoir lu les livres du soir et éteint la lumière, lorsque tout à coup - c'était aux environs de minuit - des cris perçants ont commencé à se faire entendre, venant de tout près ; il me fallut quelques moments de réflexion pour conclure qu'il s'agissait de chants de coqs. Un concert de coqs a commencé. Et quels coqs ! Des chants de coqs, j'avais souvent eu, dans le passé, l'occasion d'éprouver l'ambiance. Je me souviens surtout comment, jeune étudiant, effectuant un voyage en Ingrie pour y recueillir des mélodies populaires, j'avais écouté la sérenade matinale des coqs du village : couché sur un banc, j'en avais éprouvé un fort enchantement. Au début, on distingue à grand peine un chant au loin, puis il croît en intensité tout en passant de coq en coq, et voilà ! le cocorico du coq de votre maison retentit sous la fenêtre, suivi par un diminuendo aussi régulier vers l'autre côté du village. Mais les coqs de Houilles semblaient appartenir à un autre univers... ils étaient tout à fait extraordinaires ! Tout d'abord, depuis quand les coq chantent-ils à minuit, au milieu d'une obscurité noire comme du jais ? Ensuite, il y a normalement, dans le chant des coqs, un certain ordre. Au début, l'un d'entre eux donne la note, à laquelle un autre répond après une écoute respectueuse, et ainsi les règles d'un chant alterné en bonne intelligence sont toujours respectés. Mais les coqs de Houilles avaient des principes artistiques différents... et en vérité, je me demande s'ils en avaient vraiment. Certes, l'un d'eux donna le signal du départ, que certains enregistraient plus rapidement que d'autres. Mais c'est en quelques secondes que le concert atteignit sa pleine puissance. C'était un véritable chaos atonal-polytonal dans lequel on distinguait difficilement des thèmes isolés. Chacun avait sa propre mélodie et aucune d'entre eux ne semblait familière à mes oreilles. Bien, c'était en effet des coqs étrangers... Aucun d'entre eux ne connaissait le vrai "kukko-kiikaa" honnête, mais seulement des curieuses roulades.

Le chant collectif des crêtes rouges dura sans interruption pendant une heure environ. Ensuite, je me calmais, moi aussi. Une demi-heure se passa et je commençai peu à peu à m'endormir. Puis le même cirque recommença, d'une manière si possible encore plus bruyante et je dus abandonner tout espoir de dormir, obligé que j'étais de me soumettre à la puissance suprême. Je me levais et, pour tuer le temps, je mis sur le papier des roulades de coqs. Le cocorico initial ressemblait beaucoup à ceux que nous connaissons :



Le son était un peu croassant mais la justesse parfaiteme nt contrôlée. Plus loin se faisait entendre une assez belle mélodie :



La suivante, qui venait à peu près du même endroit, n'était pas mal non plus :



Une variation de ces deux dernières mélodies fut assez sympathique aussi



Mais ce qui retentit peut-être le plus fort, c'était le grand bruit qui suivit et qui n'était d'aucune manière musicale, mais était marqué par une décadence enrouée :



Puis il y eut un pépiement qui fut absolument impossible :



Qu'étaient-ce ? un petit qui s'exerçait encore... (Marguerite le qualifia de perroquet. Mais un perroquet a-t-il jamais accepté de participer à un concours de chant de coqs à minuit ?)

Cette sérénade de coqs qui durait une heure environ, se produisit chaque nuit, à la même heure, au moins deux fois. Mais bientôt, je m'habitualais à ces sons et mon sommeil n'en fut plus gêné. Mon cas fut donc différent de celui d'un ancien sultan turc qui, séjournant dans une ville peu éloignée, fut obligé de déménager à cause du coassement des grenouilles. Et quelqu'un qui a déjà entendu le coassement, le cœur nocturne des grenouilles du Sud comprendra facilement l'énerverement du seigneur silencieux du sérap. Enfin, les grenouilles sont les grenouilles, et ici, il s'agit de coqs. Mais peut-être en avons-nous assez dit ; ainsi se termine l'histoire des coqs célèbres de Houilles.

Et le sansonnet alors ?

