

Décembre 2019



## Libre expression

Ch. Virenque  
R. Aziza  
X. Buy  
R.L. Cazzato  
J. Palussiere  
F. Natali  
L. Pietra  
M. Samuelides  
R. Tolédano-Attias  
Ch. Hebral  
P. Léophonte  
J. Pouymayou  
B. Hedel Samson  
M. Tosi  
E. Attias

Une brève histoire du SAMU 31  
Perspectives du radiologue  
interventionnel dans la prise  
en charge des métastases osseuses

Site internet :  
[medecineetculture.com](http://medecineetculture.com)

Association Médecine et Culture :  
9, rue Alsace Lorraine  
31000 Toulouse  
Directeur de la publication :  
E. Attias





## Sommaire

<i>Editorial</i> .....	3	
 <i>Christian Virenque</i>		
Une brève histoire du SAMU 31.....	7	
Louis Lareng : Hommage .....	20	
 <i>Richard Aziza, R.L Cazzato, X. Buy, J. Palussiere</i>		
Perspectives du radiologue interventionnel dans la prise en charge des métastases osseuses .....	25	
 <i>Florence Natali</i>		
Difficile vérité.....	45	
 <i>Laurent Pietra</i>		
Le Lévite d’Ephraïm de Rousseau : texte clef .....	54	
 <i>Manuel Samuelidès</i>		
Développement de l’intelligence artificielle .....	76	
 <i>Ruth Tolédano-Attias</i>		
Un paradoxe contemporain : la culpabilité héréditaire.....	101	
 <i>Charlotte Hebral</i>		
Le mentir-vrai au théâtre, un jeu pour la vérité.....	111	
 <i>Paul Léophonte</i>		
Le miracle toscan .....	120	
 <i>Jacques Pouymayou</i>		
L’aviateur et le philosophe.....	151	
 <i>Brigitte Hedel-Samson et Michèle Tosi</i>		
Oeuvres ultimes .....	157	
 <i>Elie Attias</i>		
Michel Bouquet .....	180	
A lire.....	193	
 <i>Nous remercions tous les intervenants</i> .....		223
<b>Sommaire de tous les articles de la revue</b> .....		227



# EDITORIAL

**Dr Elie ATTIAS**

La perte subite de la bonne santé menace la vie. Sa correction est assurée par la médecine d'urgence. Le « vrai SAMU » commence, en 1974, avec la mise en place de la régulation médicale qui fournit la réponse la mieux adaptée aux demandes. A l'occasion du cinquantième anniversaire de la création du SAMU, une exposition « SAMU, 50 ans » se tient jusqu'au mois d'avril 2021, à l'espace muséographique Jean de Rudelle à l'Hôtel-Dieu Saint Jacques que nous vous invitons à découvrir.

Le Pr Christian Virenque rend hommage au Pr Louis Lareng, décédé le 3 novembre 2019, qui symbolise à Toulouse, en France mais aussi à l'international, l'excellence de la médecine d'urgence et rappelle son engagement en faveur de la télémédecine.

Le Dr Richard Aziza de l'IUCT-Oncopole-Toulouse et les Drs R.L. Cazzato, X. Buy et J. Palussiere de l'Institut Bergonié-Bordeaux - centre de lutte contre le cancer, nous exposent les perspectives du radiologue interventionnel dans la prise en charge des métastases osseuses.

Dans la partie culturelle, les confrères et amis que vous lisez régulièrement ont traité un thème de leur choix.

Vous trouverez dans la rubrique *Livres*, quelques pages choisies à lire.

**Bonne et heureuse année 2020**



# **50 ans de médecine d'urgence à Toulouse Une brève histoire du SAMU 31**

**Christian VIRENQUE**

Professeur émérite Université Paul Sabatier

La perte subite de la bonne santé menaçant la vie définit l'urgence sanitaire. Sa correction est assurée par la médecine d'urgence dont la mise en œuvre, dans des formes longtemps embryonnaires, est aussi ancienne que l'humanité. Ce sont en effet les traumatismes, souvent produits dans le cadre de différends ou de conflits qui ont vu, depuis des millénaires, l'institution des secours puis des soins aux victimes blessées.

En France, la médecine militaire officielle a été créée par Louis XIV en 1708. C'est le Service de Santé des Armées (SSA) qui prend, désormais, en charge les soldats blessés. Certains, une fois guéris, peuvent, parfois, participer à nouveau aux combats ! Les deux guerres mondiales ont bien montré l'efficacité du SSA. Elles ont permis à nos collègues d'expérimenter de nombreuses méthodes diagnostiques et thérapeutiques : anesthésie, perfusion, lutte anti-infectieuse, nouvelles techniques chirurgicales... Dès 1915, ils ont défini la stratégie du triage qui est à la base de la médecine de catastrophe actuelle.

Le XIXème et le début du XXème siècle, ont vu la mise en place de tentatives de médecine d'urgence très diverses : les secours aux noyés dans la Seine, le « ramassage » des blessés dans les rues de la capitale puis la pratique de la respiration artificielle dans les ambulances de la Brigade des Sapeurs-Pompiers de Paris (Médecin Commandant Cot).



Depuis les années 1955-1960, ce sont les médecins anesthésistes (Professeur Maurice Cara, Anesthésiste-Réanimateur) ainsi que des chirurgiens (Professeur Marcel Arnaud, Neurochirurgien et Professeur Paul Bourret, Orthopédiste) qui expérimentent la médicalisation des transports inter-hospitaliers (paralysies respiratoires des poliomyélites) et celle des antennes routières saisonnières.

Dès 1962, à Toulouse, le doyen Guy Lazorthes, sur la demande d'un étudiant Pierre Seifer, propose de faire monter des étudiants en médecine dans les voitures de Police-Secours. Mais il faudra attendre 1968 pour que le Professeur Louis Lareng démarre le 16 juillet, ce qu'il appelle le Service d'Aide Médicale Urgente (SAMU). Celui-ci est, en fait, pendant quelques années un Service Mobile d'Urgence et Réanimation (SMUR) projetant avec une ambulance ou un hélicoptère une équipe hospitalière « au pied de l'arbre ». Le professeur Louis Serres, professeur d'Anesthésie-Réanimation au CHU de Montpellier, fait la même démarche mais utilise d'emblée le vocable SMUR.

