

VOL. 7, NO. 2

DÉCEMBRE 2012

Le Logos



Le journal des étudiants en philosophie
de l'Université du Québec à Trois-Rivières

Dépôt légal

☒Bibliothèque et Archives Canada

☒Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Direction de cette édition :

Jean-François Veilleux

Collaborateurs :

René Beuparlant
Simon Ricard
Samuel Lizotte
Nicolas Geoffroy
Lucas Hubert
Joanie Pothier
Alexandre Rouette
Sylvain Fafard
Michael Magny
Marc Larochelle
Serge Cantin
Laurent Turcot
Louis-Étienne Villeneuve
Jean-François Veilleux

Correction :

Michael Magny
Samuel Lizotte
Jean-François Houle

Montage de la couverture :

Jessica Provencher
« Simone de Beauvoir,
Jean-Paul Sartre Fairground at
Porte d'Orléans 1929 »

Mise en page :

Guillaume P. Trépanier

« Si vous possédez un jardin et une bibliothèque, vous avez tout ce qu'il faut! »
- **Cicéron**, philosophe et avocat de l'Antiquité

« Il n'existe que trois êtres respectables : le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer »
- **Charles Baudelaire**; *Mon cœur mis à nu*, journal intime - 1864

« Il est des moments où il faut choisir entre vivre sa propre vie pleinement, entièrement, complètement, ou traîner l'existence dégradante, creuse et fausse que le monde, dans son hypocrisie, nous impose. »
- **Oscar Wilde** [1854-1900]

« La seule condition au triomphe du mal, c'est l'inaction des gens de bien »
- **Edmund Burke** (1729-1797)

Textes pour l'édition du Logos (automne 2012)

1- René Beuparlant – Apprécier la beauté pour apprendre la liberté	4
2- Lucas Hubert – Prêt ?	10
3- Serge Cantin – Entrevue sur la culture	13
4- Samuel Lizotte – Sur Dieu et la chute du Diable	15
5- Michael Magny – Le tourniquet	20
6- Nicolas Geoffroy – Cynique ou sinistre?	21
7- Lucas Hubert - Histoire sans suites d'une non-relation sans avenir	24
8- Joanie Pothier – Privatisation des services, efficacité et mondialisation	25
9- Simon Ricard – Le sublime chez Burke	28
10- Alexandre Rouette – Hannah Arendt - La tradition et l'âge moderne	34
11- Sylvain Fafard – Réflexion sur la bière	39
12- Jean-François Veilleux – Récit d'un voyage en Normandie	45
13- Marc Larochelle – La feuille de laurier	51

Textes extérieurs au département de philosophie

14- Louis-Étienne Villeneuve - Une prestation d'un comédien peut-elle être un chef-d'œuvre ?	56
15- Laurent Turcot – Réflexion sur le patrimoine historique	64



N'hésitez pas à nous envoyer vos textes philosophiques, commentaires et suggestions à l'adresse suivante :
LeLogos@hotmail.com

APPRÉCIER LA BEAUTÉ POUR APPRENDRE LA LIBERTÉ

RENÉ BEAUPARLANT. MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE. UQTR

Le contexte

Il y a un peu plus de deux siècles, Schiller, en publiant les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*¹, espérait proposer un modèle de réflexion permettant d'envisager une éducation de l'homme à son humanité. Son projet visait non pas tant une éducation à l'histoire de l'art qu'une éducation par l'art à l'équilibre des facultés humaines, équilibre indispensable pour l'épanouissement et l'accomplissement d'une vie libre et autonome.

L'objectif était de concevoir un modèle éducatif intégrant la sensibilité et la raison comme deux alliées, et non plus comme des ennemies, pour réaliser l'idéal de l'adéquation de l'homme avec lui-même. Comment mettre l'homme en harmonie avec lui-même ? Schiller répondait par l'apprentissage intégré et réfléchi de la perspective croisée des deux facultés.

Du point de vue historique, son projet demeure inséparable de la visée politique d'une réalisation de la liberté de l'homme, comprenant la prise en charge de ses devoirs et de ses responsabilités civiles, dans le but d'instaurer une société de droits communs pour tous.

Le projet

En quel sens l'éducation esthétique de l'homme est-elle souhaitable? Voilà la question de recherche sur laquelle je me suis penché dans le cadre de la réalisation de mon mémoire de maîtrise, dirigé par le professeur Claude Thérien du département de Philosophie et des Arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières et soutenu le mercredi 26 septembre 2012. J'expose ici le résumé de ma démarche

ainsi que mes résultats.

En vue de répondre à cette question difficile, je me suis d'abord intéressé à la pensée originale de Friedrich Schiller, un poète et dramaturge allemand qui vécut entre 1759 et 1805, et qui, par la théorisation de sa pratique artistique, a contribué au rayonnement de l'esthétique philosophique en tant que discipline naissante à son époque.

Puis, je me suis ensuite appliqué à analyser les thèses de deux auteurs contemporains qui se situent dans le prolongement des idées de Schiller.

Le philosophe français Alain Kerlan, spécialisé en éducation, concentre ses efforts sur l'aspect pédagogique de l'éducation par l'art. Il propose ainsi une refonte du système scolaire dans son ensemble, sur une base esthétique.

Le philosophe français Christian Ruby, quant à lui, insiste plutôt sur l'aspect politique de l'éducation esthétique. Il souhaite ainsi revitaliser l'engagement public via une formation artistique des citoyennes et des citoyens, afin de libérer les sociétés occidentales de leur sclérose alléguée et par là remettre l'histoire en mouvement.

En soulignant les forces et les faiblesses des arguments de ces deux penseurs, j'en suis venu à proposer ma propre ébauche d'une éducation esthétique repensée. Celle-ci se veut un amalgame des principes schillériens et de la théorie esthétique d'Adorno, qui insiste sur l'aspect critique de l'art.

Adorno a l'avantage d'être né un siècle et demi après Schiller, à l'orée de l'industrialisation et de l'instrumentalisation de la culture en raison des progrès techniques, ce que son prédécesseur ne pouvait aucunement anticiper. Ainsi, si l'art conserve une fonction indirecte dans

la théorie d'Adorno, ce n'est plus en vue de générer une unité esthético-politique comme chez Schiller, mais plutôt pour stimuler une réflexion critique individuelle sur la société dans son état actuel.

Cet exercice de synthèse m'a amené à conclure que l'éducation esthétique pouvait demeurer souhaitable en un sens non-idéaliste, c'est-à-dire réaliste, en n'engageant que l'individu aspirant à l'autonomie personnelle et non plus l'humanité toute entière.



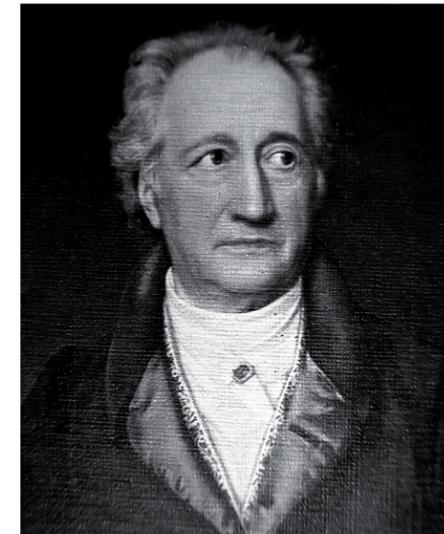
Friedrich Schiller [1759-1805]

Dans la première partie de mon travail, j'ai souligné que la liberté est centrale dans l'œuvre de Schiller et qu'elle témoigne d'une foi inébranlable en l'avenir du genre humain. L'éducation est selon lui la clé de la progression de l'individu vers son humanité, ce qui en fait un *Aufklärer* idéaliste de la période prér romantique allemande.

Tout comme l'homme, le projet philosophique est daté. Sur le plan social, il correspond à l'émergence des sociétés démocratiques et, sur le plan des idées, il vise la pacification

et l'unification des citoyens par l'intermédiaire de l'art.

Ce contre quoi s'insurge Schiller, outre la tyrannie, c'est une forme de rationalisme dogmatique qui ne laisse aucune place aux sentiments. Toutefois, sa période *Sturm und Drang*² (Tempête et Passion en français) lui aura permis de saisir que l'expression immodérée des sentiments conduit à tout autant de dérives. Il en vient alors à concevoir l'idée qu'une véritable société de droits communs est impensable sans l'harmonisation de la sensibilité et de la raison.



Goethe

C'est dans cet esprit qu'il rédige ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, dédiées à celui qui est à la fois son mécène et un futur homme d'État : le Duc d'Augustenburg.

Dans la poursuite de cette entreprise, ses trois sources privilégiées d'inspiration seront : la pensée critique de Kant, le modèle Grec et la Révolution française.

De sa lecture de la *Critique de la faculté de juger*, publiée par Emmanuel Kant

en 1790, Schiller retient principalement les deux principes suivants :

1) l'autonomie du domaine de l'esthétique et 2) le rapport entre la beauté et la moralité.

Schiller puise également aux sources de la Grèce antique le modèle d'une humanité unie et intrépide qu'il souhaite réactiver en son siècle. La beauté que Schiller a en tête transcende toute réalité sans pour autant en faire totalement abstraction. Il s'agit d'un concept idéal, accessible par la contemplation, et dont la forme éternelle et immuable peut être rapprochée de la conception que Platon se faisait du Beau en soi, mais dont le fond ne peut être que matériel et jamais seulement spirituel. « La beauté est en effet l'œuvre de la libre contemplation, et avec elle nous pénétrons dans le monde des Idées, sans que toutefois, notons-le bien, nous quittions pour cela le monde des sens, ainsi qu'il arrive quand nous connaissons la vérité³ ». On le voit bien, l'objet beau ne procède pas uniquement d'une Idée, mais plutôt d'un harmonieux mélange de matière et de forme qui touche tout autant l'esprit que les sens et que Schiller appelle « forme vivante » (Lettre 15). Contrairement au vrai, qui est le produit de l'abstraction du contingent, le beau est intégration réflexive de l'idéal dans le contingent et c'est en raison de cette particularité que les beaux-arts rejoignent l'intégralité de notre être-au-monde.

Enfin, la troisième grande source d'inspiration de Schiller pour l'écriture des *Lettres* est la Révolution française de 1789, qu'il suit avec intérêt et de laquelle il tirera la conclusion que tout appel à la liberté, aussi légitime soit-il, doit être préparé. En brisant les chaînes de ses antiques servitudes, le citoyen doit être apte à assumer son autonomie nouvelle en adoptant un

comportement esthétique et moral, qui devient le garant de sa liberté. De plus, le vivre ensemble basé sur l'autonomie présuppose le développement d'un jugement éclairé auquel la fréquentation de l'art peut positivement contribuer. Il s'agit donc de concevoir un état de transit (l'état esthétique) qui aura pour fonction d'ennoblir le caractère de l'homme social et de le guider progressivement vers un état de plus grande liberté, sans pour autant compromettre sa subsistance durant le processus. L'art est, de ce point de vue, le moyen privilégié d'une réforme sûre et pacifique de la personne et, par extension, de la société en entier, pense Schiller.

Il faut cependant souligner l'ambiguïté de Schiller en ce qui a trait à la Révolution française. D'une part, il admire la Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen, mais, d'autre part, il ne peut concevoir que ces avancées de la liberté s'établissent dans la violence. Cela dit, en 1789, porté par l'étude des humanités anciennes, le poète apprenti-philosophe ne rêve déjà plus de révolution, mais d'un Homme nouveau qui intègre les contraires et s'épanouit dans la contemplation active. Aussi, bien que ses drames de jeunesse (*Les Brigands* et *La conjuration de Fiesque*) lui vaudront l'insigne honneur d'être nommé citoyen français par l'assemblée législative en 1792, Schiller ne visitera jamais la France révolutionnaire.

Les spéculations esthétiques de Schiller s'ouvrent sur un paradoxe démocratique qui demeure irrésolu à ce jour : la spécialisation du travail appauvrit l'individu, alors même qu'on sollicite sa participation politique active.

Sa solution originale réside dans l'instauration d'une conscience morale collective, fondée sur l'équilibre des

¹Friedrich SCHILLER, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) ; tr.fr. Robert Leroux, Paris, Éditions Aubier, 1992, 373 p.

²Il s'agit d'un mouvement idéologique et littéraire, typiquement allemand, qui prône la suprématie essentielle des sentiments sur la raison. Les deux figures emblématiques de cette période, qui s'échelonne sur une trentaine d'années (1770 à 1800 environ) à la charnière du rationalisme et du romantisme, sont Goethe et Schiller.

³Ibid., Vingt-cinquième lettre, p. 327.

APPRÉCIER LA BEAUTÉ POUR APPRENDRE LA LIBERTÉ

RENÉ BEAUPARLANT, MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE, UQTR

deux natures de l'homme. Afin d'y parvenir, *la beauté doit passer avant la liberté*⁴. Telle est la thèse principale que Schiller défend.

Dans son scénario, les beaux-arts, qui constituent une sphère d'activité autonome et orientée vers la beauté, auront charge d'éduquer l'individu divisé en vue d'en faire un être raffiné, autonome et socialement responsable. Pour pouvoir apprécier cette proposition à sa juste valeur, il faut être conscient de la difficulté inhérente au fait de vouloir améliorer une constitution politique par l'entremise de son propre système pédagogique. En réalité, toute réforme de l'éducation aboutit à un cercle vicieux, car elle présuppose de bons instituteurs. Soit l'éducation est l'œuvre de bons instituteurs et sa réforme est inutile, soit les instituteurs sont les produits et les vecteurs d'un système éducatif nocif, mais alors, comment s'opposeraient-ils à ce qui les conditionne ?

La réponse de Schiller consistera à postuler la transcendance des beaux-arts. Le « bel art » devient donc, sous sa plume, « l'instrument » non fourni par l'État de l'ennoblissement du caractère des citoyens. On est ici dans une conception de l'art comme préoccupée exclusivement par la recherche du beau. Conçu de cette manière, l'art demeure pur au milieu d'un monde impur et sera l'instrument de sa purification. Naturel au cœur de la société contre-nature, il ouvrira la voie suivant laquelle la raison s'accordera avec la nature, comme dans le modèle antique. Ainsi passe-t-on d'un régime tyrannique à un régime démocratique, tout doucement et sans violence.

Bien sûr, les artistes doivent jouer un rôle dans la réalisation de ce projet. Ils sont enjoint par Schiller à associer le vrai et le bien à la représentation du beau. Mais, on voit mal pourquoi les artistes, émancipés du religieux et du politique grâce à l'avènement des beaux-arts, accepteraient de se soumettre à un nouveau dogme. Pour l'essentiel, Schiller se borne à affirmer que les beaux-arts éduquent pleinement et qu'à eux seuls ils peuvent contribuer à l'émancipation citoyenne d'un système politique vicié en le réformant de l'intérieur, par l'ennoblissement des caractères, plutôt qu'en cherchant à le renverser. Toutefois, il ne nous dit pas qui dispenserait cette forme de pédagogie et, surtout, comment elle pourrait être appliquée. Ce ne sont là que quelques-uns des nombreux problèmes du modèle schillérien.

Nonobstant les difficultés rapportées, l'étude approfondie des *Lettres* m'aura cependant fourni l'occasion de dégager les deux principes opérants d'une éducation esthétique, soit la *disponibilité réceptive* et l'*évaluation normative*. Ces principes renvoient à une manière particulière d'appréhender l'œuvre d'art par la forme, indépendamment du contenu. Il s'agit en fait d'apprendre à s'immerger dans l'œuvre sans s'y dissoudre, afin d'en éprouver la cohérence interne, tout en rapportant ses impressions à des principes moraux. De l'application de ces principes émane l'« instinct de jeu » qui, transposé au monde de la vie, est censé permettre à l'individu d'évoluer librement à l'intérieur du cadre réglé par l'État, en tirant plaisir du développement de son plein potentiel grâce à l'exercice du jugement.

Art et éducation

Dans un second temps, je me suis centré sur les liens entre l'art et l'éducation. Une analyse du présent d'après une perspective esthétique m'a d'emblée permis d'établir que nous vivons maintenant dans un univers désacralisé, caractérisé par la rapidité et le vide. Tel est le résultat de la dégradation des transcendants au cours des deux derniers siècles, stipule l'écrivain et philosophe français Michel Guérin⁵ ; un phénomène qui n'a rien épargné, pas même l'Art avec un grand a.

Par la suite, j'ai souligné que la redécouverte du temps a initiée une nouvelle démarche artistique qualifiée d'esthétique de l'éphémère et basée sur la brièveté assumée. Selon la philosophe française Christine Buci-Glucksmann, ce paradigme du fragile et du vain pourrait s'avérer fécond pour l'individu d'un point de vue créatif, car il contribuerait à libérer l'imagination de ses entraves présentes et passées, tout en ouvrant un nouveau champ d'investigation : les inter-espaces significativement vibrants entre les êtres et les choses⁶.

Une première conclusion partielle s'imposait alors : une éducation esthétique repensée devrait préalablement œuvrer en un sens prophylactique, c'est-à-dire immunitaire, afin d'assurer l'hygiène de l'esprit en cette époque de consommation où nous sommes submergés d'images publicitaires et de propositions idéologiques esthétisées.

Partant de là, je me suis interrogé sur

l'orientation générale de l'enseignement dans nos écoles contemporaines. J'ai alors été confronté à deux modèles distincts. Dans le modèle québécois de la laïcité assumée, on vise à transmettre les outils pour comprendre et interpréter les signes et les symboles constitutifs de notre identité collective. On y prône l'ouverture et le dialogue, tout en tentant de conscientiser les jeunes face aux défis présumés qui les attendent. L'orientation est donc celle d'une transmission rationalisée du passé vers un présent anticipé sur la base d'un futur probable.

Dans le modèle français d'intégration républicaine, l'étude de grands modèles nationaux sert de ciment à l'État et la religion est exclue du système de transmission pédagogique. Ce système bat actuellement de l'aile, car il procède selon une finalité autocalibrée et n'offre guère de place aux cultures immigrantes, surtout musulmanes. L'orientation y est celle d'une assimilation à la culture dominante par la transmission de modèles éducatifs.

C'est à une version idéalisée de l'intégration républicaine que nous convie le philosophe de l'éducation Alain Kerlan⁷. Il propose ainsi une refonte du système scolaire sur une base esthétique, comme je l'indiquais d'entrée de jeu. Il s'agit concrètement d'associer par l'art l'expression des sentiments et l'exercice du jugement. Ses principaux arguments pointent vers une accointance entre le développement de l'esthétique et de l'individualisme démocratique ainsi que de la découverte de l'importance de l'enfance. En conséquence, une pédagogie esthétique serait un vecteur d'unité suffisamment puissant pour

permettre aux élèves de donner un sens à leur vie en dehors de toute transcendance. Bref, l'art couperait l'élève du présent afin de préparer un avenir original.

En contre-argumentation, j'ai voulu montrer que l'école n'est pas un lieu d'intersubjectivité propice à la réalisation d'un tel projet. Les groupes sont trop hétérogènes et les enfants trop immatures pour générer le climat de confiance nécessaire à la libre expression des sentiments. On a qu'à penser à *l'Émile* de Rousseau⁸ ou à toutes les formes d'art-thérapie pour constater que l'éducation des sentiments se fait toujours en contexte intimiste. De plus, ce projet, qui revient à prôner une séparation entre l'école et l'État, soulèverait un tollé parmi les principaux tenants de l'école publique (les parents et le Ministère de l'éducation) et tomberait finalement sous le couperet des mêmes accusations que le cours classique, soit son inadaptation au monde actuel⁹.

Comme l'avait bien vu Kant dans ses *Réflexions sur l'éducation*, l'État tend à se maintenir à l'identique et les parents souhaitent surtout que leurs rejetons s'adaptent à la réalité ambiante. Conséquemment, ni l'une ni l'autre de ces instances ne favorise les progrès de la liberté¹⁰.



Kant

Tout compte fait, le modèle de la laïcité assumée, qui cherche à transmettre les clés pour déchiffrer le réel et promouvoir l'engagement citoyen, apparaît donc comme un modèle plus sensé.

Cela ne sonne pas le glas du projet schillérien, mais témoigne plutôt en faveur de l'extra-scolarité d'une possible éducation esthétique.

Art et politique

Fort de ce constat, je me suis alors intéressé aux liens entre l'art et la politique. L'analyse extrapolée d'une étude menée entre 2000 et 2001 par Jean-Pierre Charland, un spécialiste de l'histoire et de la didactique de cette discipline, auprès de 2000 élèves de 15 ans des régions urbaines de Montréal et Toronto, mise en rapport avec des données comparables provenant d'Europe, a de prime abord révélé un désintérêt quasi généralisé des citoyens pour la politique, résultant principalement d'une survalorisation de la sphère privée au détriment de l'engagement public¹¹.

À mon avis, il faut se garder de disqualifier trop rapidement cette étude sur la seule manifestation des événements récents du « Printemps érable » 2012. Charland précise : « L'attachement des élèves à la liberté d'opinion ne me semble pas devoir être relié à un engouement pour la démocratie, dont elle est pourtant une dimension essentielle, mais tenir plutôt à la popularité de la sphère privée.¹² » Or, la liberté d'expression, c'est le facteur qui me semble être déterminant dans cette affaire, outre la hausse des frais, bien sûr. D'une

⁴Ibid., Deuxième lettre, p. 91.

⁵Michel GUÉRIN, Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 6.

⁶Christine BUCI-GLUCKSMANN, Esthétique de l'éphémère, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 83.

⁷Alain KERLAN, L'art pour éduquer ? La tentation esthétique, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 231 p.

⁸Jean-Jacques, ROUSSEAU, Émile ou de l'éducation (1762) ; Paris, Éditions Garnier-Flammarion, 1966, 629 p.

⁹Le Rapport Parent de 1964 sur la situation de l'éducation au Québec est très clair à ce sujet.

¹⁰Emmanuel KANT, Réflexions sur l'éducation (1803) ; tr. fr. A. Philonenko, 8e édition, Paris, Éditions Vrin, 2000, p. 108.

¹¹Jean-Pierre CHARLAND, Les élèves, l'histoire et la citoyenneté, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, 333 p.

¹²Ibid., p. 215.

¹³Christian RUBY, Nouvelles lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Bruxelles, Éditions La Lettre volée, 2005, 226 p.

APPRÉCIER LA BEAUTÉ POUR APPRENDRE LA LIBERTÉ

RENÉ BEAUPARLANT. MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE. UQTR

façon ou d'une autre, il est bien trop tôt pour saisir le sens véritable de la mobilisation étudiante contre les droits de scolarité. Tout ce que l'on peut en dire pour l'instant, c'est que le taux de participation chez les jeunes aux prochaines élections provinciales sera certes à surveiller.

C'est donc à partir de ce résultat que j'ai abordé la pensée de Christian Ruby, qui s'est prêté à une réécriture des *Lettres* de Schiller afin d'en proposer une version remaniée et actualisée¹³. Il souhaite ainsi revitaliser l'engagement citoyen, non plus sur la base d'une unité esthétique, mais bien par la confrontation artistique avec soi et autrui.

Ruby insiste donc sur l'aspect formateur de l'art interactif contemporain, axé sur la résistance et la dissension. Son but est de promouvoir une formation artistique qui permettrait aux gens de s'insérer dans les débats publics, plutôt que de continuer à se repaître de la politique-spectacle érigée sur fond d'harmonie cosmétique.

Cette formation agirait sur quatre axes complémentaires. Elle permettrait d'abord aux individus de s'exercer à de multiples devenir sans y être réduit, les placerait ensuite en situation de médiation, facilitant ainsi la fluidité de la faculté de juger et, enfin, elle encouragerait le transfert de compétences d'une sphère d'activité à l'autre.

Seule une petite frange de l'art contemporain serait propice à ce type de formation, c'est l'art dit « libre », soit celui qui résisterait à l'instrumentalisation par le politique à des fins purement consensuelles. Cependant, dans cette histoire, on voit mal comment des gens extérieurs à la sphère privée l'un pour l'autre, mais mis en rapport dialogique via des

interactions artistiques, pourraient se mettre spontanément à confronter leurs impressions et en tirer une impulsion vers l'engagement public. Cela relève à mon sens de l'utopie.

Avec Ruby, on franchit néanmoins une étape importante vers la responsabilité personnelle en matière d'éducation esthétique, puisque ce sont les spectateurs-acteurs qui s'éduquent entre eux, dans un cadre social et non plus scolaire. Il a également le mérite d'inscrire ce processus dans une formation continue de l'individu, visant à prévenir la domination externe et la réification des rapports humains. Il nous présente toutefois une vision obtuse de l'art, qui sert plus sa cause qu'elle ne rend justice à la diversité des pratiques artistiques actuelles, même s'il est vrai que l'espace public est largement colonisé par des pratiques artistiques exploitées en tant que véhicule idéologique, mais aussi, et surtout, à des fins mercantiles. La valeur esthétique de tels produits dits culturels est trop souvent faible puisqu'ils sont conçus pour susciter le désir immédiat au lieu de la réflexion, et c'est bien là, malheureusement, ce qui leurs assurent un succès de masse.

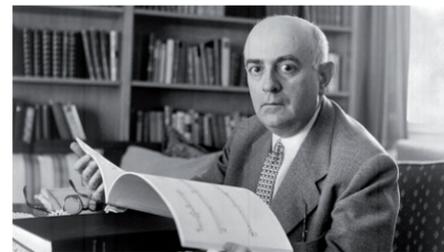
Enfin, pour lier les gains de sa formation artistique à la politique, Ruby nous propose une version atténuée de l'idée de sens commun, issu d'échanges directs et basé sur un militantisme d'idées : « les archipels de coopération¹⁴ ». Il commet ainsi la même erreur que Schiller et Kerlan, en surévaluant les limites et les possibilités réelles d'une pédagogie par l'art. L'erreur en question consiste en une absolutisation des effets toniques ponctuels et toujours aléatoires de l'art, qui nous donne parfois l'impression d'appartenir à quelque chose de plus grand que soi, pour les incorporer à de vastes ensembles hétéronomes : l'éducation ou la politique.

Ma propre utopie

Pour pallier cette méprise, j'ai donc entrepris de refonder l'éducation esthétique sur l'individu lui-même, indépendamment de l'humanité qu'il s'agirait de faire surgir en lui.

Compte-tenu de l'instrumentalisation outrancière de la culture à des fins commerciales ou partisans dans l'espace public, il me semble que le premier moment d'une éducation esthétique repensée devrait être négatif ou, pour ainsi dire, prophylactique.

Adorno, qui insiste sur le rôle critique de l'art, nous permet d'emblée de distinguer entre art autonome et art asservi. L'art autonome est, selon ce philosophe, l'œuvre qui se présente comme « antithèse sociale de la société¹⁵ », c'est-à-dire qui s'offre comme une vision sublimée de la réalité brute. Il est critique par le seul fait de son existence inutile dans un monde dominé par l'utilité et inestimable au sein d'un monde où chaque chose a son prix, puisqu'il est incomparable avec quoi que ce soit d'existant.



Adorno

Pour être émancipatrice, cette propédeutique réflexive doit procéder d'un libre choix, soit celui de fréquenter volontairement des œuvres esthétiquement fortes plutôt que faibles. L'autonomie, évidemment, ne peut être imposée à quiconque sans devenir tyrannie.

Le second moment, positif celui-là, est celui de la rencontre avec l'œuvre. Il consiste en une application des principes schillériens de disponibilité réceptive et d'évaluation normative, dans une optique réflexive et non plus politique.

L'élargissement réflexif rendu possible par la multiplicité des contacts avec l'art autonome apprendra à l'individu à apprécier la diversité et la complexité de la réalité, sans tenter de la réduire à une abstraction, comme c'est le cas dès que l'on se met à spéculer sur l'idée d'un sens commun. La personne sera alors naturellement portée à enrichir ses relations interpersonnelles, accordant ainsi sa préférence à son environnement phénoménal.

Ainsi conçue, l'éducation esthétique de l'individu pourrait s'avérer une excellente contre-mesure à une mondialisation abstraite et inhumaine, par le primat consenti à la communauté réelle et foisonnante de ressources. Le but ici était seulement de montrer que la conciliation des idées de Schiller et d'Adorno est possible et pourrait s'avérer féconde d'un strict point de vue individuel, même si une telle synthèse dépasse largement le cadre restreint d'un mémoire de maîtrise.

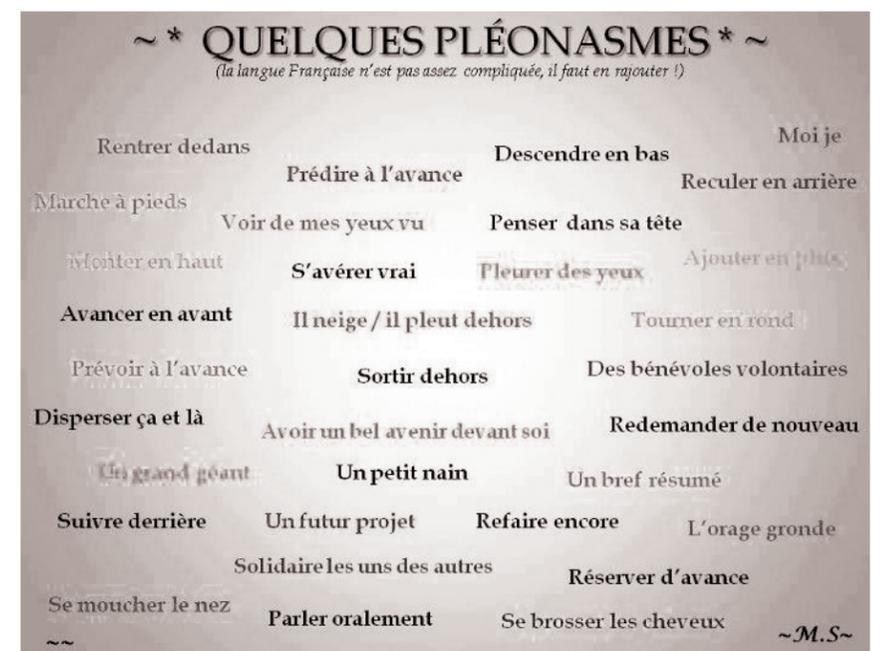
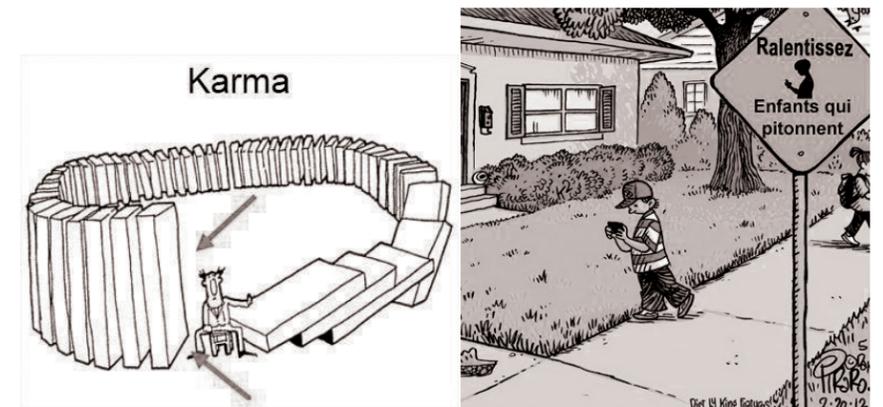
En conclusion

Sur ce, je suis maintenant en mesure de conclure en revenant à ma question de départ. *En quel sens l'éducation esthétique de l'homme est-elle souhaitable?* En dépouillant le modèle schillérien de son caractère idéaliste, j'ai constaté que l'éducation esthétique pouvait demeurer souhaitable d'un point de vue individuel, car elle permet à la personne d'élargir ses horizons et de revenir à l'essentiel. Cette forme de pédagogie par l'art s'inscrit dans le cadre d'une formation continue de l'individu

social, en favorisant la responsabilité individuelle et la rencontre réelle, plutôt que la consommation de masse et l'abstraction projective. Elle demeure cependant impropre à la systématisation scolaire. Enfin, elle invite l'individu à approfondir ses liens privés et pourrait même servir

d'amorce à une résurgence de petites communautés « tricotées serrées », antithétiques au sein d'un monde mathématiquement globalisé. C'est en ce sens, je crois, que l'éducation esthétique de l'individu est aujourd'hui plus que jamais hautement souhaitable.

SECTION HUMOUR



¹³Christian RUBY, Nouvelles lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, Bruxelles, Éditions La Lettre volée, 2005, 226 p.

¹⁴Ibid., Troisième lettre, p. 43-48.

¹⁵Theodor W. ADORNO, Théorie esthétique (1970) ; tr.fr. Éliane Kaufholz & Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, p. 24.

Juteux

La lame affûtée glisse sur la viande, la laissant scindée derrière elle. Les morceaux se séparant laissent entrevoir un centre rouge... rouge et juteux. Une infime quantité de liquide vermeil s'écoule lentement de la viande pour faire un ruisseau dans l'assiette de porcelaine blanche immaculée. Le contraste est saisissant, je saisis sans la moindre hésitation ma première bouchée et je retourne à la contemplation du sang se déversant dans l'assiette. Quelques petites bulles de matière grasse fondue commencent à paraître çà et là dans le ruisseau grossissant. Je mâche, le steak est juteux.

Il y a quelques heures à peine, un boeuf plein de vie, broutant dans son champ sans se douter de rien allait subir la mortalité pour combler les désirs d'un autre mortel. Ô pauvre destin fatal de ces pauvres mammifères réduit à des biens de consommation! Mais en fin de compte... ils n'avaient qu'à inventer l'élevage avant nous! N'est-ce pas là, la leçon à tirer de Darwin?

Cette idée me fait rire, malgré ma bouche pleine.

Je me rappelle un film étrange d'un cinéaste russe du début du XXe siècle, Dziga Vertov, où nous était représentée, à l'envers, la vie du bétail. Nous pouvions voir le cours d'un repas à l'envers, la personne sortant la nourriture de sa bouche question de remplir son assiette. Puis, le steak était ramené à la cuisine où il était «décuit». Ensuite, le cuisinier remplaçait les os et le gras sur la pièce de viande pour la ramener au boucher qui la rattachait à l'immense carcasse animale. Carcasse qui était ensuite ramenée à l'abattoir où un homme remplaçait la carcasse dans une peau, et d'un coup de lame divine, il redonnait la vie à l'animal.

L'animal, sans doute effrayé retournait à reculons rejoindre ses confrères afin de brouter dans un champ.

Sans doute était-ce la seule façon de projeter le film et de lui conserver une fin heureuse. Un animal retrouvant la vie, miraculeusement, sans l'aide apparente d'un dieu quelconque... Une bien meilleure fin à mon avis que de voir, à l'inverse, un humain, non conscient de la mort qu'il a causée, terminant son repas, grimaçant en voyant le prix du repas, et repartir sans avoir l'air plus heureux.

J'en suis à la moitié du steak de mangés, je dois ralentir la cadence sinon... Je m'attarde sur l'accompagnement : des frites et de la salade. La marrée rouge n'a pas encore atteint les frites, mais une partie de la salade y baigne par contre. Je m'attarde sur cette salade contaminée, la vinaigrette et le sang animal se mariant d'une union qui peut sembler malsaine aux yeux de plusieurs. Mais en toute honnêteté, c'est une fusion délicieuse. Je me sépare un peu à contrecœur du couteau qui n'est plus nécessaire: la laitue s'attaque bien à la fourchette seule, l'arme blanche n'est plus utile.

La verdure est bonne quand elle accompagne un met qui l'est lui-même davantage. Certaines personnes en font une diète complète, presque une religion. Je préfère de mon côté, si j'ai une idole à vénérer, qu'elle ait au moins eu déjà la vigueur et la force d'un être pensant... Ne serait-il pas ridicule d'adresser ses prières à une herbe qui courbe l'échine devant les vents les plus faibles? Et les arguments qu'utilisent ses missionnaires pour tenter de convertir les païens carnivores :

« *Les animaux en élevage sont mal traités.* »

Ou encore

« *La quantité de végétation utilisée pour nourrir le bétail suffirait à nourrir les pays où les gens meurent de faim.* »

Donc, dans cette suite d'idée, tuer un boeuf pour s'en nourrir, c'est mal. Et prendre de la végétation qui pourrait nourrir des humains pour la donner à un boeuf, c'est mal. Il faudrait donc consommer moins de boeuf pour que plus d'humains se nourrissent et que moins de boeufs ne souffrent. Cela ferait diminuer la population de boeuf sur la planète...

Alors, tuer des boeufs, c'est mal. Mais tout mettre en oeuvre pour qu'il en naisse moins, c'est bien. Il serait donc moins mauvais d'être non-né que d'être tué? Pourtant, être tué signifie avoir vécu; avoir vécu serait donc moins bien que de ne pas avoir vécu?

La salade est terminée, je mange indéniablement trop vite. Cela causera ma perte rapide. Je soupire et cherche comment étirer le temps du repas. J'observe les gens autour de moi. Il y a un homme près de la porte, en uniforme. Il ne mange pas et semble avoir le regard fixe. Il serait bien de pouvoir insérer de force des choses dans ces regards vides qu'ont si souvent les gens.

L'homme paraît si bien, cela me répugne. Combien de temps a-t-il passé sur ce visage pour lui donner cet air impassible, au-dessus de tout? Il n'y a pourtant pas grand-chose qui devrait nous laisser indifférents. Ou peut-être cette indifférence est-elle feinte... Ou les émotions se cachent-elles derrière d'immenses façades que se sont construites les hommes avec les années pour se défendre des attaques que lancent sans cesse les royaumes voisins. Le danger ici est qu'une forteresse assiégée trop longtemps finit

immanquablement par manquer de vivres.

Je n'ai aucune peine à imaginer à quoi doit ressembler sa journée typique, qui doit inexorablement être aussi pertinente que la vie du boeuf destiné à l'abattoir.