En effet, selon la rubrique, j'aurais dû commencer par lui. Mais il ne sera pas nécessaire d'en parler longuement ; il entra comme un trait noir dans le jardin de notre maison et siffla sur sa branche sa belle mélodie en un la majeur parfait :



Parfois, il commençait trop haut ; il arrivait alors, de temps à autre, que la dernière note fit "cocorico".

*Leevi Madetoja, compositeur et chef d'orchestre finlandais (Oulu 1887 - Helsinki 1947), s'est rendu à Paris pour la première fois en 1910 sur les conseils de son ami le compositeur Toivo Kuula, dès la fin de ses études. Il rompait ainsi avec les habitudes de ses compatriotes qui jusque là privilégiaient la musique allemande. Désireux de travailler avec Vincent d'Indy, il ne put le rencontrer, celui-ci étant malade. Des relations étroites vont lier Madetoja et la France, et en 1913 puis en 1920, et de 1925 jusqu'en 1938, il fréquentera Paris, ses environs et Cannes-sur-Mer, sans jamais se mêler réellement à la vie musicale française. Il en subira toutefois certaines influences et notamment celle du style de certains compositeurs autour de la Schola Cantorum (Vincent d'Indy, Albéric Magnard). Malgré une œuvre relativement peu importante par sa quantité, il s'agit bien d'un des plus importants symphonistes finlandais de la première partie du XX^e siècle. Par rapport à ses contemporains, il est certainement celui qui appartient le plus au monde du lyrisme. Son œuvre se situe à la charnière de deux influences : l'appartenance au peuple ostrobotnien et son attrait de la musique française. En 1913, il se fait connaître par son poème symphonique *Kullervo op. 15* et, en 1915-16 et 1917-18, il acquiert le succès avec ses première et deuxième symphonies. Ses œuvres de maturité sont ses opéras *Pohjalaisia* de 1923 et *Juha* en 1934 (ce dernier est à rapprocher de l'ouvrage composé sur le même sujet en 1922 par Aarre Merikanto) et plus encore peut-être la troisième symphonie (1926) et le ballet pantomime *Okon Fuoko* (1930). A côté de son œuvre symphonique, Madetoja a écrit des pages de musique religieuse, 50 mélodies, dont le cycle *Syksy* 1930-1940 (Automne), et autant de pièces chorales contribuent toujours aujourd'hui au rayonnement de son œuvre. Considéré par beaucoup comme le compositeur finlandais le plus important de la première partie du XX^e siècle depuis J. Sibelius, L. Madetoja, compositeur introverti mais lyrique et imaginatif, parfois puissant, souffre aujourd'hui de son appartenance au mouvement post-romantique et d'avoir préféré son intégrité de pensée dans un relatif isolement esthétique et géographique à une recherche du radicalisme à tout prix. Nous avons eu l'occasion de retrouver - sur les conseils du professeur Salmenhaara,¹ la maison de Houilles où, en 1925, il écrivit outre l'article sur les coqs, une partie de sa troisième symphonie et le *De profundis*. Une photo, hélas due à un appareil apocryphe, et qui fera rugir les philistins, rappelle cet instant rare. Nous y avons rencontré le fils de la maison, Monsieur Nonclercq qui l'habitait toujours (il devait mourir quelques mois plus tard) et se souvenait parfaitement de ce locataire venu de si loin et que sa mère désignait comme un « Mozart finlandais ».²*

¹ Erkki Salmenhaara : *Leevi Madetoja*. Tammi. Helsinki. 1987. (en finnois)

² Cette visite a fait l'objet de deux communications : Henri-Claude Fantapié : *Leevi Madetoja et la France* (Les voyages d'un compositeur finlandais au début de ce siècle). Études finno-ougriennes XXI.

Le photomontage joint, présente Leevi Madetoja devant la maison de Monsieur et Madame Nonclercq à Houilles. Au détail près de l'ouverture de nouvelles fenêtres au premier étage, la maison et le jardin sont identiques à ce qu'ils étaient dans les années 1920. La chambre qu'occupaient Madetoja et son épouse, la poétesse Onerva, est à gauche sur la photo.

Anja Fantapié : *Madetojan, Järnefeltin ja Béchampin jäljillä. Aamulhti*, 5/2/1987.



Leevi Madetoja à Houilles (photo Pr. W. K.)