Le « vrai SAMU » commence, en 1974, avec la mise en place de la régulation médicale qui fournit la réponse la mieux adaptée aux demandes.

La loi SAMU du 6 janvier 1986 institutionnalise les trois composantes de chaque SAMU : le Centre de Réception et Régulation des Appels (CRRA) encore appelé centre 15, le SMUR routier, hélicopté, spécialisé (pédiatrie, montagne) et le Centre d'Enseignement des Soins d'Urgence (CESU), école du SAMU, qui, aujourd'hui, étroitement associée aux enseignements universitaires, en particulier l'internat spécialisé en médecine d'urgence, exploite les techniques d'enseignement par simulation et réalité virtuelle.

Divers textes et lois précisent la collaboration avec les Pompiers, les Ambulanciers privés, la Médecine libérale et

l'intégration dans des pôles de médecine d'urgence de l'Accueil des urgences. Désormais, un véritable système de médecine d'urgence couvre le pays.

A l'occasion des attentats de 1985, le SAMU s'adapte aux accidents collectifs mettant en place un enseignement de médecine de catastrophe puis une unité opérationnelle de crise. L'explosion de l'usine AZF en 2001 est l'occasion de mettre à l'épreuve, avec succès, ce nouveau type de pratique. Les leçons de cette catastrophe hors normes débouchent sur la publication d'un arsenal de textes, lois et dispositions et par l'attribution de crédits considérables. Les attentats récents vérifient le bon fonctionnement des secours et soins d'urgence en situation de crise provoquant des victimes tant somatiques, que psychologiques et sociales.

Au SAMU 31, la reconnaissance du site de la catastrophe au moyen d'un drone et de lunettes connectées, l'identification des victimes par code-barre, le recueil du bilan médical des victimes par tablette et la transmission des données par un réseau wifi « catastrophe » déployé sur le site puis par internet satellitaire sont, à présent, de pratique courante.

A l'occasion du cinquantième anniversaire de la création du SAMU, une exposition « SAMU, 50 ans » se tient à l'espace muséographique Jean de Rudelle à l'Hôtel-Dieu Saint Jacques. Réalisée par un groupe de vétérans du SAMU 31, en collaboration avec l'équipe actuelle du SAMU du professeur Vincent Bounes et la direction de la Communication du CHU, elle a l'ambition de rappeler aux plus anciens les débuts du SAMU et d'en apprendre le fonctionnement aux plus jeunes. Il est en particulier précisé, au travers de photos, cartels et d'objets divers la conduite à tenir en attendant les secours. Quant à l'utilisateur du service SAMU, il est incité à en devenir le collaborateur en apprenant les gestes de survie et en les mettant en œuvre.

## Les 50 ans du SAMU 31

### Exposition muséographique & institutionnelle



A la suite de l'exposition « *Prosper Viguiet, Chirurgien de la Grande Guerre et le Service de Santé des Armées* » qui a pris fin au début de l'année 2019, le public est invité à découvrir sa suite logique : **comment, plus de cent ans après la Première Guerre Mondiale, l'héritage de la médecine de guerre s'est déployé hors du domaine militaire pour constituer une logistique mise au service de la médecine civile dans l'assistance aux blessés.**

Le public est invité à venir découvrir l'histoire et le fonctionnement du Service d'Aide Médicale Urgente - SAMU - fondé en 1968 à Toulouse par le professeur Louis Lareng.

Sont présentés dans cette nouvelle exposition muséographique institutionnelle les différents acteurs de l'urgence : histoire, métiers, organisations... à travers une

sécénographie créée par le CHU de Toulouse et des professionnels de la médecine de catastrophe regroupant photos, uniformes, documents sonores et objets issus de collections hospitalière et privées.

**« Les 50 ans du SAMU 31 » Avril 2019 - Avril 2021**

Du lundi au vendredi de 9h à 18h ; dimanches de 11h à 18h  
(fermé le samedi)

Espace Jean de Rudelle – Accueil Conciergerie

Hôtel-Dieu Saint-Jacques

2 rue Viguerie, TOULOUSE

**Entrée gratuite**

**Exposition accessible en totalité aux personnes en situation de handicap moteur**

Renseignements :

05 61 77 82 72

capoen.b@chu-toulouse.fr

## **Guide de l'Exposition**

**La visite s'ouvre (vitrine 1) sur la présentation générale du système d'aide médicale urgente.** Un bandeau conducteur précise le découpage dans le temps et l'espace entre le lieu et le moment de la survenue de l'état d'urgence et le retour souhaité à la bonne santé. C'est la chaîne de secours avec ses maillons. La partie gauche de cette vitrine montre comment la prise en charge des blessés, pour des raisons d'abord stratégiques puis humanistes, fut une constante dans l'histoire et dans quelle mesure l'expérience militaire inspira les transports d'urgence préhospitaliers dans le domaine civil.

L'autre partie de la vitrine expose quelques-uns des premiers équipements embarqués utilisés dans les années 1960-1970.

Une **borne vidéo** est à la disposition des visiteurs pour visualiser films et diaporama. Le présentoir **Rétromobile** affiche une sélection des véhicules utilisés depuis un demi-siècle.

**Comme l'indique le bandeau conducteur, les 3 composantes du SAMU : CRRA, SMUR CESU sont détaillées dans la vitrine 2.**

Le **Centre de Réception et Régulation des Appels** est la partie « cachée » du SAMU. Un Assistant de Régulation Médicale (ARM) réceptionne l'appel au 15 et ouvre un dossier informatique. Le médecin régulateur prend le relais et décide de la réponse la mieux adaptée : le SMUR (routier, hélicopté), les Sapeurs-Pompiers, les Ambulanciers privés, et les Médecins généralistes (Régul'31, SOS Médecins31).