Il doit se lever tôt afin d'être propre, repu, rasé à la peau. Il doit même passer quelque temps à s'arracher quelques cheveux gris, poils de nez un peu trop long et peut-être même un monosourcil qui ruinerait son image. Il doit ensuite embrasser sa femme et ses enfants, quoi de plus cliché? (Je vois bien l'anneau à son annulaire.) Puis il va travailler! Pourquoi? Parce qu'il le doit, j'imagine... il ne s'est probablement pas posé la question. Chaque jour de sa vie, il doit quitter ceux qu'il aime pour aller faire quelque chose qu'il n'aime pas. Et il ne s'est pas questionné sur la pertinence d'agir ainsi, j'en suis convaincu.

Ensuite, après une journée épuisante, il doit revenir chez lui pour, à toute vitesse enlever son uniforme inconfortable qu'il a pourtant porté si fièrement toute la journée. Puis, après un huit heures à avoir frotté ses pensées à des sujets inintéressants que lui ont imposé ses supérieurs, il se servira avec un petit soupir de soulagement une bière, un verre de whiskey ou quelque chose du genre afin d'assommer les quelques pensées qu'il aurait pu avoir de son propre chef dans une journée. Pour finir, pour être certain de ne pas mettre sa conscience en fonction, il ira s'abrutir le restant de la soirée en engloutissant quelques émissions de fast-food télévisées qui lui serviront des recettes prémâchées de manières de penser... Si cela peut lui éviter de cuisiner.

Plus j'y pense, plus cela me lève le coeur. Surtout que les frites sont

froides. Je me sens mal pendant un instant, comme déséquilibré. Je sens que si je tente d'avaler ce que j'ai dans la bouche, cela restera coincé au niveau de l'oesophage. Je m'agrippe un instant à la table comme pour m'empêcher de flancher. L'homme près de la porte sort de sa torpeur.

- « Hey! Ça va? »

Je lui lance un regard hargneux et retourne mon attention sur mon assiette dans laquelle ne restent que quelques morceaux de viande. La fin est proche, je dois terminer mon repas malgré le nœud qui me lie l'estomac. Un dernier coup d'œil à l'homme en uniforme, il y a quelques secondes il semblait croire que j'allais rendre mon repas, mais déjà il semble avoir retrouvé le vide si précieux de son regard, tout en conservant une moue dégoutée.

Tant mieux! Si cela peut avoir mis un peu de piquant dans sa journée... Je m'esclaffe en silence en souriant du coin gauche de ma bouche, suite à quoi je reprends un morceau de steak. Tiens! Une des questions que je me suis posé toute ma vie et à laquelle je n'aurai jamais de réponse... quel goût aurait la viande humaine? Cela aurait été intéressant de creuser un peu plus loin afin de trouver une réponse... Mais j'ai préféré répondre à une curiosité de la luxure plutôt qu'à une de la gourmandise.

Car, quel est le plaisir ultime de la vie sinon l'orgasme? Y a-t-il d'autres plaisirs que la nature nous concède sans compromis? Je n'en vois aucun. Tout a trouvé son prix parmi nos plaisirs primitifs. Ce steak que je consomme avec plaisir a un coût même s'il sera assumé par l'état. Les commerces nous interdisent la plupart d'utiliser leurs toilettes à moins que nous n'achetions quelque chose. Il faut la plupart du

temps posséder un lieu pour y dormir, tous les plaisirs et besoins naturels ont été commercialisés avec succès, sauf celui-ci...

L'orgasme est resté gratuit. Il peut être atteint partout, n'importe quand. Seul ou accompagné. Avec un humain, un objet à la forme convenable ou un animal.

La plupart des espèces peuvent atteindre l'orgasme sauf bien sûr... les végétaux! Voilà une bonne raison de devenir végétarien. En mangeant de l'herbe, nous n'empêchons aucun vivant d'accéder à l'orgasme.

Et à l'opposé de l'orgasme, le plus grand drame d'une vie en est le contraire : la mort. Si certains la souhaitent, ce n'est que comme dernière solution de rechange, elle n'est pas une finalité désirée en soi bien qu'elle soit tout de même la finalité de tout. Je me demande si le monde sera toujours là quand je ne serai plus là pour le penser. Peut-être ma mort sera la finalité du monde? Cela me donnerait enfin un peu d'importance.

Certains humains prennent la vie de d'autres. C'est le vol ultime! Que pouvons-nous prendre de plus à un vivant que sa vie?

La vie débute dans l'orgasme et se termine dans la mort. La question qui devait se poser, à laquelle je devais d'une façon ou une autre trouver une réponse était alors : Qu'en est-il de la combinaison des deux? Un humain, et je me choisis comme cet élu, devait se sacrifier pour trouver la réponse... même si l'enquête soulevait à coup sûr la polémique.

«*Meurtrier!*» m'ont dit certain. «*Violeur!*» m'ont dit d'autres. «*Philosophe*» me suis-je dit. Si certains ont peur d'élucider des questions

fondamentales, ce ne fut pas mon cas. J'aurais pu m'en sortir en plaidant la démenche paraît-il. Mais cela m'aurait privé de la joie de communiquer au monde, via les médias, la réponse que j'avais cherchée et trouvée en son nom.

Ironiquement, plutôt que de se pencher sur la découverte que j'avais faite, les débats se sont tournés sur une question d'éthique : « *les médias devraient-ils cesser de publier les déclarations d'un fou qui ne souhaite que cela, l'attention du public?* ».

Je pousse un soupir en repoussant mon assiette. Mon dernier repas est terminé. Je cale d'un trait la coupe de vin que je n'ai pas touchée du repas. Le garde, à côté de la porte sort de sa rêverie et me regarde. Je crois lire de la pitié dans son regard, je détourne les yeux : je n'en veux pas.

Il ouvre la porte menant au couloir de la mort et me pose la question à laquelle aucun humain ne répondra jamais en toute honnêteté.

— « Prêt? »



Serge Cantin,
Entrevue sur la culture

Entrevue de Serge Cantin dans Le Devoir du 29 septembre 2012 (interviewer Stéphane Baillargeon)

1) Qu'est-ce que la transmission culturelle et quelle fonction joue-t-elle dans une société?

La transmission culturelle a pour fonction essentielle d'humaniser le petit de l'homme, d'en faire un homme à son tour. Aussi il n'y a pas de société humaine sans transmission culturelle. Parce que l'homme est essentiellement culture et qu'il n'y a de culture que par la volonté de la transmettre d'une génération à l'autre, ce qui s'appelle éduquer. Autrement dit, et pour paraphraser une formule célèbre de Simone de Beauvoir, on ne naît pas homme, on le devient, et on le devient en acquérant le code culturel d'une société particulière, ce qui ne se fait pas sans effort ni sans une certaine dose de contrainte, celle que la société exerce sur l'enfant afin de lui inculquer le code culturel que les adultes, eux, possèdent, du moins en principe. Je suis conscient de préférer là un truisme sociologique, mais il semble qu'il soit nécessaire de le faire face à l'individualisme libéral qui cherche au contraire à nous convaincre que nous sommes des monades auto-engendrées et autosuffisantes, et qui s'ajustent entre elles grâce à la main invisible du marché. Nul besoin de transmission culturelle dans ce cadre fonctionnaliste-libéral, un cadre qui, en dépit des résistances qu'on lui oppose ici et là, tend à s'imposer à l'échelle mondiale – c'est ce que l'on appelle la mondialisation...

2) Quels sont les mécanismes et les acteurs fondamentaux de la transmission culturelle?

Dans les sociétés modernes, la transmission culturelle a été

longtemps assurée de concert, main dans la main pour ainsi dire, par deux grandes institutions: la famille et l'école. Or il s'avère que cette alliance institutionnelle, qui semblait aller de soi, s'est rompue. La famille, comme vous le savez, a connu d'énormes transformations au cours des dernières décennies, au point de perdre son caractère institutionnel pour devenir de plus en plus un milieu affectif. La famille n'est plus, ou est de moins en moins, un lieu d'apprentissage des rôles sociaux, une courroie de transmission culturelle. Dans l'esprit de beaucoup de parents, c'est à l'école qu'il revient de faire le travail de socialisation, de transmettre à l'enfant ce dont il aura besoin pour évoluer à l'intérieur de la société. C'est beaucoup demander à la seule école. Les familles affectives, désinstitutionnalisées, exigent beaucoup de l'école. Or il faut se demander si celle-ci peut éduquer sans le concours de la famille. Et puis de quelle éducation parlons-nous? L'école d'aujourd'hui est forcée de se soumettre aux exigences du marché, qui lui impose une conception instrumentale du savoir qui le réduit à une boîte à outils pour « apprendre à apprendre », selon l'expression consacrée. C'est ce qu'on appelle « la société du savoir », qui ne veut plus rien savoir du passé et de son savoir « mort », celui que les gens de ma génération ont eu encore la chance d'acquérir dans les écoles de la dite « grande noirceur ».

3) Ya-t-il une crise de transmission de la culture dans notre société? Autrement dit: le Québec et particulièrement le Québec francophone vit-il une crise spécifique de ce point de vue?

Que la société québécoise ait du mal à transmettre sa culture, qu'elle traverse une crise profonde de sa mémoire et de son identité, cela me paraît incontestable. Il est vrai que

le Québec n'est pas la seule société à vivre aujourd'hui une pareille crise, qui affecte, à divers degrés, toutes les sociétés du monde. Sauf qu'elle revêt ici un caractère particulièrement dramatique, étant donné la précarité persistante de notre condition en terre d'Amérique, une précarité qu'il faut vraiment être aveugle pour ne pas reconnaître. Mais, comme le dit l'adage, il n'y a pas pire aveugle que celui qui ne veut pas voir... Quoi qu'il en soit, les Québécois ont beaucoup de mal à négocier le rapport à leur propre passé, à assumer ce qu'ils ont été, à se réconcilier avec eux-mêmes. Ils devront pourtant bien un jour ou l'autre y parvenir, sous peine de disparaître. Car on ne peut pas durer longtemps sans mémoire. Il m'arrive souvent de citer la phrase de Tocqueville : « Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténébres. » La formule s'applique assez bien, me semble-t-il, à notre situation actuelle. Non qu'il faille rendre obligatoire la lecture de Notre maître le passé, bien que l'on aurait sans doute intérêt à relire certains textes de Lionel Groulx qui n'ont rien perdu de leur pertinence. Mais ce que je veux dire au fond, c'est qu'il y a un travail de mémoire qui n'a pas été fait depuis la Révolution tranquille. À cet égard, je dirais, quitte à m'attirer les foudres de mes chers collègues, que les intellectuels québécois portent une grande part de responsabilité. Fernand Dumont fut l'un des seuls à saisir l'urgence de ce travail de mémoire, auquel il aura d'ailleurs lui-même contribué, notamment dans *Genèse de la société québécoise*. À mon sens, Dumont a parfaitement formulé la grande question qui continue de se poser à nous en ce début du XXI^e siècle: « sans la garantie de ce passé, sans la continuité d'un destin singulier au Québec en Amérique, comment envisager un futur qui soit bien de nous? » Cette question n'est du reste pas très éloignée de celle que soulevait

Tocqueville il y a plus de 170 ans dans De la démocratie en Amérique.

4) *Mais cette crise de la transmission, cette crise de la mémoire, où l'observez-vous en particulier?*

Je l'observe par-dessus tout en tant qu'éducateur qui essaie tant bien que mal, dans une société qui ne valorise plus que le présent, que l'immédiat, de transmettre quelque chose du passé, de montrer que celui-ci n'est pas mort ou qu'il doit toujours demeurer vivant, et ce pour des raisons je dirais anthropologiques, au nom d'une certaine conception de l'homme : une conception proprement culturelle selon laquelle l'homme, loin d'être donné au départ, est le résultat d'un processus d'humanisation qui implique une appropriation, jamais achevée, du passé de l'humanité. Cette appropriation est d'ailleurs, comme l'a fort bien vu Hannah Arendt, la condition pour assurer la continuité du monde par son renouvellement. L'éducation, disait en substance Arendt, doit demeurer conservatrice pour préserver ce qui est neuf et révolutionnaire dans chaque enfant. La proposition est apparemment paradoxale. Mais je suis toujours frappé par le fait que mes étudiants, qui ont servi pour la plupart d'entre eux de cobayes aux apprentis-sorciers du pédagogisme, comprennent sans trop de difficulté le bien-fondé de cette proposition. Ils reconnaissent aisément qu'on les a privés d'un bien essentiel, et ils en souffrent.

5) *Quoi penser, dans un tel contexte, des nouvelles technologies de communication comme Internet et les réseaux sociaux? Dans quelle mesure transforment-elles la transmission culturelle?*

Je dirais que le danger des nouvelles

technologies de communication réside dans le fait qu'elles risquent de nous donner l'illusion du savoir. Pourquoi se casser la tête à lire des gros livres savants quand on a accès, grâce à des moteurs de recherche très performants comme Google, à tout ce dont on a besoin pour se faire une idée sur tel ou tel sujet? Il suffirait donc de posséder quelques clefs, de maîtriser quelques savoir-faire techniques, quelques outils pour que le monde s'ouvre à nous. Mais cette ouverture n'est-elle pas trompeuse? Ne tend-elle pas à réduire le savoir à un bric-à-brac dans lequel on va piger des informations sans trop se soucier d'approfondir les questions et d'acquérir, par un véritable travail de lecture et de réflexion, les connaissances qui me permettraient ensuite de porter un jugement éclairé et critique sur ces questions? Au risque de me répéter, il s'agit là d'un rapport purement instrumental au savoir qui nous prive du sens profond des savoirs, de leur portée anthropologique.

6) *Que pensez-vous de la récente crise étudiante? Y a-t-il un lien entre elle et la crise de la transmission culturelle que vous évoquez?*

J'avoue humblement de ne pas trop savoir comment interpréter cette « crise étudiante », quel sens lui donner. Peut-être est-elle encore trop proche de nous pour que nous puissions comprendre ce qu'elle révèle de l'état présent de notre culture, même si, comme vous le savez, certains se sont empressés, à droite comme à gauche, d'en fixer le sens définitif. Cela dit, je me demande, en toute hypothèse (restons prudent), s'il ne s'est pas agi aussi, sinon d'abord, d'une sorte de catharsis collective ou peut-être, plus simplement, d'un grand spectacle, avec ses acteurs, ses vedettes, ses seconds rôles et ses dizaines de milliers de figurants. Nos sociétés sont de plus

en plus des « sociétés du spectacle », pour évoquer le titre du livre fétiche de Guy Debord. Chose certaine, la crise étudiante aura été une excellente école pour les leaders étudiants, qui y auront trouvé un bon tremplin politique...

7) *Vous avez parlé de Fernand Dumont. Comment celui-ci voyait-il la transmission culturelle? Comment s'articule-t-elle à l'intérieur de sa théorie de la culture, à partir de sa fameuse distinction entre « culture première » et « culture seconde »?*

Ce que dit d'abord Dumont – et ce dès les premières pages de son chef-d'œuvre *Le lieu de l'homme* – c'est que la culture est « un projet sans cesse compromis », ce qui revient à dire que l'homme est lui-même un « projet sans cesse compromis ». En d'autres termes, la culture, qui est la grande conquête de l'humanité, n'est, contrairement à ce que certains jovialistes voudraient bien nous faire croire, jamais acquise. Car elle suppose une transmission, car elle dépend de l'éducation. Sans elle, sans une éducation digne de ce nom, la culture est perdue. Bien sûr, la culture ne disparaîtra pas du jour au lendemain, mais elle risque de s'effiloche au fil du temps, jusqu'à finir un jour peut-être par se résorber dans la seule « culture première », dans cette nature animale dont on ne sait trop comment la culture a bien pu émerger il y a des millénaires. Quant à la dialectique entre « culture première » et « culture seconde », qui est sans doute l'aspect le plus important mais aussi le plus difficile de la théorie dumontienne de « la culture comme distance et mémoire », je ne puis ici que renvoyer le lecteur à l'explication que Dumont en donne lui-même dans *Le lieu de l'homme*. Un livre remarquable. Mais faut-il rappeler ce que disait le vieux Spinoza : « toutes les choses remarquables sont aussi difficiles que rares ».

INTRODUCTION

Le Moyen Âge a souvent été considéré comme l'« âge noir » de tous les aspects de l'humanité par les hommes des époques qui suivirent. L'un de ces aspects, et non le moindre, fut la supposée « sclérose » de la philosophie en Occident, entraînée par l'établissement de la scolastique dans les monastères, puis dans les universités européennes. Cette faute est largement imputée à l'hégémonie de la religion chrétienne en Europe et à la naissance de la théologie, par la jonction de la Révélation et de la philosophie. Cette union, quoi qu'elle se fit surtout au détriment de cette dernière, la raison devant se soumettre lorsqu'elle entrait en contradiction avec la Révélation, força cependant les philosophes et les théologiens de l'époque à pousser très loin leurs raisonnements. Plusieurs grands penseurs s'attelèrent ainsi à la tâche de rendre « raisonnable » la Révélation biblique, comme ce fut le cas pour le moine bénédictin italien Anselme, qui deviendra évêque de Cantorbéry et qui sera, après sa mort, canonisé. Refusant de s'appuyer sur les autorités religieuses et philosophiques pour établir la preuve de l'existence de Dieu, il chercha à y parvenir à l'aide de la seule raison, ce qui devait servir, selon lui, à ramener les athées dans le giron de l'Église. Si cette œuvre est certainement sa plus célèbre, elle n'est pas sa seule et la présente analyse se consacrera plutôt à *De la chute du diable*, traité qu'il a écrit entre 1080 et 1085, où est mis en scène le dialogue entre un maître et son curieux et sceptique disciple, un peu à la manière du dialogue socratique.

L'analyse cherchera à déterminer si, selon Anselme, Dieu, créateur de tout ce qui est, est responsable de la

chute du diable. En effet, Anselme se trouve confronté à plusieurs difficultés lorsqu'il entreprend de justifier la chute du diable : le diable étant une créature, si c'était dans sa nature de pécher, il n'en était pas responsable et si Dieu possède la prescience divine et qu'il savait que le diable allait chuter, la chute du diable était donc nécessaire et ce dernier semble alors avoir été puni durement pour un péché qu'il ne pouvait pas ne pas commettre... L'analyse couvrira donc les réponses d'Anselme à ces questions intéressantes, mais embarrassantes, ainsi qu'à plusieurs autres et pour y parvenir, elle se divisera en trois chapitres, commençant par une nécessaire conceptualisation des dons de Dieu aux anges, de la commodité, de la justice, du mal et du péché, suivi d'une explication de ce que fut le péché du diable et se terminant sur le problème du libre choix du diable dans son péché.

CHAPITRE I

Puisqu'Anselme donne une grande importance à la signification des mots dans son œuvre, il est nécessaire pour toute analyse de déterminer au préalable la définition des termes principaux qui y sont présents. Il sera donc ici question des dons que Dieu a faits à ses anges lors de leur création, ce qui n'est pas tant une conceptualisation de termes qu'un rappel d'idées nécessaire à la compréhension de l'analyse et de la signification qu'Anselme donne à la commodité, à la justice, au mal et au péché.

En premier lieu, puisque Dieu est le créateur de tout ce qui est, nulle créature n'est par elle-même, ni ne possède quelque chose par elle-même : seul Dieu est et possède tout ce

qu'il a par lui-même¹. Les anges, bien qu'immortels, ne sont pas éternels : seul Dieu l'est. Ainsi, à leur création, les anges ont reçu le premier don de Dieu : l'existence. Bien que cette mention ne soit pas présente dans le texte d'Anselme, ce don est une évidence. Ensuite, les anges ont reçu, toujours selon Anselme, la volonté de bonheur, aussi appelée volonté de « commodité » par Anselme, et la volonté de « justice »². Mais que sont ces deux dons? D'abord, selon Anselme, la recherche de la commodité et celle du bonheur sont une même chose, puisque toute créature veut être heureuse et que « [...] nul ne peut être heureux qui ne veut le bonheur. Car nul ne peut être heureux en ayant ce qu'il ne veut pas ou en n'ayant pas ce qu'il veut³. » Ensuite, en plus de cette volonté de bonheur, les créatures ont aussi reçu la volonté de justice qui se résume, selon Anselme, à « [...] vouloir seulement ce qu'il conviendrait qu'[elles] veuille[nt]⁴ » et qui distingue les créatures raisonnées des autres. En effet, alors que toutes les créatures ont la volonté de bonheur, seuls les êtres raisonnés peuvent vouloir ou non la justice⁵ et c'est pourquoi les actes des animaux ou des plantes ne peuvent jamais être jugés justes ou injustes⁶. Plus encore, ces deux dons sont nécessaires pour Anselme, car la possession d'un seul, quel qu'il soit, ne permet pas à la créature raisonnée d'être juste ou injuste. Pourquoi cela? Parce qu'une créature ne possédant que la volonté de bonheur et qui veut quelque chose qu'elle ne doit pas vouloir ne peut pas ne pas vouloir cette chose et qu'une autre qui ne possède que la volonté de justice et qui ne voudrait que ce qu'elle doit ne serait pas plus juste, puisqu'elle ne pourrait nécessairement vouloir que ce qu'elle doit. Ce sont ces deux dons qui sont en grande partie responsables de ce

¹ANSELME de Cantorbéry, *De la chute du diable*, traduction par Rémy de Ravinel et introduction et notes par Michel Corbin, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 283.

²Ibid., p. 333.

³Ibid., p. 327.

⁴Ibid., p. 333.

⁵Ibid., p. 327.

⁶Ibid., p. 335.

LE DIABLE A-T-IL RÉELLEMENT MÉRITÉ SA CHUTE?

SAMUEL LIZOTTE, ÉTUDIANT AU BACCALAURÉAT EN PHILOSOPHIE

qu'Anselme appelle le libre choix ou le libre-arbitre, car «[...] la justice (ainsi) ajoutée tempère si bien la volonté de bonheur qu'à la fois elle retranche l'excès de la volonté et n'ampute pas le pouvoir d'excéder⁷.»

En second lieu, *De la chute du diable* étant un traité concernant le péché du diable, il convient de décrire ce que sont, pour Anselme, le mal et le péché. D'abord, pour Anselme, «[...] nulle chose n'est (un) mal et (le) mal n'est autre que l'absence de justice, abandonnée dans la volonté ou dans quelque chose, en raison de la volonté mauvaise⁸.» Ainsi, une volonté peut être mauvaise, mais nulle chose ne peut être un mal. C'est cette «mauvaise volonté» qui est associée, chez Anselme, au péché. Si nulle chose ne peut être un mal, Anselme considère qu'une chose peut être un péché, comme l'est la mauvaise volonté. La volonté de justice étant donnée par Dieu à leur création, les créatures ne peuvent pécher par mauvaise volonté qu'en abandonnant le don de Dieu, en ne voulant pas ce qu'elles devraient vouloir ou en voulant ce qu'elles ne devraient pas vouloir⁹. De plus, une fois la volonté de justice abandonnée, on ne peut la ravoire qu'à travers la grâce divine, car comme on ne pouvait l'avoir avant que Dieu ne nous la donne au départ, on ne peut la ravoire par nous-mêmes si on l'abandonne¹⁰. Ensuite, Anselme affirme que le mal et le péché sont néant, car tout ce qui est bien vient de Dieu et que Dieu ne fait que de l'être. Dans ce cas, non-être et néant ne viennent pas de Dieu; ils sont en fait absence de Dieu¹¹. Quand une créature commet un péché, elle abandonne Dieu (ou un don de Dieu) et à la place de ce qu'elle a abandonné, il ne reste que le néant. C'est ainsi qu'on ne peut devenir injuste, et du même coup pécher, qu'en abandonnant la volonté

de justice, alors que pour Anselme, on ne peut pas pécher par abandon de la volonté de bonheur, car il est dans la nature d'une créature de désirer son bonheur et cette volonté ne peut donc s'abandonner. On peut voir ici que pour Anselme, la possibilité du péché nécessite impérativement l'existence du libre-arbitre chez les créatures, car une action venant d'une créature qui n'a pas reçu la justice, et qui n'a donc pas la liberté de choix, ne peut jamais être injuste et donc être un péché.



CHAPITRE II

Maintenant qu'ont été déterminés les dons de Dieu et qu'ont été définis ce que sont, pour Anselme du moins, la commodité, la justice, le mal et le péché, mais avant de s'attaquer à savoir si le diable était responsable de ses choix et méritait son jugement, il faut mettre à jour son péché lui-même. En effet, qu'a fait ou n'a pas fait le diable pour mériter la damnation «éternelle» de Dieu?

En somme, puisque la définition du

péché est d'abandonner la justice, si le diable a péché, c'est qu'il a abandonné la volonté de justice¹²... Cependant, Anselme ne s'est pas contenté de cette déduction. Si le diable a abandonné la volonté de justice, c'est qu'il l'avait avant de l'abandonner. S'il l'a abandonnée, le diable n'a donc pas persévéré dans la volonté, mais s'il n'a pas persévéré, est-ce parce qu'il ne le souhaitait plus, ou est-ce parce que Dieu ne lui a pas donné la persévérance? Cette question est essentielle quand on constate que si le diable n'avait pas reçu la persévérance de vouloir la justice, il ne pouvait pas persévérer et il était donc «condamné d'avance» par sa nature. Anselme y répond directement en affirmant que «Dieu lui a donné volonté et pouvoir de recevoir la persévérance¹³.» Ici, l'importance du libre choix chez la créature est essentielle, en ce qu'Anselme implique que Dieu a offert au diable la volonté et le pouvoir de recevoir la persévérance dans la volonté de justice, mais, de son libre choix, le diable l'a refusée. Anselme fait ici une nuance entre le fait que le diable a déjà nécessairement voulu la justice, puisque la volonté de justice lui avait été donnée par Dieu à la création, comme à toute créature raisonnée, et le fait qu'il n'a pas persévéré dans cette même volonté de justice pour la mener à terme et devenir «juste». Cette persévérance dans la volonté, Anselme l'appelle le *parvouloir*, faute de terme plus juste pour l'identifier. Le péché du diable n'est donc pas seulement d'avoir abandonné la volonté de justice, mais plus précisément de n'avoir pas *parvoulu* la justice¹⁴.

Le raisonnement d'Anselme ne s'arrête toutefois pas là. En effet, si le diable n'a pas mené à bien sa «tâche» de vouloir la justice, s'il n'a donc pas parvoulu la justice, et qu'il l'a fait par

liberté de choix, quelle était sa raison de le faire? Anselme répond à cela que le diable voulait quelque chose qu'il n'avait pas et qu'il ne pouvait avoir qu'en abandonnant ce qu'il avait, car s'il n'avait rien voulu d'autre que ce qu'il avait, il s'en serait contenté et s'il avait pu avoir ce qu'il n'avait pas et qu'il voulait, mais sans abandonner ce qu'il avait déjà, il n'aurait eu aucune raison d'abandonner ce qu'il avait¹⁵. Ici, il est évident que le diable ne pouvait pas vouloir une justice qu'il n'avait pas, car la justice, par définition, c'est de ne vouloir que ce que l'on a et que l'on doit vouloir. Le diable voulait donc une commodité qu'il n'avait pas, car l'autre volonté qu'une créature possède par nature, c'est la volonté de bonheur ou des commodités. À cet instant précis, Anselme affirme que le diable avait déjà doublement péché, car emporté par sa «sublime», le terme qu'Anselme utilise pour référer à l'«orgueil», il a alors voulu être semblable à Dieu¹⁶. En effet, seul Dieu peut vouloir quelque chose sans être soumis à une volonté supérieure, or le Diable a non seulement désobéi à Dieu, en ne voulant pas ce qu'il avait et que Dieu voulait qu'il veuille, mais il a même cherché à placer sa volonté au-dessus de celle de son créateur, en voulant ce que Dieu ne voulait pas qu'il veuille¹⁷.

Ce double péché apporte cependant encore un problème dans la réflexion d'Anselme, car contrairement à l'Homme, qui est tellement loin de Dieu par son imperfection, le diable, par la proximité de Dieu qu'il avait en sa qualité de chérubin, «connaissait» Dieu assez bien pour «savoir» que rien ne peut être pensé qui est semblable à Dieu¹⁸. Comment alors le diable a-t-il pu vouloir ce qu'il ne

pouvait penser? Anselme réplique à ceci en affirmant que le diable «[...] n'a pas voulu être parfaitement l'égal de Dieu, mais quelque chose de moindre que Dieu, contre la volonté de Dieu, [...] car il a voulu quelque chose d'une volonté propre qui n'était soumise à personne¹⁹.» Anselme veut ainsi dire que le péché du diable équivalait à vouloir indirectement être semblable à Dieu; non pas que le diable ait constaté Dieu et qu'après y avoir réfléchi, s'est dit qu'il pourrait lui être semblable. Maintenant qu'il est établi que le diable voulait quelque chose qu'il n'avait pas, quelle est donc, finalement, cette commodité que le diable et les mauvais anges (car le diable ne fût pas le seul à «chuter») voulaient tant? Anselme répond ainsi à la question : «Ce qu'elle fut, je ne (le) vois pas; mais, quoi qu'elle fût, il suffit de savoir qu'il y eut quelque chose vers quoi ils ont pu croire (et) qu'ils n'ont pas reçu quand ils furent créés, pour y tendre par leur mérite²⁰.» Cette réponse on ne peut plus imprécise implique que l'objet de convoitise des anges déchus n'a aucune importance dans la présente argumentation, car ils n'ont «[...] pas pu être injustement condamné[s] par (le) Dieu juste²¹ [...]». Le lecteur déçu pourrait aussi y voir une autre morale laissée en suspend par Anselme : la curiosité est un vilain défaut...

CHAPITRE III

À cette étape de l'analyse, le lecteur connaît les dons de Dieu au diable à sa création, ce qu'impliquent la commodité, la justice, le mal et le péché et, finalement, quel était, selon Anselme, le péché du diable. Il reste cependant la plus grosse difficulté en ce

qui concerne la chute du diable, soit la place de la liberté du choix dans ladite chute. Si Dieu est juste et bon, alors il n'a pu punir le diable si ce dernier n'était pas responsable de ses actes et libre de ses choix, mais le diable, en tant que créature, n'a rien qui ne vienne de Dieu. Dans ce cas, Dieu est-il responsable de la chute des anges déchus²²? De la même façon, si Dieu possède la prescience divine, savait-il que le diable chuterait? Car, si c'est le cas, la chute du diable prend une saveur plutôt «nécessaire».

Lorsqu'Anselme affirme que le diable a péché parce qu'il «[...] a voulu quelque chose d'une volonté propre qui n'était soumise à personne²³», il laisse une fenêtre dangereusement ouverte en ce qui a trait au libre choix de ce dernier, car il implique que le libre-arbitre des créatures et leur volonté sont soumises à Dieu. Or, si leur volonté lui est soumise, elles ne peuvent rien vouloir qu'il ne veuille pas qu'elles veuillent et ce fait penche lourdement en défaveur de la liberté. Par contre, Anselme voulait certainement signifier ici que les créatures ne peuvent rien vouloir si Dieu ne veut pas qu'elles veuillent, mais qu'elles peuvent vouloir ce qu'elles veulent parce que Dieu, en respectant leur liberté de choix, le leur permet, alors qu'il aurait le pouvoir de les contraindre s'il le voulait.

Maintenant, en prenant pour acquis que le diable et les créatures peuvent user librement de leur volonté et que le diable a péché par mauvaise volonté, cette mauvaise volonté, d'où vient-elle? En effet, Dieu n'a pas pu donner la volonté mauvaise au diable, car il ne donne que le bien. Les alternatives sont donc limitées : soit sa volonté

⁷Ibid., p. 333.

⁸Ibid., p. 345.

⁹Ibid., p. 299.

¹⁰Ibid., p. 341.

¹¹Ibid., p. 287.

¹²Ibid., p. 287.

¹³Ibid., p. 291.

¹⁴Ibid.

¹⁵Ibid., p. 295-297.

¹⁶Ibid., p. 299.

¹⁷Ibid., p. 301.

¹⁸Anselme fait ici directement référence à sa propre preuve de l'existence de Dieu, preuve qu'il a développée dans son *Proslogion*.

¹⁹Ibid.

²⁰Ibid., p. 305.

²¹Ibid., p. 297.

²²Ibid., p. 287.

²³Ibid., p. 301.

LE DIABLE A-T-IL RÉELLEMENT MÉRITÉ SA CHUTE?

SAMUEL LIZOTTE, ÉTUDIANT AU BACCALaurÉAT EN PHILOSOPHIE

venait de Dieu et était nécessairement bonne, soit la mauvaise volonté ne venait pas de Dieu. Si elle venait de Dieu, cela implique que le diable a en fait voulu ce que Dieu voulait qu'il veuille et qu'il a été injustement puni, ce qui est impossible selon Anselme, car comme il a déjà été dit, Dieu est «suréminemment Juste²⁴». Puisque la volonté du diable devait être mauvaise pour qu'il soit puni et qu'elle ne pouvait donc pas venir de Dieu, elle ne pouvait venir que du diable ou d'autre chose. Si elle est venue du diable, cela impliquerait que le diable l'a tenue de lui-même ou d'autre chose et que le mal ou le péché ne sont pas néant, mais quelque chose, ce qui entrerait en contradiction avec les définitions d'Anselme et qu'il rejette aussi. L'autre alternative serait que le diable ait tenu de lui-même la mauvaise volonté, sans qu'elle soit quelque chose, mais dans ce cas, cela semblerait laisser croire que le diable, puisqu'il a été damné pour sa mauvaise volonté, qui est néant, a en fait été puni lourdement pour... «rien²⁵». Cette dernière boutade n'est pas vraiment prise au sérieux par Anselme, qui résout ce problème en rappelant que les créatures se voient offrir la volonté et le pouvoir de persévérer dans la justice, mais que les créatures raisonnées, comme les anges et les hommes, ont aussi le libre choix de *parvouloir* persévérer. En effet, quelle valeur aurait le bien si les créatures n'avaient pas le choix de le faire? Dieu offre la possibilité à ses créatures de l'aimer inconditionnellement, car aimer par peur des conséquences ou sans pouvoir ne pas aimer n'a pas la même valeur²⁶. Ainsi, c'est quand le diable a choisi librement de ne pas persévérer dans la volonté de justice qu'il a péché, alors que Dieu lui avait donné la possibilité de le faire, pour respecter son libre-arbitre.

Finalement, Anselme se trouvait devant une dernière difficulté en cherchant à justifier la chute du diable: concilier la prescience divine et le libre choix des créatures. Afin d'imager ce problème, Anselme utilise deux formulations. Il se demande d'abord si le diable, les bons anges ou même Dieu ont prévu la chute du diable et ensuite, si le diable savait qu'il serait puni s'il péchait. Premièrement, Anselme déclare que ni le diable, ni les autres anges, ni même Dieu n'ont pu savoir d'avance que le diable chuterait, car on ne peut savoir ce qui peut ne pas être. Or, les créatures sont libres et il n'était pas nécessaire que le diable chute. Donc, le diable, pas plus que Dieu, n'avait prévu la chute²⁷. Anselme justifie la possibilité du choix des anges en rappelant que certains anges ont péché et d'autres non. Or en avaient-ils le choix libre ou étaient-ils prédestinés à faire ce choix, par la prescience de Dieu? En effet, si on ne peut savoir ce qui peut ne pas être, soit la prescience divine ne concerne que ce qui est nécessaire, soit le libre-arbitre est illusoire. Pour éviter cet écueil, Anselme affirme que Dieu, «[...] auquel



toutes choses sont toujours présentes n'a pas la prescience des futurs mais la science des présents²⁸.» La prescience divine ne contredit donc pas, selon Anselme, le libre choix et si Dieu ou les anges possèdent une «connaissance» du futur par leur connaissance des causes de la création, Anselme ne le mentionne pas dans cette œuvre.

Cependant, si personne ne pouvait savoir avec certitude qu'il y aurait chute, le diable savait-il qu'il ne devait pas vouloir ce en quoi il a péché en le voulant? En effet, s'il n'avait pas su, son choix n'aurait été ni juste, ni injuste. Le diable devait donc savoir qu'il pécherait s'il ne *parvouloir* pas la justice. Par contre, le diable savait-il qu'il serait puni s'il péchait? Cette nuance a son importance, car s'il savait et qu'il a péché quand même, il devenait nécessairement coupable, mais en tant que créature, il ne pouvait se vouloir du mal, puisque toute créature, comme il a déjà été mentionné, recherche son bonheur ou la commodité... Anselme croit donc qu'il savait qu'il devait être puni s'il péchait, mais qu'il ne croyait pas qu'il le serait, comme s'il avait trop confiance en la bonté de Dieu pour croire qu'il mettrait ses «menaces» à exécution²⁹. Cependant, dans ce cas, le diable ne «savait» pas vraiment, puisque son savoir ne répondait pas à au moins un des trois critères du savoir propositionnel, soit la croyance. En considérant les autres alternatives, on peut constater que, si le diable avait su qu'il serait puni s'il péchait et qu'il n'avait pas péché, il n'aurait pas été plus juste, car il n'aurait pas péché pas par peur des conséquences, plutôt que par simple droiture³⁰. Cette alternative devait donc être aussi rejetée. Ensuite, si le diable n'avait pas su qu'il serait puni et qu'il avait péché, il aurait été coupable et, s'il n'avait pas su et qu'il

n'avait pas péché, il aurait été juste inconditionnellement et par droiture naturelle. En somme, il ne reste donc que deux options possibles: soit le diable ne devait pas savoir qu'il serait puni; soit le diable savait qu'il devait être puni s'il péchait, mais sans savoir que la punition qu'entraînerait son péché lui apporterait plus de malheur que de bonheur. Cette dernière option, qui n'entre pas en contradiction avec la logique, est celle qui s'accorde en grande partie avec la position d'Anselme sur le sujet³¹.