COLLOQUE SIBELIUS

(Suite)

Additif aux références qui accompagnaient l'intervention d'Henri-Claude Fantapié. Il s'agit d'ouvrages qui n'avaient pu être consultés à temps et qui ne sont d'ailleurs peut-être pas les derniers :

1. 1895 - LAVIGNAC Alexandre : LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS. 502 pages. Librairie Delagrave. Paris (nombreuses rééd. jusqu'à 1950)

Malgré sa date de première parution, il nous faut citer cet ouvrage qui fut réédité sans modifications sur 55 années (Lavignac est mort en 1916). Wagnérien convaincu, auteur de cours de solfège encore utilisés de nos jours, il fut le fondateur de *l'Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* qui fut achevé par Lionel de la Laurencie. Les seuls compositeurs du Nord dont il parle sont Gade, Grieg et Svendsen, tous trois classés parmi les « *compositeurs allemands se rattachant à l'école de Weber, Mendelssohn et Schumann* ».

19bis. 1947 - SENECHAUD, Marcel : CONCERTS SYMPHONIQUES. 269 pages. Ed. Marguerat. Lausanne (rééd. Ed. Billaudot, Paris).

« *Le Finlandais Sibelius (est) un compositeur original et abondant. Mais, comme Grieg, il parle son dialecte local* ». Suit une très brève 'analyse' (sic) de *Tuonelan Joutsen*, *Finlandia*, *Valse Triste*, des *Symphonies 1, 2 et 3* et du *Concerto pour violon*. On notera que Marcel Sénéchaud devait être un fameux violoniste puisqu'il estime que le premier mouvement dudit concerto « *laisse peu de places à la virtuosité* ».

19ter. 1948 - DUFOURCQ, Norbert - POUR SERVIR A LA CONNAISSANCE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE. 159 pages. Ed. du Vieux-Colombier. Paris.

Ce petit ouvrage très scolaire et d'un affligeant nombrilisme franco-français se limite au XIX^e siècle pour les écoles étrangères, à Debussy et Ravel pour la France.

22bis. 195.. - Paule DRUILHE & Jean-François FAVRE : HISTOIRE DE LA MUSIQUE - 160 pages. Ed. Hachette - Paris. 1993 (1ère ed 195..).

Qu'on ne s'y trompe pas, cette nouvelle édition reprend intégralement, à quelques illustrations près et sur un meilleur papier, un livre scolaire qui fut le mien dans les années 1950, avant que j'aie l'occasion d'en rencontrer professionnellement un des auteurs dans des circonstances qui n'ont rien à voir avec le sujet qui nous intéresse aujourd'hui. Dans ce manuel très franco-français, 13 lignes sont consacrées à l'Europe du Nord, 6 à Grieg et 7 à Sibelius (rien à Nielsen). On y apprend que Sibelius est « *Célèbre par la Valse triste, extraite de son opéra* (sic) *La Mort* (1903) » et que son œuvre comprend « *plusieurs opéras* ». En marge un commentaire lapidaire : « *Toutes les œuvres de Sibelius dégagent une impression de mélancolie et de tristesse* ». Par contre, à côté des supposés opéras du Maître de Järvenpää, les auteurs ne font malheureusement aucune révélation sur la 8^e Symphonie.

Bravo ! Et dire que mon histoire personnelle a été façonnée par ça !

26bis. 1957 - CANDE, Roland de : OUVERTURE POUR UNE DISCOTHEQUE - 288 pages. Ed. duSeuil 'Solfèges'. Paris.

Cet ouvrage de vulgarisation qui se veut une « *Histoire de la musique par le disque* » laisse une toute petite place à Sibelius et ne retient que le *Concerto pour violon* et la 4^e Symphonie sans aucun commentaire d'ailleurs.

27bis. 1958 - DUMESNIL, René et COMBARIEU, Jules : HISTOIRE DE LA MUSIQUE. Lib. Armand Colin. Paris. 5 vol. Tome IV : L'aube du XX^e siècle. 541 pages.

Parisianisme musical avec un manque de recul certain par rapport à l'approche actuelle de l'histoire de la musique. Il s'agit avant tout d'une « *Evolution de la musique française* », ou plutôt de la musique en France. La Finlande est trop loin.

29bis. 1961 - PITTON Paul - LA MUSIQUE ET SON HISTOIRE - 2 vol (354 et 574 p). Éditions Ouvrières. Paris.