Le **SMUR, Service Mobile d'Urgence et Réanimation** organisé en équipe de 3 personnes : médecin, infirmière et chauffeur ou pilote se déplace sur les lieux, collaborant avec les autres intervenants.

La médecine d'urgence et de catastrophe est enseignée par le **Centre d'Enseignement de Soins d'Urgence (CESU)**.

L'attention est ensuite attirée sur une mise en scène : un mannequin figurant une victime allongée, est équipé de divers appareillages de surveillance et de soins, surveillés par un mannequin représentant un médecin SMUR.

**Les médecines d'urgence spécialisées occupent la vitrine 3. On peut y découvrir le SMUR pédiatrique** et les techniques spécifiques employées par des médecins pédiatres aidés de puéricultrices pour soigner les prématurés, les nouveau-nés et les nourrissons en situation de détresse. Un incubateur moderne (couveuse) montre un nouveau-né appareillé en vue de son transport.

De 1950 à 1998, les opérateurs de Saint-Lys Radio acheminent les demandes de conseils sanitaires à l'hôpital Purpan. Depuis 1983, **le Centre de Consultations Médicales Maritimes (CCMM)**, partie intégrante du SAMU 31, répond aux appels des bateaux sur toutes les mers du monde grâce à une liaison satellitaire. Images, vidéos et paramètres paracliniques parviennent au médecin qui dispense des conseils, organise une évacuation sanitaire ou préconise un déroutement du navire.

**La Médecine d'urgence en milieux hostiles** (montagne, spéléologie et canyons) impose une étroite collaboration avec les secouristes spécialisés Gendarmes, CRS et Sapeurs-Pompiers aussi bien au plan de la formation (Diplôme de Médecine d'Urgence de Médecine de Montagne, DUMUM) que de l'activité opérationnelle (SMUR Montagne). Des praticiens, aptes physiquement, utilisent du matériel, des procédures spécifiques et des moyens de télécommunications qui les relient à la régulation.

**Diverses images proposent dans la deuxième partie de la vitrine 4, la médecine de catastrophe** intégrée au déroulement d'un plan de secours lors d'exercices ou de surveillance de rassemblements de personnes.

Survenue en 2001, **l'explosion de l'usine AZF (vitrine 5)** a permis de tester, en vraie grandeur, les personnels formés depuis 15 ans dans le cadre de la Capacité Nationale de médecine de catastrophe. L'efficacité de cette opération exceptionnelle a été récompensée par l'attribution de la prestigieuse médaille d'or « courage et dévouement », remise officiellement à l'ensemble du personnel médical et paramédical du CHU de Toulouse lors d'une cérémonie au ministère de l'Intérieur.

**Le Centre Anti Poison (CAP), un temps indépendant, fait partie intégrante du SAMU (vitrine 6).** Divers posters placés de part et d'autre, rappellent son rôle de base : la consultation téléphonique à propos des intoxications mais aussi des menaces environnementales : champignons, insectes, reptiles... Le CAP gère la distribution des antidotes au plan régional. Il est à la base du dispositif de toxicovigilance qui renseigne 24 heures/24 le Ministère de la Santé, permettant éventuellement le lancement d'une alerte sanitaire nationale.

**En poursuivant la visite, on se dirige vers un poster qui informe sur la foudre** et ses conséquences médicales immédiates et à long terme qui ont abouti à la création de la consultation spécifique des fulgurés.

**Un 2ème poster précise la collaboration originale entre le Samu 31 et le Service de Santé des Armées** échangeant leur expertise réciproque dans le cadre de la médecine de guerre, à présent enseignée aux médecins urgentistes civils.

**Les métiers du SAMU figurent sur un présentoir :** médecins, infirmières, assistants de régulation médicale, ambulanciers, pilotes, techniciens, informaticiens, secrétaires.

Il est aussi possible de voir **les premiers appareils de respiration artificielle** : le poumon d'acier et sa version mobile pour les transports, la cuirasse thoraco-abdominale et le mythique respirateur Engstrôm. Ces appareils apparus au cours des épidémies de poliomyélites, avant la découverte de la vaccination, ont permis de sauver des milliers de patients.

**Dans la seconde partie du hall, est présentée en grand format l'activité hélicoptérée du SAMU 31,** le seul en France à posséder 2 machines.

**Un nouveau poster reprend le souhait du général DE GAULLE « Un français, un secouriste » en encourageant l'apprentissage des gestes de survie.**

**A côté, un autre poster actualise cette nécessité en demandant au visiteur de s'investir dans la connaissance et l'emploi du Défibrillateur Automatisé Externe (DAE) en attendant l'arrivée des secours est mis en exergue. Chaque utilisateur du SAMU pourra ainsi en devenir un collaborateur.**

**La visite s'achève avec la conclusion logique de l'exposition : l'exportation du SAMU dans le monde. Plus de 60 pays ont mis en place la médicalisation des transports, leur régulation et leur articulation avec l'accueil dans les services de soins. Toulousains, nous sommes très fiers de cette diffusion !**

**Enfin, les visiteurs pourront approfondir leurs connaissances en consultant (vitrine 7) une sélection d'ouvrages consacrés à la médecine d'urgence et de catastrophe.**







**Le poumon d'acier**



**Couveuse pour jumeaux (1897)**

J.Haran Fabricant à Paris Musée d'Histoire de la Médecine  
Université Paris Descartes