CONCLUSION

En terminant, avant de se positionner sur la question de l'analyse, à savoir si le Diable a réellement mérité sa chute, il convient de faire un court rappel des faits qui ont été établis jusqu'ici. Si l'on considère que Dieu a donné aux créatures la volonté de bonheur, la volonté de justice et qu'il leur a aussi offert la volonté et le pouvoir de persévérer dans la volonté; que le péché est néant, en ce qu'il n'est qu'abandon du *parvouloir* de la volonté

de justice et donc, absence de Dieu; que le péché du diable a été double, en ce qu'il n'a pas voulu ce qu'il avait et que Dieu voulait qu'il veuille et qu'il a voulu être semblable à Dieu en voulant ce que Dieu ne voulait pas qu'il veuille; que le diable était, selon Anselme du moins, responsable et libre de ses choix dans son péché, puisque la volonté mauvaise du diable venait de lui et non de Dieu et, finalement, que la prescience divine ne contraint pas le libre-arbitre puisqu'elle est conscience des présents et non des futurs, ce qui fait que même Dieu ne savait pas que le diable allait chuter, le diable est, selon Anselme, totalement responsable de sa chute et Dieu, éternellement juste, l'a très justement puni.

Cependant, si c'est là la position d'Anselme sur le sujet, les quelques contradictions et faiblesses dans l'argumentation d'Anselme laissent encore place à un doute quant à la dissociation totale de Dieu dans les causes de la chute. En effet, si l'on considère simplement que selon les mots mêmes d'Anselme, le libre choix n'est possible que parce que Dieu permet aux créatures de l'exercer, Dieu, par sa connaissance des causes, savait nécessairement qu'il était *possible* qu'il y ait chute et ensuite, quand cette possibilité s'est confirmée, c'est volontairement que Dieu l'a laissée se produire, afin de distinguer lesquelles de ses créatures l'aimaient inconditionnellement. S'il est impossible de dire que Dieu a *voulu* la chute, puisqu'il l'a seulement *permise*, le fait qu'il l'ait permise et qu'il savait qu'elle pouvait se produire, ayant constitué la nature des créatures ainsi, le créateur se trouve quand même, selon moi, indirectement responsable des actes *possibles* de ses créatures. D'une certaine façon, on peut voir le

libre choix comme une arme: une arme peut être utilisée pour le bien, pour le mal ou même n'être pas utilisée du tout, bien que l'inaction, dans certains cas, puisse être considérée bien ou mal quand même. Si un enfant se voyait remettre une arme à feu par son père et que l'enfant en venait à blesser ou à tuer quelqu'un, bien que l'on se devrait de punir sévèrement l'enfant, on jugerait aussi certainement le père responsable au moins en partie de l'acte de son enfant, même si ce dernier avait été prévenu de ne pas utiliser l'arme dans le but de blesser quelqu'un. Ainsi, je crois personnellement, si ces deux entités existent, que le diable a été justement puni pour son péché, mais que Dieu, indirectement responsable de ce même péché, a été trop rapidement lavé de toute responsabilité par les théologiens, sur la base qu'il devait, par «définition» être juste et bon. Cette nouvelle lumière sur le sujet montre un visage de Dieu bien différent de celui que les croyants veulent normalement montrer et la position ici tenue pourrait ébranler les fondements d'une des religions les mieux établies à travers le monde, moyennant un travail beaucoup plus ardu, long et approfondi, que je ne me réclame, en toute humilité, aucunement capable d'accomplir...

BIBLIOGRAPHIE

ANSELME de Cantorbéry, *L'œuvre de S. Anselme de Cantorbéry. Volume II. Le Grammarien. De la vérité. La liberté du choix. La chute du diable*, traduction par Michel Corbin, Alain Galonnier et Rémy de Ravinel et introduction et notes par Michel Corbin, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, 390 pages.

²⁴Ibid., p. 287.

²⁵Ibid., p. 305.

²⁶Ibid., p. 343.

²⁷Ibid., p. 349.

²⁸Ibid., p. 351.

²⁹Ibid., p. 355.

³⁰Ibid., p. 359.

³¹Ibid., p. 357.

Peut-être avez-vous du mal à vous imaginer comment se sentent les «marginiaux». Pour en être un moi-même et me croyant condamné à le rester (comme nous le croyons tous, vous verrez bientôt pourquoi), laissez-moi tenter de vous l'expliquer en des termes que vous comprendrez certainement.

Vous souvenez-vous du jouet, dans les parcs pour enfants, que nous nommons «tourniquet»? Jouet très simple, consistant en une plateforme de métal tournant sur elle-même grâce à un pivot central? Voilà. Imaginez que l'humanité entière s'amuse sur ce manège.

Certaines personnes ont la «chance» de débiter sur la plateforme. Ils tournent, ils connaissent l'ivresse de la vitesse, d'être mus par des efforts qui sont pas les leurs. Ils s'y tiennent avec leurs semblables et se jugent tous, les uns les autres, immobiles, sans réaliser qu'ils sont en fait dans la même inertie.

Il y a des gens à l'extérieur du tourniquet, qui attendent leur tour pour tourner. Certains tentent parfois de sauter sur la machine en marche, mais le geste n'est pas sans risque : il n'y a pas de place pour tout le monde, et les joueurs immédiats ne veulent que rarement partager leur espace. Un faux mouvement lors de l'embarquement peut se solder par une cuisante blessure, et ceux qui fixent l'engin trop longtemps, sans parvenir à s'y installer, finissent logiquement par avoir la nausée.

Les gens sur le tourniquet ont aussi la nausée... s'ils regardent à l'extérieur.

Tous se portent bien tant qu'ils fixent leurs pieds.

Les gens les plus forts restent à l'extérieur du manège, tiennent la barre et font tourner la roue à la vitesse qui leur plait : plus vite, s'ils veulent faire plaisirs aux joueurs actuels, plus lentement, s'ils veulent laisser une chance aux prochains.

Au final, tout le monde veut simplement s'étourdir en paix.

Durant un séminaire sur les Cyniques grecs dirigé par Louis-André Dorion que j'ai suivi à l'Université de Montréal durant la session d'automne 2009, j'ai pris conscience de l'énorme fossé qui sépare les Cyniques, ces philosophes grecs de l'Antiquité dont Diogène de Sinope fut le représentant emblématique, et ceux parmi nos contemporains que nous disons «cyniques». Ces derniers, je pense que nous devrions les appeler autrement, car ce sont des gens *sinistres*. Je propose justement de les nommer ainsi : non pas des Cyniques, mais des Sinistres.

Le Sinistre, celui que nous confondons avec le Cynique

À la différence du véritable Cynique dont on usurpe le nom, le Sinistre ne recherche pas à convertir autrui à sa vision du bonheur et de la vertu. Il en serait bien incapable puisque le Sinistre ne se discipline même pas lui-même pour atteindre un état d'insensibilité et d'autosuffisance que les Cyniques identifiaient au bonheur et à la vertu. Pour ces raisons, le mode de vie du Sinistre n'est absolument pas philosophique comme pouvait au moins prétendre l'être l'existence du Cynique. Bien que ce dernier se moquait de la philosophie théorique (comme celle de Platon), derrière son ricanement sarcastique et ses provocations injurieuses, il pratiquait sérieusement un mode de vie ascétique justifiée par une interprétation possible de la philosophie : en effet, le Cynique était motivé par un « amour de la sagesse » qu'il identifiait au bonheur et à la vertu; il était également mû par un « amour de la vérité » qu'il identifiait à la nature, plus précisément à une vie naturelle que le Cynique invitait courageusement à embrasser en imitant l'animal. C'est effectivement en prenant les bêtes, mais aussi Hercule

comme modèles de forces de la nature que le Cynique aspirait au bonheur, un bonheur qui se voulait serein devant la souffrance et la mort, un bonheur qu'on peut trouver bien peu excitant, mais qui n'avait rien de sinistre!

Le Sinistre, une version superficielle du Cynique

Mais pourquoi continuons-nous de donner à ces sinistres individus l'appellation des Cyniques alors qu'ils n'en épousent aucunement la philosophie? À vrai dire, je n'en suis pas sûr. Mais je vous encourage néanmoins à leur donner ce nom : « Sinistre », d'abord parce qu'il leur convient mieux. De plus, en disant d'eux qu'ils sont Cyniques, on s'éloigne beaucoup trop des authentiques Cyniques qui furent des philosophes illustres qui, même dans les caricatures qu'on faisait d'eux, n'ont jamais été dépeints comme des individus défaitistes : ils croyaient en la possibilité des individus à transformer leur existence misérable au sein de la civilisation; et ils n'hésitaient pas à essayer d'incarner héroïquement cet idéal dans leur mode de vie. Or, c'est précisément parce qu'ils n'ont pas cette foi ni ce courage essentiels au véritable cynisme que je préfère parler de Sinistres pour identifier et qualifier mes contemporains qu'on nomme incorrectement « cyniques ». Bien entendu, les Sinistres partagent avec les vrais Cyniques des caractéristiques communes, mais ce sont bien souvent des caractéristiques superficielles du cynisme comme l'impudeur et surtout le goût de la provocation à l'endroit des riches, des superstitions et des valeurs morales dominantes.

En effet, le Sinistre ne se gêne pas pour emprunter au cynique la forme ricaneuse et provocatrice qu'utilisait cette philosophie ancienne pour

insulter toutes les *fausses valeurs* de la société. Il n'a toutefois aucune *vraie valeur* à opposer, le retour à la nature lui semblant impossible, peine perdue ou trop difficile à réaliser. Lorsqu'on lui exige une alternative morale, cette version ramollie du cynisme ne peut qu'avouer sa faiblesse ou ridiculiser ceux qui s'efforcent inutilement de réformer une humanité qu'il juge irrémédiablement médiocre. Car le Sinistre, contrairement au Cynique, ne croit plus en l'action réformatrice de l'individu par lui-même, il ne croit pas pouvoir se libérer individuellement de l'appartenance aux sociétés et à leurs conventions artificielles. Il semble plutôt avoir généralisé une vision pessimiste de l'humanité dont la faiblesse, l'idiotie et l'immoralité répugnait aux Cyniques. Mais ces derniers n'en étaient *pas découragés* pour autant : non seulement ils se disciplinaient physiquement et psychologiquement pour s'arracher par une volonté herculéenne à cette condition humaine qui les dégoûtait; ils allaient même jusqu'à démontrer un grand *bonheur* à vivre dans l'état de nature quasi animal qu'ils avaient choisi. Mais le Sinistre n'a absolument rien du Cynique à cet égard : *découragé*, il semble que le pessimisme (qui logeait indéniablement, mais demeurait contenu, dans le cœur du Cynique) se soit rependu chez le Sinistre comme un virus dans un organisme dépourvu d'un fort système immunitaire, laissant s'imposer en lui une inquiétante sinistrose, c'est-à-dire un pessimisme systématique à l'endroit de tout espoir d'élévation possible de l'homme au-dessus de sa condition humaine.

Le Sinistre, celui qui se cache derrière le masque du « cynisme » moderne

Reconnaissons d'abord le fait que

tous les Sinistres ne prennent pas des airs cyniques. Parmi l'ensemble des Sinistres, ceux qu'on confond avec les Cyniques se distinguent par ceci : ils appartiennent au type de Sinistre qui tolère mieux sa propre sinistrose en riant des autres (les non-Sinistres) qui, selon lui, se feraient des illusions en s'imaginant qu'il puisse y avoir du bon dans l'humanité, dans les institutions sociales et dans les valeurs morales qui dominent nos sociétés. Incarnant le rôle d'un Dr House, ce Sinistre pseudo-cynique parvient à oublier temporairement sa propre maladie (la sinistrose) en jouant au médecin qui diagnostique moqueusement le mensonge et l'hypocrisie derrière toutes les valeurs morales des patients qu'il s'amuse à examiner. Je dis bien « un Dr House », car ce personnage de série télévisée n'est qu'un exemple parmi l'infinie variété de personnalités sinistres. Nous avons tous rencontré des gens autour de nous - des avocats, des professeurs, des étudiants, des électriciens, etc. - qui portent ce masque « cynique » de médecin de la moralité pour diagnostiquer la fausse vertu et autres illusions de leurs contemporains.

Dans tous les cas, le Sinistre pseudo-cynique rit de l'humanité à travers toutes ses manifestations : il rit des politiciens, des fonctionnaires, des riches, du prétendu système de justice et de la police, qui seraient tous plus corrompus les uns que les autres; il rit des religions, des sectes et des superstitions qui animent les faibles et les imbéciles; il rit des nouveaux gourous, des idéalistes, des rêveurs, des intellectuels militants, des syndicalistes, des différents psychothérapeutes, qui ne seraient que des versions modernes des vieux curés moralistes; il rit du star système qui remplacerait les arts et la culture; il rit des mass médias qui seraient propagandistes et publicitaires; il

rit du système d'éducation qui nous abrutirait et du système de santé qui nous rendrait malade; il rit aussi beaucoup de ces moutons hypocrites, stupides et goinfres qui composeraient la masse populaire de tout ceux qui vivent comme les autres, votant, consommant, suivant les modes, travaillant toute leur vie, comme les autres, qui croient un instant en l'amour, en Dieu ou en la démocratie, comme les autres, qui se donnent parfois bonne conscience en donnant au prochain, en fondant une famille ou en s'impliquant dans leur milieu, comme les autres, et qui finissent par tomber malades, puis meurent, comme les autres... De tout cela, il rit! Ça l'amuse, ou plutôt ça le divertit, ça le distrait de son propre désespoir, durant un temps,... jusqu'à ce que son masque « cynique » fende, de sorte qu'on puisse voir apparaître au grand jour sa nature profondément sinistre. Derrière ses rigolades et ses injures à l'endroit de toutes les valeurs morales, on voit alors surgir l'instant d'un moment la noire sinistrose dans laquelle il est enfoncé. Dévoilé, il réajuste aussitôt son masque en adoptant les gestes et paroles provocatrices qui caractérisaient le cynisme. Mais ne nous y trompons pas : il demeure foncièrement sinistre!

Le Sinistre, celui qui enfile des lunettes roses

Bien entendu, tous les Sinistres ne se cachent pas derrière le masque du cynisme. Il y a bien d'autres façons pour une personne systématiquement pessimiste à l'endroit du genre humain de se voiler son propre pessimisme. L'une d'elle consiste, pour le Sinistre, à dissimuler sa conviction profonde que l'homme est mauvais derrière l'espoir que l'homme devienne bon, un espoir auquel il ne croit même pas lui-même. C'est pour cela qu'on

l'entend parfois admettre qu'il se met des lunettes roses lorsqu'il est en société. Parmi les Sinistres hypocrites, il y a donc le Sinistre pseudo-cyniques et le Sinistre à lunettes roses. Ces deux types de Sinistres ont d'ailleurs tendance à se comprendre malgré leurs disputes : le Sinistre masqué d'un air cynique confirme sa conviction que les gens se font des illusions quant à la bonté possible des hommes lorsqu'il rencontre un Sinistre à lunettes roses; et ce dernier confirme sa conviction que les gens sont foncièrement mauvais lorsqu'il rencontre un Sinistre masqué qui lui arrache ses lunettes roses. Bourreau et victime sont ici complices dans leur volonté commune de se rassurer qu'ils ne sont pas les seuls à être persuadés de la médiocrité de l'humanité sans pour autant s'admettre à eux-mêmes que leur vision pessimiste de l'homme découle de leur propre sinistrose. Mais tous les Sinistres ne sont pas hypocrites : certains sont tout-à-fait conscients de leur situation particulière. Ces Sinistres qui assument leur sinistrose sont d'ailleurs ceux avec lesquels la conversation est la plus agréable.

Mais revenons à notre comparaison entre le Sinistre et le Cynique : se pourrait-il que tout Cynique, au fond, soit un Sinistre?

Le Sinistre, celui que discipline le Cynique

C'est une impression qui me vient lorsque je lis sur les Cyniques anciens tel que Diogène de Sinope : ils me semblent avoir été des personnes profondément pessimistes quant à leur compréhension du genre humain; mais, d'un autre côté, ces Cyniques me semblent avoir vécu en lutte perpétuelle avec leur propre sinistrose, s'efforçant incessamment de se discipliner afin

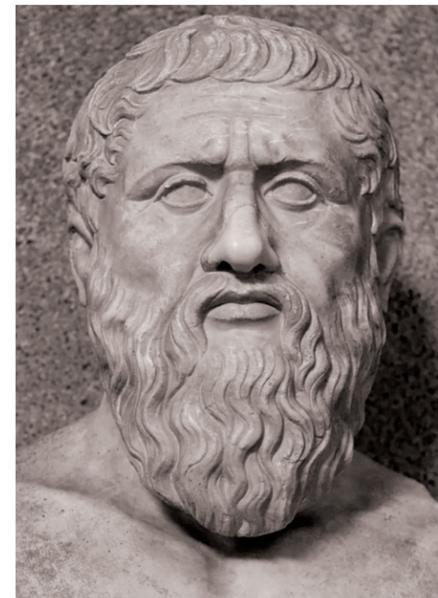
de s'élever au-dessus de l'humanité en imitant les animaux, ces êtres naturels qui seraient plus divins que les hommes selon la philosophie cynique. Par cette aspiration à se comporter comme des bêtes, les Cyniques m'apparaissent donc non seulement comme des hommes qui refusaient de s'abaisser à agir comme des hommes, mais aussi comme des Sinistres qui refusaient leur propre sinistrose.

Devons-nous par conséquent considérer que les Cyniques étaient des Sinistres hypocrites? Il y a une différence majeure entre, d'une part, se dissimuler à soi-même sa propre sinistrose et, d'autre part, la refuser et agir en conséquence. Les Cyniques ne se mettaient pas de lunettes roses. Ils aspiraient certes au bonheur, mais jamais en essayant de se convaincre que l'humanité est belle et bonne. Et ils ne se contentaient pas, comme les Sinistres pseudo-cyniques, de se distraire de leur propre sinistrose en se moquant du faux bonheur et de la fausse vertu qu'ils percevaient chez leurs contemporains : en plus, ils entreprenaient courageusement la tentative de se comporter mieux que les hommes; ils essayaient de mener une vie qui leur paraissait admirable : celle des animaux. Pour vous en convaincre, je vous invite à lire

Les cyniques grecs : fragments et témoignages traduits par L. Paquet et paru en 1992 aux éditions Le Livre de Poche. En comparaison des paroles et actions attribuées aux Cyniques, les Sinistres que nous disons « cyniques » apparaissent comme des personnes ayant complètement renoncé à faire quelque effort que ce soit pour s'élever au-dessus de cette humanité qui leur semble si médiocre.

Parlant d'effort, durant la révolution française, le provocateur marquis de Sade invitait ses contemporains à pousser la révolution jusqu'à adopter

publiquement un libertinage effréné dans son pamphlet intitulé *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*. Parmi les Sinistres qui nous entourent et que nous avons la mauvaise habitude d'appeler des « cyniques », rares sont ceux qui ont lu sur *Les cyniques grecs*. J'en ai toutefois déjà rencontré certains qui, de surcroît, prétendent agir conformément au véritable cynisme sous prétexte que leurs remarques et leur comportement sont parfois quelque peu dérangeants. À ces derniers, il convient de dire : Sinistres, encore un effort si vous voulez être Cyniques.



Platon



Diogène (Par le peintre Jean-Léon Gérôme)

HISTOIRE SANS SUITES D'UNE NON-RELATION SANS AVENIR

LUCAS HUBERT. ÉTUDIANT AU BACCALAURÉAT EN PHILOSOPHIE

« Et je lui hurle silencieusement, à cette inconnue aux formes imprécises, de ne pas partir sans moi. Mes yeux grands fermés la fixent sans la voir. J'entends ses pas brumeux disparaître. »

C'est une histoire vraie et indéterminée. Elle m'arrive une fois de plus, vous la connaissez.

Vous savez les humains, la plupart du temps sont attiré les uns aux autres. Il se nait, à partir des contrats sociaux, des formes d'alliances officieuses appelées amitié.

L'amitié n'est pas définie très précisément. Je nomme pour ma part Ami une personne que j'aime avoir dans mon entourage.

Si peu de mots pour décrire une si noble forme de partage entre les vivants.

Mais contentons-nous de cette formulation à la fois incomplète et exhaustive, et servons-nous en pour le reste de l'histoire.

J'ai souvent souhaité, pour différentes raisons, voir des gens conclure cette entente civique avec moi. J'avouerais ici que ce ne fut pas toujours pour de bonnes raisons.

Je suis dernièrement, comme j'en ai l'habitude, allé consommer une boisson caféinée en compagnie des consommateurs habituels de mon amitié.

À l'endroit même où j'ai l'habitude de le faire, au jour et à l'heure habituelle.

Mais il y avait une inhabitude. Une demoiselle nous fit le service de son charme en nous servant à boire.

J'eus le plaisir de lui échanger quelques mots; plus, mais à peine, que ceux que la forme imposait. Il fallait bien qu'elle soit de plaisante compagnie pour ne pas que sonne l'alarme conservatrice qui avertit l'humain qu'un évènement n'est pas routinier et qu'il n'est, donc,

pas désirable.

Je quittais bien tôt l'endroit, jugeant avoir comblé toutes les closes du contrat de l'amitié. Étant payé d'un sourire pendant que je concluais l'achat de mes consommations, je me dis que l'habitude pourrait se faire plus habituelle.

Je vins donc plus régulièrement aux heures habituelles. J'en vins ensuite à venir aux heures inhabituelles. Mais la providence, pour peu qu'elle s'occupe des lubies d'un contracteur social tel que moi, s'abstint de me faire la grâce de revoir la dame en question.

Je me fis enquêteur, investiguant plus loin que ce que les conventions permettraient. J'appris bien vite qu'elle ne reviendrait pas.

Elle n'avait fait partie des travailleurs, autre alliance sociale plus officielle, mais plus éphémère, qu'un court laps de temps.

On rendait mon enquête plus difficile. Poser plus de questions relèverait carrément du bafouement de la norme.

Mais je suis perspicace. Grâce à toutes sortes de contorsions subtiles du langage et des moeurs, je parvins à arracher une information vitale à ses possesseurs. Je connaissais maintenant son nom.

Armé de ce savoir, riche de cette connaissance, je pouvais me relancer à la découverte du charme qui m'avait subjugué le temps d'un moka.

Je retrouvais la demoiselle, et quelle ne fut pas ma surprise de découvrir en elle une amatrice de ces écrits qui m'ont toujours allumé, et de ces musiques qui m'ont toujours passionné.

Je n'en sus pas plus. La conversation fut prématurément écourtée. On me laissa sur ma faim, dans une attente sans fin. Je ne pouvais qu'espérer la revoir. Qu'espérer continuer à être

surpris par l'originalité rafraîchissante de la dame.

Espérer une collègue avec qui cogiter sur les réflexions des grands penseurs. Espérer signer d'une main ferme avec elle un quelconque contrat social.

Il est burlesque de voir un homme approcher une femme avec ce contrat en main. L'homme doit sans cesse justifier les raisons qui le poussent à vouloir une telle association.

Mais rien ne fut signé. J'eus droit par la suite à quelques mots à gauche, et j'eus gauche de quelques mots à droite.

Et aujourd'hui, je me demande. Qui était-elle? Pourquoi me fut-il refusé de la connaître? Pourquoi les signataires d'un contrat sont-ils parfois armés seulement de mines brisées?

J'ignore tout d'elle. J'ignore si j'aurais pu consommer son amitié. J'ignore si nous aurions réécrit le monde. J'ignore si nous nous serions détestés.

Je sais que j'ignore tout cela. Et je sais qu'il me frustre de passer à côté de gens qui me semblent intéressants. Je sais aussi que j'aurais aimé écouter ce qu'elle aurait pu avoir à dire. Je sais que je veux savoir.

Je sais aussi qu'elle est magnifique, mais ne changez pas de sujet.

J'observe dans le brouillard, la boîte de Pandore, contenant les contrats non-signés de l'humanité et j'en perds mes sens.

Et je lui hurle silencieusement, à cette inconnue aux formes imprécises, de ne pas partir sans moi. Mes yeux grands fermés la fixent sans la voir. J'entends ses pas brumeux disparaître.

PRIVATISATION DES SERVICES. EFFICACITÉ ET MONDIALISATION

JOANIE POTHIER. ÉTUDIANTE À LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE À L'UQTR

Les événements du printemps dernier ont certainement été positifs pour plusieurs raisons, notamment pour le fait qu'il a permis un certain débat d'idées et une volonté collective de certains changements dans la façon de gouverner. En effet, depuis quelques années, nous pouvons remarquer un changement, voir un glissement vers une privatisation des services publics. C'est donc en partie contre ce glissement que sont intervenu de nombreux étudiants et citoyens. Bien que le but avoué des étudiants étaient la hausse des droits de scolarité, plusieurs autres buts étaient évidents, mais jamais approfondis, sinon qu'à de très rares occasions très peu médiatisées.

Je propose donc ici d'approfondir certains aspects et de les rattacher à des phénomènes politiques concrets. D'abord, je compte mettre en lumière la libéralisation des services publics en évoquant la demande toujours croissante d'efficacité. Ce cheminement vers une efficacité « coute que coute » a de véritable conséquence puisque l'efficacité n'est plus un moyen de concrétiser certains projets sociaux, mais devient plutôt un but en soi. J'analyserai ensuite la privatisation sous l'angle de la mondialisation, en la posant comme responsable des difficultés qu'a pu rencontrer l'État-providence depuis plusieurs années. Je conclurai en apportant deux solutions possibles à ce glissement vers la privatisation.

Dans son ouvrage *Mainmise sur les services*, Claude Vaillancourt dénonce le glissement dont il a été question auparavant. Il propose en effet une réponse, non seulement à des gestes politiques survenus au Québec, mais à des textes sérieux et des analyses qui parurent quelque temps avant sa publication. Notamment, il se base sur les textes mêmes de l'Organisation mondiale du commerce (OMC), qui prônent une libéralisation des services et des moyens pour faciliter son implantation. Bien entendu, il s'appuie aussi sur des textes proposant

la thèse contraire, et ce, dans le but de fonder son argumentaire. De ces ouvrages, on en répertorie certains très connus comme ceux de Joseph Stiglitz, économiste renommé, et Léo-Paul Lauzon, économiste-comptable réputé pour être un fervent défenseur de la social-démocratie et des programmes de nationalisation. Claude Vaillancourt tente donc d'offrir un discours objectif à ce sujet délicat.

Le fait qu'il y ait une pression de plus en plus forte dans le milieu des affaires pour libéraliser et privatiser les services est inadmissible selon Claude Vaillancourt. Il est évident que cette privatisation sera bénéfique aux industries privées. « Pendant ce temps, le citoyen risque de se faire dépouiller de ce qui lui revient de droit, c'est-à-dire de bons services, de véritables services, que l'on donne par nécessité, par sens de l'équité, qui profitent à tous, et s'exercent hors de l'obsession d'une minorité de gens d'accumuler encore et toujours plus d'argent.¹ » Le citoyen se trouve à être le grand perdant de cette marchandisation des services. Il faut dire que les services sont nécessaires et qu'il est supposé que tous les citoyens auront, un jour ou l'autre, besoin d'y accéder. Pour Vaillancourt, il ne fait pas sens de donner aux mieux nantis de la société un accès plus facile. Même ceux qui souhaitent la privatisation, « comme l'Institut économique de Montréal, admettent que selon un principe de justice élémentaire, il faut conserver cette gratuité »².

Pour sa part, Stiglitz va dans le même sens que Claude Vaillancourt. Il prétend que « de nombreuses libéralisations dans le secteur des services peuvent avoir des conséquences sociales pour les pauvres, par exemple augmenter les tarifs de services essentiels, ou en restreindre l'accès »³. Les impacts peuvent donc être néfastes pour la population, tout en offrant des résultats positifs pour les compagnies privées. Le danger ne réside donc pas dans l'aspect économique de l'État, mais dans l'aspect social où les disparités

entre les individus s'accroîtront. Les tenants d'un système public vont tous dans le même sens : la libéralisation et la privatisation risquent d'augmenter les inégalités sociales et permettre à des compagnies de gérer les services dans un cadre non réglementé.

C'est exactement ce que dénonçaient les étudiants au printemps dernier. L'accessibilité aux études est une façon d'illustrer que tous ont droit à un accès équivalent, peu importe la situation sociale où financière dans laquelle ils pourraient être placés. Le fait de diminuer en proportion la participation de l'État pour augmenter la participation du citoyen revient inévitablement à demander à une partie de la population, souvent appartenant à la classe moyenne, soit de faire plus d'efforts que les autres, ou de ne plus avoir recours aux services supposément publics. Plusieurs questions émanent de cette situation. D'abord, pourquoi cette catégorie de citoyens devrait fournir plus d'efforts à la tâche que la population déjà favorisée par le système. Ensuite, est-il encore possible ou réaliste aujourd'hui d'avoir des politiques d'État-providence ou sommes-nous contraint d'y renoncer? Finalement, et c'est probablement la question la plus importante à laquelle nous devons répondre d'emblée : pourquoi sommes-nous confronté à ce glissement vers une plus large privatisation? De façon plus précise, pourquoi ce système fonctionnait depuis les années soixante-dix alors qu'il est maintenant constamment remis en question?

À ces dernières questions, j'y apporterai deux réponses. D'abord, il est important de prendre conscience de notre obsession croissante pour l'efficacité. Les économistes libéraux l'ont bien compris, l'efficacité est un concept vendeur pour tout le monde. Dans les campagnes électorales, lors des bilans de fin d'année, de fin de mandat, une seule question sur toute les lèvres : a-t-on utilisé les deniers publics de façon efficace? Il est donc

¹Claude Vaillancourt, *Mainmise sur les services*, p. 22.

²Ibid, p. 104.

³Joseph E. Stiglitz, *Pour un commerce mondial plus juste*, p. 164.

PRIVATISATION DES SERVICES, EFFICACITÉ ET MONDIALISATION

JOANIE POTHIER, ÉTUDIANTE À LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE À L'UQTR

facile d'entrevoir une rhétorique politique sur les services publics en termes d'efficacité pour justifier une privatisation sectorielle ou complète dans certains domaines. C'est d'ailleurs ce qu'en conclut José Castro Caldas, économiste et chercheur au Centre d'études sociales (CES) de l'université de Coimbra (Portugal), dans *Le monde diplomatique*. Selon elle, les tenants de la privatisation s'évertuent à démontrer qu'il n'y a rien de gratuit, que quelqu'un paye la facture au bout du compte.

« Selon cette théorie, dans une « économie de marché idéale », chaque chose a un prix et qui veut l'obtenir doit le payer. Il ne s'agit pas ici de morale mais de logique. Fixé par la loi de l'offre et de la demande, le prix d'un bien détermine (et reflète) l'efficacité économique. Toute autre situation révèle une « défaillance du marché », un problème à régler, et pas une réalité dont on doit s'accommoder. »⁴

C'est donc dire qu'il sera logiquement plus efficace de redonner à tous la responsabilité de payer sa facture. Ce qu'ils omettent cependant, c'est que les services publics sont généralement nécessaires, on ne peut passer outre. Dans le cas de l'éducation, elle permet en plus à la société d'évoluer et de fonctionner correctement. Il pourrait donc devenir inefficace de redonner le fardeau des coûts de l'éducation aux individus.

Au nom de l'efficacité, certains sont prêts à limiter l'accès aux services publics. La quête d'efficacité est telle que le citoyen passe en deuxième. Il n'est plus le centre d'intérêt de l'appareil gouvernemental, car cet appareil devient lui-même le centre d'intérêt. À force de diriger l'attention vers le système de gouvernance, on oublie le projet collectif qui devrait pourtant être la première source de questionnement. Si l'efficacité économique d'un État est cruciale, c'est d'abord pour permettre à ce projet commun de se concrétiser et non l'inverse. Toutefois, plus on glisse

vers la privatisation, moins ceci semble évident. De surcroît, un des moyens les plus efficaces selon Vaillancourt, est l'adaptation du vocabulaire qui s'est peu à peu installé dans la population. À différents niveaux, on remarque que les mots employés dans des situations données marquent une plus grande acceptation de ce courant. À titre d'exemple, « à l'école, on parle de projet plutôt que de cours »⁵. Les projets sont en effet plus « efficace », du moins plus « utiles » d'un point de vue de consommation. Donc, si l'on additionne la demande d'efficacité croissante et l'adaptation du vocabulaire, il est beaucoup plus facile de faire accepter certaines privatisations dans les services publics.

À la décharge des États, il y a tout de même un deuxième aspect au changement vers la privatisation qui ne leur revient pas directement : la mondialisation. En effet, les libertés économiques apportent énormément de pression sur les États. S'il y a un glissement vers la privatisation, il y a aussi une certaine perte de contrôle de l'économie, qui n'est plus soumise à aucune règle, sinon celles du marché. Il est difficile pour un État seul de définir des règles économiques contraignantes quand tous les États aux alentours ne le font pas. « The paradox of our times can be stated simply : the collective issues we must grapple with are increasingly global and, yet, the means for addressing these are national and local, weak and incomplete. »⁶ Nous vivons actuellement un vide politique qui profite à ceux qui peuvent ou ont les moyens d'exploiter le système. Si les citoyens ont un réel pouvoir démocratique à l'intérieur des frontières de leur État, ils en sont dépourvus au niveau supranational. Ils n'ont pas la capacité d'imposer des limites au marché pour permettre une meilleure équité sociale ou même de meilleurs programmes sociaux.

Il y a en effet un manque du côté de l'organisation politique mondiale.

L'Organisation des Nations Unies (ONU), avec sa vision westphalienne de l'organisation mondiale, ne suffit plus à la tâche. L'ONU n'est ni réellement démocratique, ni apte à adopter une législation quelconque permettant de mieux réguler le marché économique mondial. Il y a donc, si l'on considère nuisible l'état actuel des choses, un certain besoin de construire une structure politique mondiale légitime, c'est-à-dire démocratique et dotée de pouvoirs contraignants.

L'idée est de permettre aux citoyens de regagner un réel pouvoir décisionnel sur les politiques sociales qu'ils désirent mettre en œuvre à l'intérieur de leur État. Actuellement, si le Québec souhaitait instaurer la gratuité scolaire par exemple, bien qu'il soit possible de le faire avec beaucoup de volonté politique, il serait difficile d'imposer les conditions nécessaires à son application de façon viable. Dans un contexte nord-américain, où la libéralisation des marchés est de mise, il devient exceptionnel de vouloir autre chose. Si de surcroît les industries ont plus de poids que le gouvernement parce qu'elles ne sont pas soumises à des règles assez contraignantes, le citoyen se voit dépourvu de son droit légitime à exiger des services de qualité, mais surtout publics.

Les solutions proposées pour faire face aux difficultés d'efficacité et de mondialisation vont donc dans ce sens. Il faudrait tout d'abord recréer un équilibre entre le pouvoir économique et politique, entre l'industrie et le citoyen. Cet équilibre devra passer par la mise en place d'une structure mondiale où les *citoyens* seront représentés et non pas les *États*. En effet, si l'on souhaite avoir une structure réellement démocratique, celle-ci doit être dépourvue, du moins autant que possible, du jeu de pouvoir s'exerçant entre les États. Les enjeux mondiaux ne doivent pas devenir des enjeux internationaux, mais des enjeux humains où tous peuvent s'exprimer.

De la même façon qu'on nomme les dirigeants d'une fédération, ceux-ci doivent être indépendants des organes inférieurs bien qu'ils y soient imbriqués.

Avec l'instauration d'une telle structure, des enjeux tel l'économie seront discutés de façon beaucoup plus rigoureuse, par et pour le citoyen qui doit redevenir le centre d'intérêt. Celui-ci, porteur de projets collectifs, réussira par la suite à se prémunir de son plein droit démocratique et pourra agir de façon à avoir une réelle influence sur les débats ainsi que sur les politiques sociales de son État. La légitimité d'un débat sur les services publics universels comme l'éducation ne sera plus remise en question simplement par la position géographique de l'État dans lequel on se retrouve. Elle ne sera pas non plus remise en question à cause de la mobilité des entreprises, qui cherchent à s'installer où il y a peu de contraintes. Peu importe l'allégeance politique, le citoyen se réappropriera une certaine voix.

Deuxièmement, il faudrait tout autant restreindre les contraintes d'efficacité dans les domaines publics. En effet, il s'agit tout de même d'un débat essentiel : est-il souhaitable de demander au gouvernement de gérer ses dépenses comme le ferait une entreprise privée? Lorsque l'on souhaite instaurer des politiques permettant au minimum une certaine égalité des chances, le vocabulaire ne devrait certainement pas être employé de la même façon qu'une entreprise pourrait le faire pour s'assurer d'un profit acceptable. Le contrôle du secteur privé sur les débats publics ne devrait pas être tel que seul le vocabulaire du gestionnaire soit mis de l'avant, mais qu'une place pour le citoyen ordinaire soit tout autant garantie.

En amenant les gouvernements à trouver des projets collectifs et par la suite à assurer le financement adéquat de ceux-ci, nous nous assurerons de

ne pas rendre d'emblée ces projets illégitimes. Le gouvernement ne doit pas être une simple entreprise s'assurant d'une gestion efficace de sa structure, mais bien une structure permettant à certains projets collectifs de se réaliser. L'attention ne doit pas être portée sur l'argent, mais sur ce qu'on veut accomplir avec celui-ci. Comme le dit José Castro Caldas : « S'il existe des « lois » en économie, elles sont créées par les êtres humains ; elles ne découlent pas de la nature. Nous pouvons donc les modifier. »⁷ Ceux qui tentent de nous faire croire que la privatisation est incontournable ne posent leur jugement que sur leur époque, en ne tenant compte ni du passé, ni de l'avenir.