Paul Pittion, plus musicien que musicologue et plus pédagogue que musicographe est une de nos (rares) bonnes surprises et il mérite une place de choix non seulement dans notre additif, mais au milieu de l'ensemble de nos subtils

intervenants. Ainsi il conclut les deux pages qu'il consacre plus à Sibelius qu'à la musique finlandaise (un exploit !) en ces termes : « *un mélodiste et un orchestrateur de génie* ». On aurait aimé qu'il développât une argumentation à ce propos. A défaut il faut preuve d'une compréhension relative même si elle ne nous semble pas tout à fait recouvrir la réalité de l'œuvre telle qu'on s'accorde à la définir aujourd'hui dans les milieux sensibilisés. J'y ai appris que la *Symphonie n° 4* avait été « *surnommée la 'Symphonie au pain d'écorce'* ¹ (*sur une instrumentation qui procède par contrastes et oppose les sonorités graves des vents et des cordes basses aux traits aigus des flûtes et des violons*) et que « *la Septième comporte un seul mouvement, au cours duquel les développements expriment avec chaleur les fluctuations de la pensée* ». Outre cette dénomination particulière de la *Quatrième*, beaucoup ignoraient que *Finlandia* « *se développe sur un thème inspiré du lied l'Attente de Schumann, mêlé à des motifs populaires* ». Pittion conclut en constatant que « *Son style a évolué dans le sens du dépouillement (...) D'abord descriptif, puis simplement évocateur, il est devenu de plus en plus intérieur* ».

Merci Monsieur Pittion.

29ter. 1962 - Claude SAMUEL : PANORAMA DE L'ART MUSICAL CONTEMPORAIN. NRF 'Le point du jour'. Paris. 1962. 838 p.

Chantre bien connu de la musique contemporaine dans les journaux parisiens, il produisit ce pavé à une période cruciale de l'évolution du goût musical en France. En lisant ce qui suit, on peut s'interroger sur la nécessité d'introduire le nom de Sibelius dans ce Panorama de l'art musical contemporain. D'ailleurs, comme Samuel le constate lui-même, le compositeur est mort et n'écrivait même plus depuis de longues années. Pourquoi alors lui consacrer presque deux pages (pp. 524-525) ? Parce qu'il « *est devenu une sorte de héros national* » ? Parce qu'il a « *édifié une œuvre qui a porté son nom dans maints pays où il est considéré comme un des grands créateurs de notre époque* » ? Samuel répond lui-même avec prudence : « *Certes, ce jugement peut paraître excessif.* » Puis l'auteur s'emballe et en deux phrases lapidaires ne craint pas d'affirmer que « *Par ailleurs, d'un point de vue esthétique, cette œuvre est typiquement une production du XIX^e siècle, située dans le sillage Wagner - Brahms - Reger - Bruckner, c'est à dire fortement teintée de germanisme.* » Pour ajouter que « *chantre de son pays, il a su communiquer à ses ouvrages un parfum indiscutablement nordique (...) et son œuvre put donc, en partie, échapper à l'emprise spirituelle allemande.* » (!?!)

¹ Le professeur Salmenhaara me précise que le terme de 'pain d'écorce', *pettuleipä* en finnois, serait dû au poète et musicien progressiste finlandais Elmer Diktonius (1896-1961).

Pour ceux qui souhaiteraient un supplément d'affirmations péremptoires et gratuites, le meilleur reste à venir quand M. Samuel, dans un bel élan risque cet envoi : « *sur le plan du langage musical, peu d'innovations² dans l'œuvre³ de Sibelius, mais une habileté évidente⁴, voire une certaine originalité de style.* » Et comme Cyrano, à la fin de l'envoi ... « *Telles sont les caractéristiques des pages de ce symphoniste dont l'influence est quasiment nulle (malgré sa renommée) dans l'évolution musicale actuelle. Cependant, la production de Sibelius a exercé un ascendant assez puissant sur certains compositeurs nordiques et anglo-saxons de second plan et, surtout, sur l'ensemble⁵ des musiciens finlandais.* »

Après un tel article, Claude Samuel qui, par ailleurs, se méfie de tout ce qui n'est pas « révolutionnaire » (Henri Dutilleux en fait les frais - prudents - p. 331 quand l'auteur reconnaît que son « succès, du moins dans l'immédiat, est fort explicable », mérite bien, aux côtés d'un Aloïs Mooser le *Prix Koskenkorwa* attribué à un fin musicologue et perspicace analyste.