**Activité Hélicoptère**



**La médecine de catastrophe**



**Le Centre anti - poison**

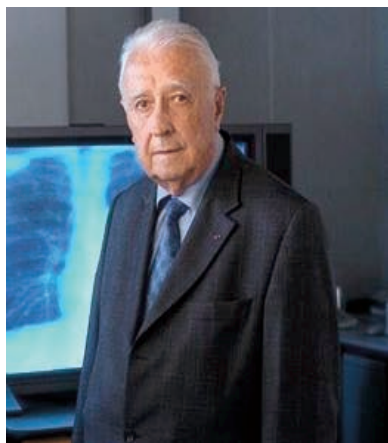


**Mise en condition d'une victime par le Médecin SMUR**

# Hommage à Louis Lareng

## 1923-2019

Pr Christian VIRENQUE



**Pr Louis Lareng**

Né dans le tout petit village d'Ayzac-Ost en Bigorre, Louis Lareng est un « petit paysan » parlant patois avec l'accent rocailleux. Orphelin, il est élevé par une tante. Grâce à une bourse, il suit des études secondaires à Tarbes et médicales à Toulouse. Il passe sa thèse de doctorat d'Etat en 1955. Reçu au concours d'internat, il occupe les fonctions de chef de clinique en médecine puis s'oriente vers l'anesthésie qu'il pratique en qualité d'assistant. En 1962, il réussit l'agrégation d'anesthésiologie qui vient d'être créée.

Il organise l'**anesthésie** dans les divers blocs opératoires mais aussi l'enseignement du Certificat d'Etudes Spéciales en Anesthésie-Réanimation. En même temps, il met en place la **réanimation** au niveau d'une mini-unité implantée dans le service des Maladies Infectieuses, le bloc Lassen et lance la

respiration artificielle par poumons d'acier et appareils d'Engstrom.

Les transports inter-hospitaliers médicalisés acheminent à Toulouse des patients ventilés par une cuirasse thoraco-abdominale. Louis Lareng faisait du SAMU sans le savoir !

1968 est une date charnière dans la carrière de Louis Lareng. Il a en effet fait construire un pavillon, le Bloc de Réanimation Respiratoire. C'est là qu'il implante le **SAMU**. Le professeur Lareng devient **urgentiste** d'abord en préhospitalier puis à l'accueil. Il va faire, avec succès, la promotion de son « invention » dans le monde entier.

Cette même année, il s'engage comme **responsable universitaire** et devient le premier président de l'Université Paul Sabatier.

A la cessation de ses activités hospitalières, en 1989, il innove encore, créant l'Institut Européen de **télé médecine** puis développant la **e-santé** et en assurant sa promotion internationale.

Tout au long de cette carrière, exceptionnellement longue et bien remplie, Louis Lareng a affronté conflits et oppositions. Travailleur infatigable, il a, chaque fois, gagné du fait de ses qualités en matière de relations humaines et sociales et de sa capacité à convaincre les collègues, les institutions et les médias. Ayant occupé de nombreuses **charges électives**, il a su les exploiter. C'est le conseiller régional Louis Lareng qui obtient l'aide de la région Midi-Pyrénées pour lancer l'hélicoptère hospitalier. C'est le député Lareng qui a fait voter la loi de 1986 qui consacre le SAMU.

Exemple d'une ascension sociale et républicaine spectaculaire, largement récompensée par les plus prestigieuses décorations, il a constamment déployé un humanisme exemplaire largement reconnu. Il accompagne



les équipes du SAMU au Ministère de l'Intérieur lors de la remise de la médaille « courage et dévouement » après l'explosion de l'usine AZF.

En 2008, le CHU de Toulouse inaugure le pavillon Louis Lareng, nouveau siège du SAMU.

Passionné, et toujours en avance sur son temps, défricheur, visionnaire, Louis Lareng a mis en pratique la doctrine de la réduction des inégalités sanitaires, dans un premier temps dans la cadre de l'urgence médicale, puis dans celui de la médecine en général. **Donner à tous, les meilleures chances de survie** et de guérison, en diminuant la part de hasard et en optimisant les progrès technologiques pour abaisser la fréquence de la mort prématurée et injuste, c'est le message que nous avons reçu et que nous transmettrons à nos successeurs.



**Louis Lareng a créé le Samu le 12.07.1968. Photo DDM, Michel Labonne**



**C'est de son vivant qu'un des pavillons de l'hôpital Purpan, inauguré le 7 octobre 2008 a été baptisé de son nom. Photo DDM**





# **Perspectives du radiologue interventionnel dans la prise en charge des métastases osseuses**

**R.L. CAZZATO, X. BUY, J. PALUSSIÈRE**

Institut Bergonier-Bordeaux

**R. AZIZA**

Institut Universitaire du Cancer Toulouse – Oncopole

Différentes techniques par guidage radiologique sont utilisables pour le traitement curateur ou palliatif des métastases osseuses. On distingue habituellement des techniques dites ablatives et d'autres de consolidations.

Les techniques ablatives sont utilisées pour détruire partiellement ou totalement une tumeur par génération d'une température très élevée (au-delà de 50°) ou d'une congélation (-40°) en intra tumoral.

Le but des traitements consolidateurs est de renforcer les altérations osseuses par l'injection de ciment polyméthylméthylacrylate (pmma) appelée cimentoplastie ou par ostéosynthèses vissée per cutanée sous guidage scopie. La consolidation chirurgicale ou non chirurgicale peut être combinée avec la cimentoplastie.

La prise en charge en radiologie interventionnelle la plus classique est celle des métastases lytiques ; celles des métastases ostéocondensantes étant plus anecdotiques.

L'objectif de cette présente mise au point est de montrer les stratégies et les techniques de radiologie interventionnelle appliquée aux métastases ostéolytiques.