S'il y a une chose que les étudiants et citoyens du Printemps érable nous ont appris, c'est qu'avec un peu de volonté, l'avenir peut être bien différent de ce que l'on connaît. La privatisation des services publics avec sa quête d'efficacité n'est ni nécessaire, ni incontournable. Les citoyens choisiront peut-être de tenir un discours différent dans l'espace public. Ils décideront peut-être aussi d'instaurer des règles économiques plus contraignantes au niveau supranational pour soulager un peu les États. Dans tous les cas, souhaitons que l'avenir soit plus démocratique. En effet, la question ne devrait pas être « Les politiques d'État providence sont-elles encore possibles? » mais bien « Les politiques d'État providence sont-elles souhaitables? ».

⁴Josée Castro Caldas, « La gratuité, un projet de société : Un enjeu idéologique » dans *Le Monde diplomatique*, Octobre 2012, p. 2 et 3. (<http://www.monde-diplomatique.fr/2012/10/CALDAS/48287>)

⁵Claude Vaillancourt, p. 24.

⁶David Held, *Cosmopolitanism Ideals and Realities*, p. 143.

⁷Josée Castro Caldas, « La gratuité, un projet de société : Un enjeu idéologique » dans *Le Monde diplomatique*, Octobre 2012, p. 2 et 3.

Edmund Burke est un philosophe et politicien anglais dont l'histoire a principalement retenu son livre antirévolutionnaire : *Réflexions sur la révolution de France*. Pourtant, en 1757 il fit une entrée remarquée dans le monde des lettres en publiant un ovni dans l'histoire de la philosophie, sa *Recherche philosophique sur le sublime et le beau*. Ce livre fût si applaudit qu'il eût droit à une réédition tous les trois ans pendant les trente années qui ont suivies sa première publication. Dans sa recherche, Burke voulait limiter le rôle de la raison dans le domaine des passions et montrer que le corps avait une aussi grande importance que l'esprit : les deux ne pouvant comprendre et sentir indépendamment comme le prétendaient plusieurs philosophes rationalistes et particulièrement Descartes. De plus, il fût le premier à démontrer que le sublime n'était pas qu'un simple superlatif du beau. Pour cela, il dût faire la démonstration que le plaisir attaché à la beauté n'avait rien à voir avec le délice que nous pouvons ressentir face à une scène horrifique. Il argumenta qu'une diminution de plaisir n'entraîne pas une augmentation de douleur et vice-versa. Nous serions le plus souvent dans un état d'indifférence et c'est à partir de cet état que nous trouverions du plaisir à certaines activités ou que certains événements nous feraient souffrir. Cela se vérifie bien dans l'expérience quotidienne, car il n'est pas nécessaire d'avoir soif pour éprouver du plaisir à boire un bon vin. Nous pouvons très bien ne pas ressentir ce besoin et pourtant apprécier le goût de ce que nous buvons. De même, c'est à partir de cet état d'indifférence que nous vient la douleur. Nous pourrions être tenté d'argumenter qu'il y a tout de même une forme de plaisir à voir sa douleur ou sa terreur diminuer. Cependant, pour Burke, cette sensation

agréable n'est pas un plaisir positif comme on pourrait le croire au départ. Il s'agit plutôt d'un plaisir relatif ou ce qu'il nomme le délice. Comme il le dit :

«Voici tout ce que j'avance : premièrement, il y a des plaisirs et des douleurs de nature positives et indépendantes; deuxièmement, le sentiment qui résulte de la cessation ou de la diminution de la douleur ne ressemble pas assez au plaisir positif pour qu'on le croie de même nature et qu'on lui donne le même nom; troisièmement, et d'après le même principe, l'éloignement du plaisir ou la diminution du plaisir n'ont pas la moindre ressemblance avec une douleur positive. Certainement, le sentiment qui naît de l'éloignement ou de l'atténuation d'une douleur n'a rien par nature d'affligeant ou de désagréable. Ce sentiment, si flatteur en bien des circonstances, mais toujours différent d'un plaisir positif, ne porte pas de nom que je connaisse; mais cela ne l'empêche pas d'être fort réel et de différer de tous les autres. [...] Chaque fois que j'aurai l'occasion de parler de cette espèce de plaisir relatif, je l'appellerai délice (delight)¹...»

Nous verrons donc comment ce délice est à la base de la fascination qu'exerce l'horreur sur l'homme. Nous verrons plus particulièrement comment la *Recherche* a inspirée le courant gothique et comment encore aujourd'hui le film d'horreur use des mêmes qualités pour inspirer la terreur. Nous nous questionnerons ensuite sur la légitimité de ces œuvres à aspirer au sublime. Peut-on les qualifier de sublime pour la simple raison qu'elles terrifient ou n'y a-t-il pas une hiérarchie de la terreur dont le sublime serait le point ultime?

Comment a-t-on peur?

La première qualité et la plus importante pour susciter le sublime est la terreur ou la douleur. L'association que Burke fait entre les deux, la terreur et la douleur, est très forte, car il soutient que la douleur est au corps ce que la terreur est à l'esprit. Il en vient à cette conclusion en observant les effets des deux émotions sur le corps. Burke décrit le phénomène de cette façon :



Edmund Burke [1729-1797]

«J'en conclus que la douleur et la peur agissent sur les même partie du corps et de la même façon, bien qu'avec une différence de degré; que la douleur et la peur consistent en une tension anormale des nerfs, qui s'accompagne parfois d'une force anormale, à laquelle il arrive de se transformer brusquement en une faiblesse extraordinaire; que, souvent, ces effets se produisent alternativement, et quelquefois simultanément. [...] La seule différence

entre ces deux émotions est que ce qui cause la douleur agit sur l'esprit par l'intervention du corps, alors que ce qui cause la terreur affecte généralement les organes du corps par l'opération de l'esprit qui suggère le danger².»

Le corps et l'esprit sont, comme on peut le voir, intimement liés dans la théorie de Burke. Les deux interagissent et une modification de l'un entraîne nécessairement un effet équivalent pour l'autre. Dans la deuxième partie de sa *Recherche*, Burke décrit plusieurs qualités qui peuvent suggérer le danger et qui pourront alors provoquer une «tension anormale des nerfs » propre à susciter le délice. Voyons ce que sont ces qualités et comment elles ont été exploitées dans la fiction, que ce soit dans le roman gothique ou même dans le film d'horreur.

Le pouvoir

Burke trace une hiérarchie du pouvoir qui va du pouvoir naturel ou pouvoir divin en passant par celui de l'homme d'État. Si le pouvoir peut être douloureux, c'est qu'il nous oblige à nous faire violence. Parce qu'il est une force plus grande que la nôtre, nous n'avons pas d'autre choix que de nous y soumettre et en cela, nous nous faisons violence. Une telle force, pour être véritablement effrayante, doit manifester une capacité à nuire ou une grande vigueur. Nous pouvons trouver des exemples de cela dans le pouvoir naturel. Par exemple, le chien est docile, son pouvoir nous est donc indifférent. Le loup de son côté commande le respect. Il est féroce et indomptable: on le sait empreint d'une grande vigueur et pour cela nous le craignons. Par le pouvoir qu'il a de nuire, le loup est sublime. Il est intéressant de voir

comment le film d'horreur a usé de cette vigueur particulièrement dans le cas du film de zombies. En effet, dans les premiers films de Romero, les zombies étaient des êtres lents qui, par leur manque de vigueur, ne pouvaient pas représenter un très grand danger aux yeux du spectateur. Avec *Night Of The Living Dead*, film de 1985 réalisé par John Russo, est apparu le zombie moderne qui est rapide et vigoureux. Si c'est celui-ci que nous retrouvons encore aujourd'hui le plus souvent, qu'on pense à *Zombieland* (2009) ou au *Dawn Of The Dead* de 2004, c'est qu'il fait plus peur, car il semble moins contrôlable. L'ancien zombie semblait tellement docile qu'il a pu donner l'idée d'un film comme *Fido* (2006), chose qui serait impossible avec le zombie moderne. Nous voyons donc comment le cinéma a pu se servir d'un élément qu'avait théorisé Burke pour ajouter à l'effet de peur qu'il tentait d'inspirer.

Le pouvoir de l'homme d'État est aussi un élément qui inspire le respect et par la même occasion, une forme de crainte. Selon Burke nous pouvons «[...] observer que les jeunes gens, ayant peu l'usage du monde et peu l'habitude d'approcher des hommes de pouvoir, sont ordinairement frappés en leur présence d'une crainte respectueuse qui leur enlève le libre usage de leur facultés.» Il ajoute même que «[...] cette timidité à l'égard du pouvoir est si naturelle et si étroitement inhérente à notre constitution que peu de personnes parviennent à la vaincre s'ils ne se mêlent aux affaire du grand monde et s'ils n'exercent violence sur leur nature³.» Cette idée a pu dès le commencement inspirer le roman gothique qui s'en est amplement servi. Walpole, dans son roman *Le château d'Otrante*, a repris cette idée que le pouvoir inspire un grand respect avec

le personnage de Manfred qui est un seigneur craint de tous. Même si celui-ci ment sans vergogne et s'il est plus vil qu'on puisse l'imaginer, personne n'ose le reprendre par crainte d'un châtement à venir. Walpole a su bien décrire comment cet homme d'un pouvoir supérieur à celui de ses sujets et de sa famille pouvait inspirer la crainte et le respect⁴. Ici encore, il est clair qu'une des qualités propre au sublime a pu être exploitée pour créer un effet terrifiant dans la fiction.

L'obscurité

Le second élément qu'il peut être intéressant de nommer quand il est question de la terreur est l'obscurité. Pour Burke, l'obscurité peut être comprise en deux sens, il y a l'obscurité d'une idée et l'obscurité au sens littéral, c'est-à-dire l'obscurité de la nuit. Prenons d'abord le premier sens. Avec ce premier sens, Burke pose sa *Recherche* dans un débat très important de l'époque. En effet, depuis Descartes, les philosophes s'interrogeaient grandement sur la différence entre les idées claires et les idées obscures. Descartes était lui-même un fervent partisan des idées claires et distinctes, celles-ci étant les idées de la raison à propos desquelles nous pouvions être certain qu'elles étaient vraies et sur lesquelles nous pouvions donc appuyer notre connaissance. Burke de son côté voyait les choses différemment. Selon lui, une idée claire est une idée qui a des limites et dont nous pouvons percevoir les bornes. Nous pouvons en percevoir toutes les facettes et elle ne frappe donc pas l'esprit avec force. C'est pourquoi il peut affirmer que: «Une idée claire n'est donc qu'un autre nom pour une petite idée⁵». Il devient évident qu'une grande idée, dans la perspective

¹Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, J. Vrin., Bibliothèque des textes philosophiques, (1990), pages 76-78.

²Ibid., page 175.

³Ibid., page 111.

⁴Horace Walpole *Le château d'Otrante*, trad. par Dominique Corticchiato, Paris, Librairie José Corti, Collection Romantique, (1967).

⁵Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, J. Vrin., Bibliothèque des textes philosophiques, (1990), page 106.

burkienne, doit toujours être en quelque sorte obscure. Burke est ainsi amené à poser la description par la parole ou les mots à un degré supérieur esthétiquement à celui de la peinture qui est un art simplement d'imitation. Le tableau rend l'idée claire, il n'émeut donc pas plus que l'objet réel, si ce n'est que par l'admiration que nous pouvons avoir envers le talent d'imitateur du peintre. En revanche, la description est ce qui touche le plus, parce que la parole transmet des idées obscures. Elle ne peut jamais transmettre une copie conforme comme le peut le tableau et c'est pourquoi elle peut être plus à même d'émouvoir. Burke prend donc ici le parti du roman ou de la poésie par rapport aux autres formes d'art.

Le second sens que Burke donne à l'obscurité est celui plus commun du sombre ou de l'obscurité de la nuit. Locke soutenait que si la nuit nous semble terrible, c'est à cause des images qui y sont associées, par exemple les gobelins ou les vampires. Comme Burke refuse d'expliquer la cause des passions seulement par le principe de l'association, il ne peut souscrire à cette idée. Pour lui, ce serait plutôt l'insécurité dans laquelle nous plonge l'obscurité qui serait la cause de la terreur. En effet, dans l'obscurité la plus complète, nous ne savons pas quels obstacles nous allons rencontrer. Nous pouvons buter sur un objet à tout moment, nous ne savons pas nous diriger adéquatement et si on venait à nous attaquer, nous ne serions pas aptes à nous défendre. Il est évident que le film d'horreur a abusé de cette idée, particulièrement avec les films de tueurs en séries, en faisant trébucher maintes et maintes jeunes filles qui couraient dans une forêt obscure ou en les rendant incapables de bien discerner le prédateur dans la noirceur. Est-ce que cela en fait pour autant des

scènes sublimes? La question se pose.

En plus d'être terrible, l'obscurité peut, selon Burke, être douloureuse. Il explique cela par le fait que la pupille se dilate dans l'obscurité. Il y aurait donc une tension anormale de la pupille qui, cherchant la lumière, fait des efforts constants, ce qui cause alors une douleur. Nous voyons donc que les deux causes du sublime, c'est-à-dire la terreur et la douleur, sont réunies dans l'obscurité. À l'obscurité, Burke associe aussi la teinte noire. Il en parle comme d'une obscurité partielle. Le noir, ne reflétant pas la lumière, n'est pas une couleur. L'œil qui se fixe sur un objet noir n'y perçoit pas une couleur ou un objet, il voit plutôt quelque chose qui s'apparente à un espace vide. Nous sommes tellement habitués de voir partout des couleurs que lorsque notre œil s'arrête sur un objet noir, il y a un relâchement soudain qui produit un effet convulsif. Comme nous sommes habitués au noir, on ne perçoit presque plus la tension, mais elle reste présente. C'est pourquoi le noir a un aspect mélancolique: nous sommes à chaque fois ébranlés par le passage des couleurs à la noirceur. Que ce soit pour l'obscurité ou pour la noirceur, c'est la privation de lumière qui provoque le sentiment de terreur. D'ailleurs, Burke souligne que toutes les *privations générales* sont terribles, que ce soit la vacuité, l'obscurité, la solitude ou le silence. En effet, nous remarquons assez facilement que l'absence totale de l'autre ou de la société est pénible. Pour Burke, «[...] l'idée de la mort elle-même, suscite à peine plus de terreur⁶». Il en est de même pour les idées de vacuité et de silence qui, poussées à leur paroxysme, sont nécessairement terrifiantes. C'est donc quand les privations sont grandes qu'elles apparaissent terribles.

La grandeur

Les grandes privations sont causes de sublime, mais la grandeur elle-même peut engendrer le délice qui est propre au sublime. Que ce soit le vaste ou l'infini, les grandes dimensions sont une puissante cause de sublime. La grandeur est d'ailleurs un des éléments privilégiés du roman gothique et cela est rendu évident par un exemple tiré du roman de Walpole: *Le château d'Otrante*. Lorsque Manfred découvre son fils, le prince Conrad, mort au début du roman, c'est ainsi qu'il le trouve:

«[...] il voyait son enfant écrasé et presque enseveli sous un gigantesque heaume, cent fois plus grand qu'aucun casque jamais fait pour un être humain, et couvert d'une quantité proportionnée de plumes noires. [...] Il toucha, il examina le casque fatal; et les restes brisés et sanglants du jeune Prince eux-mêmes ne pouvaient distraire ses yeux du prodige qu'il contemplait. Tous ceux qui avaient eu connaissance de sa particulière tendresse pour le jeune Conrad étaient aussi étonnés de l'insensibilité de leur Prince que stupéfaits à la vue du heaume miraculeux⁷.»

Plus encore que la vue de son fils mort, c'est la grandeur du heaume qui stupéfie et terrifie Manfred. Walpole use ici de la grandeur pour provoquer un effet terrible plus important que si la cause de la mort eût été autre. La grandeur lui permet de décrire une mort terrible et en même temps fascinante.

La grandeur concerne aussi l'idée de l'infini. Que ce soit l'infiniment petit ou l'infiniment grand, les deux peuvent causer le sublime, parce que l'addition peut se prolonger à l'infini tout autant que la division. Si l'infini est cause du sublime c'est, comme le dit Burke, qu'il

«[...] a tendance à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicate qui est l'effet le plus authentique et le meilleur critère du sublime⁸.» On remarquera que cette expression d'«horreur délicate» est la plus adéquate pour parler des passions qui causent le sublime. L'expression rassemble les deux idées principales pour la notion de sublime que sont la terreur et le délice, qui résulte du fait de se savoir à l'abri du danger. Le problème avec l'infini c'est que dans l'expérience, rien ne se présente qui l'est réellement. Cependant, quand nous ne pouvons pas percevoir les bornes de ce que nous percevons, l'imagination peut avoir une impression d'infini. Il en est de même quand il y a un nombre indéfini de parties, car, dans ce cas, l'imagination peut en ajouter à son gré. Pour que cette impression d'infini artificiel puisse nous apparaître, il faut cependant qu'il y ait une succession et une uniformité. Comme le dit Burke: «La succession est requise pour donner aux éléments une continuité et une direction telles que, par leurs fréquentes impressions sur les sens, elles donnent à l'imagination l'idée d'une progression au-delà de leurs limites effectives⁹.» Pour bien comprendre ce que Burke entend par là, nous pouvons suggérer un exemple en rapport avec le son. Quand un son aigu se répète souvent, par exemple dans la fameuse scène de la douche du film *Psychose* d'Alfred Hitchcock, au moment exact où Bates poignarde Lila Crane, nous pouvons entendre un son strident qui se répète inlassablement, alors ce son demeure dans notre tête comme s'il se répétait indéfiniment alors même qu'il s'est éteint. Nous comprenons bien dans ce cas comment la *progression au-delà des limites effectives* peut se présenter au sens pour nous faire imaginer un infini artificiel. Cependant, il faut qu'un autre élément soit aussi présent pour qu'il

y ait véritablement une impression d'infini.

Comme nous le disions, il faut aussi ainsi ce deuxième aspect: «L'uniformité est nécessaire parce que l'imagination est mise en échec à chaque changement d'aspect: lors de chaque altération, une idée vient à son terme et une autre à son commencement. Aussi devient-il impossible de poursuivre cette progression ininterrompue qui, seule, peut donner à des objets bornés l'estampille de l'Infini¹⁰.» Comme le montre bien cette citation, il ne suffit pas qu'il y ait une succession d'objets disparates, sans quoi nous portons attention à chacun d'eux sans jamais percevoir une véritable progression. Si le son n'est pas toujours le même, il ne restera pas ancré dans l'imaginaire: il n'aura pas l'effet voulu qui consiste à se répéter encore et encore après qu'il se soit éteint. Il y a donc une nécessité de réunir les deux éléments, la répétition et l'uniformité, si nous voulons produire l'impression d'infini.

Un dernier élément qui peut permettre d'augmenter l'idée de grandeur est la magnificence. La profusion de choses splendides ou précieuses est magnifique. Par exemple, des étoiles prises séparément ne font pas ressortir la grandeur, c'est de l'ensemble qu'elle émerge. Si en plus, la profusion est caractérisée par le désordre, alors la grandeur en est encore augmentée. Par contre, Burke met en garde les artistes contre un usage du désordre, car l'œuvre pourrait complètement perdre sa magnificence pour simplement conserver un aspect désordonné. Il ajoute cependant dans sa deuxième édition que les poètes peuvent s'en tirer très bien avec la magnificence des images qui naît de leur profusion et de leur richesse. Nous pouvons saisir cette

subtilité dans la poésie de Lautréamont qui arrive à écrire des pages sublimes dans *Les chants de Maldoror*. Par exemple, cette page magnifique:

«Tout à coup, ils s'arrêtent, regardent de tous les côtés avec une inquiétude farouche, l'œil en feu; et, de même que les éléphant, avant de mourir, jettent dans le désert un dernier regard au ciel, élevant désespérément leur trompe, laissant leurs oreilles inertes, de même les chiens laissent leurs oreilles inertes, élèvent la tête, gonflent le cou terrible, et se mettent à aboyer, tour à tour, soit comme un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit, soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital, soit comme une jeune fille qui chante un air sublime, contre les étoiles au nord, contre les étoiles à l'est, contre les étoiles au sud, contre les étoiles à l'ouest; contre la lune; contre les montagnes; semblables au loin à des roches géantes, gisant dans l'obscurité ...»¹¹.

Avec toutes ces comparaisons, ces images riches, Lautréamont réussit à faire ressortir la magnificence et la sublimité d'une simple meute de chiens sauvages. Ainsi, nous voyons que la multitude peut permettre de ressentir la sublimité. Il y a donc plusieurs qualités qui peuvent amener ce sentiment à naître en nous et le lien qui les unit est la terreur qu'elles provoquent.

Le roman gothique, le film d'horreur et le sublime dans l'art

Nous l'avons dit et expliqué, le tronc commun des qualités du sublime est la terreur et, quand il est question de terreur, nous pensons immédiatement au roman gothique et au film d'horreur.

⁶Ibid., page 84.

⁷Horace Walpole *Le château d'Otrante*, trad. par Dominique Corticchiato, Paris, Librairie José Corti, Collection Romantique, (1967), pages 22-23.

⁸Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, J. Vrin., Bibliothèque des textes philosophiques, (1990), page 116.

⁹Ibid., page 118.

¹⁰Ibidem.

¹¹Lautréamont *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Librairie générale de France, coll. «Le livre de poche», (1963), pages 48-49.

Cependant, nous pouvons nous poser la question suivante: Est-ce que ces deux genres artistiques peuvent être qualifiés de sublimes simplement parce qu'ils exploitent les qualités propres au sublime ou usent-ils simplement de certains de ses attributs sans pour autant arriver à l'effet voulu?

Nous avons pu le constater, les caractéristiques décrites par Burke ont été largement exploitées dans le domaine de l'horreur. Il est clair que le film, parce qu'il est à l'écran, et le roman, à cause de la narration, semblent se qualifier dans le genre sublime à cause de la première et plus importante condition du sublime, c'est-à-dire la mise à distance. Comme le dit Burke: «Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience¹².» Cependant, ces deux genres tombent régulièrement dans l'excès. En voulant trop exploiter les qualités décrites par Burke, elles en viennent à n'être qu'excessives. Elles perdent de ce côté obscur qui était cher à Burke. Elles veulent trop montrer, trop suggérer et deviennent plus grotesques que réellement effrayantes. Plutôt que d'être terribles, elles en deviennent presque comiques. Burke parlait déjà de ce phénomène de renversement à l'égard de la peinture et des enluminures: «Plusieurs peintres ont traités des sujets de ce genre, dans le dessein d'assembler tous les plus horribles fantômes que leur imagination pouvait leur suggérer; mais les dessins de la tentation de saint

Antoine qu'il m'a été donné de voir, loin d'éveiller en moi une passion sérieuse, m'ont paru d'un grotesque étrange et sauvage¹³.»

Une autre caractéristique qui fait des œuvres sublimes une catégorie à part vient de la tendance des auteurs gothiques ou des réalisateurs de films d'épouvante à trop souvent oublier ou à ne pas se soucier de la signification du terme sublime. Ce terme est d'abord synonyme d'*élévation*. Le préfixe *sub* signifie «sous» ou «un peu¹⁴. L'origine du suffixe est de son côté un peu plus obscure. En effet, *-lime* peut tirer son origine du latin *limes*, et dans ce cas il signifierait «limite» ou bien «frontière», mais il n'est pas exclu, même si cela est beaucoup moins certain, qu'il puisse plutôt venir du terme latin *limus*. Dans ce dernier cas, il ferait référence à un regard oblique. Nous pouvons constater pourquoi certains peuvent croire que le terme provient de cette racine, étant donné que le regard oblique, s'il est porté vers le haut, peut facilement être rapproché de l'idée d'élévation¹⁵. Ainsi, le terme latin *sublimis* signifierait, selon Ernout et Meillet, «qui va en s'élevant, qui se tient en l'air» ou encore «qui monte en ligne oblique, qui s'élève en pente»: il serait ce qu'il y a d'élévé au sens physique et moral¹⁶. Pour Lebrun, sublime voudrait dire «très élevé, très noble (courage...)»¹⁷. De même, pour Dubois, Mitterrand et Dauzat, il serait synonyme d'«élévé», de «suspendu dans les airs» ou même il serait le «caractère de ce qui est placé très haut»¹⁸. Nous voyons donc se dégager la tendance qui veut que le terme se réfère à l'élévation et ce surtout dans le sens d'une élévation des sentiments,

du caractère. Nous comprenons assez facilement que le roman gothique ou le film d'horreur font très peu pour l'élévation de l'âme. Ils sont d'ailleurs assez souvent qualifiés de sous-genres à cause de leur tendance à ne pas être esthétiquement très significatifs. Ils préfèrent se borner dans le champ des œuvres populaires et ne cherchent pas à élever l'esprit, ils se veulent de simples divertissements. Comme le souligne Denis Mellier:

«Derrière le sublime réside le risque du «kitsch», derrière la terreur celui du grotesque, derrière la peur celui du rire. Hors de toute légitimation esthétique du sublime, l'envers grotesque de la terreur se dessine comme risque de la représentation fantastique. C'est l'instant où le spectacle terrifiant ne fait plus peur et n'élève plus l'âme vers le sublime, mais commence à faire rire, dérange, ou devient sans signification. C'est l'instant où, sur l'écran le plus souvent, ce qui voudrait terrifier, fait rire de bon cœur¹⁹.»

Nous voyons donc le risque qu'il y a à emprunter le chemin de l'horreur dans l'art. Trop souvent nous pouvons sombrer dans le ridicule plutôt que d'élever l'âme. C'est pourquoi il ne faut pas prendre la *Recherche* de Burke comme un guide qui décrirait les étapes à suivre pour produire le sublime. Ce n'était d'ailleurs pas son intention et c'est une mauvaise conception que de vouloir l'utiliser à cet escient. Ce faisant, nous offrons un spectacle certes divertissant, mais nous oublions l'essence même du sublime. La suggestion est souvent plus terrible que la simple démonstration: en mettant trop en lumière l'horreur, beaucoup

oublie que la suggestion est souvent plus terrifiante. Le véritable sublime n'est pas risible, il est même à prendre au sérieux. L'homme est ambitieux par nature, il veut progresser, être meilleur. Cette idée est bien exprimée lorsque Burke soutient que:

«[...] tout ce qui tend, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, à élever l'homme dans sa propre opinion, produit une sorte d'enflure et de triomphe extrêmement gratifiante pour l'esprit humain; cet orgueil ne s'aperçoit jamais mieux et n'agit jamais avec plus de force que lorsque, sans courir de danger, nous envisageons des objets terribles: l'esprit revendique alors toujours pour lui-même une part de la dignité et de l'importance des choses qu'il contemple. De là vient cette glorification et ce sentiment de grandeur qui, comme le note Login, emplissent toujours le lecteur dans les passages des poètes et des orateurs qui paraissent sublimes: chacun doit avoir éprouvé ces sentiments en pareils occasions²⁰.»

Il devient alors évident que le sublime est bien plus que la simple terreur. En plus d'être grand, puissant, obscur et terrifiant, il doit permettre à l'homme de comprendre sa propre grandeur. Nous comprenons dès lors qu'un heaume immense ou un zombie plus rapide ne sont pas suffisants et sont même ridicules quand il est question de représenter les grandeurs de l'esprit.

Bibliographie

BOUFFARTIGUE, Jean et DELRIEU, Anne-Marie, *Étymologie du français : Les racines latines*, Paris, Belin, (1996).

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, J. Vrin., Bibliothèque des textes philosophiques, (1990).

DUBOIS, Jean, MITTERAND, Henri et DAUZAT, Albert, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, (2007).

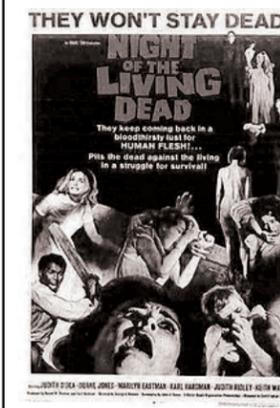
LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Éd. Librairie générale de France, coll. «Le livre de poche», (1963).

LEBRUN, L. et TOISOUL, J., *Dictionnaire étymologique de la langue française basé sur le groupement des mots en tableaux synoptiques*, Paris, Nathan, (1937).

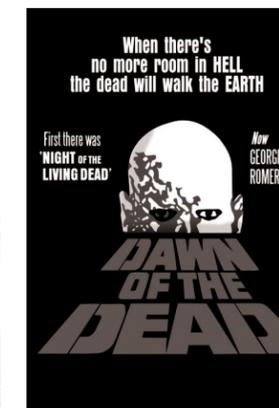
MEILLET, Alfred Ernout, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, (1979).

MELLIER, Denis, *L'écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, (1999).

WALPOLE, Horace, *Le château d'Otrante*, trad. par Dominique Corticchiato, Paris, Librairie José Corti, Collection Romantique, (1967).



1968 : La Nuit des morts-vivants de George A. Romero



1978 : Dawn of the Dead de George A. Romero



1985 : Le Retour des morts vivants de Dan O'Bannon

(Ndlr : John A. Russo est scénariste pour les films de 1968 et 1985)

¹²Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, J. Vrin., Bibliothèque des textes philosophiques, (1990), p.80.

¹³Ibid., p.106.

¹⁴Jean Bouuffartigue, Anne-Marie Delrieu, *Étymologie du français : Les racines latines*, Paris, Belin, (1996), p.38.

¹⁵Alfred Ernout Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, (1979), p.359.

¹⁶Ibid., p.661.

¹⁷L. Lebrun, J. Toisoul, *Dictionnaire étymologique de la langue française basé sur le groupement des mots en tableaux synoptiques*, Paris, Nathan, (1937), p.796.

¹⁸Jean Dubois, Henri Mitterrand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, (2007), p.795.

¹⁹Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, (1999), p.232.

²⁰Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, J. Vrin., Bibliothèque des textes philosophiques, (1990), page 92.

HANNAH ARENDT - LA TRADITION ET L'ÂGE MODERNE

ALEXANDRE ROUETTE. ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE

Le recueil de texte *La crise de la culture* que publia en 1961 la philosophe américaine Hannah Arendt est un des textes centraux de la philosophie de la culture. Originellement titré *Between past and future*, on constate que le titre français n'est pas fidèle au titre original ; nous préférons ici le titre original parce qu'il est beaucoup plus révélateur du questionnement ainsi que de la méthode mise de l'avant par l'auteur dans chacun des huit articles de cette collection. La lecture de cet extrait, tiré de la préface judicieusement intitulée *The gap between past and future*, nous en apprendra un peu plus :

Les huit essais suivants sont de tels exercices [c'est-à-dire des exercices de pensée], et leur seul but est d'acquérir de l'expérience en : comment penser ; ils ne contiennent pas de prescription quant à ce qu'il faut penser ou aux vérités qu'il convient d'affirmer, Il ne s'agit surtout pas pour eux de renouer le fil rompu de la tradition ou d'inventer quelque succédané ultramoderne destiné à combler la brèche entre le passé et le futur. Tout au long de ces exercices, le problème de la vérité est laissé en suspens ; on se préoccupe seulement de savoir comment se mouvoir dans cette brèche - la seule région peut-être où la vérité pourra apparaître un jour. (p. 25)¹

On notera l'utilisation fréquente du mot « brèche ». Ce mot est une traduction du mot anglais « gap », qui signifie aussi bien brèche que fossé, écart, lacune, vide, trouée, béance, déficit, interruption, insuffisance, interstice. Ce terme véhicule non seulement l'idée de vide, mais aussi de perte et de déchirure.

Cette préface mentionne aussi le constant mouvement entre le passé et le futur. À la lecture des textes, on se rend bien vite compte de cette tendance. La méthode qu'utilise

Arendt, qui est une méthode d'analyse de concept, s'accorde parfaitement avec les objectifs du recueil. Ce qu'elle cherche, c'est comprendre ce que tradition, histoire, liberté, autorité impliquaient auparavant et ce que ces mêmes concepts signifient aujourd'hui. Arendt ne cherche pas la vérité et ne cherche surtout pas un moyen de renouer cette brèche. L'objectif : « acquérir de l'expérience en : comment penser ». Bref, Arendt cherche à mieux penser son époque.

La tradition et l'âge moderne

« Le commencement et la fin de la tradition ont ceci en commun que les problèmes élémentaires de la politique ne sont jamais aussi distinctement révélés dans leur immédiate et simple urgence que lorsqu'ils sont formulés pour la première fois et lorsqu'ils connaissent leur ultime relance » (p.29)

Platon, qui est selon Hannah Arendt le père de la tradition politique, voyant les nombreux problèmes auxquels faisait face la cité d'Athènes, chercha un moyen d'y remédier. En réaction directe contre la démocratie, à laquelle il attribua la plupart des maux d'Athènes, Platon imagina un système politique idéal. Il fera même trois voyages en Sicile pour essayer d'implanter son système. Mais ces trois tentatives furent infructueuses ; sa cité idéale ne sera jamais qu'une simple utopie.

Confronté comme Platon aux nombreux problèmes de son époque, Karl Marx inventa à son tour un système politique idéal. Chez Marx toutefois, les problèmes sont imputables à l'avènement de la modernité, à l'industrialisation, à la modification du statut du travail, et cetera. Le système communiste tel que Marx l'avait imaginé, malgré plus de deux mille ans de changements politiques,

philosophiques, scientifiques et religieux, demeura à son tour un rêve.

À les comparer de cette façon, on peut presque se demander pourquoi Hannah Arendt fait de l'un le père de la tradition et de l'autre celui qui la clôt. Une autre question de taille saute immédiatement aux yeux : que Marx soit jugé subversif à l'égard de la tradition nous pouvons facilement le concevoir. Mais que la pensée de Platon, qui critique si fortement la cité d'Athènes, qui est si sévère à l'endroit de la démocratie et qui critique Homère sans aucune vergogne soit jugée harmonieuse et en accord avec la tradition est beaucoup plus surprenant. Nous chercherons à comprendre pourquoi Hannah Arendt affirme de telles choses.

C'est à travers la pensée de trois des plus importants auteurs du XIXe siècle — c'est-à-dire Kierkegaard, Nietzsche et Marx — que Hannah Arendt étudiera la rupture dans la tradition de pensée politique. Il peut sembler étrange qu'elle ait choisi, outre Marx, deux penseurs qui ne sont pas du tout connus comme des philosophes politiques (c'est flagrant surtout chez Kierkegaard). Après tout, cet article parle bien de la rupture dans le cours de la tradition politique. Pour l'instant, laissons irrésolue cette question ; ce que nous dirons plus tard nous permettra d'y répondre facilement.

Toujours est-il que ces trois penseurs sont pour Arendt « comme des enfants sifflant de plus en plus fort parce qu'ils sont perdus dans l'obscurité » (p.40). Leurs tentatives, toutes infructueuses selon Arendt, révèlent au moins l'obscurité auxquels ils furent confrontés. L'étude de ces pensées phares, mais surtout de l'écart entre celles-ci et la tradition, nous permettra d'en apprendre beaucoup.

Marx et la tradition

Arendt débute son analyse par quelques remarques concernant Marx. En premier lieu, ce qui est surtout visible chez Marx c'est la confrontation avec la tradition. Cette confrontation est non seulement constante, mais Marx lui-même ne s'en cache nullement. D'ailleurs, trois des thèses qui sont au cœur de son système sont autant de provocations lancées contre la tradition :

1) Lorsque Marx affirme que le travail a créé l'homme, il affirme plusieurs choses contre la tradition : c'est le travail, non pas Dieu qui a créé l'homme, l'homme est son propre maître ; c'est le travail et non pas la raison qui est la *differentia specifica* de l'homme.

2) Quand Marx affirme que la violence est la sage femme de l'histoire, il soutient en fait que la violence est le véritable moteur de l'histoire. Le gouvernement, quelle que soit sa forme, est le possesseur et l'organisateur des moyens de violence. Il y a là une critique claire contre l'idée selon laquelle la violence ne doit être utilisée qu'en dernier recours. L'idéal aristotélicien — c'est-à-dire un gouvernement d'hommes libres exerçant leur pouvoir dans la cité par la parole et non pas par la force — est aussi fortement malmené.

3) Enfin, pour l'ensemble de la tradition philosophique l'idée de réaliser la philosophie dans la politique aurait été une contradiction dans les termes. Il ne faut jamais oublier l'idéal contemplatif duquel naquit la philosophie il y a quelque deux mille cinq cents ans et qui, à l'époque de Marx, était encore le paradigme dominant.

Mais Marx, malgré sa puissante critique de la tradition, s'accorde parfois étrangement avec celle-ci. L'idéal de

loisir de la société sans classe — c'est-à-dire une société où les citoyens sont à la fois libre de travail et libre du politique — est en fait la conjonction des deux idéaux de loisir de l'antiquité. Le loisir est d'abord une vie libre de travail, ce qui est un idéal politique et que les Romains ont appelé *otium*. Elle est ensuite libre du politique, ce que les Grecs ont appelé la *skolé* et qui est un idéal philosophique de vie contemplative (*vita contemplativa*). L'idéal marxien de société sans classe est en réalité une *bios theoretikos* rêvé pour tous. Pourquoi chez Marx sommes-nous confrontés à la fois à une critique de la tradition et à une reprise de ses idéaux ?

Certainement que l'idéal marxien de société sans classe fut utopique. Toutefois, cette utopie naquit de l'union de deux éléments non utopiques : l'union des concepts traditionnels et des tendances du présent qui elles ne pouvaient pas être comprises grâce à ces mêmes concepts. Autrement dit, que ce soit lorsqu'il critique la tradition ou lorsqu'il s'en inspire, Marx utilise des concepts qui ne sont plus adaptés à son époque. C'est une des thèses centrales de cet article. Les pensées de Kierkegaard, Nietzsche et Marx procèdent d'une erreur fondamentale : « Marx, à la manière de Kierkegaard et Nietzsche, essayait désespérément de penser contre la tradition tout en lui empruntant ses instruments conceptuels. » (p.38)

Kierkegaard, Nietzsche et Marx

Ainsi, Kierkegaard, Nietzsche et Marx ont tous les trois tenté de résoudre de nouveaux problèmes à l'aide d'anciens concepts déformant du même coup la tradition. Malgré tout, ils ont le mérite d'avoir perçu les failles considérables

qu'a provoquées la rupture avec la tradition.