Nous voterons pour lui une mention spéciale.

A l'unanimité.

36bis. 1980 (paru) - GOLEA, Antoine - L'ESTHÉTIQUE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE. 205 pages. Ressources. Paris-Genève.

Cet ouvrage posthume fait la part belle à nombre de petits maîtres oubliés depuis longtemps mais ne cite même pas le nom de Sibelius. Confirmation de ce que le 'violoniste raté' n'écrivit rien sur Sibelius dans aucun de ses nombreux ouvrages qui s'étalent sur une petite quarantaine d'années et que je ne listerai donc pas ici (d'autant que je ne les ai pas tous consultés).

A mon avis, le connaissant comme je l'ai connu dans sa splendeur, il valait mieux d'ailleurs qu'il n'en parlât pas.

39. 1992 - Jean-Noël von der WEID : LA MUSIQUE DU XX^e SIÈCLE. 382 pages. Ed. Hachette-Pluriel. Paris.

Bien que sortant encore plus de la période que nous nous sommes fixés, voici un nouvel ouvrage d'un thuriféraire de l'IRCAM qui continue de prouver qu'il n'est

² Ah oui ? Lesquelles ? Nous brûlons tous de savoir.

³ Et dans le langage aussi ?

⁴ J'interrompt ici mes remarques pseudo-sarcastiques.

⁵ Ah ?

pire sourd que celui qui ne veut pas entendre. En une synthèse partielle, l'auteur qui n'examine les compositeurs qu'en relation avec leur capacité d'être ou non taxables d'avant-gardisme, continue de classer Sibelius parmi les diplodocus du romantisme. 139 pages couvrent pourtant les années 1900 - 1945 et à propos de Bartók (p. 64), l'auteur de l'ouvrage dit qu'il fut « *celui qui sut dans son style (...) surmonter contrairement à d'autres 'nationalistes', les séquelles académiques du post-romantisme germanique (...)* » et une note après le terme 'nationalistes' met opportunément dans le même sac (et une belle allitération) : « *Ainsi Sibelius, Falla, d'Indy, Smetana, Martinù, Vaughan Williams...* ». L'excellence de l'analyse ne vaut pas les 178 F T.T.C. qu'il faut dépenser pour la posséder chez soi et autorise le doute sur ce qui peut être écrit par ailleurs dans cet ouvrage ! A moins qu'on ne le lise vraiment !

h.c.f. (à suivre ?)

LA MUSIQUE FINLANDAISE

par Anja et Henri-Claude Fantapié.

KANSANMUSIICKI

COLLECTE ET RECHERCHE

LA TRADITION KALEVALÉENNE

Les racines du Kalevala. Exécution des poèmes. Sur le mètre et le rythme kalévaléens. Sur la mélodie. Les lamentations. Le Kantélé et les anciens instruments. Bardes et pleureuses.

LA MUSIQUE DES SÂMÉS

Le tambour lapon. Les instruments. Chants des Sâmés du Nord. Chants de personnes des Skolts.

TRADITIONS ISSUES DE L'OUEST

Les chansons. Instruments récents. La musique des ménétriers.

PHÉNOMÈNES DIVERS

Bibliographie et discographie.

LA MUSIQUE SAVANTE

LES DÉBUTS.

DE TULINDBERG À SIBELIUS : 1790-1890, " ni russe ni suédois mais finnois."

Dictionnaire

SIBELIUS

Chronologie. Jean Sibelius : Essai n°1, bref raccourci de l'évolution du langage musical. Essai n°2, entre romantisme, impressionnisme et symbolisme. Essai n°3, Sibelius mélodiste. Essai n°4, sur trois aspects du legs de Sibelius.

LA FINLANDE MODERNE : 1890-1940
Dictionnaire

LE MONDE CONTEMPORAIN : 1945-1980,
Dictionnaire.

AUJOURD'HUI ET DEMAIN : musiciens pour un devenir 1980...

LA VIE MUSICALE : renseignements divers, en bref. Quelques noms et renseignements pratiques : chefs d'orchestre, de choeurs, instrumentistes, cantatrices et chanteurs, musicologues, festivals, adresses.