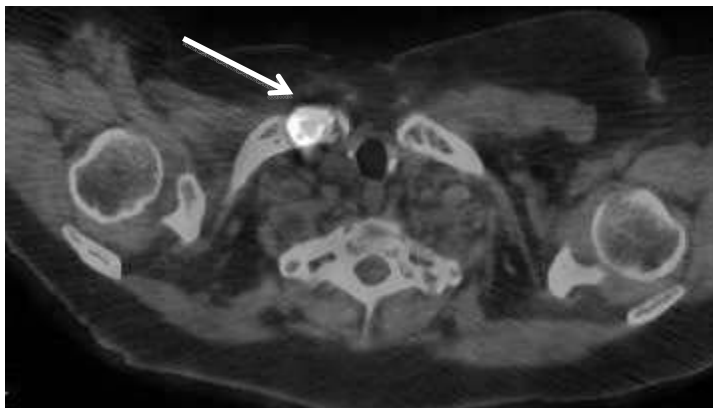
En accord avec la société européenne de cardiologie et de radiologie interventionnelle (CIRSE) les consignes pour une prise en charge optimisée des tumeurs osseuses sont claires : la prise en charge doit répondre à un objectif curatif ou palliatif ; la lésion est-elle à risque de fracture ou pas ?

## **Traitements curateurs**

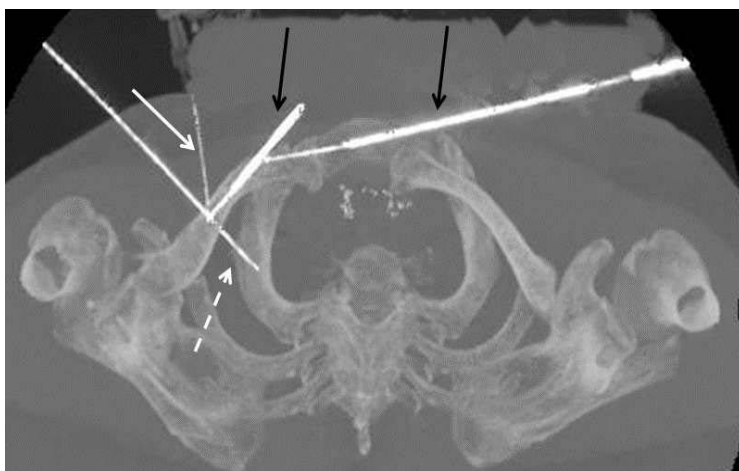
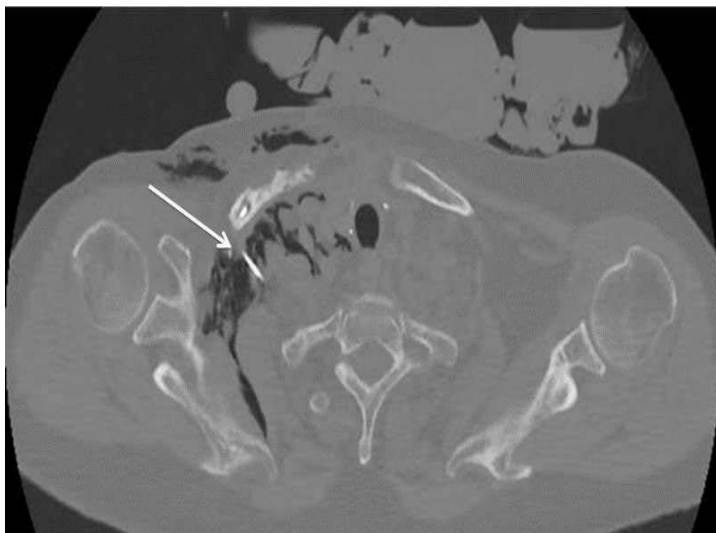
### **Indications**

L'objectif d'un traitement curateur est de détruire totalement et définitivement la tumeur. Cette option doit être réservée aux patients présentant moins de 3 métastases, de taille inférieure à 3 cm. Elle privilégie des sujets jeunes affectés par une maladie lentement évolutive ou sans métastases extra osseuses.

Ce traitement curateur est réalisable par thermo ablation percutanée avec la radiofréquence ; les micro-ondes ou la cryothérapie. La zone d'ablation doit concerner 0.5cm à 1cm de plus que le diamètre de la lésion pour une marge d'ablation sécurisée. (Fig. 1 et 2).



**Fig 1.** Patiente de 67 ans présentant une métastase isolée de la clavicule droite d'un carcinome du sein droit. Antécédent d'irradiation de la paroi thoracique droite. Traitement curateur par cryothérapie validée en réunion poly-disciplinaire.



**Fig 2.** Dissection du plexus brachial droit au gaz carbonique pour une sécurisation neurologique (flèche blanche tiret). Mise en place de deux cryo sondes dans la clavicule droite (flèches noires). Contrôle per - opératoire de la température avec un thermocouple (flèche blanche pleine).

Une équipe parisienne (Deschamps et *al*) rapporte rétrospectivement son expérience sur 122 ablations de métastases osseuses (74 en radiofréquences, 48 en cryothérapie) chez 89 patients présentant différents types de cancers. 38 lésions ont été complétées avec une cimentoplastie.

Pour le traitement curateur ils ont divisée en 2 groupes leurs patients : l'un était de stériliser totalement toutes les métastases, le second était de prévenir des évènements osseux néfastes.

Les critères d'échec du traitement étaient l'augmentation de 5% du diamètre des métastases osseuses ou l'évidence d'une prise de contraste sur différentes modalités d'imagerie (scanner, IRM voire TEP) sur un suivi de l'ordre de 22.8 mois en moyenne.

Les facteurs limitant le risque d'échec pour les patients du premier groupe sont des métastases synchrones du cancer primitif, l'absence d'atteinte des corticales, des lésions de moins de 2 cm et l'absence de nerfs près des métastases traitées (ce qui permet un traitement optimisé sans risque de lésions neurologiques).

Les complications majeures (grade 3) sont notées dans 3% des cas en rapport avec des nécroses a-vasculaires des têtes fémorales (après thermo ablations de lésions cotyloïdiennes), de lésions de radiculaires dans 2 cas et d'une cardiomyopathie de stress transitoire (Tako-Tsubo syndrome) apparue immédiatement après ablation de métastases d'un phéochromocytome.

7 patients (8%) ont eu des évènements indésirables osseux suite à une thermo ablation. Ils consistaient en des fractures apparues sur os longs, fractures ayant nécessité des fixations

chirurgicales après un intervalle moyen de 44 jours. Un autre évènement concernait une compression médullaire 8 mois après l'échec de traitement d'une métastase thoracique.