Kierkegaard, qui voulait défendre la religion, s'est retrouvé immergé dans un monde que la science avait complètement envahi. Comme l'a bien vu Descartes, la science moderne est fondée sur le doute. À l'inverse du doute, affirme Arendt, « notre religion traditionnelle est essentiellement une religion révélée » faisant du même coup de la science moderne une « redoutable ennemie de la religion » (p.46).

Plutôt que de rejeter le doute, Kierkegaard essaya de conjuguer doute et foi, qui chez lui sont deux attitudes existentielles allant de pair. Le doute n'est pas uniquement méthodologique. La foi, un peu comme l'amour, n'a pas besoin de preuve et même souffre de ces preuves. Chez Kierkegaard comme chez Descartes, le doute hyperbolique sert à dissoudre les fausses preuves. Grâce à ce doute, le véritable croyant perdra toutes ses raisons logiques de croire, ce qui est l'objectif. Sa foi demeurant intacte malgré le doute auquel elle a été soumise, elle aura été purifiée. C'est ce que Kierkegaard appelle un saut du doute à la croyance. Or, selon Arendt :

« La tentative de Kierkegaard pour sauver la foi de l'assaut de la modernité rendit moderne la religion elle-même, c'est-à-dire sujette au doute et à la défiance. Les croyances traditionnelles se désagrègèrent jusqu'à l'absurdité lorsque Kierkegaard essaya de les rétablir en soutenant que l'homme ne peut se fier à la capacité de sa raison ou de ses sens pour appréhender la vérité » (p.46)

Bref, la conjonction du doute cartésien et de la foi n'aura pas donné un résultat très convainquant et n'aura su que déformer considérablement la tradition qu'il s'agissait de sauvegarder.

¹Les numéros de pages entre parenthèses font référence au recueil *La crise de la culture*

HANNAH ARENDT - LA TRADITION ET L'ÂGE MODERNE

ALEXANDRE ROUETTE, ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE

Nietzsche, pour sa part, fut confronté à l'effondrement de très larges pans de la tradition occidentale (tradition judéo-chrétienne, essentiellement). Il perçu avec une perspicacité et une justesse inouïe le principal danger qui guettait le monde moderne, monde où la science, par nature incapable de donner un sens au monde, dégénérerait bientôt en scientisme et en superstition scientifique. Pour échapper à ce désert de sens, Nietzsche chercha un moyen de revaloriser ce qui lui tenait le plus à cœur — la vie, l'amour de l'existence terrestre et la puissance de l'homme. Au lieu de ça, « Nietzsche proclama qu'il avait découvert de "nouvelles et plus hautes valeurs", [mais] il fut le premier à tomber en proie aux illusions qu'il avait lui-même contribué à détruire en acceptant la vieille idée traditionnelle — mesurer à l'aide d'unités transcendantes — dans sa forme la plus nouvelle et la plus hideuse » (p.50).

Marx a quant à lui bien perçu l'incompatibilité du statut qu'accorde au travail la conception traditionnelle et celui que le travail en est venu à acquérir avec la modernité. Avant, le travail était perçu comme le symbole même de la sujétion à la nécessité. Avec la modernité, le travail acquit ses lettres de noblesse et devint plutôt le moyen par excellence par lequel les hommes expriment leur liberté. Marx fera même du temps de travail son étalon de mesure : toute chose ne pouvant se calculer sur cette base sera jugée sans valeur. Mais ce que Marx n'a pas compris, ce que cette façon de faire provoque un mouvement irrésistible qui mène à un nihilisme radical.

Ces trois tentatives, qui furent trois échecs selon Arendt, ont au moins une chose en commun : elles sont des renversements de la tradition. Mais renverser la tradition ne l'élimine pas. La tradition fut renversée un peu

comme un gant est retourné sur lui-même. Mais que ce passe-t-il lorsqu'on retourne un gant ? L'intérieur se retrouve à l'extérieur, mais la forme du gant demeure. La même chose se produit avec la tradition : un tel renversement « met nécessairement en lumière l'opposé évacué et montre que tous deux n'ont de signification et de portée que dans cette opposition » (p.51).

Voilà le nœud du problème. Plutôt qu'évacuée, la tradition fut renversée, ce qui ne permet surtout pas de s'en affranchir. Il reste à savoir ce qui a été renversé exactement. Quelques mots sur l'allégorie de la caverne de Platon nous permettront de mieux cerner le problème.

Platon, l'ancienne tradition et la nouvelle

Tout philosophe qui se respecte sait que l'allégorie de la caverne est le passage le plus important de la République et peut-être même de toute la philosophie platonicienne. Cette allégorie met en jeu la plupart des points essentiels de sa philosophie.

Comme nous le savons tous, l'allégorie illustre un double mouvement. D'abord, il y a un mouvement ascendant : l'homme se libère de ses chaînes et rampe hors de la caverne. Puis, dans un mouvement descendant, le même homme maintenant éclairé par la vérité retourne vers ses semblables afin d'éclairer l'obscurité dans laquelle ils se trouvent. Ce que cherche Platon, c'est d'établir la primauté de la contemplation sur l'action faisant du même coup des philosophes les personnes les plus dignes de diriger la cité.

Platon opère en fait un renversement

de la position homérique. Dans L'Odyssée, Homère définit l'âme après la mort comme immatérielle, insensible et surtout amoindrie. Cette façon de voir les choses, rappelons-le, était très répandue en Grèce antique : les épopées homériques étaient si appréciées d'abord et avant tout parce qu'elles verbalisaient des croyances largement répandues. Le corps est plus important que l'âme chez les Grecs ; sa représentation constante dans les œuvres d'art diverses en est d'ailleurs une preuve tangible.



Hannah Arendt [1906-1975]

Platon inverse le tout. « Le corps est un tombeau pour l'âme », affirme le philosophe. La mort libère l'âme et le philosophe, s'il veut réellement atteindre la vérité, doit se détacher le plus possible de son corps. L'idéal de vie contemplative est ici énoncé. La primauté de l'âme sur le corps est bien sûr liée à la primauté de la contemplation sur l'action.

Le rapport entre corps et esprit, entre la contemplation et l'action est le principal point de rupture entre Kierkegaard, Nietzsche, Marx et la

tradition initiée par Platon. Ceux-ci renversent à leur tour le rapport. Chacun des philosophes, quoique leur pensée soit profondément différente, défend la primauté de l'action sur la contemplation, défendent « fides contre intellectus, pratique contre théorie, vie sensible contre vie permanente, immuable, vérité suprasensible » (p.51)

C'est cette inversion qui rend si intéressante l'étude des pensées de Nietzsche et de Kierkegaard ces deux penseurs si peu politiques. Quand on songe aux principaux éléments théoriques qui se cachent derrière leur philosophie respective, cela devient évident. Pensons d'abord à Kierkegaard qui « veut promouvoir les hommes concrets, ceux qui souffrent » (p.51). Chez Nietzsche aussi c'est évident : il « insiste sur la productivité de la vie, sur la volonté de l'homme, la volonté-pour-la-puissance ». (p.51)

Chez Marx, cette opposition entre contemplation et action sera encore plus flagrante. D'abord parce qu'il fait du travail, une des formes de l'action, la *differentia specifica* de l'être humain. Mais surtout parce qu'il souhaite réaliser la philosophie dans le politique. Comme nous l'avons déjà souligné, Marx clame clairement et ouvertement la primauté de la pratique sur la théorie.

Revenons maintenant au problème de la différence entre Platon et Marx. La lecture d'un court passage nous sera utile.

« Seuls le commencement et la fin sont, pour ainsi dire, purs et non modulés ; aussi, l'accord fondamental [Platon] ne couche-t-il jamais ses auditeurs de manière plus forte ni plus belle que lorsqu'il introduit pour la première fois dans le monde le son harmonisateur, jamais de manière plus irritante [Marx] ni plus stridente que lorsqu'il continue

encore à être entendu dans un monde dont il ne peut plus mener les sons — ni la pensée — à l'harmonie » (p.29)

Marx, tout comme Platon, fit face à de nouveaux problèmes. Marx, tout comme Platon, voulut réaliser un nouveau système politique afin de résoudre ces problèmes. Tous les deux s'opposèrent à la tradition et tous deux renversèrent le rapport entre action et contemplation.

Certes, Marx et Platon s'opposent sur la question des modes d'être. Mais la principale différence entre ces deux philosophes ne se trouve pas là. Elle se trouve beaucoup plus dans leur façon de comprendre la tradition.

Confronté aux problèmes de la cité, Platon érigea un tout nouveau cadre de pensée. Platon est en flagrante rupture avec l'ancienne tradition grecque dont Homère est un des représentants les plus marquants. Cette rupture est principalement un acte de rejet, une tentative de rectification, de correction. Ce que cherchait Platon c'est avant tout d'éviter que ne se reproduisent des injustices. Comme la condamnation de Socrate — l'homme le plus juste de son temps. L'ensemble de la philosophie platonicienne est par conséquent un immense non à cette façon de faire de la politique. Autrement dit, Platon termine une tradition afin d'en initier une nouvelle.

Marx lui aussi dit non à la tradition, cela ne pourrait pas être plus flagrant. Toutefois, comme le dit si bien Hannah Arendt : « Aucun retournement de la tradition ne peut [...] nous mener à la position homérique initiale, ce qui semble être l'erreur de Nietzsche » (p.53) et ce qui fut l'erreur de Marx. Contrairement à Platon, Marx n'érigea pas un nouveau cadre conceptuel et continua de penser contre la tradition à partir de celle-ci. Il faut aller plus loin,

ce que saura faire Arendt.

Arendt, Socrate et la *vita activa*

La première chose qui saute immédiatement aux yeux est l'immense place qu'accorde Arendt à l'étude de la tradition, de ses auteurs et ses concepts. Elle porte un respect immense à l'égard de cette tradition dont elle est incontestablement une héritière. Tout au long de son oeuvre, la philosophe prend la peine d'étudier chaque auteur et chaque concept minutieusement et sans porter de jugement hâtif. Ses critiques sont des critiques subtiles, nuancées et posées : elle ne rejette pas sans raison.

L'article La tradition et l'âge moderne n'échappe pas à cette façon de faire. La critique arendtienne des trois finisseurs de la tradition est nuancée, subtile et posée : elle n'en est pas moins radicale. Radicale puisque pour Arendt, rappelons-le, leurs philosophies respectives ne furent rien de moins que trois échecs retentissants.

En réalité, l'article La tradition et l'âge moderne peut aisément être perçu comme une mise en garde de l'auteure : « prenez garde de ne pas répéter l'erreur de Kierkegaard, Nietzsche et Marx », semble-t-elle nous dire. En utilisant une méthode d'analyse de concept, c'est cette erreur que Hannah Arendt cherche à ne pas répéter. Plutôt que de penser à partir d'anciens concepts clairement inadaptés à notre époque, elle cherche tout au long du recueil à définir ce que les concepts centraux de la philosophie politique signifient de nos jours. Les seuls titres des articles nous permettent de percevoir cette tendance : Qu'est-ce que la liberté, Qu'est-ce que l'autorité, Le concept d'histoire, La vérité en

HANNAH ARENDT - LA TRADITION ET L'ÂGE MODERNE

ALEXANDRE ROUETTE. ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE

politique, La crise de la culture, La crise de l'éducation.

Quoi qu'il en soit, une critique beaucoup plus profonde et significative est présente en filigrane dans le texte La tradition et l'âge moderne (ainsi que dans tout le recueil). Dans cet article, l'auteure s'oppose plus précisément à la hiérarchie traditionnelle des modes d'être. Comme nous l'avons déjà mentionné, la vie idéale pour la plupart des philosophes est une vie contemplative libérée des tracasseries de la vie quotidienne. Comme Marx, Nietzsche et Kierkegaard, Arendt s'oppose à cette hiérarchie traditionnelle. Comme eux, elle inversera la hiérarchie. Sans toutefois commettre la même erreur qu'eux.

Dans Condition de l'homme moderne, son oeuvre phare, Arendt discute très longuement des trois différents modes d'action : le travail, l'oeuvre (outil, art ; la fabrication de l'objet en général) et l'action politique. En fait, Arendt entend défendre la *vita activa* contre la *vita contemplativa*. Pour Arendt, la vie active a préséance sur la vie contemplative, mais c'est surtout l'action politique qui est l'activité humaine première, qui est celle qui distingue l'être humain des autres espèces animales.

C'est ici qu'elle s'oppose à Marx, Nietzsche et Kierkegaard. Certes, ces derniers ont défendu la préséance de la *vita activa*. Toutefois, aucun d'entre eux n'a établi l'action politique comme étant l'activité humaine la plus élevée. Ce qui fait toute la différence.

Arendt a bien cerné la condition contradictoire de l'homme moderne ; embourbé dans l'activité du travail et de l'oeuvre, l'homme délaisse l'action politique qui est pourtant l'endroit de sa plus grande réalisation. L'action politique est alors réservée à certains,



Hannah Arendt

aux politiciens de carrière et aux activistes à plein temps. Pourtant, par définition la démocratie est supposée être l'affaire de tous. Partant de cet état de fait problématique, qu'elle critiquera vertement, il est tout naturel qu'Arendt fasse un éloge de l'action politique.

Cette critique s'inscrit toujours dans l'air du temps. Le printemps étudiant, parce qu'il est tout récent et parce qu'il nous a touchés de près, en est un exemple éloquent. Les protagonistes de ce mouvement social monstre, quelles que soient leurs allégeances et quelques aient été leurs positions, sont entrés en grande pompe dans la vie politique. C'est tout un pan de la société qui en s'éveillant accéda alors à un monde nouveau auquel ils s'étaient auparavant peu intéressés. Remarquons que plusieurs personnes, ceux-là mêmes qui sont encroutés dans leurs vieilles habitudes et qui sont les personnes les moins susceptibles de s'intéresser à la politique active, leur ont mis des bâtons dans les roues. Ainsi donc, le printemps étudiant laissa transparaitre la situation contradictoire de l'homme moderne (rejet du politique, goût du

politique).

Notons pour terminer que plus de cinquante ans plus tard, les thèses d'Hannah Arendt sont toujours d'actualité ; cette actualité qui semble indémodable est d'ailleurs la marque des grands penseurs.

BIBLIOGRAPHIE

ARENDT, Hannah. Condition de l'homme moderne, Saint-Amand, Agora, 2010, 406 p.

ARENDT, Hannah. La crise de la culture, Saint-Amand, Gallimard, 2010, 380 p.

RÉFLEXION SUR LA BIÈRE

SYLVAIN FAFARD. ÉTUDIANT AU BACCALaurÉAT EN PHILOSOPHIE

Voici l'intégralité du texte que j'ai présenté dans le cadre des Journées de la Culture au Trou du diable, à Shawinigan, le 30 octobre 2012. J'ai bien évidemment retiré les éléments scéniques du texte, ce qui enlève une certaine légèreté, mais ne le rend pas nécessairement aride. Ceux qui étaient présents sauront vous en parler, les autres...bien alors...faites-vous une idée!

INTRODUCTION

Juste en préambule avant de commencer mon léger exposé : je dois vous avouer qu'il est rare que j'aie une tribune me permettant de m'exprimer librement sur un sujet philosophique. Alors, je me suis appliqué à rédiger des textes un tantinet cyniques d'un point de vue anthropologique. Toutefois, ce soir, je n'entends pas à rire. On dit souvent que j'ai le mot pour rire, que je déforme les mots, mais c'est le propre du cynique de le faire : c'est-à-dire, ne pas s'empêtrer dans les formes. Or, je suis un philosophe des « MAL-À-DIRES », c'est-à-dire un philosophe des M-A-U-X, et j'ai la chance d'utiliser les M-O-T-S pour l'exprimer.

Juste avant de commencer, on dit de moi que je suis cynique, parfois hédoniste, d'autres fois épicurien et que je suis rarement empiriste ou rationaliste, sauf si cela sert le cynisme... Mais qu'est-ce que le cynisme? Comment l'expliquer brièvement? En gros, le cynique laisse sa trace, là où il le veut, lorsque ça lui chante. Ce n'est pas nécessaire pour lui que cette trace soit vue, mais il la fait simplement pour lui rappeler qu'il l'a déjà laissée...dans la nature – sur un arbre – sur un mur – un journal et même sur une borne-fontaine! Pas étonnant, car le mot cynique vient du latin *cynicus*, du grec ancien *κυνικός*, *kynikós*, de *κύων*, *kýōn* (« chien »). qui veut tout simplement dire « LES

CHIENS ».

D'entrée de jeu, je me dois de faire une mise en garde. Mon but ce soir n'est pas de vous convaincre. Je peux être parfois convaincant, mais je préfère vaincre le con que je suis plutôt que vaincre un auditoire pouvant devenir con avec mes con-mictions...victions. Je vais ce soir tenter de vous démontrer qu'avec les mots on peut faire ressortir bien des mal-à-dire et que cela remonte à, comme dirait un bon ami à moi : à fort fort lointain. Si, toutefois, je peux susciter l'intérêt au questionnement sur ce que nous sommes, et faire réfléchir chacun de vous selon vos inclinations aux m-a-u-x que je vais soulever, alors j'aurai réussi. Pour ça, je vais vous demander de vous distancer des pseudo mauvaises expériences des cours de philo « obligatoires » parfois perçus comme ennuyants, ainsi que des lectures pénibles et longues. Je n'attends aucun éloge, sinon celui de la folie des mots : sur quoi je vais débiter avec une citation.

« Les écrivains sont particulièrement efficaces en tant que terroristes : terroristes sociaux, terroristes politiques ou terroristes du cœur. Quand un écrivain a du talent, il peut être les trois à la fois. Ses armes sont des mots utilisés à bon escient pour déranger, pour clarifier la pensée, les émotions et les actions. » - Source anonyme

À cela je dis : « Le philosophe lui, n'est pas un terroriste de la pensée, mais pense le terroriste. » Il n'y aura donc pas de torture mentale à m'écouter ce soir.

Le philosophe n'a nul besoin de papier, ni de l'écriture pour penser, dirait probablement Socrate, mais j'ai le don de la parole et l'écriture pour m'exprimer. Alors, je vais donc sortir quelques notes prises ici et là

afin de ne pas me mêler dans mes « mal-à-dire ». Tout comme Descartes l'a énoncé, « je pense donc je suis ». Donc, le philosophe que je suis, en suivant ce raisonnement, vous dira que je suis un terroriste des m-a-u-x et par conséquent j'utilise des m-o-t-s pour les décrire.

Aussi, chacun possède sa propre imagination. La mienne est sans borne: elle est plus importante que le savoir, dirait Einstein. Certains s'affirment - d'autres « s'a-ferment ». Aujourd'hui j'affirme une partie de mon savoir en tant que dérangé/dérangeant, mais je laisse davantage votre imagination fusionner avec ma folie. Vous pourrez, ainsi, entendre ce que j'affirme selon votre propre compréhension ou votre inclination à comprendre les choses. Vous pouvez m'écouter en occupant toutes vos pensées vers ce qui vous passe à l'esprit. Et qui dit en pensée, dit en silence. Ce que je me suis employé à faire lorsque j'ai rédigé ces petits textes. J'ai alors procédé ainsi : afin de m'imprégner, j'ai plongé dans le bain, avec toutes les conceptions qui me sont chères, et j'ai décidé de partager les mal-à-dires qui m'ont affectueusement plongé dans une forme extatique - un tumultueux vendredi soir au TDD.

Je suis assis - à la barre des témoins. Un témoin silencieux d'une forme de chaos organisé, mêlé de sons et de corps qui échangent des m-o-t-s et des m-a-u-x. Des rires, des discussions englouties dans tout ce bruit. La haute teneur calorifique des corps qui réchauffent l'endroit. Puis la friction de ces mêmes corps sur l'air qui fusionnent et heurtent la matière environnante. Des regards qui se croisent - torrides - et mêlés de gestes enivrants...Personne ne les voit, mais tout le monde ressent ces innombrables explosions de la matière. Un plat distingué servi par un frère, une sœur - par amour et passion, simplement pour en retirer un plaisir.

RÉFLEXION SUR LA BIÈRE

SYLVAIN FAFARD, ÉTUDIANT AU BACCALAURÉAT EN PHILOSOPHIE

Personne n'entre ou ne sort sans s'être au préalable frotté sur ces atomes! Ces parties du tout! Des chocs, à la fois violents et doux ; de la pure énergie où se frottent particules et antiparticules, comme des images devant des miroirs. Puis, je réalise que nous sommes faits de matière également, et que nous sommes de la matière pensante – en conséquence, nous pouvons penser la matière. Nous sommes dépendants de cette matière qui nous entoure ; nous nous nourrissons continuellement de cet entourage. Nous semblons nous y limiter, mais non, nous sommes désireux de toujours en connaître d'avantage. Au tout début nous étions là, mais jamais nous n'en avons eu connaissance! Si nous connaissions tout, nous ne serions pas portés à connaître quelque chose d'autre. Or, en tant qu'êtres imparfaits, nous tentons de trouver nos origines, une perfection universelle : aller au-delà de ce qui nous est propre, à partir uniquement de ce que nous sommes composés. Alors, par essais-erreurs, nous transformons la matière qui nous entoure, et, par conséquent, nous l'altérons.

L'homme altère ainsi une chose qui ensuite désaltère...et ainsi naquit LA BIÈRE. Une question demeure cependant, est-ce que la bière attendait d'être découverte? Pourquoi se poser cette question alors que l'on peut tout simplement dire : « Si – la bière – est le sein de la conception, l'amère qui donne la tétée risque fort la morsure! Ôtons nos dentiers, dirais-je, afin que nous puissions tous nous abreuver de notre mère, chers frères et sœurs! »

Du Diable

Bon, brève introduction terminée, je vais vous exposer en trois façons différentes une même ligne directrice que j'ai intitulé : du Diable, de Dieu et de l'Homme. Trois petits discours sur

la culture et la bière à partir – ce que je vais nommer – ces trois états, ces trois faits.

D'abord, comme j'ai énoncé des liens de parenté - tel la mère ou l'amère - je vais alors continuer dans la même veine. Vous pourrez, si vous le voulez, argumenter tout ce que je vais énoncer, car, je vous le dit tout de suite, je parle par la bouche de la folie des mots! Mais bon, attendez la fin de la soirée, s'il-vous-plaît.

« Je suis donc le cousin de Dieu, l'oncle du Diable et le neveu de l'homme. »

Comment peut-on trouver une référence historique fiable? Je vais donc, comme Kant, débiter ces petits exposés à partir de la plus vieille histoire du monde connu : Adam et Ève.

Je vais débiter par une petite citation de Marcel Gocar :

« Si Adam avait su le premier, de la bière brasser, jamais Ève n'aurait pu, avec du jus de pomme, le tenter! »

La bière, c'est le magistère des brasseurs, l'antimoine ou l'or philosophal. À partir de matière, ils savent faire féconder, par leur art, le grain parfait qui transformera la matière imparfaite. Mais voilà le Diable! Entre la cuve et le pichet, il nous tend son filet! Ici, à Shawi, à deux pas, le neveu trempe dans le chaudron, alors peut-on dire : Au Diable l'eau!? Mais mon Dieu, euh mon Diable.... QUOI, de l'eau? La bière n'en est-elle pas composée à 95%? Alors, qu'on ne me dise plus jamais que je ne bois pas assez d'eau! De plus, le verre ne sera jamais assez grand pour que je m'y noie. Allez mon oncle, laisse ce jus de pomme et n'écoute plus la vraie tentatrice, me dirait-il. Suivant ce fil, je suis fort aisé d'affirmer que le diable n'a jamais tenté par la pomme, mais bien

par la nature de ce qu'est l'homme. Il nous aurait bien tenté par l'eau, mais fort de nos raisonnements, nous nous sommes empêtrés dans la matière – les deux pieds dans l'eau - et avons tout simplement croqué la pomme à défaut de chiquer le houblon. Ensuite, bien sûr, tous connaissent l'histoire : ils se sont vus au paradis...nus. Et qu'ont-ils fait? Ils se sont cachés! Mais, se cacher de quoi? de qui? de l'œil du cousin? de la tentation du neveu? Mais alors vite! Tels des épicuriens, dépêchons-nous de succomber à la tentation avant qu'elle ne s'éloigne et puis, comme Thalès de Milet, laissons-nous rêver et tomber dans le trou du Diable!

En terminant ce court exposé, il ne faut pas dire « Fontaine (sans borne) je ne boirai pas de ton eau ». Nous ne pouvons jamais affirmer avec certitude que l'on ne fera plus jamais telle ou telle chose : je ne rêverai plus, je ne succomberai plus à la tentation, etc. Un engagement est toujours incertain, car les contextes et notre vision du monde peuvent varier dans le temps. Or, l'histoire d'Adam et Ève nous montre justement que les visions du monde changent avec les époques. À grand coup d'enseignement, nous avons longtemps croqué la pomme et nous nous sommes altérés au lieu de nous désaltérer. Comme Adam et Ève, l'homme qui ne boit que de l'eau à 100% croit savoir, mais en fait, derrière la vigne, tous deux cachent quelque chose à leurs semblables! Puis, chez les grecs, un proverbe disait : « Je redoute l'homme qui boit de l'eau et se souvient de ce que les autres ont dit la veille au soir. » Est-ce que c'est dur d'arrêter de boire? Non. Ce qui est dur, c'est de vivre d'amour et d'eau fraîche, comme au paradis du cousin, toujours en train de nous cacher de nous-mêmes! Puis, le cynique, lorsqu'il voit un bol d'eau, ou un chaudron, il s'y abreuve – s'y lave et continue son chemin. Alors au Diable le trou, car un trou pour le

cynique c'est...euh ... c'est ça!

De Dieu

Sujet délicat pur certains : pour d'autres on peut s'en passer. Mais la question pend toujours au bout des lèvres...Je préfère porter la solution à mes lèvres... Je vais tacher d'être court, car ce sujet laisse tellement à interprétation qu'on pourrait ne jamais sortir d'ici ce soir. Je ne veux pas heurter quiconque, alors je vous demande tout simplement de le prendre avec un grain de sel...(mais pas dans votre bière!)

La bière et le cousin...J'ai trouvé des dizaines de citations qui réfèrent à Dieu et à la bière. Plus souvent qu'autrement, ce sont des louanges qui sont adressées au cousin. HÉ! Saviez-vous que trois présidents américains furent d'abord des brasseurs de bières? Le plus illustre a, un jour, déterminé que c'était bien plus qu'une boisson, mais la preuve qu'il y avait un ordre divin dans l'univers. B. Franklin a déclaré:

« La bière est la preuve que Dieu nous aime et qu'il veut notre bonheur. »

Toujours suivant l'histoire, remontons à Adam et Ève. Certains diront, « Oui mais Sylvain, Dieu était là avant! Il a créé le monde en six jours!» Il est fort probable que ces six jours l'ont complètement saoulé, et puisqu'il devait cuver ses erreurs, il s'est donc reposé le septième jour. Qui peut m'affirmer son existence? Question de foi? Et qui donc peut m'affirmer le contraire, maintenant? On ne peut rien affirmer en cette matière, car il n'y a pas matière, malgré qu'à l'origine nous ayons été là et nous n'en avons aucune connaissance!

Admettons que tout part du paradis terrestre...ahhhh le paradis terrestre... C'est un peu comme un vendredi soir

au TdD (Trou du Diable), admirant les bêtes humaines qui dégagent - des êtres « chauds » - tétant l'amère – indienne... Bon, je pourrais de long en large sortir de multiples exemples, le paradis terrestre, nous nous le faisons. Mais le paradis...le sacro-saint paradis à la fin de nos jours? L'idée du cousin a été forte et centrale durant toute la période médiévale. Il y avait cette primauté du cousin sur tout ce que l'homme pouvait faire ou dire. Cette période laissait une forme de liberté à l'homme, soit celle d'agir en toute bonne foi selon des préceptes, afin que la tache lui soit retirée. Mais voilà, comme beaucoup, notamment Thomas d'Aquin, la fameuse tache, nous ne pouvons jamais savoir si elle est propre, nettoyée, purifiée...On ne le sait qu'après notre mort! Alors, la vie doit être bonne pour s'assurer d'un paradis à la fin de nos jours. Mais comment le faire? Encore Adam et Ève!

En croquant cette pomme, l'homme a péché et a été chassé du paradis terrestre, et toutes les âmes qui découlent de la procréation de ces deux êtres sont entachées. Wow! Bien heureux en fait qu'il l'ait fait, imaginez-vous un instant, tous, nus comme des vers – ET tout-le-monde-qui-se-regardent-uniquement-dans-les-yeux! Dont le lien de communication passe uniquement par le cousin! Ils parlent dans leur tête ce monde là : ils ne sont pas dans le vrai monde. Je ne sais pas, mais je me questionne à savoir... Admettons qu'on est tous beaux, parfaits, sans bornes et que notre but ultime à tous est de rester plantés là à regarder l'cousin qui fait couler sa fontaine d'eau? Je sais pas, mais ça doit être long en chien contempler quelque chose sans rien faire d'autre! Surtout pour un cynique ou quelqu'un à la quête (en quête) du plaisir! On peut comparer ainsi : admettons que vous regardiez votre copine, copain, blonde chum conjoint conjointe. Essayez de le/

la regarder...sans voir? Essayez de vous imaginer ne pas être capable de voir ce qu'il y a de brûlant dans l'autre. Je ne sais pas pour vous, mais pour moi, il me semble que je tricherais un peu... Je ferais peut-être même accroire que, quelque part - dans l'moule du cousin - y'a eu une bulle d'air puis ... est tombée sur moué!

En parallèle, il y a d'autres paradis. Par exemple, le paradis des Germains, les autres cousins. Admettons que c'est un petit peu plus invitant : tu meurs, t'arrives au Walhalla! Y'a une porte qui ouvre et là tu vois toute un bande de valkyries qui te versent à boire toute la journée. Je sais pas, mais admettons que de se faire servir alors que t'as servi toute ta vie, c'est plus vendeur comme religion!

On peut comparer à peu près tous les paradis et, vous savez, j'pense qu'Adam et Ève ont choisi l'pire! Me semble que je vois Adam et Ève qui passent à « Décore ta vie », parce qu'à un moment donné ils ont choisi une maison, la plus belle en apparence, mais dont l'intérieur est vide. Ils se sont contentés de peu! D'amour et d'eau fraîche! Le décorateur va s'casser la tête à remonter leur intérieur!

Mais entre la cuve et le pichet, l'cousin, y fait quoi? Si on se limite à Dieu tout court avec un grand « D », on va pas loin à part deux ou trois prières pour que la récolte soit bonne...Puis va falloir que tu en donnes une partie en dîme. Si on parle du cousin au sens large, là on est en affaire et on peut discourir. Dionysos, par exemple : le dieu de la vigne, du vin ET de ses excès. Là ça m'interpelle. De plus, c'est le seul dieu qui est né de l'a-mère indienne... mortelle. On parle d'ivresse et d'extase qui nous aide à dépasser la mort! Une jouissance de l'absence de raison qui contrôle nos actes, notre liberté et nos émotions. Un penseur

célèbre, Nietzsche, réfère souvent à Dionysos comme symbole élevé des fêtes dionysiennes grecques.

Par lui le plus profond instinct de la vie, celui de la vie à venir, de la vie éternelle, est traduit d'une façon religieuse : la voie même de la vie, la procréation, comme la voie sacrée...

L'homme doit se détacher de ce qui est mou, ce qui le fait fléchir, comme ces idées de paradis. Il doit unir ses forces pour réussir à modeler les choses les plus dures de notre existence.

Où est le cousin dans l'équation? La notion de plaisir est évitée chez le catholique. Faut-il alors éviter le regard sur une belle fleur - ouvrant harmonieusement ses pétales afin de recevoir celui qui va butiner? Non, certes, pour plusieurs, il est à éviter, mais pour d'autres, il est dans le cœur de tous ceux qui en ont la foi.

Ouvrons une parenthèse puis entrons au cœur de l'église et comparons avec les brasseries. Je suis pas mal convaincu qu'il y a plus de secrets qui se sont divulgués dans les brasseries que dans les églises! Qui reçoit nos secrets? Le cousin? Le prêtre? Le confident? L'église s'est vite emparée de la bière comme moyen lucratif de financer ses activités, et surtout, de s'assurer de la présence des ouailles à la messe en leur promettant une bière à la fin. Parce qu'à cette époque – et là on voit que ce n'est pas d'hier – les rivières et ruisseaux étaient pollués et personne ne voulait boire de l'eau. En fabriquant la bière, les coliformes se détérioraient et ainsi la concoction était non seulement buvable, mais nourrissante.

Du mot nourrissant, on peut décliner nourrice. Qui dit nourrice dit têtée et, je ne sais pas pour vous autres, mais dans ma tête, me semble que j'vois... une valkyrie qui pompe...la bière bien

sûr! Mais bon..je ne voudrais pas faire de mauvais jeux de mots et m'étendre sur le sujet.

Parlons des moines! Il y a une légende d'un moine qui devait choisir l'un des sept péchés capitaux : il choisit l'ivrognerie. En choisissant celui-là, il a commis les six autres péchés! Je ne suis pas certain de vouloir avoir l'image, dans ma tête, d'un gros moine, saoul et nu, se vautrant dans la luxure. À moins que ce ne soit un moine cynique...mais bon... Bref, Gambrinus, St-Arnould, et tous ces moines brasseurs qui chaque jour œuvrent pour nos papilles et l'ivresse des âmes, le font avec la conviction qu'un don non seulement de la nature, mais du cousin (c'est-à-dire celui que l'on ne voit pas souvent et qu'à certaines occasions) leur permet de nous concocter des élixirs qui, d'une fois à l'autre, sont de plus en plus raffinés. Je soupçonne ces moines de fabriquer de la bière afin de nous élever vers le cousin et le toucher par nos sens : non seulement de manière contemplative. Quel beau moyen naturel! Peut-être ont-ils compris, à cette époque, qu'un fidèle sans bière devient un animal dangereux!

À une autre époque, la bière était consommée dans des temples et servie par les prêtresses. Il y avait donc une signification religieuse. Saviez-vous, en passant, que dans les récentes découvertes sur les momies égyptiennes, un taux anormalement élevé de tétracycline a été trouvé dans les ossements? Ce puissant antibiotique a été découvert dans les années 40 et produit par la suite. Des recherches poussées ont permis de découvrir que la méthode égyptienne de cette époque de fabrication de la bière donnait un taux élevé de tétracycline naturelle. Pas étonnant que les prêtres/médecins égyptiens prescrivait à leurs malades de la bière! Est-ce que ma folie est une maladie? Je me sens déjà mieux!

On peut, si nous en avons la conviction, remercier le cousin pour le houblon et le malt, car le chemin qui mène à lui se fait une bière à la main. La question du paradis? Qu'est que j'en fais si m'enivrer devient un péché?

Je vais répondre avec un sophisme :

L'homme qui boit de la bière dort bien.

Or, celui qui dort bien ne peut pas pécher.

Donc, celui qui ne pêche pas ira au paradis.

Du point de vue du cynique, l'homme qui dort est nu comme Adam et Ève et il ne s'en soucie guère, car il se met à nu sans crainte d'être vu! Le cynique est sans borne, aucunement limité par l'action punitive d'un cousin quelconque. Me connaissant, j'aurais sûrement mangé la pomme pour mon besoin de faim et non pour découvrir une vérité toute nue. Ensuite, j'aurais sûrement chanté la pomme à Ève au lieu de me tourner vers Adam, puis j'aurais continué mon chemin. Pourquoi? Parce que le concept du « paradis à la fin de ses jours » ne sert pas du tout au cynique, à moins qu'il ne soit borné par des fontaines de bière!

De l'Homme

Je vais ici parler de l'évolution du comportement de l'homme, et ça risque d'être un peu plus aride.

L'homme a besoin de connaître ce qui le compose ; il a besoin de connaître la chaîne causale à partir du commencement. Il cherche à comprendre ce qu'il fait sans trop savoir ce qu'il cherche et il élabore de grandes théories. Comme je l'ai dit tout à l'heure, s'il arrivait à tout comprendre, il n'aurait pas à se poser de questions

et, par conséquent, il connaîtrait ses origines. L'homme croit que si la nature lui a donné cette expression, c'est que cette même nature avec laquelle il est en harmonie lui permet de comprendre de quoi il est fait, de quoi tout ce qui l'entoure est fait. Ainsi, l'homme doit justifier ses origines, car il se donne le devoir de comprendre ce dont il est fait, ou de quelle matière il est composé.

Le progrès et l'évolution font partie intégrante de notre quotidien, et ce, depuis la matière première. L'avancement technologique est un bon exemple du progrès, et je n'ai pas à en faire la démonstration : nous en sommes tous témoins. Je suis d'avis que l'évolution est là, partiellement insaisissable, laissant quelques trous nébuleux dans la chaîne depuis le tout début des origines, car nous n'y sommes pas encore éveillés. Je suis également d'avis que, parce que nous sommes composés de cette même matière, nous avons l'opportunité de remonter à l'origine, car nous sommes en lien direct avec elle. Plus nous allons de l'avant dans le progrès, plus nous avons de chance de découvrir les causes de notre évolution. Cette même évolution...qui nous a permis de progresser. Remonter à l'origine n'est plus le fait d'un hasard, il y a une série de causes qui peuvent être identifiées scientifiquement.

En tant qu'êtres humains, ce que nous sommes ne change pas. Nous sommes de la même matière qu'au début : celle-ci a seulement été transformée. Cette transformation agit sur « qui » nous sommes. En cherchant qui nous sommes, nous tentons de nous reconduire vers le passé. Nous tentons de nous saisir dans cette évolution, comme pour nous forger une place dans l'univers. Mais pourquoi donc se forger une place alors que nous en avons une qui évolue?