ESSAIS :

Quelques pages ouvertes, libres propos, essais polémiques et peu scientifiques, susceptibles de provoquer des réponses, études plus sérieuses, remises en question appelant la contradiction.

Styles nordiques et tons finnois. Le national-romantisme en Finlande. Cosmopolitisme et identité. Vie musicale et poids du milieu, suivi de musique de salon.

"Individualiste vous avez-dit individualiste ? Mon cousin ?"

Interférences franco-finlandaises : un goût d'inachevé. A quoi servent les ambassades et les consulats ?

INDEX DES NOMS

TABLE DES PHOTOS ET DES TABLEAUX

BOREALES N° 54-57

SOMMAIRE

Editorial par Henri-Claude Fantapié.

Rencontre de compositeurs français et finlandais : résumé des interventions de Gilbert Amy, Risto Nieminen et Claudy Malherbe.	2
Lettre d'Henri Dutilleux	3
Musique en l'an 2000... tradition et innovation... importance des traditions nationales <i>par Paavo Heininen</i>	5
Les êtres musicaux : utopie ou réalité de demain ? <i>par André Riotte.</i>	15
Colloque International Jean Sibelius (31.03 - 1.04.1993)	
Présentation	17
Programme du colloque	18
La rencontre entre la musique de Jean Sibelius et celle de Claude Debussy en Lettonie au début du XX ^e siècle et ses conséquences <i>par Arnold Klotins.</i>	19
Sibelius, en avance ou en retard sur son époque <i>par Léo Normet.</i>	25
Hommage à Erik Tawaststjerna <i>par Erkki Salmenhaara.</i>	30
Gabriel Fauré à Helsinki <i>par Erkki Salmenhaara.</i>	32
Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde <i>par Ilkka Oramo.</i>	51
Jean Sibelius et la France au miroir des écrits musicographiques : 1900-1965. Rendez-vous manqué, malentendu ou impossible rencontre ? <i>par Henri-Claude Fantapié.</i>	59
Sibelius révélé par le disque <i>par Pierre Vidal.</i>	83
Sibelius et Wagner <i>par Eero Tarasti.</i>	89
Sibelius, un classique de la symphonie au XX ^e siècle <i>par Veijo Murtomäki.</i>	103
A l'ombre de Sibelius, Uuno Klami à Montmartre <i>par Helena Tyrväinen.</i>	109
La musique en Norvège, à propos de la parution de deux ouvrages <i>par Henri-Claude Fantapié.</i>	136
Zoologie	
Le Borée, un vivant symbole <i>par Alain Aubert.</i>	137
Histoire	
Un document sur l'Estonie datant de 1940 <i>par Hugues Jean de Dianoux de la Perrotinne.</i>	157
Vie littéraire et artistique <i>par Denise Bernard-Folliot.</i>	171
Vie scientifique <i>par Christian Malet.</i>	175
Livre reçu : Mon passé eskimo de Georg Quppersimaan.	179
Quelques numéros spéciaux de BORÉALES	183
Lettre ouverte à Monsieur le Professeur Tarmo Kunnas, directeur de l'Institut Finlandais en France, à propos du vernissage de l'exposition à la recherche du grotesque d'Erkki Pirtola et d'Illka Takalo-Eskola <i>par Christian Malet.</i>	190
Summary	III

BOREALES N° 58/61

SUMMARY and ABSTRACTS *translated by Katrine Wong*

COLLOQUIM : ART - EXPRESSION OF THE SACRED

Finnish Institute - Paris : April 17-22, 1994.