Mc Menomy et *al* montraient rétrospectivement leur expérience avec la cryoablation pour éradiquer chez 40 patients des métastases osseuses et des métastases des parties molles de différents cancers. Ils ont traité 19 métastases osseuses, complétées avec de la cimentoplastie sur des zones porteuses (cotyles et vertèbres). Les critères d'échec étaient aussi l'augmentation du diamètre des lésions et la prise de contraste. Le contrôle tumoral des métastases osseuses était obtenu chez 13 patients sur 19 soit 68% pour toute la population incluant métastases osseuses et des parties molles. Une complication majeure consistait en une nécrose a-vasculaire d'une tête fémorale après thermoablation d'une lésion du cotyle.

La preuve de l'efficacité des techniques ablatives à but curateur reste toutefois faible due à l'absence d'études prospectives.

## **Traitements palliatifs**

L'objectif du traitement palliatif n'est pas de détruire radicalement la tumeur mais de supprimer la douleur et de prévenir des événements osseux (fractures) en détruisant ou réduisant de taille la métastase osseuse.

Ces traitements sont réservés pour des patients présentant des douleurs modérées (en général EVA > 4) sur des périodes de 24h ou avec des fractures pathologiques imminentes. La sédation doit être corrélée avec les données cliniques quand la douleur est le principal symptôme et que l'aspect radiologique montre un risque de fracture. Ce traitement palliatif peut être fait par cimentoplastie

percutanée ou par technique ablatrice (radiofréquence, cryothérapie, micro-ondes ou ultrasons focalisés). L'ablation concerne la partie la plus agressive des tumeurs située entre tumeur et os sain.



**Fig. 3** Patiente de 47 ans présentant des métastases lytiques algiques du bassin d'un carcinome rénal. Cimentoplastie du sacrum et de l'aile iliaque gauche dans la même session permettant une réduction de la douleur (EVA de 7 à 1).



Un essai simple bras prospectif du *Multicenter American College of Radiology Imaging Network* a montré que la radiofréquence peut traiter avec sécurité les douleurs liées aux métastases osseuses. 55 patients ont reçu un traitement palliatif pour métastases osseuses (avec des douleurs EVA de 5 à 10 malgré un traitement médical antalgique). Les patients avec des pathologies hématologiques primitives, des lésions > 9 cm, d'atteinte des os porteurs des membres inférieurs ou d'atteinte médullaire et extension épidurale étaient récusés.

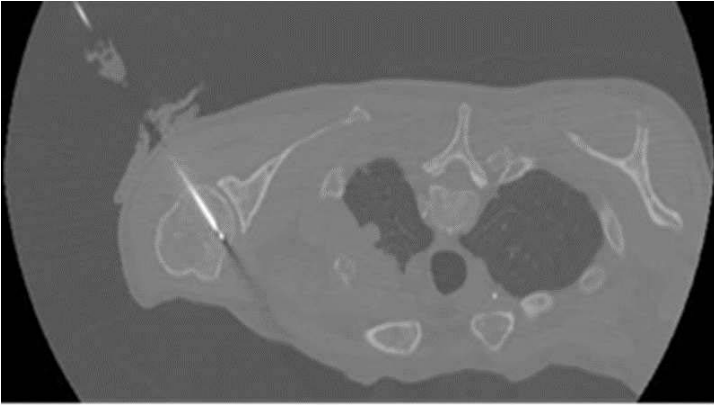
La température intra tumorale > 60° était considérée comme un bon indicateur d'efficacité. La tumeur maximale traitée était de 5.2 cm. Les lésions étaient localisées dans le pelvis, les côtes, le rachis et les extrémités. Trois toxicités de grade 3 correspondaient à des douleurs réfractaires et des lésions neurologiques. La disparition de la douleur, l'humeur du patient et l'intensité de la douleur étaient revues à 1 et 3 mois sur une échelle de 0 à 100. Au final, le ratio de diminution de la douleur à un mois était 14 fois plus important qu'au stade initial et de 8 fois plus élevé à 3 mois. Il n'y avait aucune corrélation avec le volume de tumeur retirée ni avec l'antériorité de radiothérapie sur les sites traités concernant la réduction de la douleur, la modification de l'humeur ou l'augmentation de la douleur.

Callstrom et al montrent dans un essai multicentrique à un seul bras que la cryothérapie est aussi une technique d'ablation sûre pour ces patients ayant des métastases osseuses. Ils ont traité 61 patients avec une ou deux métastases douloureuses pour lesquelles la radiothérapie avait été stoppée 3 semaines avant le geste. Ceux avec des tumeurs proches de 0.5 cm de la moelle ou avec des fractures pathologiques imminentes ont été exclus. Les résultats étaient reportés sur un formulaire concis rapportant

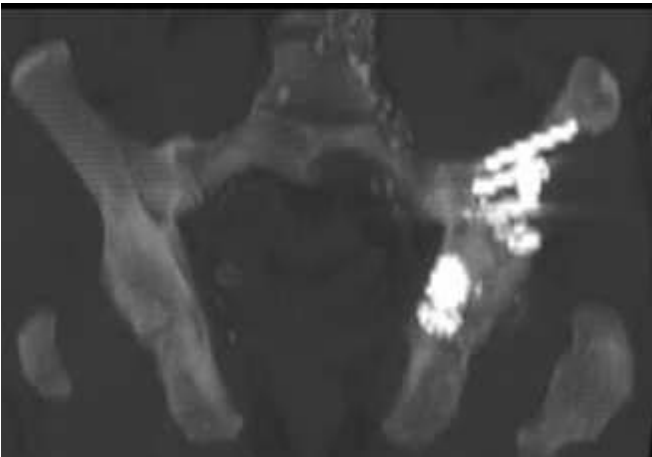
l'intensité de la douleur (EVA) et la quantité d'antalgiques consommés.