Comme le dit Serge Bouchard – anthropologue québécois –< comment peut-on parler d'évolution d'une espèce dotée d'intelligence lorsque celui-ci en arrive à se complaire en tondant son gazon?> Pourquoi? Quel espèce de plaisir avons-nous à couper notre «christie» de gazon! Est-ce une attitude transmise par les gènes? Qu'est-ce que ce geste vient faire dans la chaîne de l'évolution? À l'origine, le gazon est issu de la même matière. Je ne sais pas, on a peut-être peur d'être envahi par le gazon, qu'il devienne plus intelligent... Je ne sais pas. On appelle certaines herbes de la mauvaise herbe : pourquoi, si ça fait partie de la nature? Quoi? Demain matin il va y avoir une invasion de mauvaise herbe? C'est peut-être ça notre problème, c'est d'être envahi par quelque chose qu'on ne comprend pas! Et, par-dessus tout, nous polluons toutes ces choses qui sont cousin, cousine, frère sœur, père et mère. En polluant ces choses, l'eau par exemple, les médiévaux ont concocté la bière afin de pouvoir la boire sans être malade. Rappelez-vous, la bière est composée à 95 % d'eau!

La question des origines est incertaine, car idéalement nous voulons savoir de quoi sera fait demain. Et c'est devant cette incertitude que l'on veut comprendre ce qui était hier, comme pour découvrir une chaîne causale. Que savons-nous à ce jour? On sait que l'explosion initiale du Big Bang a donné naissance aux particules élémentaires, soit les quarks, les électrons et les neutrinos, qui se combinèrent pour former des noyaux atomiques, puis des atomes et enfin des molécules. Comme l'ADN, qui sait, peut-être aurons-nous un jour l'opportunité d'y voir toute la chaîne de l'évolution des espèces et remonter à la grande chaleur initiatrice du Big Bang, la première molécule! Je suis convaincu que dans l'ADN il y a des traces de cette première molécule comme dans l'ADN de toute

chose. De ce point de vue, parce que nous sommes composés de matière pensante, à l'origine il devait y avoir les germes d'une matière pensante. Certains disent que c'est l'œuvre du cousin, d'autres disent que c'était le nouveau-né du monde... C'est une roue qui tourne en fait : de qui ce nouveau-né serait-il né???

Puis, à chercher ce que nous sommes, nous avons peut-être oublié qui nous sommes, car ce que nous sommes ne change pas. On ne peut changer notre nature humaine pour autre chose! Par contre, «qui» nous sommes change constamment. Il est clairement question d'attitudes, d'appréhensions de notre incertitude, de comportements issus du premier moment ; on a peur, mais on a peur de quoi! J'ai l'impression que nous sommes en train de prendre le pas sur notre propre humanité. J'ai l'impression qu'elle disparaît en raison de nos comportements qui tirent leurs origines de notre existence première. Est-ce que l'explosion du Big Bang serait simplement une instabilité destructrice qui a laissé une empreinte sur nos gènes?

L'homme se croit maître de l'univers, de la nature qui l'entoure. En fait, ce sont les bactéries qui révolutionnent le monde. Les bactéries, on ne s'en aperçoit pas, mais on les repescte!...de loin! C'est beau une bactérie, mais tsé, pas proche de moi...parce qu'on ne les voit pas! Pourtant, sans elles et tous les éléments chimiques qui en découlent, nous ne serions pas là. Pensez à une bière que l'on verse! On peut y voir tous les éléments du Big Bang. Je me plais à penser que lors de l'explosion première, aux confins de l'univers, a retenti le bruit d'une bière que l'on verse. Elle atteint le fond du verre, mais à l'instar de la pomme qui tombe de l'arbre et finit abruptement sur le sol, la bière entre dans une danse. Elle explose en bulles et en mousse dans

RÉFLEXION SUR LA BIÈRE

SYLVAIN FAFARD, ÉTUDIANT AU BACCALAURÉAT EN PHILOSOPHIE

un chaos ordonné. Elle continue de pétiller comme notre monde, comme ces gens avec leurs yeux lorsqu'ils en regardent un autre. Toutes ces bulles, ces yeux font partie d'un tout, et cela en gardant à l'esprit qu'une bactérie - un organisme cousin, frère, ou peu importe - située entre quelque part et un moment donné, y a contribué.

Je reprends sensiblement Arendt qui dit qu'on ne peut voir la terre qu'au travers d'un hublot ; nous y sommes et y restons attachés quoique l'on fasse. Si je sors de la navette, je meurs. Alors, pourquoi tenter de fuir notre mère? Je dis également que nous ne sommes ni d'Ève ni d'Adam, ni issus de la tentation du Diable, ni créés à partir de la volonté de Dieu, mais de la même matière que tout ce qui nous entoure, comme la bière. Au même titre que notre sœur bière, qui sait purifier l'eau et la rendre potable, qu'attendons-nous pour rendre la pareille à notre mère si nous avons des gènes en commun? Alors, mes frères et sœurs, buvons à notre terre mère qui contribue chaque jour à fermenter toute vie qui s'y trouve.

CONCLUSION

Plus j'y pense, pis plus j'me dis que l'autre jour, c'tait pas moué qui était assis là. Si je suis conséquent avec ce que je dis, n'importe quelle matière aurait pu être là, à ma place. Admettons que c'était une bière qui était à ma place. Ouin...ouin, ouin ouin. Pis pourquoi j'dis une bière...y'en avait autant sinon plus que des humains intelligents enchaînés...déchaînés. Si je r'prends ça asteure, Ouin. Ça donnerait une affaire de même :

La bière est maintenant assise à la barre des témoins. Un témoin silencieux d'une forme de chaos organisé, mêlé de sons et de corps, qui échangent des m-o-t-s et des m-a-u-x. Des rires,

des discussions englouties dans tout ce bruit. La haute teneur calorifique des corps qui réchauffent l'endroit. Puis la friction de ces mêmes corps sur l'air qui fusionnent et heurtent la matière environnante. Des regards qui se croisent - torrides - et mêlés de gestes enivrants....Personne ne les voit, mais tout le monde ressent ces innombrables explosions de la matière. Elle accompagne un plat distingué servi par un frère, une sœur, par amour et passion, simplement pour en retirer un plaisir. Personne n'entre ou ne sort sans s'être au préalable frotté sur ces atomes! Ces parties du tout! Des chocs, à la fois violents et doux, de la pure énergie où se frottent particules et antiparticules, comme des images devant des miroirs. Puis, elle réalise que nous sommes faits de matière également, mais nous sommes de la matière pensante - en conséquence, elle est témoin de notre intelligence. Elle est dépendante comme nous de cette matière qui l'entoure, elle nourrit continuellement cet entourage. Elle nous regarde, nous humains qui semblons nous y limiter, mais non, nous sommes désireux de toujours en connaître davantage. Au tout début nous étions là, mais jamais nous n'en avons eu connaissance! Si nous connaissions tout, nous ne serions pas portés à connaître quelque chose d'autre. En tant qu'êtres imparfaits, nous tentons de trouver nos origines, une perfection universelle, aller au-delà de ce qui nous est propre, à partir uniquement de ce dont nous sommes composés. Alors, par essais-erreurs, nous transformons la matière qui nous entoure, et par conséquent, nous l'altérons. La bière est cynique, elle nous ramène à cet état de liberté, d'ivresse, et nous délie la langue. Avec elle nous laissons notre trace partout sans le savoir. Nous sommes pourtant là et nous n'en avons pas conscience, mais la bière est alors témoin de sa propre naissance et nous désaltère!

En y pensant bien, au fond, ça prend un drôle de tout nu...EUH...tournure ; le vrai homme, tout comme le vrai chien, c'est celui qui est libre. Lorsqu'il est réellement libre, il voit alors les autres cyniques potentiels dans le grand chenil de la société, médaillés pour leur bravoure et contraints par les chaînes de l'obéissance. Au Diable l'eau dans l'écuille, je préfère dormir entre la cuve et le pichet, puis boire dans ce trou où je suis témoin de la naissance de tant d'êtres humains nus et chaleureux aux yeux pétillants!



RÉCIT D'UN VOYAGE EN NORMANDIE

JEAN-FRANÇOIS VEILLEUX, ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

Chronique d'un voyageur québécois chez ses ancêtres

Comme la plupart d'entre vous êtes au courant, pendant l'hiver 2011, j'étais à Caen en Basse-Normandie (nord-ouest de la France) pour terminer mon baccalauréat en philosophie. Comme je n'avais que des cours complémentaires à compléter, j'en ai profité pour suivre davantage des cours de sociologie, de musicologie et d'histoire. Voici quelques anecdotes sur mon voyage, mes études, mes rencontres, les coutumes françaises et normandes vs les traditions québécoises! Bonne lecture.

Tout d'abord, parlons du climat exceptionnel, sans doute causé majoritairement par le réchauffement climatique. Le 11 février 2011, je suis allé faire mes courses en t-shirt par une belle journée de 16,5 degré Celsius où les oiseaux chantaient comme lors d'une joyeuse journée de printemps. Évidemment, je n'ai vu aucun flocon de neige de tout mon voyage et les moustiques n'existent heureusement pas là-bas!

Il faut également préciser que contrairement à la croyance populaire et à sa réputation touristique, il ne pleut pas tant que ça en Normandie. Quelques nuages gris parfois oui, mais les précipitations sont plutôt rares et très légères. Par contre, il faut préciser que j'ai eu la chance de vivre un printemps de chaleur record à ce qu'on m'a dit, donc j'ai été choyé par la température. Actuellement, en plein mois de novembre, il est assez étonnant mais pourtant véridique que la France reçoit de la neige avant le Québec!

Inévitablement, en tant que résident

d'une cité universitaire à 200\$ par mois, il y a des choses qui me manquaient: un frigidaire, un grille-pain, un four, mais aussi d'autres choses moins essentielles mais toujours agréables comme l'émission *Tout le monde en parle* (car Tou.tv n'est pas accessible hors du Canada). Heureusement qu'il existe un bon samaritain qui mettait les émissions d'*Infoman* sur Youtube chaque semaine et que je m'étais apporté un peu d'humour de «che-nous» comme les Chick'n swell, les Grandes Geules et la série complète des *Invincibles*, que je n'avais pas encore eu la chance de voir! (D'ailleurs un véritable chef-d'œuvre, comme la série *Minuit le soir*).

Ces moments de bonheur dans ce premier grand voyage, seul, n'empêchent pas quelques faits étranges et hétéroclites que j'ai pu remarquer: les toilettes n'ont pas de siège dans les résidences et sur le campus universitaire qu'on nomme je crois «des toilettes à la turque» (si elles sont au sol), le goût des timbres est différent, il y a des toilettes dans chaque salle de cinéma, presque partout le papier de toilette est rose et assez *cheap*, les interrupteurs s'ouvrent à l'envers, on donne du «tip» au gars qui fait la visite au musée mais pas au restaurant ou au bar (c'est selon la générosité de chacun, car normalement c'est inclus dans le prix), on se stationne sur la pelouse ou les trottoirs, il n'y a pas de consigne sur les bouteilles (sauf dans les bars et les restaurants), par contre on recycle beaucoup (pas toujours en fait), les voitures ont une distance d'au moins 10 mètres à l'arrêt aux lumières, il y a des ceintures dans les autobus, et au Luxembourg, ils ont même du tapis vert style mini-putt!

Côté économique, il faut préciser que tout est moins cher en France pour les «moins de 26 ans»: transport en commun, cinéma, musée, etc., ce qui

est vraiment bien, un véritable progrès collectif. De plus, il est vrai qu'on ne «carte pas» souvent, donc même si on dépasse l'âge légèrement, on peut en profiter quand même, surtout si on a l'air d'un étudiant... on se comprend? :)

Toutefois, il y a aussi du pire dans cette ambiance européenne entièrement nouvelle pour mes sens: parfois, à l'entrée du campus universitaire, là où sont les bureaux administratifs et la statue du «phénix», symbole de l'Université de Caen - et je ne vous mens pas - une sorte d'odeur que je qualifie précisément de litière usée! Je m'ennuyais quasiment de la senteur de chou-fleur fromagé de Trois-Rivières certains jours humides... Mais heureusement, l'odeur n'était pas permanente, ni très étendue comme à Trois-Rivières, et il y a trop de bons côtés à la ville de Caen pour ne s'en tenir qu'à cela.

Je n'ai qu'à penser à tous les châteaux, ruines millénaires, églises, abbayes, musées, librairies de vieux livres - on dit que Caen est la ville de France où il y a le plus de librairies par habitant -, magasins d'antiquités ou des disquaires sympas dans le centre, situés quasiment à chaque coin de rue de la ville et qui font amplement mon bonheur. En fait, ces joyaux majoritairement architecturaux sont d'autant plus valorisés dans le patrimoine normand car Caen est une ville qui fût détruite à 80% - comme la grande majorité des villes normandes - par les bombardements en 1944-45, tant alliés que nazis.

Reconstruite en pierre blanche de Caen, les habitants prennent normalement soin de la propreté de la ville¹, mais de récentes grèves étudiantes ont transformé l'université en véritable dépotoir à graffitis et à pancartes diverses, majoritairement politiques. On se croirait parfois dans une ruelle montréalaise alors que c'est l'entrée du

¹Témoignage d'une Normande: «Ce ne sont pas vraiment les habitants qui prennent soin de la ville, mais la municipalité, les Français ne sont pas particulièrement propres en ville, et c'est encore pire en région parisienne...»

RÉCIT D'UN VOYAGE EN NORMANDIE

JEAN-FRANÇOIS VEILLEUX, ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

département de droit. Sur le campus, pendant une semaine sont placardées partout des affiches concernant le Nouveau Parti Anticapitaliste, puis sont remplacées la semaine d'ensuite par «La gauche vous ment», puis un peu plus tard, par les affiches des «Jeunes socialistes», qui répliquent avec 21 propositions assez intéressantes, dont la proclamation de la 6e République!

Côté scolaire, la moyenne d'âge se situe entre 19 et 23 ans. Ainsi, âgé de 26 ans, j'avais davantage d'amis à la maîtrise ou en fin de baccalauréat, qu'on nomme licence. Mettons quelque chose au clair sur la méthode française: avoir 10/20 c'est bon car c'est la note de passage, 12/20 très bon et 16/20 très rare et 18/20 encore plus rare, ce qui mérite souvent des applaudissements de la part des autres étudiants lorsque le prof nomme les notes en avant!

J'ai d'ailleurs eu un 18, la meilleure note de ma classe de plus de 80 sociologues (majoritairement des femmes), qui portait sur les réseaux sociaux, moi qui venais tout juste de m'inscrire sur Facebook pour envoyer rapidement mes centaines de photos au-delà de l'océan, après avoir résisté pendant plusieurs années à m'y inscrire. J'ai appris beaucoup de choses à ce sujet et je ferai un texte en ce sens dans un numéro ultérieur. Rappelons pour l'instant qu'il existe plus d'un milliard de personnes inscrites sur «Livre-de-faces» et que ni les sciences sociales, et encore moins l'histoire (surtout politique), ne pourront plus faire abstraction de l'existence de la réalité virtuelle pour décrire les interactions sociales et parler des rapports humains au 21e siècle.

Autres choses frappantes, c'est que les cours sont souvent divisés en deux (une

heure sur deux jours différents) et le professeur change parfois à sa guise les horaires selon sa propre disponibilité variable. Selon les Français, «le système éducatif français laisse gravement à désirer...», ce qui est assez chiant considérant que je devais suivre sept cours universitaires – pour atteindre les 30 crédits européens équivalents aux 15 crédits québécois (ou cinq cours) – et que j'assiste à d'autres cours en auditeur libre tellement les sujets sont intéressants... comme le métalangage de la musique², donné par un excellent chef d'orchestre, Didier Horry.

Par chance, car j'ai une passion pour l'histoire, la Normandie célébrait lors de mon passage le 11e centenaire de sa fondation (911-2011), donc j'ai pu assister à de nombreuses conférences historiques gratuites. En plus, l'un des musées du château de Guillaume-le-Conquérant, situé dans ma ville, à Caen (capitale de la Basse-Normandie), présentait en avril une exposition sur la musique et la danse traditionnelles en Normandie depuis le 18e siècle! J'ai profité de cette occasion pour entrer en communication avec *La Loure*, une association fondée en 1998 et spécialisée dans la musique traditionnelle, avec qui j'ai pu m'amuser lors de plusieurs *jam* traditionnels dans différents villages et soirées dansantes pour développer mes talents de joueur de cuillères! :)

Ah oui, faut que je dise deux mots sur l'administration française... vous vous souvenez des douze travaux d'Astérix avec le formulaire bleu pour le laissez-passer A 38!? Ben criss c'est la même chose ici, sinon pire. Selon une Normande: «l'administration est une horreur en France et pour obtenir un papier ou autre c'est le parcours du combattant.» Deux personnes différentes disent deux choses

différentes ou même parfois la même personne dit deux choses différentes du jour au lendemain!

En fait, les Français avouent eux-mêmes que l'administration du pays dans tous les domaines n'est pas très facile à comprendre ou à suivre selon le domaine! Une tradition nationale semble-t-il, sans doute due à l'imbrication profonde et l'importance de la hiérarchie sociale (monarchie, noblesse, aristocratie, bourgeoisie, ouvriers, paysans, etc.) qui construit ce pays depuis plusieurs siècles.

Dernier exemple fort agréable sur le campus universitaire: plusieurs animaux vivent aux alentours de nous; des chiens bien élevés qui rapportent le bâton, des chats errants, des dizaines d'espèces d'oiseaux et même des lapins très peureux qui sortent des bosquets la nuit! D'ailleurs, les oiseaux chantent aussi vraiment beaucoup la nuit, ce que j'ai vu seulement au Québec à Matane! Ça empêche certains de dormir, mais moi, j'ai adoré cela.

Réflexion sur la culture

Lors de mon arrivée à Paris, des amis français m'ont aidé à dresser une liste de coutumes typiquement française: le foie gras est populaire à Noël et dans les soirées entre amis et il est fortement interdit de l'étendre sur le pain... autrement, vaut mieux le manger directement à la fourchette. Il faut que le «moton» soit apparent et remplisse la bouche.

Outre l'importance de l'apéritif vers 17h (car ici dire 5h n'existe pas pour le soir), surtout dans le sud de la France, j'ai aussi appris que croiser des «toast» lorsqu'on trinque porte malheur.

Hormis le fait qu'on dise «santé»³ à l'autre en le faisant, il est aussi vraiment important de se regarder dans les yeux lorsqu'on le fait! Les Français valorisent beaucoup – et avec raison – les produits nationaux (vin, fromage, foie gras, poulet, cidre). Et pour un étranger, afin d'éviter le ridicule, il vaut mieux éviter de dire qu'on fabrique du vin sans raisins...

En Normandie, il ne faut pas mettre le pain à l'envers (qui était à l'origine destiné uniquement au bourreau) car cela porte malheur. Conservateurs à l'os, beaucoup de personnes «signent» leur pain comme une habitude catholique depuis des générations.

Les Français aiment parler de bouffe, de recettes, mais on ne parle pas vraiment d'argent et très peu de politique ou bien de religion. C'est quasiment tabou! En fait, on n'aime pas parler de ce qui fait chier ou de ce qui fait fâcher... On en parle avec la famille ou les amis proches, mais pas avec les autres (très juste et même regrettable je trouve). Ainsi, les Français préservent généralement une sorte de neutralité avec leurs collègues de travail. Ah oui, n'oublions pas que le «foot» est ici, depuis 1998 du moins, une religion très virile...

Réflexion sur la langue

À l'heure où la langue française est de nouveau menacée dans la métropole du Québec, que les recensements de statistiques Canada indiquent que le français décline dans le pays, que certains politiciens incompetents affirment l'inutilité de la loi 101, alors qu'un ancien Premier ministre coupe dans les programmes de francisation en

plus d'instaurer l'apprentissage intensif de l'anglais en sixième année (après l'avoir implanté à la 1ère année du primaire), l'heure est au bilan...

En réalité, en France, il y a deux types de population: les Parisiens (qui comprend la capitale Paris et son agglomération) et les Provinciaux (le reste de la France, dit «la province»). Il y a une très grosse différence de mode de vie entre Paris et la Province.

Les gens sont plus individualistes dans la région parisienne (et certaines grandes villes françaises comme Lyon ou Bordeaux), cherchant davantage le luxe et sont plus distants. Tandis qu'en Province (en campagne), les gens sont beaucoup plus chaleureux, un phénomène bien connu au Québec comparativement à Montréal par exemple. Ainsi, les Parisiens tapent sur les nerfs de tous les français provenant des régions et ces derniers évitent de rencontrer les premiers... En fait, la région parisienne n'est pas vraiment le bon exemple pour parler des français, mis à part le côté historique de la ville de Paris. À ce sujet, la *Cathédrale Notre-Dame* est un peu trop sombre à mon goût donc pas très impressionnante comparativement aux Abbayes de Guillaume le Conquérant à Caen. Toutefois, mon top 3 est clair: le Panthéon, une église transformée par les Révolutionnaires en mausolée pour philosophes et écrivains (Diderot, Rousseau, Voltaire, Zola, Jean Jaurès, etc.), la Basilique Saint-Denis où tous les rois de France sont enterrés puis les Invalides, c'est-à-dire le magnifique tombeau de Napoléon. En cas de pluie, je vous conseille le Louvre ou bien les Catacombes.

À propos de la langue, la Normandie est

beaucoup plus civilisée que la capitale française, car depuis mon arrivée, je n'ai pas entendu à ma grande joie un seul anglicisme! Alors que dans la capitale foisonne des «shopping, footing, style, week-end, etc.» et autres syndromes du colonisé. En fait, depuis que je suis ici à Caen, j'ai davantage entendu d'italien, d'allemand, de polonais et de russe que d'anglais! Ça fait du bien...

Par contre, le choc culturel est évident: il y a des mots ou des expressions québécoises qu'on ne comprend pas ici : «**tantôt**» (utilisé en Normandie pour l'après-midi précisément alors que pour nous c'est autant passé que présent, peu importe le moment de la journée), «**dans le fond**» (qui veut dire en vérité), «**de même**» (comme ça), «**jaser**» (concerne davantage une rumeur, un bruit qui court plutôt qu'une simple discussion), «**ça porte là-d'sus**» (incompréhensible pour certains), «**facque ou facque là**» (est en fait l'équivalent de l'expression française «du coup» utilisé à toutes les trois phrases...), «**tanner quelqu'un**» (c'est plutôt taquiner ou agacer), «**rigodon ou rigaudon**» (un reel musical), «**ayoye**» (ouch ou sorte d'étonnement), «**salle de bain**» (inexistant ici)...

Il y a également les mots qui n'existent pas et qu'il faut remplacer par leur équivalent. Il faut dire «bonnet» de bain, et non casque. «En ce moment», plutôt que présentement. «Soirée festive» plutôt que l'anglicisme *party*. «Tire-bouchon ou décapsuleur», pas un ouvre-bouteille! «Après-shampooing», pas *revitalisant*. «Supermarché» plutôt qu'épicerie ou encore moins dépanneur! «Gribouillis» plutôt que *barbot*, c'est-à-dire ce dessin fait par un enfant, et non la grosse bibitte dégeulasse... J'ai aussi bien ri quand on

²Deux heures par semaine, cours donné à l'université du troisième âge. D'ailleurs, j'ai également été dans la chorale universitaire de 80 chanteurs dirigée par M. Horry avec qui j'ai fait quelques concerts (au moins 5): Blainville, Cherbourg et trois à Caen ainsi qu'une performance orale mais solo de musique québécoise lors du salon du livre pour l'atelier «Polyglotte» où chaque interprète lisait un texte dans sa langue natale.

³Se dit «Salut» en Catalan! Ou «Tchin! Tchin!» en Québécois... <http://fr.wikipedia.org/wiki/Trinquer>

RÉCIT D'UN VOYAGE EN NORMANDIE

JEAN-FRANÇOIS VEILLEUX. ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

m'a parlé de l'allégorie de la «grotte» de Platon plutôt que de la caverne!

Par contre, ils comprennent facilement le sens de «frette», et «être un apprenti», une expression datant de la Nouvelle-France, pour désigner un débutant dans le métier, est toujours valable en France. De plus, l'expression spécifiquement Normande «p'tête ben que oui, p'tête ben que non», est quand même très connue chez-nous. Un ami normand me racontait sincèrement que sa grand-mère disait encore «toé tout» pour signifier toi aussi et que l'expression «il y a belle lurette» (il y a longtemps) est très utilisée ici.

En conséquence, j'ai pris conscience d'autres expressions typiquement québécoises que la Francophonie normande a eu peine à traduire : **lâche pas la patate** (dans le sens de persévérer), **belle a en faire bander un prêtre** (pas dur à comprendre), **qu'est-ce que ça mange en hiver?** (pour demander davantage d'explications), **Saint-clin-clin-des-meuh-meuh** (pour parler d'un lieu lointain – alors que les Normands utiliseraient «perlimpin-paul-les-ouïnes»), mais il existe aussi ici la «Saint-Glin-Glin» pour parler d'un événement «remis aux calendres grecques» (qui n'arrivera jamais), **à la revoyure** (salutation sympathique), **prends soin de toi** (formule de politesse inconnue en Normandie qu'on écrit ou dit plutôt quand on voit peu souvent la personne), **rare comme de la marde de pape** (désignant quelque chose de rare...).

Précisons qu'au Québec, «chauffer» n'est pas la signification normande de «séduire»... alors les Français rigolent tous en disant qu'au Québec on peut «chauffer un char»! D'ailleurs, le mot québécois «char» viendrait en fait de

«charrette» pour désigner en normand le moyen de transport, évidemment cette charrette utilisée pour déplacer les gens trop saouls. Mais la meilleure de toutes, que j'ai bien ri, car elle m'était totalement inconnue et qui a été dite pendant l'acte sexuel à un Français par une Québécoise de passage: «Vas-y, tape dans le fond, j'chu pas ta mère!»

Faut dire qu'ici, ils ont également leur propre langue dans chaque région. **En fait, il y a 14 dialectes différents seulement en Normandie, divisés en deux grandes familles:** «des côtes», d'origine scandinave ou tous les «ch» deviennent des «k⁴» ou ceux «des terres» où l'accent sur les «o» et les «a» est plus prononcé et que les vieux, aussi connus sous le nom d'«anciens», roulent les «r», un peu à l'espagnole, ou comme dans certaines régions du Québec. *Pochette* peut donc être prononcé «pocket» si on est dans le nord et c'est pourquoi on y prononce «carette» pour voiture (au lieu de charrette) ou «vach» (prononcé vak) pour vache. Cela sans parler des subtilités de la langue telles qu'une tasse se dit «moque» en normand mais «môque» devient une mouche! Donc chaque région possède son joul. Dans le sud, on dit «trinquille» pour tranquille... alors que dans le nord c'est davantage à la québécoise: «une p'tite vache nouère»!

En France, ils ont également leurs propres vocabulaires et expressions: une bourrique (âne femelle ou individu pas trop intelligent, se dit parfois d'un individu trop saoul), «j'ai eu mes partiels» (mes résultats d'examens), «parler anglais comme une vache espagnole» (baragouiner), «Y veut quoi?» (ce que dirait un barman à un client⁵), «bon dieu de bon dieu» (blasphème qui fait encore frémir les grand-mères), une «bolée de cidre»

(petit bol traditionnel ou tasse pour boire le Calvados – en fait il faut également boire le cidre dans une tasse), «atité» veut dire comment ça va ou encore on utilise «Çavati» (davantage dans le nord), «de d'là» signifie tout simplement dégage de là, on dit au milieu de «la carrée» (la pièce). Il y a aussi «y'r pleut» ou «y pleut comme une vache qui pisse» (pas de traduction nécessaire!), une «saucée» (une averse). Dans le patois normand et breton, on entend «cor» (encore) des grand-mères dirent que «*le temps s'abernodi, les poules s'accroupionnent, il va nous tomber une dernaoupée* (pluie)»!!!

Vocabulaire spécifiquement normand: Une *carre* est un coin. Une *clanche* est une poignée de porte. *Passer la toile* c'est passer la serpillère. Un *queutard* est celui qui veut juste fourrer dans les festivals de musique. *Mastoc* c'est une carrure, plutôt masculine. *Ratroucher* c'est racler (une assiette). *Mouvoir* c'est mélanger. *Guincher* c'est danser. *Pignoler* c'est se branler (pour un homme). Un *branquignol*, un imbécile, pas futé ou encore un baltringue. *Bacouetter* ou «causer» pour parler, discuter. *Claquos*, c'est du fromage et *calendos* c'est du camembert, une spécialité du coin. *Blaude* normande, c'est l'habit traditionnel. Civière, *berrouette* ou *beursaoule*, c'est une brouette (avec lesquelles ont ramenait les gens saouls à leur domicile). *Bourin* est une brute, qui ne contrôle pas sa force. *Cid⁴* -prononcé *cit-* c'est du cidre. *Heula*, difficilement traduisible, mais disons très utilisé dans la langue courante comme les «lâlâ» du Lac St-Jean... c'est même devenu un slogan normand très utilisé dans une marque touristique!

À Nord-pas-de-Calais (chez les ch'tis, au nord de Paris), on dit beaucoup

une *biloute* (p'tite kékette) ou *biroute* (grosse kékette). Voir à ce sujet le film «Chez les ch'ti».

J'ai également rencontré un habitant de Falaise (on dit un Falaisien), c'est près de Caen, au sud, où l'influence disons bohème (manouche) ont fait émerger les verbes du 4e groupe: en -ave! *Choukrave* = voler, *pillave* = boire, *criave* = manger, *bouillave* = baiser, *gadji/gadjo* = fille/garçon, *niglou* = hérisson (car une insulte amicale est *va criave té niglou*), *chokel* = chien, *wago* = voiture (donc ils mettent le *chokel* dans le *wago*...), *ratcho* (radin, avare) et *atimoré* veut dire comment ça va. En fait, *moré* c'est amical, plutôt affectif. Par exemple : Ca va ti toi moré? = Comment ça va l'ami?!

Malgré tout, il existe des expressions francophones qui vont au-delà des limites de la France et qu'on entend aussi en Belgique, donc c'est difficile de cerner leur origine: «ça caille» ou «y caille» pour dire qu'il fait froid, «en furax» c'est être furieux ou fâché, «je me suis gavé» c'est que j'ai réussi, «faire mouche» c'est toucher au centre ou atteindre son but, «sa bouille» veut dire son visage d'allure gentille ou sympathique, «faluchard» c'est une secte étudiante (une fraternité états-unienne), une «daube» est une bouillie (un mélange culinaire mièvre), donc c'est nul, merdique... pourrait qualifier la musique pop! «Faut pas pousser» signifie tu exagères.

Oui c'est bizarre, et là je ne m'embarquerai pas dans le «verlan» (langage à l'envers) typique des quartiers parisiens où on entend souvent : meuf (femme), oinj (joint), keum (gars), kaf ou keuf (police), beu (marijuana), ouf (fou) où se mêle un argot régional: schlingue (puer), bolos ou plouc (fou ou con), reubeu (épicerie appartenant

à des arabes autant que les nôtres sont vietnamiens et désigne davantage la personne arabe), puis s'y mélange un vocabulaire typiquement parisien: putain, crad (sale), fuck off, sale con, freebox (modem), nul, copinage, clop (cigarette), marrant... C'est à devenir ouf! Pour étudier davantage l'argot, on peut se pencher sur le «dictionnaire San Antonio», un écrivain qui utilise beaucoup d'argot dans ses livres et qui, pour les comprendre, a même créé un dictionnaire spécifique!

On ne pourrait pas parler de langue sans parler de **blasphèmes** et **d'insultes**! Après mûre réflexion, j'ai découvert les nombreuses utilisations d'un sacre dans la langue québécoise: défolement, colère, intimidation, exagération, insulte, pour choquer, qualificatif, mettre l'emphase, etc. Si vous avez d'autres idées, je suis preneur!

Pour la première catégorie, les Bavarois (une région indépendantiste à forte majorité catholique dans le sud-est de l'Allemagne) aiment bien «Kruzifix», alors que les Italiens traitent Dieu de porc («porco dio») ou envoient parfois «Dieu marcher dans une vallée de clous sans chaussures»! On dit également *patso* pour un Italien fou (loco en espagnol). Outre les traditionnelles insultes françaises: pine d'huître ou bouffeur d'hémorroïde... il existe des mots pour emmerder, des mots généralement mal vus ou péjoratifs pour désigner les différentes ethnies :

Anglais: Rosbif
Italien: Rital (comique)
Irlandais: Rouquin
Japonais ou asiatique: Niaque
Espagnol: Espingouin
Français: Mangeur d'escargot, grogneur, râleur ou grenouille...
Allemand: Boche ou Fritz ou encore

Schleu
Portugais: Portos
Arabe: Bougnol (très raciste), sinon Boukak
Marocain: Biko
Franco-algérien (né là-bas): Un pied noir
Chinois: Jaune, neme (sorte de bouffe asiatique)
Juif: Doigts crochus ou «feuj» (ou encore voleur comme au Québec)

J'ai aussi connu d'autres mots rares du vieux français ou trop intellectuels utilisés par certains universitaires, comme *lambda*, c'est-à-dire quelconque ou encore *sororité*, soit fraternité, organisation, société secrète.

Du côté musical, il y a «la rirette», une chanson grivoise (paillardie ou débauchée), mais les chansons à «bouère» sont plus nombreuses : **Chevaliers de la table ronde** (bien connue chez nous mais qui serait en fait Bretonne m'a-t-on dit), mais il y a aussi de nombreuses chansons pour les buveurs comme «le trou normand» qu'on chante en buvant lorsqu'on sert ce plat spécifique – fait de glace à la pomme arrosée de *calvados* – entre le poisson et la viande! Il y a aussi des chansons folkloriques comme l'histoire de «la jeune fille de 90 ans qui en bouffant de la crème a perdu une dent»...

Les murs du bâtiment des Lettres sont jonchés de graffitis anticapitalistes et prônant l'anarchisme libertaire. On m'a dit que c'est la même chose à chaque grève étudiante et que l'université repeint chaque année! Mais la plupart des immeubles de l'université, contrairement au reste de la ville, témoignent de la créativité artistique évidente des jeunes de la région et de

⁴Champ devient c'hio (prononcé «kio») et vache devient «va'k». De plus, les Normands ne prononcent pas le «s» dans Fresville et parfois, le X devient SS. Exemple: Floxel devient Flossel.

⁵En fait, en campagne on remplace souvent «tu» par «il». Exemple: un voisin cogne à la porte, l'autre ouvre en disant « Il est venu me dire bonjour!» en parlant du voisin qui se trouve en face de lui...

RÉCIT D'UN VOYAGE EN NORMANDIE

JEAN-FRANÇOIS VEILLEUX. ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

leur besoin de s'exprimer et de prendre position politiquement...

Finalement, mis à part les centaines de graffitis anarchistes ou philosophiques qui ornent les murs des couloirs et des classes, je tiens à préciser que les étudiants sont vraiment indisciplinés et que la plupart discutent ensemble PENDANT le cours, ce qui me donne parfois, j'avoue, le goût de les frapper... Et sérieusement, cela n'est pas seulement que normand, mais bien typiquement français! Au Québec, on n'aurait jamais ce genre de manque de respect envers le professeur, ce qui énerve aussi quelques Français d'ailleurs.

Une autre fausse rumeur, c'est qu'on m'avait dit que toute l'Europe fumait comme une cheminée. En tout cas, pas ma génération, et j'en suis bien heureux! Je n'ai pas encore visité d'autres pays que la France, mais ici, en Normandie, on boit beaucoup plus qu'on ne fume... Côté alimentaire, même s'il n'existe en France ni beurre d'arachide, ni sirop d'érable, ni *Cheesewiz*, la qualité est exemplaire comme en démontre l'un des slogans touristiques: «Bienvenue en Gourmandie»!

En plus des bonnes bouteilles de bordeaux à 3 euros (5\$), bien meilleures que nos «vins de dépanneur» et d'une infinité de choix de fromages à l'épicerie, la bouffe à la cafétéria est excellente et vraiment pas chère pour un repas complet (3 euros ou 5\$ canadiens disons) incluant un bon petit pain (blanc ou brun), une entrée de salade, un repas principal, un fruit et un dessert. Il y a aussi des pichets d'eau gratuits sur toutes les tables que l'on peut remplir nous-mêmes à une fontaine, à notre guise. Quelle excellente idée! Par contre, en plus de manger le kiwi avec la peau, ils mangent leur steak haché pas vraiment cuit, très saignant... et l'andouille (sorte de restes

de trippes animales condensées) est un plat traditionnel!

«Si l'alcool était une religion, la Normandie serait un lieu de pèlerinage» -Anonyme

En effet, l'alcool est bien apprécié dans la région. Nous connaissions déjà la «pendaison de crémaillère», pour fêter l'arrivée à un nouveau logement, mais eux ils ont également la «DÉ-pendaison de crémaillère»! Voici quelques recettes:

Kiss cool: 50% de vodka, 50% de jet 27 (digestif) ou jet 31 (moins sucré).

Vin chaud: gingembre, vin, eau, orange, citron, sucre, cannelle...

Kir normand: cidre, crème de fruit (cassis, mûre, framboise, etc.).

Grog: eau chaude, citron, sucre et l'alcool dit Calvados ou Calva (apéritif entre 40% et 65%), qui sert de médicament pour la grippe dès la jeunesse. Certaines mères mettent même parfois du calva sur les gencives des bébés lorsque les dents poussent et font mal comme anesthésiant.

Poiret: c'est du cidre mais fait à base de poire plutôt que de la pomme.

Ricard: alcool très répandu ici, à l'anis du sud (goûte la réglisse noire, ark!).

Le pommeau: c'est un apéritif composé de calva et de cidre.

Y'a également une boisson typiquement de Caen qui s'appelle *L'Embuscade*: du vin blanc, de la bière, du calvados et de la grenadine ou parfois du citron... inventé par un certain Raymond du bar Montmartre. Évidemment j'ai goûté plusieurs fois à cette tradition

artisanale dont le goût ressemble à la bière au cassis d'Unibroue. Un véritable délice.