Roger Garaudy : The Sacred in art.....	1
Yrjö Sariola : God - beauty - religious service.....	7
Jean-Guy Bailly : Broken arch and the birth of polyphony.....	19
Christian Malet : Chinese Tang poetry, an art at the confluence of three religions.....	21
<i>The three religions practiced in China, Taoism, Confucianism and Buddhism, flourished during the Tang Dynasty, golden age of Chinese poetry. The poets bear witness to spiritual preoccupations through their works which are part of these great teachings.</i>	
Olli-Pekka Lassila : The world of artists and prophets.....	37
Bernard Coclès : Mauriac and the esthetic torments of a Catholic novelist.	41
Dominique Millet-Gérard : Ignatius' inspiration in the <i>Satin Slipper</i> or the Romanesque "composition of space".....	49
<i>From the very first scene of Claudel's Satin Slipper, the Jesuit Father appears as a symbol of baroque aesthetics ; which means first at all, a theological tonality, reflecting Ignatius' spirituality as defined in his famous Spiritual Exercises (1548) : obedience, training of will, praise and benediction, inner conquest ; but it also implies a kind of architectural baroque similar to Loyola's "composition of space" : paradoxically, a spirituality based on sacrifice will be expressed by means of a pattern borrowed from the art of romance : salvation is not the matter of an individual - but of two lovers who renounce each other for each other's sake, through difficulties, obstacles and sufferances. Such is a "modern baroque", considered as polemic against introspective art of novel, the pantheistic thought of the Romantics, the shyness and ugliness of Modern Catholic so-called artistic productions.</i>	
Jouko Martikainen : On Luther's theological esthetics.....	63
Elie Szapiro : Paradoxes of the figuration in Jewish art.....	67
Lassi Nummi : Confessions of an agnostic neopietist.....	73
Philippe Chanteux : A reflection on the actual definition of Sacred Art.....	83
Gilbert Ganne : The sacred and the secret: the hidden life of an outstanding contemplative.....	91
Mohammed Arkoun : Artistic creativity in Islamic contexts.....	98
Teresa Battesti : The Shiite Mystery-play in Iran.....	105
<i>The author analyses the genesis of taziyé, the Persian religious theater, originating from the commemorations performed in honor of the Shiite Imams, revelations of the divine nature and warrantors of the order of the world. Taziyé, the religious drama, corresponds to our Passion Plays. In Iran, this means of</i>	

expression was at its heyday between the XIX and XX century. Western travellers and diplomats became interested in the tazié, and it is to them that we owe the collection of manuscripts for the study of theatrical repertoires, especially the Cerulli collection of the Vatican Library.

Heikki Kirkinen : How to express the beauty of Greek-Byzantine hymnography in a foreign language..... 117

Henri de Montrond : Possibilities of the sacred in modern art..... 129

Rafael Wardi : I -The philosophical tradition of judaism. II - Being Jewish in Finland..... 135
..... 140

ZOOLOGY

Aubert Alain: Salamanders in Siberia (1) : phylogenesis, biogeography, breeding..... 145

HISTORY

Jérémie Benoît : Cernunnos and the Eurasian civilisation of the reindeer : an example of social mutation..... 163

Hugues Jean de Dianoux de la Perrotine : A document on the opening of the University of Riga..... 183

NEWS FROM THE NORTH

News of the Fine Arts by Denise Bernard-Folliot..... 187

The Swedish spring: *The sun and the North star*, Friheden Källa-Nordens betydelse för Europa. Antologi redigerad av svenolog Karlsson ; exhibits ; books, etc.

Scientific News and new books by Christian Malet..... 197

P.E. Victor, J. Robert-Lamblin : The civilisation of the seal II ; *K. Rasmussen* : From the Pacific to Greenland, *C. Von Linne* : Nemesis Divina etc.

Musical news by Henri-Claude Fantapié..... 205

Discography. *Leevi Madetoja* : The starling and the cocks of Houilles. Continuation of the Colloquim on J. Sibelius.

BORÉALES Numéro spécial 17/21

80 francs

SIBÉRIE

DOCUMENT

...EN 1980 !

Deux volumes :

Volume 1 : N°17/19

Volume 2 : N°20/21

avec photographies originales.

Sommaire du Volume 17/19

Les peuples aborigènes du Grand Nord soviétique *par I. S. Gourviich.*

L'économie et la culture actuelle des Sâmes de la presqu'île de Kola *par T. V. Loukantchienko.*

Le folklore traditionnel des Kets *par R. V. Nikolaïev*

Les Toungouses *par V. A. Tougouloukov.*

Les Nanaïs *par A. V. Smoliak*

L'art chorégraphique des peuples aborigènes du Nord-Est de la Sibérie *par M. Y. Jornitskaïa.*

Le développement ethno-culturel contemporain des Hantys et des Mansis *par Z. P. Sokolova.*

Les Entsys : destin historique *par V. I. Vassiliev.*

Sommaire du Volume 20/21

Quelques aspects du développement ethnique de la population aborigène du Ta'myr central *par V. V. Liébiédiev et Y. B. Simtchienko.*

Une vie nouvelle pour l'art ancien *par T. B. Mittianskaïa.*

L'évolution sociale des peuples du Nord soviétique *par S. S. Savoskoul.*

Recherches anthropologiques sur les peuples du Grand Nord de l'Eurasie selon leurs origines *par V. P. Aliékseïev.*

Bibliographie des articles soviétiques.