Sur 69 tumeurs traitées (moyenne de 4.8 cm) à 24 h, le score médian de la plus forte douleur est passé de 7 à 5 ; à 4 puis 3 et 1.4 après 1 ; 4 ; 8 et 24 semaines de suivi. 83% des patients ayant réduit leur prise de morphine après la cryothérapie. Une complication majeure fut l'infection d'un site traité.

Les techniques ablatives et de consolidation peuvent être combinées pour prévenir des fractures secondaires après destruction tumorale ou pour stabiliser des fractures trop étendues notamment du bassin (fig. 4 et 5).



**Fig. 4** Patient de 65 ans. Traitement combiné par cryothérapie et cimentoplastie d'une localisation douloureuse d'un myélome de la tête humérale droite réfractaire à la radiothérapie.



**Fig. 5** Patient de 85 ans. Traitement palliatif combiné par ostéosynthèse radiologique per cutanée et cimentoplastie d'une métastase évolutive d'un carcinome thyroïdien.

Une expérience concernant le traitement des métastases osseuses par HIFU (*high intensity focal ultrason*) sous IRM est rapportée par Gianfelice et al et concerne 11 patients avec métastases douloureuses localisées, traitée sous sédation consciente. La plupart des métastases étaient lytiques Exclusion des métastases des os longs porteurs ou rachidiennes. L'EVA moyenne était de 6/10 et a décliné à 1.3 et 0.5 à 1 mois et 3 mois respectivement. Tous les patients ont réduit la prise d'antalgiques. Il n'y a eu aucune complication sur le suivi à 3 mois. L'effet de l'HIFU montrait une nécrose de la moelle osseuse et, sur un scanner à 3 mois, ils notaient pour 56% des lésions, une augmentation de densité suggérant une consolidation partielle secondaire à l'HIFU.

Pour l'usage des micro-ondes, au stade palliatif, les expériences sont encore limitées, nécessitant des études plus larges et prospectives.

Il semblerait opportun de proposer des études randomisées prospectives pour ces techniques ablatives afin de comparer leurs performances avec les techniques dites gold standard (radiothérapie).

## **Cimentoplastie et risque de fracture**

### **Indications**

Toutes les métastases osseuses devraient être évaluées pour préciser le risque de fracture imminente spécialement sur les os porteurs. Pour les lésions à risque majeur de fracture des membres inférieurs, on applique le score de Mirel. Un score supérieur ou égal à 9 nécessite un traitement de consolidation. Il est primordial de préciser le mécanisme des forces de compression ou de torsion dans ces os

métastatiques. Quand les forces de compression sont présentes (rachis, bassin, condyle fémoral, pilon tibial, talus et calcaneus). L'injection de ciment permet la consolidation et la prévention de la fracture. Le PMMA est injecté sous forme d'une pâte qui se solidifie en 20mm à 30 minutes. Il s'agit d'un procédé exothermique avec ascension de la température, l'effet cytotoxique de la polymérisation est limité (à 70° l'effet est cantonné à 3mm autour du ciment). Cependant, il peut être responsable de destruction neurologique notamment au contact de la moelle. La distribution du ciment dans l'os est imprévisible compte tenu de la qualité de l'os trabéculaire résiduel, de l'aspect de la métastase, des résistances intra osseuses et des facteurs thermodynamiques du ciment. L'efficacité d'action du ciment est rattachée à la consolidation des macro et micro-fractures, à la destruction des terminaisons nociceptives intra osseuses et à la prévention des fractures.

Le ciment seul ne garantit pas d'effet curateur sur la métastase osseuse. De fait la cimentoplastie doit être précédée d'une destruction tumorale si le but est d'être curateur sur la métastase.

Dans les cas où les forces de torsion sont prédominantes (diaphyse des os longs) la douleur peut être atténuée par la cimentoplastie mais la solidité n'est pas acquise à court ou moyen terme. Il faut y ajouter une technique de vissage chirurgicale ou percutanée ou de clous endo médullaires.

Plusieurs études ont montrées l'efficacité et la sécurité de la vertébroplastie comme traitement rapide et de stabilisation des métastases osseuses. Dans le sous-groupe de 644 patients présentant des fractures pathologiques sur os métastatique sortis de l'étude de l'*European Vertebroplasty Research Team* (4547 patients), une réduction significative de la douleur à 48h était obtenue avec un score EVA passant de 8 à 2 en moyenne. Il n'y avait pas de modification de ce score

à un an du suivi. 5% des patients ont bénéficié d'une seconde vertébroplastie.

Plusieurs études prospectives et rétrospectives ont évalué les performances de la cimentoplastie pour les métastases extra rachidiennes ; tous les papiers montrent une efficacité et une sécurité pour la réduction rapide des douleurs spécialement pour les métastases en compression du bassin du talus ou du calcaneus et des condyles fémoraux.

Les complications de la cimentoplastie sont avant tout liées aux risques de fuite de ciment. Celles-ci sont réduites si les injections sont réalisées sous scopie en temps réel permettant de stopper l'injection en début de fuite. Si le ciment est injecté en phase pâteuse au moment de sa polymérisation plutôt qu'en phase liquide, le risque de fuite est nettement réduit. Les fuites sont prédictives si la corticale osseuse est rompue ou s'il existe une extension extra osseuse. Corcos a montré sur une analyse rétrospective de vertébroplasties que des traitements antérieurs des métastases étaient un facteur protecteur contre les fuites de ciment en distinguant les causes vasculaires (plexus péri vertébraux et embolie pulmonaire) et les fuites extra corticales. Dans leur expérience, les fuites vasculaires étaient réduites pour les métastases vertébrales lytiques des cancers du poumon ou lors de de collapsus des vertèbres. Les fuites intra discales n'avaient pas de traduction clinique et sont prédictibles devant la destruction des plateaux vertébraux. Certaines précautions restent de mise pour éviter les complications graves notamment si le mur vertébral postérieur est globalement détruit ou si la métastase atteint la surface articulaire d'une articulation cotyle et tête fémorale).