À boire servante que je pisse et foison!

- Film *Les Visiteurs*



Jean-François Veilleux



Alcools de Normandie

LA FEUILLE DE LAURIER

MARC LAROCHELLE. ÉTUDIANT AU BACCALAURÉAT EN PHILOSOPHIE

Prologue

Alain disait qu'une fois le confort assuré, il reste le bonheur à faire.

Épris de pitié, le gardien ouvrit la porte. Son visage sombre et pathétique se tourna vers le prisonnier étendu sur sa couche. «Excusez-moi...» dit-il, mais il fut interrompu. «Que veux-tu?» répondit brusquement le prisonnier. Le grand homme se rapprocha d'un pas timide. «Je... je suis venu, euh...votre état. Nous voulons nous assurer que tout va bien, oui, c'est ça. Avez-vous besoin de quelque chose en particulier?». Le prisonnier fronça les sourcils et se mit à ricaner. D'un saut, il se redressât sur son lit et confronta le regard anxieux de l'homme. «Que voulez-vous que je vous réponde?» dit-il, en guise de provocation. «La seule chose dont j'aurais besoin, c'est la seule qui me soit interdite.» Le gardien baissa les yeux. «Je... je suis maladroit, mais je dois vous demander : que voulez-vous faire de vos possessions ? Voulez-vous les donner à une organisation caritative ou bien...» «Brûlez-les», darda le condamné.

Le gardien se frotta le cou, embarrassé, évitant le regard effronté du prisonnier. Puis il se résolut à parler de nouveau : «Bon, d'accord. Euh... à propos, le cuisinier voulait savoir quelle est votre requête en ce qui concerne votre... hum ... dernier repas.» Le condamné, surpris, balbutia. Depuis la déclaration de sa culpabilité, la réflexion qui l'accompagnait l'attente de son exécution ne gravitait pas autour de ce genre de détail. «Je ne sais pas. Je... Reviens plus tard, ok?» Le gardien hocha la tête et s'empressa de quitter le purgatoire qu'était devenue la cellule du condamné à mort.

Il restait assis. Le visage de marbre, son regard comme un puits sans fond, il réfléchissait : «Question idiote, réponse

d'autant plus idiote. Comment un condamné à mort pourrait-il se délecter d'un mets, n'importe quel mets, aussi savoureux soit-il? Comment amener la fourchette à sa bouche, en sachant que c'est pour la dernière fois?» Il se leva, le regard perdu. «Pourquoi ne pas s'abstenir ? Mourir dignement, n'ayant aucun privilège de plus que ce que nous méritons une fois le crime commis, c'est-à-dire aucun. Si je suis ici, c'est que je me suis fait prendre. J'ai perdu un pari. En quelque sorte, je suis condamné au même sort que mes victimes. Un point c'est tout.»

Le prisonnier soupira. Il ne croyait pas vraiment cela. Se connaissant, il savait qu'il n'était pas à ce point digne ou moral. N'avait-il pas déjà demandé de se faire raser le visage, aussi vain que cela puisse paraître? Pourquoi donc se refuser en dernier un repas? Ce qu'un condamné gagnait en acceptant un dernier repas était de la même nature que de vouloir se présenter dignement avant de mourir le visage rasé. La grâce, diraient certains. Un salut, aussi petit soit-il, avant de mourir. Un repas qui serait à la fois tonique et poison. Signifiant à la fois un salut, un dernier délice parmi les vivants, et d'un autre côté le poison, cette contagion qu'est l'idée que ce délice est le dernier.

«Mais pourquoi certains accepteraient-ils volontiers cette souffrance?!» pensa le condamné, rôdant dans sa cellule étroite. Il sentit un resserrement dans sa poitrine. Il aurait voulu éviter ce sentiment à tout prix. Il reconnaissait cette douleur et connaissait son origine. La peur, la peur de ce qui n'existe pas. Non. Plutôt la peur de ce qui existe, mais qui dépasse l'entendement. Il avait ressenti cet effroi plus jeune, sous les couvertures, en pensant à des récits de fantôme. Aujourd'hui, il était saisi de cette même peur dans ses rêves étranges et denses. Même la mort était plus palpable que ce qui provoquait

ce sentiment. Comme un os dans la gorge, cet étrange sentiment d'être en présence de rien qui ne soit concevable ne se délogeait pas. Il avait peur de ne posséder ce en quoi il ne croyait pas, ce qu'il désirait à présent plus que tout : une âme.

«Mais qu'est-ce que l'âme? Une tension ? Un mouvement ? Une conscience ? Une raison ? Une volonté ? Un appétit? Mais est-ce bien cela, l'âme? Ce sont ses parties, pensa-t-il, mais l'âme ne serait-elle pas plutôt un tout plus grand que la somme de ses parties: un moi-même, une identité déterminée avec et malgré moi.» Il ne pouvait supporter l'idée d'une activité interne à laquelle il n'eut pas participé, ni d'une activité externe le déclinant sans qu'il ait conçu quelque façon de maîtriser ce qui ne relève de sa propre volonté. Il avait donc rejeté, il y a longtemps, l'idée d'une âme. Si l'âme est comme un jardin, il voulait être à la fois le sol, la semence, celui qui plante et celui qui arrache. Mais la projection de sa volonté sur le monde lui interdisait de se délecter de ce qui ne fut pas le produit de son activité propre. Prométhée déchainé, voilà ce que représentait la liberté pour le condamné.

Errant de pensée en pensée, la question initiale vint le hanter à nouveau. «Quel sera mon dernier repas? Comment y répondre ? Je ne sais pas ce que j'aime, se dit-il. Une volonté maîtresse de son destin suffit à tout. Le plaisir est le visage souriant du monde qui veut t'arracher à ta volonté. Le goût, le discernement, les préférences et le raffinement que semblaient entretenir les gens à l'égard de certains aliments lui paraissaient faibles et imbéciles. Désirer ce qui n'est pas nécessaire à l'exercice de sa volonté, n'est-ce pas une façon d'enchaîner notre volonté ?» se demanda le prisonnier.

La nourriture de prison lui était agréable

dans la mesure où elle remplissait sa fonction première : lui permettre de survivre pour pouvoir maîtriser et exercer sa volonté. Il ne voulait rien qui ne lui soit propre. Il demeurait la seule source de son propre bonheur. Aussi riche fut-il dans le passé, il n'avait jamais été vain ni superflu jusqu'à présent. Il n'avait tiré ni profit ni plaisir de son labeur. Toutefois, par devoir envers sa propre dignité, il avait travaillé et enduré plus que les autres. De ce fait, son activité l'avait rendu très riche. Malgré son ardent désir de ne jamais se comparer à autrui, il ne pouvait s'en remettre à l'opinion commune, de même qu'il ne pouvait renoncer à se croire supérieur à celle-ci. «Vivre pour vivre, c'est vivre pour des mots, des choses, des événements et des affectes» avait-il toujours raisonné. «Pourtant, être libre signifie vivre pour soi-même. Les pulsions pures de la volonté qui se suffisent en elles-mêmes en guise de bonheur individuel.»

Cependant, le prisonnier, s'interrogeant sur ses cogitations et ses intentions, ne pouvait se résoudre à abandonner l'idée d'avoir un dernier repas. Hélas, il lui avait toujours été difficile de s'identifier aux prisonniers qui allumaient, à l'unisson, la même flamme qui brûle toujours du même feu. De jours interminables en jours interminables, les prisonniers radotaient sans cesse. Les uns se lamentaient, les autres comptaient les jours jusqu'au moment où ils retrouveraient leur liberté. Pourtant, aux yeux de ce condamné endurci par l'épreuve, aucun crime, aucun méfait n'était aussi triste que le crime que ceux-ci commettaient lorsqu'ils rattachaient au goût de la liberté le goût immonde de la luxure. Les uns, les bras dans les airs, gesticulaient comme pour implorer le ciel de leur envoyer une femme, n'importe laquelle. Les autres convoitaient de loin, perdus dans leurs rêveries, les objets auxquels renvoyait

leur liberté civile : des moules, des frites, de la bière et des cigarettes.

Le prisonnier, assis, lançait une petite balle de caoutchouc sur le mur comme à chaque jour pendant ses réflexions. À force d'observer les autres prisonniers, il ne pouvait que mépriser leur faiblesse. «Avaient-ils seulement raisonné? N'est-il pas absurde de rattacher à la liberté ce dont l'homme, tout au long de sa vie, tente s'affranchir? C'est-à-dire son propre ventre!» Le prisonnier hocha la tête, croisa les bras, ferma les yeux et appuya son dos sur le mur. «N'étaient-ils pas tous comme des oiseaux en cage, qui semblent heureux et ne se plaignent qu'au moment où leur mangeoire est vide?»

Il sourit. La liberté, quoi qu'elle fût en vérité, ne pouvait signifier d'être contraint à désirer ce qui nous asservit. Il fit les cent pas et s'arrêta devant la petite fenêtre de sa cellule, le regard fixé sur un gardien qui fumait. « Libre, je ne le suis, pourtant je sais au moins ce qu'est la liberté! Et si je ne peux la définir ni la démontrer, je sais ce qu'elle n'est pas! Car en effet, la liberté se comprend de plusieurs manières et s'attribue à plusieurs choses. Pourtant, sa signification semble toujours nous échapper : les uns sont libres le ventre plein, d'autres riches, d'autres morts, d'autres étourdis, d'autres esclaves et d'autres oppresseurs. Moi, je suis libre en suspens, donc je suis libre.»

Toutefois, même en suspend, il n'avait jamais été pris de vertige. Seulement, ces questions le hantaient : «Si la liberté est l'absence de contraintes, quelles sont ces contraintes? De quoi sommes-nous libres? De la nature et ses lois? Certes non! Des hommes, de tout, de rien, de nous-mêmes? Cela ne suffit pas, la liberté n'est pas une valeur en soi, il faut d'autant plus une raison pour aspirer à la liberté. Vers quelles fins la liberté, en tant que moyen, nous

mène-t-elle?» Le condamné avait une volonté de fer, il se connaissait. Il lui était possible de vivre et de mourir sans jamais s'investir. Suspendu, comme dans les airs, il concevait l'homme comme une fourmi et lui-même, comme un taon. Il n'était pas de leur race et son sort n'était pas, malgré les apparences, le leur. Il les voyait de haut et eux se voyaient entre eux. Il lui était permis d'endurer souffrances et privations sans jamais fléchir ou abandonner. Eux ne pouvaient même pas se rendre libres de leurs propres appétits.

Il était un homme et cela suffisait. Par ce fait même, mal ou bien, tout ce qu'il faisait était divin. En effet, les crimes les plus crapuleux qu'il avait commis ne l'avaient jamais hanté. Un crime commis en connaissance de cause et avec détermination n'était pas un crime, du moins, pas en ce qui concernait sa conscience. De plus, s'il eût violé la loi, il ne profita jamais du fruit de ses exploits. Il investissait son argent, il ne le dépensait pas. N'avait-il pas été philanthrope? Ne s'était-il pas résigné à abdiquer à ce qui en droit lui revenait, le fruit du risque qu'impliquaient ses crimes? Il avait vécu frugalement et il allait mourir comme un sage. Il sourit, cette pensée le satisfaisait. Il s'assied par terre et se releva aussitôt, embarrassé. Il n'était pas sage, pas s'il ne pouvait se détacher de la douleur qu'il éprouvait à l'idée de perdre son identité. Il était une machine sans fantôme pour la diriger.

Ces prisonniers qui, coupables d'être médiocres, laissant libre cours à leurs passions, ignoraient le mal qu'entraînait la confusion des questions : libre de quoi et libre pourquoi? La différence entre la survie et la vie, le nécessaire et le non nécessaire. Une fois libres d'entraves, une fois les possibles déployés devant eux, les prisonniers répondaient à l'appel de leurs entrailles et de leur orgueil. Ils définissaient

l'objet sur lequel portent leurs désirs de liberté par des choses, des affectes, des événements et des gens, au lieu de renoncer à définir ce qui, par définition, ne se définit pas, notamment une volonté humaine, peut-être complexe, peut-être mauvaise ou bonne, mais divine parce que cette volonté est unique.

«Je suis suspendu en équilibre dans un monde de possibles. Et puis voilà, bientôt, demain, la perte d'équilibre, la chute, la mort et c'est tout. Comme la corde qui bientôt m'effleurera le cou, me laissant ni au sol, ni au ciel, ainsi, j'aurai été humain.»

La raison suffisait à l'homme. Et la volonté de l'homme administrée par la raison faisait office de source de tout plaisir. De même que cette source fuit aussi celle qui authentifiait son identité. «Nous ne mourrons jamais sans éclats, c'est-à-dire même nos mémoires et les effets que causèrent nos actions ne sont pas authentiques, car ils sont extérieurs à l'homme. Car une personne, aussi piètre qu'elle soit, est un monde en soi, mais les frontières entre deux mondes sont toujours floues. Cette trace qu'on laisse sur la vie et qui signifia que moi, j'eusse existé et fit ceci ou cela, l'orgueil, cette sublime élan de l'esprit que seuls les hommes forts comprennent, j'y ai renoncé.»

Sort pathétique de l'homme, esclave du regard des autres mais, pire encore, esclave de sa curiosité envers lui-même. Esclave d'une introspection qui n'a comme résultat, pour lui, que de devenir le patient et le docteur à la fois, pour comprendre les traces laissées par ces éclats qu'on appelle les chapitres de notre vie. Non, il avait été homme et cela avait suffi ; mais qu'est-ce que l'homme et son âme? Son cru? Mais cela ne signifie rien si de son cru l'âme tend vers autrui. Une âme qui ne se suffit pas à elle-même n'est pas une

âme, mais un appétit.

« Un professeur de plongée m'a déjà dit d'éviter les requins et d'éviter d'être un requin », se rappelait-il. Il se mordit les lèvres. Sans s'en rendre compte, le prisonnier avait pris une posture inquiétante. Les épaules vers l'avant, la tête entre les mains, il murmurait tout seul des axiomes qui ne semblaient pas changer la trajectoire de ses pensées.

Le requin c'était lui, se suffisant à lui-même. Mais, de ce fait, ne se rendait-il pas esclave de lui-même? Un esclavage aussi pire que celui des affamés, mais plus subtil, donc plus néfaste? Se déterminait-il vraiment? Oui, de sa mâchoire toute chair fut broyée par son ambition. L'image du sublime se faufilant lentement d'un océan à l'autre lui inspira l'épouvante. Comme la bête qui nage ou meure, il était devenu un principe, une stratégie de survie ; en somme, le contraire d'une identité. En effet, son existence paraissait ombrageuse, froide, profonde et pourtant divine, telle l'existence du Léviathan au fond des mers. Quel sacré concours de circonstances pour que la nature fit de lui un homme qui se détermine en guise de sa raison.

En ce qui concerne ce qui était nécessaire à la survie, cela ne lui avait jamais causé de problème ou d'inquiétude. Mais en ce qui concerne ce qu'on nomme la vie, cette partie de l'existence sans entrave, prête à être déterminée par l'imagination et la passion, il n'en savait rien, sinon que les plus faibles vivaient et que les plus forts survivaient. Comment vivre? Il frémit, cette question lui avait toujours déplu. Comment y répondre, comment s'y prendre, où commencer? Être libre de quelque chose implique un art de survivre. En conséquence, cet art est nécessaire. Par contre, être libre pour ou en vue de quelque chose, une fois la survie assurée, ne relève pas du

nécessaire. Il soupira.

Le condamné, fatigué, se déshabilla et s'étendit sur sa couche. Les images dans son esprit se dissipaient une à une. «Oublions ces folies. Pourquoi, se demanda-t-il, devrais-je vivre ma dernière soirée angoissé? Pourquoi me donner en proie aux douleurs sans objet? Pourquoi imaginer ce qui ne s' imagine pas, sinon pour souffrir inutilement? Les images qui m'agitent ainsi ne sont-elles pas comme des sangsues, qui me vident de mon sang sans que je m'en rende compte? N'épuisé-je pas mes forces lorsque j'entretiens de telles images, de vaines rêveries? L'angoisse est une veuve qui ne s'est jamais mariée et c'est pourquoi elle nous effraie. Il est sage de ne point la susciter par des gymnastiques de l'imagination.» Il s'étira les bras et le cou, puis se coucha confortablement sur le côté. «Voici la question qui s'impose à moi: dormir et être lucide le jour de mon exécution ou bien être angoissé et fatigué?» Il se résolut à dormir.

Les mains sous l'oreiller, les draps sous ses bras, il était à présent confortable sur sa couche. Mais son esprit, quoi que cela puisse signifier, ne cessait de s'agiter en lui. Le prisonnier butinait d'image en image. Scrutant, malgré lui, les sombres lieux de sa mémoire. Si les états de son esprit étaient une carte, le condamné marchait sur des sentiers non battus. Chose rare dans son cas. De même, la soirée durant, couché, les lumières allumées, il vaguait de soupirs en éclats de rire. Rires qu'un condamné ne peut rire, soupir qu'un athlète ne peut soupirer. Il était plein de force et de courage, de détermination et de fierté. Le condamné ne pouvait pas fermer les yeux. Tel Prométhée attendant Hercule enchaîné au Caucase, enchaîné à son lit il attendait cette mort inévitable qui le laissait indifférent, sinon un peu soulagé de pouvoir alléger ses souffrances et disparaître, comme le

requin blessé, coulant tranquillement dans les sombres profondeurs. Il attendait le vide, il attendait qu'Hercule le ramène au bercail.

Tout à coup, une image le ravit. Elle fut tellement forte, qu'il ne pouvait s'en délier. Il voyait soudainement sa mère dans la cuisine lui préparer un poulet de Cornouailles. Il fut ému malgré lui. L'étonnement est un vin amer ; quand on n'y habitue pas notre chair, il dérouté. Les sens et l'imagination, qu'il gardait en bride perpétuellement, se desserrèrent eux-mêmes des liens imposés. Il se coucha sur le dos et, sans s'en rendre compte, il commença à grincer des dents. Une chose vint le hanter. La feuille de laurier. Lorsque le prisonnier était plus jeune, sa mère, pour le taquiner, lui servait toujours la feuille de laurier de la cuisson. Il avait toujours trouvé drôle que sa mère prenne soin de la dissimuler dans son assiette, de sorte qu'à chaque fois il ne se doutait de rien. Plus vieux, il voyait dans ce geste un signe de dévotion. Quelque chose qui, à présent, lui était tout à fait étrange. Il sourit.

Il se leva et enfila son linge. Il lui était désormais impossible de dormir. Il marchait le long des murs de sa petite cellule. Tout dans ses représentations devenait flou. *Et si il sautait pour une fois.* Le sort, si cela signifie quelque chose, lui réservait désormais une dernière chance de goûter à la vie, à ce qu'il redoutait avant tout : se laisser aller, lâcher prise. Le bonheur n'est pas définissable, mais il ne pouvait pas signifier moins que des mémoires d'enfance et d'innocence. Le bonheur est certes plus certain, plus tangible, mais pas moins.

Il vit clairement. *Il se retrouvait à la croisée de deux chemins*: boire la coupe amère et faire un pas de plus vers ce que cette image représentait pour lui et de ce fait, briser la constance avec laquelle il vécut *ou* mourir dans la honte de ne

pas avoir été vrai avec soi-même et avec son passé lointain. Pour connaître le saut, comme pour connaître un mot tel liberté, il faut l'incarner et non le définir. Il eut honte sans savoir pourquoi. Un homme de son statut intellectuel, d'une telle efficacité et d'une telle confiance ne pouvait sortir dehors, craignant que le soleil lui brûle les yeux! Mais pourquoi avait-il honte de ne pas pouvoir sortir ou de vouloir sortir? Impossible à déterminer.

Et puis soudain, la cellule s'emplit d'odeurs: oignons, ail, persil, thym et poulet mijoté. Dans ce fantasme, il gouta les tendres morceaux qui se défaisaient à la fourchette, se séparant de l'os de la cuisse. Il se souvenait des pommes de terre au jus de cuisson, des canneberges qui faisaient office de sauce et de la feuille de laurier qui semblait toujours se retrouver dans son assiette par hasard. Un sentiment de tristesse vint l'accabler. L'innocence, qu'en connaissait-il à présent ? Que d'eaux paisibles la platitude de la tendre enfance; quelles sublimes tempêtes que celles dans lesquelles les adultes se noient.

Il avait oublié. Il avait été un enfant avant de devenir ce qu'il était devenu. N'avait-il pas été libre, à cet égard? Libre à cette table en attendant son père revenir du travail. Sa mère mettant la nappe de table et disposant promptement les ustensiles. Enfant, devant ce spectacle, quoiqu'affamé et torturé par l'odeur du souper, n'avait-il pas attendu son père avec patience et résignation? Et cela seulement pour voir son désir doublement comblé, une fois son père revenu du travail.

Jeune, lorsqu'on cueille les fleurs du plaisir sensuel, on ne remarque que celles qui sont vives, celles qui éclatent, vieux on ne cueille plus, non parce que la vie nous réserve plus de fleurs, mais parce que nous percevons seulement les fleurs fanées. Et de même, l'orgueil

sublime et constant d'un jeune homme qui ne connaît pas la honte lui donne la force de cueillir même les astres. Pourtant, vieux, l'orgueil de la vie rend l'homme piteux.

Il avait été heureux, il devait se l'admettre. Le prisonnier s'assit sur sa couche. «Être heureux, n'est-ce pas le sens de la liberté ? Libre des entraves de l'existence pour être heureux. Mais, encore une fois, pensa le prisonnier, qu'est-ce que le bonheur? Se définit-il? Une table, une famille, un poulet. Ces choses ne sont-elles pas des exemples de ce que peut être le bonheur ?» Pourtant, le prisonnier, endurci par ses excès de cruauté qui le rendaient désormais impassible, fut ému par les vestiges d'un monument que le brouillard de l'orgueil et de la honte avait voilé. Son enfance avait été des plus tendres. Cependant, n'était-il pas devenu dur et implacable ? N'est-ce pas pourquoi il fit ce qu'il fit?

Le condamné n'en pouvait plus. Il ôta ses chaussettes et son linge, puis enfila son pyjama. Il rentra dans les couvertes, cette fois pour de bon. Le poids de ses images lointaines était lourd, le sommeil serait léger. Satisfait, il soupira et entreprit de finir le bouquin qu'il avait entamé depuis quelques jours.

Le prisonnier lisait tranquillement lorsque le gardien ouvrit la porte de la cellule. Le condamné, qui n'avait pas entendu ses pas, sursauta. «Euh... Désolé de vous déranger monsieur, mais je dois savoir ce que vous avez décidé en ce qui concerne... hum... votre dernier repas.» Le prisonnier hocha la tête. «Un poulet de Cornouailles à l'ail et aux oignons avec des carottes et des pommes de terres, le tout dans un pot-au-feu et accompagné de canneberges confites.» Concentré sur sa tâche, le gardien inscrivit la requête sur un calepin. «Très bien, monsieur, excellent choix. C'est tout ? » demanda-t-il. «Si,

c'est tout. Mais je ne crois pas que vos cuisiniers pourront me donner ce que je désire, car même s'ils réussissent une recette parfaite, cela ne sera jamais pareil à ce que ma mère me préparait toujours.» «Je verrai ce que je peux faire pour vous. Et, au fait, le barbier viendra au matin», ajouta le gardien. «Parfait. Oh et une dernière chose, ajouta le condamné. Je voudrais aussi du vin portugais. C'est tout.»

«D'accord.» Le gardien regarda d'un air inquiet la contenance du prisonnier à l'allure sereine. Il ne comprenait pas. Il aurait voulu avoir pitié, pourtant cet homme ne lui inspirait que du dégoût. «Excusez-moi, demanda le prisonnier, je voudrais me coucher tôt. Si c'est possible, j'aimerais bien que l'on ferme les lumières de ma cellule dans une heure.» Le gardien l'interrompit : «Certainement, certainement.»

«Merci», répondit le prisonnier. «Euh, bonne nuit monsieur». Le prisonnier ne répondit pas et le gardien, embarrassé, sortit d'un pas hésitant et barra la cellule. Il se dit en lui-même qu'il ne pouvait pas faire grand-chose. Poussant sa réflexion, il se dit que même si le prisonnier le dégoûtait, il devait faire son travail et décida même de contacter la mère du prisonnier pour savoir si elle pouvait cuisiner ce qu'avait demandé le condamné, pensant ainsi attendrir un peu un homme austère et, par-dessus tout, impénitent.

Malgré sa fatigue, le condamné n'arriva pas à dormir. Quoique saisi par la honte d'avoir jugé ceux qui faisaient de la liberté un synonyme de volupté, il ne pouvait s'empêcher de convoiter le repas de demain. Bien plus que la mort imminente, il ne pouvait évacuer de son esprit l'image du pot au feu de sa mère. Le bonheur. Quel bonheur immense. Il en avait un souvenir brumeux, mais suffisant pour faire reflourir un jardin. «Peut-être, se dit-il, pourrais-je goûter à la vie, au bonheur, ne serait-ce que pour peu de temps, avant de mourir?

Est-ce qu'une mémoire ou un goût pourrait être suffisant pour ranimer ce qui, depuis toujours, semblait inerte?» Le talent d'un cuisinier décidera donc de son sort : mourir sans éclats ou mourir heureux. Voilà ce qui était en jeu.

Il ne ferma pas l'œil de la nuit. Le barbier arriva à neuf heures. Plus que cinq heures à vivre. Son exécution était à deux heures. Le barbier était silencieux, ce qui plut au condamné. Il avait toujours aimé se faire raser la barbe. Malgré son manque de sommeil, il était plutôt gai et ses pensées s'envolaient aussi vite qu'elles arrivaient. Lorsque le barbier eut fini, le condamné refusa le miroir que ce dernier lui tendit. Il sourit tout de même et le remercia.

Et maintenant, rien. Impatient, il fit les cent pas. Il ne pouvait ni terminer son bouquin, ni réfléchir, ni regretter, ni pardonner, ni demander l'absolution. Il espérait que son dernier repas soit comme celui que lui faisait sa mère dans sa jeunesse et qu'il puisse être le sceau qui le rendrait heureux avant sa mort. Il ne tenait plus en place. Même si hier, dans la même circonstance, il aurait été honteux pour le condamné de convoiter ce qui asservit l'homme, c'est-à-dire l'imagination et les passions, il ne prit garde ni aux avertissements de sa conscience, ni à la frénésie qui l'envoutait.

À onze heures, un garde entra. À la surprise du condamné, ce n'était pas le garde habituel. Il lui annonça que le garde habituel n'était pas rentré au boulot ce matin. Ce que le condamné ne savait pas, c'est que ce dernier avait tenté à plusieurs reprises de contacter sa mère et avait finalement réussi son objectif. Ainsi, le pot-au-feu maternel mijota toute la matinée.

À midi, son repas fut servi sur une table roulante dans une cocotte moyenne de terre cuite, identique à celle que

sa mère utilisait. Lorsqu'il ouvrit la cocotte, l'odeur du pot-au-feu envahit la cellule et les corridors. Ne pouvant se contenir, il sourit au gardien qui ne comprit pas et fut un peu embarrassé. Ce dernier sortit de la cellule et se retira plus loin dans le corridor. Le prisonnier se servit une coupe de vin, découpa une cuisse soigneusement et la déposa dans son assiette. Il nappa le poulet de canneberges et se servit une généreuse portion de légumes et de pommes de terre. Son assiette, quoique gourmande, ne lui inspira ni remords ni honte.

Il prit une bouchée et recracha immédiatement le morceau. Le poulet ne goûtait pas celui que concoctait sa mère. Poussant la table loin de lui, il hurla comme hurle une bête avant de périr. Le gardien accourut vers sa cellule et demanda : «Ce n'est pas à votre goût ?» Rempli d'amertume, le condamné à mort s'empoigna les cheveux et, apeuré, s'écria : « Ce que je désirais ne se consomme point et ce que je pensais me rendre libre avant de mourir m'enchaîne à tout jamais.»

Épilogue

Pourtant, si le condamné avait regardé plus attentivement dans la cocotte, il aurait remarqué la feuille de laurier que sa mère avait pris soin de placer bien en vue. Ses attentes exagérées par les circonstances l'empêchèrent d'apprécier ce qu'il pensait être le bonheur. Certes, celui qui vit enchaîné à ses passions brûle d'une flamme éternelle. Car la passion entraîne l'insatisfaction et cette flamme, en retour, se voit contrainte à brûler davantage. Toutefois, celui qui meurt sans passions meurt amer, car lorsque la fumée retombe, il découvre qu'il n'y a jamais eu de feu en lui.

UNE PRESTATION D'UN COMÉDIEN PEUT-ELLE ÊTRE UN CHEF-D'ŒUVRE ?

LOUIS-ÉTIENNE VILLENEUVE, ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

« Ce qui doit se dégager de la scène lors d'une représentation c'est une vie, une sorte de vie, une intensité qui subjugué le spectateur, le rive à son siège comme la foudre rive le malheureux sous un arbre... »¹ -Robert Gravel

La performance, qu'elle soit en théâtre, en danse ou en musique, doit occuper une place unique dans les questionnements en philosophie de l'art et en esthétique². Parce qu'elle est éphémère, elle fait appel à des considérations qui lui sont propres et qui ne pourraient s'appliquer à l'art matériel³. La distinction entre ces deux catégories d'art ne se limite pas uniquement à l'aspect permanent ou provisoire du produit artistique. Si le performeur perd en durabilité, il gagne en « vie », pouvant goûter immédiatement à l'admiration – ou au dédain – du spectateur qui assiste en direct au processus artistique. S'ajoute aussi comme différence que le performeur est, dans le contexte d'une prestation, l'objet admiré⁴, contrairement à l'artiste plastique ou littéraire qui demeure toujours dans l'ombre de son œuvre. Un examen plus poussé de la question permettrait sans doute de relever d'autres critères de distinction entre ces deux catégories d'art. Toutefois, l'objectif du présent article est autre.

Le but est ici au contraire de se questionner à savoir s'il est possible de lier l'art matériel et l'art performance à l'aide d'un pont conceptuel. Plus précisément, il nous intéresse de vérifier si la notion de *chef-d'œuvre*, utilisée couramment en ce qui concerne une œuvre matérielle, peut servir pour qualifier une prestation.

Puisque l'espace nous manque pour pouvoir traiter à la fois des prestations théâtrales, musicales et des prestations de danse, qui en elles-mêmes se distinguent sur plusieurs aspects les unes des autres, nous analyserons uniquement dans les pages qui suivent le cas du comédien⁵.

Une prestation d'un comédien peut-elle être un chef-d'œuvre ? Notre proposition est qu'*a priori*, il est possible de concilier les notions de chef-d'œuvre et prestation, selon certaines définitions de cette première. Nous disons *a priori*, puisqu'il est envisagé que les critères, qui seront soulevés au fil de l'argumentation, pourraient ne jamais être rencontrés dans la réalité. Qui plus est, nous ne sommes pas prêt à affirmer que ces critères sont suffisants pour pouvoir soumettre une réponse entièrement positive à la question. Notre thèse pourrait donc se résumer, dans sa plus simple expression, à : il est possible de considérer qu'une prestation d'un comédien puisse être un chef-d'œuvre.

Le terme « prestation » est utilisé ici pour désigner une représentation artistique se tenant devant public. Il a été privilégié au terme « performance », puisque ce dernier crée l'ambiguïté en renvoyant à la fois à l'idée de prestation, mais aussi à l'idée sportive de la performance (ex. : il a été performant). Prestation est en ce sens plus neutre que performance, puisqu'il n'induit pas un certain succès, une distinction. Le terme « comédien » est employé au sens de l'acteur au théâtre. Évidemment, il n'est pas uniquement question de l'acteur au théâtre jouant la comédie, ce à quoi renvoyait « comédien » lors

de sa première formulation. Le terme « comédien » a été retenu pour faire préciser celui d'« acteur », qui englobe aussi l'acteur du cinéma. Pour ce qui est du chef-d'œuvre, sa définition, plus problématique, nécessite un plus long développement. C'est ce à quoi sera consacrée la première partie de cet article. La deuxième partie sera une première argumentation à savoir s'il est seulement envisageable de parler d'œuvre lorsque l'on traite d'une prestation : argumentation fondamentale puisqu'une réponse négative viendrait invalider tout le reste de la démarche. Les autres parties sont en continuité avec la première : les définitions retenues seront confrontées au cas de la prestation du comédien.

Définir le chef-d'œuvre

La notion de chef-d'œuvre peut se définir de différentes façons. Un bref survol de la littérature nous a permis de relever plusieurs auteurs contemporains qui se penchent sur la question⁶. Des nombreuses définitions proposées dans les articles consultés, il est possible de retenir deux grandes redondances : 1) le chef-d'œuvre doit susciter chez les spectateurs une réaction similaire qui tend vers une certaine universalité, puisqu'allant au-delà des fluctuations individuelles de goût et 2) le chef-d'œuvre doit susciter en permanence, c'est-à-dire même après avoir été soumis à l'épreuve du temps, un sentiment ou un état de fascination chez le spectateur. Ces deux critères relèvent entièrement d'une analyse esthétique : le chef-d'œuvre se pense uniquement dans la relation que

le spectateur entretient avec lui. Nous serions portés, de concours avec l'avis de dictionnaires non philosophiques⁷, d'ajouter d'autres critères aux deux précédents, plus intuitifs et qui, à première vue⁸, ne dépendent pas du spectateur. Le chef-d'œuvre pourrait ainsi se définir comme 1) une œuvre parfaite en la matière, 2) la meilleure œuvre en son domaine et 3) la meilleure œuvre d'un artiste. Il est intéressant de voir ici comment ces trois définitions sont grandement redevables du premier sens qui définissait le chef-d'œuvre avant qu'il ne soit adopté dans le lexique artistique⁹, c'est-à-dire l'œuvre que devait réaliser un compagnon pour accéder au statut de maître. Cette œuvre impliquait à la fois la synthèse des connaissances qu'avait acquises le compagnon au courant de son apprentissage, mais aussi une certaine innovation par rapport aux maîtres ayant effectué son mentorat¹⁰. Or, l'aspect de l'innovation est à notre sens aussi à considérer dans la définition du chef-d'œuvre. Pour ce faire, il est pertinent d'en revenir aux idées de génie telles qu'elles ont été développées par Diderot et Kant.

Pour Diderot, le génie est celui qui, sans considérer la réception du public, produit la bonne œuvre¹¹. Son génie se situe dans le fait qu'il n'a pas à se conformer aux règles du goût dans sa démarche artistique. La pensée de Kant à ce sujet est quelque peu différente, le génie étant pour lui « le talent (don naturel) qui donne les règles à l'art »¹². Pour ainsi dire, le génie ne fait pas que se distinguer des règles : il

crée les siennes. S'il n'est pas possible d'établir un lien simple et direct entre le génie et le chef-d'œuvre (œuvre du génie = chef d'œuvre), force est d'admettre qu'il existe tout de même une certaine familiarité entre ces deux notions : nous attendons du génie qu'il produise un chef-d'œuvre, et celui qui aurait produit un chef-d'œuvre pourrait difficilement ne pas être qualifié de génie, ou tout au moins de « génie temporaire ». Nous estimons donc qu'il est valable, à partir des définitions que Diderot et Kant ont faites du génie, d'ajouter dans les critères envisageables pour une définition du chef-d'œuvre que 6) le chef-d'œuvre est une œuvre originale, étant hors ou repoussant les frontières et qui, dans une perspective progressiste, entraîne une évolution de l'art en général ou du moins du domaine artistique dans lequel il se trouve.

D'autres critères pourraient certainement être relevés. Nous nous en tiendrons pour notre part au six susmentionnés dans le cadre de la présente analyse. Ces six critères de définition peuvent être synthétisés de la sorte : 1) Perfection, 2) Valeur supérieure (face à d'autres œuvres similaires ou chez le même artiste), 3) Universalité de l'appréciation, 4) Originalité et 5) Pérennité. Il est important de rappeler que ces critères ne sont pas les éléments d'une seule définition, mais plutôt plusieurs définitions possibles. Une œuvre n'a pas à remplir toutes ces conditions pour être qualifiée de chef-d'œuvre, mais le fait d'en remplir plusieurs lui

conférerait assurément un statut plus légitime. Comme nous le verrons, certains de ces critères peuvent s'appliquer à la prestation du comédien, et d'autres non. Mais avant d'entrer dans le détail de cette argumentation, il faut encore avoir démontré qu'une prestation est une œuvre.

La prestation est-elle une œuvre ?

Déterminer si une prestation est une œuvre est fondamental pour la suite de notre analyse. Il est en effet nécessaire qu'une chose soit œuvre pour pouvoir être chef-d'œuvre. En contrepartie, il ne suffit pas de prouver qu'une chose est œuvre pour prouver qu'elle peut être chef-d'œuvre, la notion de chef-d'œuvre reposant, comme nous l'avons souligné dans la partie précédente, sur plusieurs critères qui ne s'appliquent pas toujours à l'œuvre standard.

La question qui attire notre réflexion dans la présente partie n'a pas – ou sinon très peu – fait l'objet de commentaires chez ceux qui se sont intéressés au comédien. Chez Aristote, le questionnement porte avant tout sur la tragédie en général ; tout au plus le philosophe s'intéresse-t-il à comprendre la mécanique de l'impression par une réflexion sur l'acteur (émetteur) et sur le public (récepteur)¹³. Chez Diderot, comme chez la plupart des auteurs qui suivront, l'objectif principal est de déterminer ce qui fait le bon comédien¹⁴. Il en

¹Robert Gravel et Jean-Marc Lavergne, *Impro : Réflexions et analyses*, Montréal, Léméac, 1987, p. 13.