Pour l'histoire des Lapons soviétiques *par Mario Moutinho.*

Exposition Vikingarna au musée national de Stockholm *par Denise Bernard-Folliot.*

Documents et compte-rendus.

Sommaire russe.

BOREALES N° 58/61 - SOMMAIRE
 ☦ ☆ ☰ **L'ART - EXPRESSION DU SACRÉ** ☱ + ☯
 Colloque de l'Institut Finlandais de Paris (17-22.IV.1994)

<i>Roger Garaudy</i> : Le sacré dans l'art.....	1
<i>Yrjö Sariola</i> : Dieu - beauté - service religieux.....	7
<i>Jean-Guy Bailly</i> : Arc brisé et la naissance de la polyphonie.....	19
<i>Christian Malet</i> : La poésie chinoise Tang, un art au confluent de trois religions.....	21
<i>Olli-Pekka Lassila</i> : Le monde des artistes et des prophètes.....	37
<i>Bernard Coclua</i> : Mauriac et les tourments esthétiques d'un romancier catholique.....	41
<i>Dominique Millet-Gérard</i> : L'inspiration ignacienne dans le <i>Soulier de satin</i> ou la "composition de lieu" romanesque	49
<i>Jouko Martikainen</i> : Points de vue sur l'esthétique théologique luthérienne.....	63
<i>Elie Szapiro</i> : Paradoxes de la figuration dans l'Art Juif.....	67
<i>Lassi Nummi</i> : Confessions d'un agnostique néo-piétiste.....	73
<i>Philippe Chanteux</i> : Quelques réflexions sur la notion même d'Art Sacré.....	83
<i>Gilbert Ganne</i> : Le sacré et le secret : la vie cachée d'un contemplatif hors-série.....	91
<i>Mohammed Arkoun</i> : La créativité artistique en contextes islamiques.....	98
<i>Teresa Battesti</i> : Le Mystère religieux chiite en Iran.....	105
<i>Heikki Kirkinen</i> : Comment exprimer la beauté de l'hymnographie grecque-byzantine en langue étrangère.....	117
<i>Henri de Montrond</i> : Possibilités du sacré dans l'art moderne.....	129
<i>Rafael Wardi</i> : I - La tradition philosophique du judaïsme.....	135
II - Etre juif en Finlande.....	140
 ZOOLOGIE - ETHOLOGIE	
<i>Alain Aubert</i> : Les salamandres de Sibérie (1) : phylogénèse, biogéographie, élevage..	145
 HISTOIRE	
<i>Jérémie Benoit</i> : Cernunnos et la civilisation eurasiatique du renne.....	163
<i>Hugues Jean de Dianoux</i> : Un document sur l'ouverture de l'Université de Riga.....	183
 CHRONIQUES DU NORD	
<i>Nouvelles des lettres et des Arts</i> par <i>Denise Bernard-Folliot</i>	187
Un printemps suédois : <i>Le soleil et l'étoile du nord</i> , Frihedens Källa -Nordens betydelse för Europa. Antologi redigerad av svenolog Karlsson. Expositions. Livres reçus etc.	
<i>Nouvelles scientifiques et livres reçus</i> par <i>Christian Malet</i>	197
<i>P.E. Victor, J. Robert-Lamblin</i> : La civilisation du phoque II ; <i>K. Rasmussen</i> : Du Pacifique au Groenland ; <i>Carl von Linné</i> : La vengeance divine, Terre d'asile, terre d'exil, l'Europe tsigane etc. Théâtre et ethnologie.	
<i>Nouvelles musicales</i> par <i>Henri-Claude Fantapié</i>	205
<i>Discographie</i> , <i>Leevi Madetoja</i> : Le santonnet et les coqs de Houilles, Suite du Colloque J. Sibelius etc.	
	223
 SUMMARY & ABSTRACTS	223