²Cette question est traitée dans les chapitres 4, 5, 6 et 7 de David Davies, *Art as a performance*, Mississauga, Wiley-Blackwell, 2004 : 80-167.

³Par art matériel, il faut lire toute forme d'expression qui « est incarnée dans un matériau »

⁴Dans une moindre mesure parfois pour le musicien, un spectateur pouvant s'en tenir à admirer la musique. Cependant, les exemples de musiciens, et surtout de chanteurs, qui ont fait dans le passé ou font de nos jours l'objet d'une véritable idolâtrie sont plus que nombreux.

⁵Nous sommes loin de prétendre que le cas du comédien doit être privilégié aux autres. Il a été choisi uniquement pour raison d'intérêt personnel et de connaissances préalables en la matière.

⁶Notamment Danto, Galard, Hansmann, MacGregor et Waschnek, dans le collectif Hans Belting, dir., *Qu'est-ce que le chef-d'œuvre ?* Paris, Gallimard, 2000, 223 p.

⁷Nous avons consulté à cet effet Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Grand Robert de la langue française dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, VUEF, 2001, Version électronique. et Philippe Merlet, Yves Garnier, Frédéric Haboury, *Le grand Larousse illustré : dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 2005, Sur Cédéroms.

⁸Il est en effet très aisé de ramener ces définitions dans une interprétation subjectiviste, comme nous le ferons dans les parties suivantes.

⁹Belting situe ce passage dans l'apparition des salons et des musées au XVIIIe siècle. Voir Hans Belting, « Introduction », dans Hans Belting (éd.), *Qu'est-ce que le chef-d'œuvre ?* Paris, Gallimard, 2000, p. 7.

¹⁰Voir, pour des exemples précis et québécois : Jean-Pierre Hardy et David-Thierry Ruddel, *Les apprentis artisans à Québec, 1660-1815*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, 220 p.

¹¹L'Encyclopédie de l'Agora, Site Internet, Denis Diderot, « Sur le Génie », [http://agora.qc.ca/Docu ments/Geni e--Sur_le_genie_par_Denis_Diderot](http://agora.qc.ca/Docu%20ments/Genie%20e--Sur_le_genie_par_Denis_Diderot) [en français], Mise à jour le 7 novembre 2007, Page consultée le 15 décembre 2011.

¹²Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 2000 (1790), p. 138.

¹³Wikisource, Site Internet, Aristote, « La Poétique », http://fr.wikisource.org/wiki/La_Po%C3%A9tique [en français] Dernière mise à jour le 18 septembre 2011, Page consultée le 8 octobre 2012, Chapitre XIX.

¹⁴Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, A. Sautet, 1830, 101 p.

UNE PRESTATION D'UN COMÉDIEN PEUT-ELLE ÊTRE UN CHEF-D'ŒUVRE ?

LOUIS-ÉTIENNE VILLENEUVE. ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

va de même chez les théoriciens du théâtre comme Jouvet, Stanislavski et Grotowski¹⁵. Même chez Davies, cité en introduction, qui étudie pourtant la performance, l'analyse est orientée avant tout sur la reconsidération de l'art qu'entraîne celle-ci¹⁶. Aucun des auteurs consultés ne s'est précisément questionné à savoir si la prestation du comédien est une oeuvre.

Trois hypothèses quant à ce silence sont possibles : peut-être est-il considéré chez les auteurs consultés que l'oeuvre est le texte écrit, ou alors la pièce dans son ensemble (mise en scène, musique, éclairage, comédiens, texte). Dans ces deux cas, la réponse à la question « la prestation du comédien est-elle une oeuvre ? » apparaît alors comme négative. Sinon, il est aussi possible qu'il soit considéré que puisqu'on ne peut discuter du caractère artistique du travail du comédien, le produit artistique qu'il offre ne peut être autre chose qu'une oeuvre (autrement, que serait-il ?). La réponse dans ce cas apparaît alors comme positive. Or, répondre à cette question est beaucoup plus complexe que de s'en remettre au « par défaut ». Que l'oeuvre soit le texte écrit ou l'ensemble de la pièce n'empêche pas que la prestation soit une oeuvre, tout comme la valeur artistique incontestable du travail du comédien n'est pas une preuve que son produit est une oeuvre.

Il faut, encore une fois, s'en remettre aux définitions et tenter de voir si la prestation du comédien peut s'y conformer. La définition de l'oeuvre d'art mène dans les dictionnaires

non philosophiques à une flagrante circularité : l'oeuvre d'art est une oeuvre (au sens de travail, activité) qui manifeste la volonté esthétique d'un artiste¹⁷. Bien qu'elle soit loin d'être très éclairante, cette définition offre tout de même certains repères de base : l'oeuvre d'art implique une action (un travail, une activité) et la conscience d'être en train de faire de l'art (volonté esthétique). La prestation du comédien est conforme à ces deux aspects. Toutefois, cette définition demeure incomplète à bien des égards : elle exclue la possibilité qu'une oeuvre d'art soit accidentelle ou qu'elle ne soit pas le fruit d'une action. Ces deux cas ne nous intéressent pas ici puisqu'ils ne posent pas problème : il est impossible qu'une prestation d'un comédien se produise accidentellement ou ne soit pas le fruit d'une action, puisque l'état de jeu théâtral ne peut être atteint que de façon délibérée et consciente. Nous pouvons donc chercher à confronter la prestation du comédien à d'autres définitions.

Goodman, dans un questionnaire portant sur « Quand y a-t-il de l'art ? » plutôt que sur « Qu'est-ce que l'art ? », conclut qu'un objet est oeuvre d'art du moment qu'il fonctionne comme un symbole que l'on ne peut traverser facilement pour en saisir le sens et qui remplit plusieurs fonctions référentielles interconnectées (simples et complexes)¹⁸. Ainsi, la multiplicité des interprétations possibles constitue un critère permettant par exemple à une roche placée dans un musée d'art de devenir une oeuvre d'art, puisqu'elle ne renvoie plus uniquement à l'idée

de roche¹⁹. Dans le cas du comédien, cette multiplicité des interprétations par le récepteur est bien présente : une même position, un même ton, une expression faciale, le souffle par lequel le texte est récité, tous les éléments qui composent la prestation du comédien peuvent renvoyer à des interprétations différentes, selon l'expérience personnelle de chacun des membres du public²⁰. Jusqu'ici, rien ne semble contre-indiquer que la prestation d'un comédien puisse être une oeuvre.

Chez Benjamin, une caractéristique de l'oeuvre d'art est son aura²¹. Cette aura est perdue lorsque l'oeuvre est reproduite puisqu'elle est le fruit de la rareté et surtout de l'impact de cette rareté sur l'imaginaire du récepteur. Toujours selon Benjamin, c'est l'aura qui est à même d'expliquer la fascination des gens pour les originaux. Cette notion d'aura se rapproche sur plusieurs aspects à l'effet qu'exerce le comédien sur le public. Benjamin lui-même emploie le terme en parlant du comédien : « L'aura qui, sur la scène, émane de Macbeth, le public l'éprouve nécessairement comme celui de l'acteur jouant ce rôle »²². Des rapprochements peuvent même être fait avec cette *vie* dont parle Gravel dans la citation présentée en introduction²³. En ce qui concerne la « reproductibilité » de la prestation du comédien, bien que ce soit toujours le même texte et la même mise en scène qui soient présentés d'un soir à l'autre (nous parlons d'ailleurs de *représentation*), il est impossible d'affirmer que les différentes prestations du comédien sont des copies de la prestation originale. Il

n'est au contraire pas rare de voir les prestations d'un comédien s'améliorer de soir en soir, la démarche artistique de ce dernier ne se terminant pas au moment de la générale ou au soir de la première. En somme, pour ce qui est de l'idée d'« aura » développée par Benjamin, la prestation du comédien trouve une autre définition qui permet de la considérer comme une oeuvre.

Les deux arguments présentés plutôt (l'oeuvre est le texte / l'oeuvre est l'ensemble de la pièce) méritent que nous leur prêtions une attention particulière. D'abord, il peut sembler étymologiquement impossible que l'interprétation (terme employé pour qualifier le travail du comédien) d'une oeuvre (l'oeuvre étant ici le texte du dramaturge) puisse elle-même être une oeuvre. L'idée qu'un produit artistique de « second degré » puisse être une oeuvre pose en effet problème, surtout si l'on pense au dédain que certains éprouvent face à des artistes qui reprennent des chansons, ou encore face à des *remakes* cinématographique. Mais le rapport entre le comédien et le texte n'est pas le même que l'interprète musical, dans la mesure où le comédien *s'inspire* du texte pour construire sa prestation, c'est-à-dire qu'il oriente son travail à l'aide de ce que le texte *suggère*. Aussi précises ses didascalies puissent-elles être, jamais un texte ne propose de manière absolue la façon dont il doit être rendu sur scène par le comédien. Et dans combien de cas un comédien a-t-il, par son interprétation, été au-delà de l'intention du dramaturge ? Diderot écrit en ce sens : « Tantôt le poète a senti plus fortement que le comédien,

tantôt, et plus souvent peut-être, le comédien a connu plus fortement que le poète ; et rien n'est plus dans la vérité que cette exclamation de Voltaire, en entendant la Clairon dans une de ses pièces : Est-ce bien moi qui ai fait cela ? »²⁴. Il devient aussi embêtant de soutenir la position du « second degré » lorsqu'on prend en exemple d'autres cas où un artiste s'inspire d'une oeuvre dans sa démarche artistique : le peintre qui peint une image tirée du *Parfum* de Süskind n'est-il pas en train de produire une oeuvre ? Et qu'en est-il d'un littéraire écrivant une nouvelle à partir de son interprétation de *l'Idylle atomique* de Dali ? Rejeter l'interprétation d'un texte comme oeuvre d'art serait ici rejeter un ensemble de situations qui intuitivement nous apparaissent comme créatrices à part entière d'oeuvres d'art.

Il ne nous reste donc plus qu'à répondre au second argument susmentionné : la prestation peut-elle être isolée de l'ensemble qu'est la pièce (mise en scène, musique, décor, costumes) ? Deux pistes sont envisageables dans cet argument contre la prestation comme oeuvre d'art. D'une part, il est possible de soumettre que seul l'ensemble de la pièce est l'oeuvre, et d'autre part, qu'il est impossible de cerner la prestation du comédien indépendamment du reste, (la mise en scène, la musique et les décors ayant une influence sur la réception de la prestation par le public). Or, qu'un ensemble soit une oeuvre n'empêche pas nécessairement que cet ensemble soit composé de plusieurs petites oeuvres. On pourrait, pour faire un parallèle, penser à un

triomphe d'architecture qui pourrait être embrassé dans son ensemble, mais aussi dans chacun de ses détails pris individuellement (statues, jardins, fontaines, etc.). L'aspect de l'influence mutuelle des composantes de la pièce est un peu plus difficile à réfuter. Il est en effet ardu, lorsqu'une pièce connaît un grand succès, d'évaluer quel aspect en est le plus responsable. Toutefois, si nous pensons à l'inverse, en nous concentrant sur des pièces ratées, il est possible de constater que la valeur de l'ensemble n'est pas toujours supérieure à celle des parties : si une pièce peut se démarquer par sa trame sonore quand le reste laisse à désirer, elle peut tout aussi se démarquer par la prestation d'un de ses comédiens. L'exemple du « c'est ce comédien qui donne la valeur à cette pièce » est en effet fort répandu. S'il est possible d'émettre un tel jugement, c'est que, d'une certaine manière, nous sommes capables d'isoler la prestation du comédien de l'ensemble. Cette réfutation n'est donc pas suffisante pour tenir la prestation à l'extérieur de la catégorie des oeuvres.

La question « une prestation est-elle une oeuvre ? » peut, suite à cette brève enquête, se répondre par l'affirmative. Une enquête plus approfondie pourrait peut-être mener à une réponse négative, mais nous laissons à d'autres le soin de faire cette démonstration. Il importe maintenant, en ce qui nous concerne, de vérifier si les critères relevés en première partie peuvent s'appliquer au cas de la prestation d'un comédien.

¹⁵Louis Jouvet, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1995 (1954), 280 p. ; Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1963, 311 p. ; Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, Éditions d'Homme, 1971 (1968), 223 p.

¹⁶David Davies, *Art as a performance*, 278 p.

¹⁷Paul Robert, Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Grand Robert de la langue française dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Version électronique.

¹⁸Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes*, Paris, Éditions Jacqueline-Chambon, 1992 (1978) : 89-94.

¹⁹*Ibid.*, p. 91.

²⁰Il suffit de s'imaginer chez le comédien un jeu volontairement absurde ou expérimental pour voir, en ce qui concerne la multiplicité des interprétations possibles, que la ligne est bien mince entre ces types de prestation et, par exemple, une peinture surréaliste.

²¹Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Paris, Gallimard, 1991 : 150-157, cité dans Béatrice Lenoir, *L'Oeuvre d'art*, Paris, Flammarion, 1999, 248 p.

²²Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, cité dans Béatrice Lenoir, *L'Oeuvre d'art*, p. 121.

²³Robert Gravel et Jean-Marc Lavergne, *Impro : Réflexions et analyses*, p. 13

²⁴Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 51.

UNE PRESTATION D'UN COMÉDIEN PEUT-ELLE ÊTRE UN CHEF-D'ŒUVRE ?

LOUIS-ÉTIENNE VILLENEUVE, ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

La prestation peut-elle être un chef-d'œuvre ?

1) Le chef-d'œuvre est une œuvre parfaite en son genre.

Ce critère est certainement le plus contestable de l'ensemble, l'idée d'une perfection « en son genre » menant soit au postulat d'un idéal métaphysique (l'œuvre en elle-même est parfaite), soit à débattre, dans une perspective subjectiviste, sur l'opposition entre l'appréciation de l'expert et celle du public en général dans l'évaluation de l'œuvre (l'œuvre est parfaite si elle est considérée comme tel). D'abord, il faut se questionner sur ce qu'est la perfection au théâtre. Une première hypothèse, d'emblée rejetable selon ce que nous avons argumenté auparavant, serait qu'il s'agit de transmettre à la perfection le message de l'auteur. Nous avons souligné qu'une interprétation peut aller au-delà de l'intention du dramaturge, lui révélant ce que lui-même n'avait pas conçu (l'exemple de Voltaire rapporté par Diderot, citation utilisée dans la partie précédente). En somme, ce n'est pas dans le rendu exact du contenu du texte que se trouve la perfection d'une prestation.

La perfection pourrait se trouver dans une imitation parfaite de l'objet représenté. Revenant au paradigme mimétique grec, nous pourrions dire que la prestation parfaite serait celle qui rendrait sans aucune faute l'objet qu'elle imite (le comédien ne fait plus que jouer un clochard, il « devient » un clochard). Il s'agirait, en d'autres mots, que le comédien perde son individualité pour s'investir entièrement dans son rôle. Ce serait le « comédien désincarné » de Jouvét²⁵. Cette perspective est intéressante, mais il demeure que cette idée de l'imitation est loin de faire consensus dans les théories sur le comédien. Encore une fois, citons

Diderot : « rien ne se passe exactement sur la scène comme en nature, [...] les poèmes dramatiques sont tous composés d'après un certain système de principe »²⁶. Le théâtre est en effet basé sur des conventions (posture, projection de la voix, corps tourné vers le public, etc.) qui empêchent une reproduction impeccable de la nature. Certains théoriciens, le plus connu est Stanislavski, vont même développer des systèmes de jeu qui non seulement intègrent l'individualité du comédien, mais en font le véritable moteur de l'acte théâtral²⁷. Nous trouvons donc ici une première piste qui, loin de faire l'unanimité, permet tout de même d'associer les notions de prestation et de chef-d'œuvre.

Toutefois, encore faut-il quelqu'un pour déterminer qu'une imitation a été parfaite. Le comédien peut difficilement être son propre juge à ce sujet, puisqu'il ne peut sortir de lui-même pour s'observer. S'en remettre au public pour juger de la perfection nous ramène à plusieurs débats fondamentaux en esthétique : La perfection peut-elle être subjective ? Est-ce l'expert qui doit juger, ou le public en entier ? Évidemment, si tous les membres du public présents à la représentation d'une pièce, public composé à la fois d'experts et de non-initiés, s'entendent d'un commun accord à dire qu'une prestation a été « parfaite », il serait alors possible de qualifier cette prestation de chef-d'œuvre. Nous pensons toutefois qu'il est très peu probable que ces conditions soient rencontrées dans la réalité.

Le critère de la « perfection » semble, à bien des égards, trop rigoureux et contestable. C'est pourquoi il est peut-être préférable de penser le chef-d'œuvre en termes de « valeur supérieure ».

2) Le chef-d'œuvre est la meilleure œuvre en son domaine ou la meilleure œuvre d'un artiste.

Écartons d'emblée le critère voulant que le chef-d'œuvre soit la meilleure œuvre d'un artiste. Ce critère n'en est pas véritablement un, puisqu'il sous-entend que tout artiste a déjà produit un chef-d'œuvre, c'est-à-dire, une œuvre qui est meilleure que les autres qu'il a produites. Si tout artiste a produit un chef-d'œuvre, son chef-d'œuvre, alors la notion en elle-même perd un peu de son sens - et de son attrait. La définition suggérant qu'un chef-d'œuvre est la meilleure œuvre en son domaine est pour sa part beaucoup plus pertinente à analyser. S'il gagne en souplesse face au critère de « perfection », le critère de « valeur supérieure » gagne aussi en subjectivité, puisqu'il entre entièrement dans le jugement comparatif. Il est en effet encore difficile de se concevoir une uniformité des opinions concernant quelle œuvre peut être considérée comme étant la meilleure en son domaine. Cela nous renvoie dans notre cas aux divergences d'opinions sur ce qui fait le bon comédien, mais aussi au débat opposant l'avis du large public et celui de l'expert. Pour ce critère, il semble à nouveau tout à fait possible *a priori* qu'une prestation soit considérée comme chef-d'œuvre (si tout le public s'entend pour la qualifier de meilleure en son domaine). La preuve par l'expérience reste toutefois toujours peu concevable, voire impossible. La définition de « la meilleure œuvre » étant encore très vague, il est peut-être possible de parvenir à de meilleurs résultats en assouplissant davantage le critère.

3) Le chef-d'œuvre doit susciter chez les spectateurs une appréciation qui tend vers une certaine universalité.

Le critère d'appréciation tendant vers

l'universalité semble plus adéquat que les deux précédents, puisqu'il ne se fonde pas sur un jugement de valeur. Ce dernier ramène le chef-d'œuvre dans les yeux de celui qui le regarde, ce qui retire beaucoup d'importance à la valeur intrinsèque de l'œuvre. Il permet aussi de considérer que le chef-d'œuvre n'est pas indépendant du contexte dans lequel il est apprécié, puisque cette appréciation, qui est un critère plus sensible que rationnel, peut dans une très grande proportion changer selon les circonstances, et dans une perspective plus large, selon la conjoncture historique (ce que nous traiterons au dernier point de cette partie). Une personne ayant fait une nuit blanche pour terminer et améliorer un article du *Logos* n'est peut-être pas dans les meilleures dispositions pour apprécier une œuvre d'art. Toutefois, si cette personne l'apprécie tout de même, ou qu'elle l'apprécie une fois son sommeil rétabli, et que cette appréciation est partagée chez une très grande majorité de personnes, il devient possible de considérer qu'ils sont en face d'une œuvre qui se démarque, voire d'un chef-d'œuvre si leur degré d'appréciation est élevé. Ce critère peut être satisfait en ce qui concerne une prestation, le défi supplémentaire étant toutefois de susciter l'appréciation du spectateur peu importe les circonstances, puisqu'il est rare qu'un spectateur donne une deuxième chance à une pièce. Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est que cette appréciation n'a pas à être exactement la même pour tous : ce critère admet en effet la pluralité des sentiments entre différents spectateurs, pourvu que la disposition qui ressort chez ces derniers face à l'œuvre soit positive. Ce critère amène en contrepartie un lot de nouvelles difficultés. D'abord, l'universalité est difficile à atteindre. Puisque dans le présent critère, il est question d'une « tendance » vers l'universalité, il importerait de déterminer à partir de quelle proportion

l'on peut considérer cette tendance comme satisfaisante. Ensuite, la notion d'appréciation demeure malgré tout floue. Faisant appel au sensible, il est fort possible que les gens ne soient pas capables de s'entendre sur sa nature, ne serait-ce que par l'insuffisance du vocabulaire employé²⁸. De plus, il est à se questionner sur l'intensité que doit avoir cette appréciation, et aussi, à savoir si une bonne appréciation universelle à plus de poids dans l'évaluation d'un potentiel chef-d'œuvre qu'une très intense appréciation partagée par la majorité. Il demeure que ce critère rend envisageable qu'une prestation puisse être un chef-d'œuvre, malgré certaines imprécisions. Il en va de même pour le critère suivant.

4) Le chef-d'œuvre est une œuvre originale, repoussant les frontières des règles de l'art, ou étant hors de celles-ci.

Le critère d'originalité peut s'appliquer au cas du comédien, bien que cela semble moins évident que dans le cas de la musique ou de la danse. L'originalité est ici conçue, comme nous l'avons souligné en première partie, comme le non-respect des règles ou la création de nouvelles règles. Un acteur, travaillant son jeu d'une façon nouvelle, peut offrir une prestation dont le résultat redéfinira le domaine de l'interprétation théâtrale. Ce critère, de nature évaluative, ne tombe pas dans la même impasse subjectiviste que ceux de la perfection et de la valeur supérieure (large public/experts), puisque l'originalité d'une œuvre, en ce qui concerne les règles de l'art, ne peut être déterminée que par un consensus entre des experts connaissant les courants et les règles qui les dictent. Ce jugement des experts est primordial, puisque sans lui toute œuvre moindrement marginale pourrait être clamée originale et, de ce fait, de chef-d'œuvre. En somme, si

le jugement des experts est unanime – ou du moins fortement majoritaire – en ce qui concerne l'originalité d'une prestation d'un comédien, cette dernière peut légitimement être qualifiée de chef-d'œuvre. La prestation du comédien n'a toutefois pas la possibilité qu'ont d'autres œuvres d'obtenir l'approbation des experts au fil du temps, ce dont nous traitons dans le prochain et dernier point.

5) Le chef-d'œuvre doit susciter en permanence dans le temps un sentiment ou un état de fascination chez le spectateur.

Ce dernier critère est sans aucun doute celui qui cause le plus de problèmes relativement à la prestation du comédien. En effet, le chef-d'œuvre est souvent associé à l'œuvre d'art qui a traversé les âges et qui continue malgré l'épreuve du temps à être admirée. Ce critère est particulièrement utile dans la mesure où certaines œuvres, peut-être trop marginales (ou devrait-on plutôt dire *marginalisées*) au moment de leur émission, auront dû attendre un certain temps, voire une autre époque, avant d'être considérées comme chef-d'œuvres. L'inverse est aussi vrai : certaines œuvres, considérées comme chef-d'œuvres lors de leur parution, sont complètement passées à l'oubli. Ce critère est d'une grande force, puisqu'il permet de faire un tri des œuvres d'art selon leur pérennité : non seulement l'œuvre a éveillé chez les spectateurs une appréciation tendant vers une certaine universalité, mais elle l'a fait aussi pour des gens de différentes époques, vivant dans des réalités distinctes.

Nous l'avons vu, une prestation d'un comédien ne marque pas le temps, puisqu'elle est éphémère. Un simple exercice nous permet d'en faire le constat : il suffit d'essayer de nommer des comédiens célèbres de l'histoire pour réaliser que ces derniers ne l'ont

²⁵Louis Jouvét, *Le comédien désincarné*, 280 p.

²⁶Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 4.

²⁷Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, p. 124.

²⁸Hume constate en ce sens que les mésententes en ce qui concerne le jugement de goût sont souvent le fruit d'un désaccord initial sur les termes employés. Voir : UQAC - Classiques des sciences sociales, Site Internet, David Hume, « Essai sur la règle du goût ». http://classiques.uqac.ca/classiques/Hume_david/essai_sur_la_regle_du_gout/essai_sur_la_regle_du_gout.html [en français]. Mise à jour le 7 décembre 2010, Page consultée le 15 décembre 2011.

UNE PRESTATION D'UN COMÉDIEN PEUT-ELLE ÊTRE UN CHEF-D'ŒUVRE ?

LOUIS-ÉTIENNE VILLENEUVE, ÉTUDIANT À LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

pas marqué aux mêmes titres que les artistes ayant laissé leurs œuvres en héritage. S'il est difficile de trouver des comédiens célèbres des temps passés, il est impossible d'évaluer l'une de leur prestation, même si elle est encensée dans les mémoires, la presse et la correspondance. En ce qui concerne ce critère, aucune orientation n'est possible pour faire de la prestation d'un comédien un chef-d'œuvre.

Conclusion

Si les différents critères relevés pour définir ce qu'est le chef-d'œuvre, soit la perfection, la valeur supérieure, l'universalité de l'appréciation, l'originalité et la pérennité, ne sont pas suffisants individuellement pour permettre d'évaluer si une œuvre est ou n'est pas un chef-d'œuvre, la satisfaction de plusieurs d'entre eux constitue tout de même une base solide permettant de construire un jugement valable, voire valide. En ce qui nous concerne ici, soit la prestation du comédien, tous les critères, excepté celui de la pérennité, pourraient être satisfaits. Toutefois, ces critères n'ont pas tous la même force de définition. Comme il a été expliqué, les critères de perfection et de valeur supérieure peuvent *a priori* s'appliquer à la prestation dans des situations qui, lorsque ramenées à la pratique, sont très peu probables. Au contraire, le critère de pérennité repose sur l'expérience, *a posteriori*, ce qui lui confère une certaine prépondérance sur les autres. Les critères d'appréciation universelle et d'originalité, quant à eux, sont facilement conciliables à la prestation du comédien. Leur validité comme critère a été confirmée, bien que certaines difficultés de délimitation persistent (à savoir : à partir de quand ils sont satisfaits). Le croisement de ces résultats nous permet donc de conforter notre thèse de recherche, c'est-à-dire

qu'il est possible de considérer *a priori* une prestation de comédien comme un chef-d'œuvre; les critères permettant cette qualification peuvent toutefois très probablement ne jamais être satisfaits dans la pratique.

Plusieurs questions demeurent pour de futures recherches sur ce sujet. Une première, inhérente à notre question de recherche, n'a été qu'en partie répondue dans le présent article : la prestation d'un comédien est-elle une œuvre ? Ce questionnement nous a permis de prendre en compte le vide de la littérature à ce sujet, et nous a offert la possibilité de soulever quelques pistes d'enquêtes qui mériteraient d'être explorées plus en profondeur. Aussi, en traitant de la performance, nous avons volontairement écarté la danse et la performance musicale, qui constitueraient sans aucun doute des terrains d'investigation fertiles pour compléter les résultats de la présente recherche et pour mener plusieurs de nos questionnements plus loin, notamment en ce qui concerne l'apparente distinction entre l'art matériel et l'art performance. Finalement, une facette de l'art performance intimement liée aux questions ici débattues n'a fait l'objet d'aucun traitement et mériterait pourtant enquête, c'est-à-dire l'ensemble des performances improvisées, comme le *slam*, le théâtre spontané, l'improvisation et le *jam*.

Bibliographie

- BELTING, Hans (éd.). *Qu'est-ce que le chef-d'œuvre ?* Paris, Gallimard, 2000. 223 p.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Paris, Gallimard, 1991 : 150-157.
- DAVIES, David. *Art as a performance*. Mississauga, Wiley-Blackwell, 1987. 278 p.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxe sur le comédien*. Paris, A. Sautolet, 1830. 101 p.
- GOODMAN, Nelson. *Manière de faire des mondes*. Paris, Éditions Jacqueline-Chambon, 1992 (1978) : 89-94.
- GRAVEL, Robert et Jean-Marc LAVERGNE. *Impro : Réflexions et analyses*. Montréal, Léméac, 1987, 159 p.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Paris, Éditions d'Homme, 1971 (1968). 223 p.
- HARDY, Jean-Pierre et David-Thierry RUDDEL. *Les apprentis artisans à Québec, 1660-1815*. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977. 220 p.
- JOUVET, Louis. *Le comédien désincarné*. Paris, Flammarion, 1995 (1954). 280 p.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris, Vrin, 2000 (1790). 308 p.
- L'ENCYCLOPÉDIE DE L'AGORA. Site Internet. Denis Diderot. « Sur le Génie ». http://agora.qc.ca/Documents/Genie--Sur_le_genie_par_Denis_Diderot [en français]. Mise à jour le 7 novembre 2007. Page consultée le 15 décembre 2011.
- LENOIR, Béatrice. *L'Œuvre d'art*. Paris, Flammarion, 1999. 248 p.
- MERLET, Philippe, Yves GARNIER, Frédéric HABOURY, *Le grand Larousse illustré : dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 2005, Sur Cédéroms.
- ROBERT, Paul, Josette REY-DEBOVE et Alain REY. *Le Grand Robert de la langue française dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, VUEF, 2001. Version électronique.
- STANISLAVSKI, Constantin. *La Formation de l'acteur*. Paris, Payot, 1963. 311 p.
- UQAC – CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES. Site Internet. David Hume. « Essai sur la règle du goût ». http://classiques.uqac.ca/classiques/Hume_david/essai_sur_la_regle_du_gout/essai_sur_la_regle_du_gout.html [en français]. Mise à jour le 7 décembre 2010, Page consultée le 15 décembre 2011.
- WIKISOURCE. Site Internet. Aristote. « La Poétique ». http://fr.wikisource.org/wiki/La_Po%C3%A9tique [en français]. Mise à jour le 18 septembre 2011, Page consultée le 15 décembre 2011.

Le ministre du Patrimoine canadien, James Moore, a annoncé mardi en grande pompe la création, ou plutôt la transformation, du Musée canadien des civilisations en Musée canadien de l'histoire. Cette décision fait partie d'un programme qui vise à promouvoir l'histoire du Canada à la veille du 150^e anniversaire de la Constitution de 1867. Comme historien, je ne peux, à première vue, que me réjouir de cette décision. L'histoire enfin financée, voilà qui permet de respirer un peu.

Il me semble pourtant qu'il faut, aujourd'hui plus que jamais, accueillir ces décisions avec une grande précaution. Faisons oeuvre d'historiens du temps présent. Prenons un peu de recul, rétablissons le contexte dans lequel cette décision s'inscrit, mais plus important, tâchons de comprendre l'idée qui est derrière.

On a souvent insisté sur le fait que la politique du gouvernement conservateur, depuis qu'il est au pouvoir, est d'enlever le plus d'État possible pour les contribuables. Moins d'impôts, moins de bureaucratie, moins de subventions, chacun pour soi et que le meilleur gagne. À la lumière de la décision d'aujourd'hui, il n'en est rien. La transformation du Musée s'inscrit dans une tendance qui fait craindre le pire.

Petit retour en arrière

Rétablissons la chronologie. En juillet 2011, on fait remplacer les toiles d'Alfred Pellon par ceux de la reine Elizabeth II au ministère des Affaires étrangères. S'ensuivent les célébrations pour le jubilé de la reine. On décerne des médailles flanquées à l'effigie du chef de l'État (la reine) çà et là, on offre au souverain (la reine) un portrait de 100 000 \$ aux frais des contribuables.

Puis, on annonce les célébrations, grassement financées, du 200^e anniversaire de la guerre de 1812, « événement marquant dans l'édification de notre grand pays », peut-on lire sur le site Internet des célébrations, et plus loin, « la guerre de 1812 est à la source de la création des Forces armées canadiennes ». S'ensuivent une série de mesures qui amènent le Canada à se rapprocher de la mère patrie (ici la Grande-Bretagne). On va même jusqu'à proposer de partager des ambassades avec la Grande-Bretagne.

Toutes ces mesures ont souvent été analysées séparément, plusieurs n'y voyant que de la poudre aux yeux pour faire bondir l'opposition (ce qu'elle ne fait que très peu tant elle est désorganisée) pour s'attaquer à des problèmes de fond.

Insidieuse tentative de transformation

Pourtant, il s'agit ici d'un problème de fond. Le nouveau Musée ne visera pas seulement une meilleure compréhension de l'histoire canadienne, on affiche ouvertement l'idée qu'il servira à raconter l'histoire militaire, chose bizarre dans la mesure où Ottawa a déjà le Musée canadien de la guerre. Veut-on doubler les ressources sur cette thématique ? Sûrement pas.

Ce qui est ici proposé est une tentative insidieuse de transformer la manière de concevoir l'histoire. Les preuves abondent pour confirmer cette hypothèse. Les coupes sévères qui ont été opérées dans les organismes comme Parcs Canada, Bibliothèque et Archives Canada ou encore au Centre international d'études canadiennes, montrent que le gouvernement ne semble intéressé que par un type

d'histoire : l'histoire militaire, celle qui sert une cause politique.

Visiblement, Ottawa, ou plutôt les conservateurs veulent donner LEUR vision de l'histoire. Où se trouve la pensée critique, où se trouvent les historiens reconnus ? Sont-ils à côté de James Moore ? Permettez-moi d'en douter.

* Ce texte a d'abord été publié dans *Le Devoir* du 17 octobre 2012 et a été reproduit ici avec l'accord de l'auteur.



Laurent Turcot

Habiter le monde en poète

Être poète.

Pas facile.

Pas exigeant. Pas exigeant du tout, même, mais pas facile pour autant.

Je m'explique.

Être poète n'implique aucun effort. Au sens où cela implique de ne faire aucun effort. De jamais se forcer. De ne jamais s'obliger. Un poète se laisse surtout subir. Il se subit. C'est impressionnant à quel point ils ne cherchent pas à impressionner, et à quel point tout les impressionne.

Pour s'endurcir, ils s'endurent à longueur de journée. Ils s'interdisent de s'interdire quoi que ce soit, et ils se défendent de se défendre contre toute attaque. Ils luttent tout nu contre des chars d'assauts et ils font l'amour en armure, refusant d'être prêts pour la guerre ou mal préparés pour la paix.

Un poète mange de la culture à la cuillère. De la confiture aussi, remarquez. La tranche de pain n'est qu'une excuse, et un poète ne s'excuse jamais. D'ailleurs, être poète, dans un monde qui loue et louera toujours la productivité, c'est inexcusable. Loué soit le Seigneur, comme le loyer et le film de fesses.

Les poètes aiment beaucoup ; beaucoup de choses, beaucoup de monde, car en fait, ils aiment beaucoup le monde. Ils aiment fort, au sens où c'est lorsqu'ils sont forts qu'ils aiment. Les poètes sont fidèles à eux-mêmes, et s'ils trompent une femme, c'est qu'ils se sont trompés de femme.

Quand un poète haït, il s'haït. Et là, il tourne au cercle vicieux et il vire une brosse. C'est une mise en abîme dont ils sortent toujours un peu abîmés. Il ne faut pas insulter un poète, sinon, on lui fait faire un faux pas.

Un poète trouve qu'il ne trouve pas grand chose.

Il trouve que Dieu le Père et la Mère la Terre se sont suffisamment tapé sur la gueule comme ça.

Il trouve que le langage est déjà trop métaphorique pour les mortels.

Les poètes sont en quête d'une quête. Autrement dit, ils cherchent quelque chose qui vaille la peine d'être cherché.

Mais, dites-moi, qui vaut la peine qu'ils le cherchent ?

Les poètes ne mangent pas. Ils démangent.

Ils piquent et ils grattent.

Un poète n'est pas en marge de manoeuvre : il est entre les lignes de la main. On ne peut le lire le poing fermé.

Plutôt mourir

Plus tôt mourir que rire mou.
Plutôt, le matin, avoir le teint mat
D'avoir mater le tintamarre d'une nuit de rats
des marées,
Que ne pas distinguer les vies vides moroses
De la vivide mort rose.

Plutôt démarrer la journée d'un téméraire
bonjour,
Pourchasser une envie amarrée haute
Nivellée vers le bas ventre,
Que de trop tarder la prise d'une tangente
Dont j'entends les échos.

Autoportrait lyrique

Je suis un indépendantriste,
Un père siffleur,
Un homme à mères,
Un vague "ah bon?",
Un nomade vitam eternam,

Un homme advenu, d'ailleurs
De la friction d'un pré lassé
Et d'une forêt étrange
Qui disait qu'être fort,
C'était être ange.

Je suis donc un peuplier, un peu pluvieux.
Un sal pleureur. Un mâle honnête et un mal
alpha.
Un guerrier gai rieur qu'un ivrogne gris voit,
Qui traverse sa vie d'un pas sage,
Bien décidé à décéder sans faire l'histoire.

Je suis un homme âgé qui tergiverse
Et verse ses vers sur une plage blanche givrée.
Je suis un hommage à ces époques passées
Qui nous ont fait passer d'une idée altruiste à un
idéal triste.
Ces époques où la justice se trouvait juste ici.

À l'avenir, je cesserai d'être un con, promis.
Quoi? Vous n'avez pas l'air convaincu.
Je tiendrai un rythme constant, qu'on se tanne
De m'entendre frelater ma vie pourrir un peu.

Surhomme

J'ai choisi de ne pas choisir
Entre le Bien et le Mal.
J'aurais pu devenir robot,
Ou encore animal.
C'est peut-être idiot
Mais j'ai fais de ma vie
Une course à la mort
Qui semble vous faire envie.
J'ai pourtant vu des choses
Et entendu vos silences
J'ai rêvé et tu oses
Envier ma décadence?
Mon lecteur inconnu
Que jamais je n'oublie
As-tu fait l'aventure
En as-tu comblé tes nuits?
Jamais je ne me repose,
Jamais je n'ai voulu
D'une vie en prose
D'un bonheur qui sévit
Entre deux impossibles
Qui sans cesse s'affrontent
J'ai chéri ma fierté
J'ai piétiné ma honte
À l'honneur d'un Surhomme
Qui ne date pas d'hier
Qui a croqué la Pomme.
Qui mérite mes prières.



AEDP - Association des étudiants du département de philosophie
www.uqtr.ca/philo