Pour les métastases atteignant le rachis avec extension à l'espace épidual, le traitement palliatif consiste en une réduction tumorale par radiofréquence ou cryothérapie secondée par une vertébroplastie. Le rationnel est de créer

une cavité dans la tumeur sans sortir des limites osseuses postérieures puis de remplir la cavité avec le ciment pour réduire le risque de fracture secondaire dû à la nécrose de la métastase.

## **Conditions préalables nécessaires avant les procédures de radiologie interventionnelle**

En général les biopsies osseuses ne sont pas utiles avant le traitement des métastases osseuses sauf en cas de primitif inconnu, d'un second cancer ; ou d'un essai clinique en vue d'un traitement spécifique.

Avant chaque intervention de radiologie interventionnelle, le patient devrait présenter un bilan sanguin normal et une fonction rénale normale. En cas de suspicion d'infection, la procédure est contre indiquée. Généralement ces procédures se font en ambiance stérile avec pour certaines d'entre elles une couverture antibiotique prophylactique (1gr de céphalozine iv).

Une consultation anesthésiste soigneuse est préconisée avant ces procédures. En général, les interventions sur os sont douloureuses nécessitant une gamme de prise en charge allant de la sédation consciente à l'anesthésie générale. Le bloc nerveux ou des péri dures sont des techniques parfois proposées en per opératoire. Tout type d'allergie connue spécialement aux drogues anesthésistes ou antibiotiques devraient être anticipées. Le radiologue interventionnel doit planifier précisément tous les éléments anatomiques à risque (moelle épinière, nerfs, vaisseaux, anses digestives, viscères) situés à moins de 3 cm de la lésion pour anticiper toute complication.

Tous ces éléments sont expliqués clairement au patient et reportés dans un consentement éclairé signé par le patient. Le rapport bénéfice risque doit être bien expliqué au patient



mentionnant les complications potentielles au cours d'une consultation faite 2 à 3 semaines avant l'acte.

## **Suivi après procédures interventionnelles**

Les suivis radiologique et clinique sont programmés régulièrement (généralement à 1 et 3 mois après le traitement) en rapport avec le geste et l'objectif du traitement.

Le suivi radiologique est préconisé par des radiologues interventionnels engagés dans la prise en charge algologique des patients. L'évaluation clinique doit rapporter toutes les modifications de la douleur apparue depuis le traitement. La plus simple est l'évaluation visuelle analogique (EVA) avec un score de 0 à 10 points. L'activité quotidienne et la qualité de vie devraient aussi être évaluées avec des tests mesurant l'indépendance fonctionnelle.

Pour les traitements palliatifs, l'évaluation clinique est suffisante et le suivi radiologique ou clinique est adapté à l'évolution de la pathologie en cours. La suspicion de seconde fracture par exemple requiert de refaire des scanners sans injection ou des radiographies.

Pour les traitements curateurs les évaluations par scanner, irm ou pet sont utiles pour prouver l'absence de reprise évolutive en comparant les examens avec l'examen baseline. Les critères comprennent la taille des lésions et les prises de contraste ou l'intensité de fixation SUV en tep. L'IRM est considérée comme la technique de choix très sensible dans la détection des récives, le tep est lui plus spécifique en fonction du traceur utilisé (exemple prostate).

## **Conclusion**

La radiologie interventionnelle représente aujourd'hui une potion thérapeutique mini invasive pour la prise en charge des métastases osseuses dans un contexte palliatif ou curatif. Généralement, les procédures sont planifiées pour réduire les douleurs et prévenir des fractures pathologiques. Les techniques curatives sont proposées dans des cas très sélectionnés (maladie oligométastatique).

Pourtant l'accessibilité à certaines techniques (cryothérapie) est encore trop confidentielle dans des centres anti cancéreux experts probablement en raison d'absence d'essais randomisés comparatifs avec les traitements dits classiques bien que la littérature abonde de retours d'expérience de grands sites français et étrangers ayant montrés l'efficacité clinique de ces techniques. L'autre frein provient de la politique générale de santé et de son concept du financement des techniques.

Toutefois, l'expérience quotidienne avec les techniques accessibles comme la cimentoplastie montre que la radiologie interventionnelle propose des abords percutanés limités et des hospitalisations courtes (< 2j), qu'elle ne pénalise pas les autres prises en charge plus conventionnelles des métastases comme les chimiothérapies ; la radiothérapie ou même la chirurgie conforte ainsi sa place dans les décisions thérapeutiques pluridisciplinaires.



# **Libre Expression**



## Difficile vérité ?

**Florence NATALI**

Professeure agrégée de philosophie

*« Œdipe : Saches donc que tu me sembles avoir pris part au meurtre, que tu l'as même commis, bien que tu n'aies pas tué de ta main. Si tu n'étais pas aveugle, je t'accuserais seul de ce crime.*

*Tirésias : En vérité ? Et moi je t'ordonne d'obéir au décret que tu as rendu, et, dès ce jour, de ne plus parler à aucun de ces hommes, ni à moi, car tu es l'impie qui souille cette terre.*

*Œdipe : Oses-tu parler avec cette imprudence, et penses-tu, par hasard, sortir de là impuni ?*

*Tirésias : J'en suis sorti, car j'ai en moi la force de la vérité. »*

Sophocle, *Œdipe-Roi*

Suffit-il de dire la vérité, de manière brute et sans fard, pour qu'elle soit comprise et acceptée ?

Lorsque Tirésias explique à Œdipe qu'il est le meurtrier qu'il cherche, Œdipe nie tout en bloc et accuse Tirésias de ce crime. Il est outré de ce qu'il entend. Pour Œdipe, c'est Tirésias qui a manigancé le meurtre de son père. Et s'il n'était pas aveugle, il l'accuserait seul de ce crime ! Alors quand Tirésias lui dit qu'il est innocent pour la raison que c'est lui qui en réalité a tué son père, Œdipe n'y croit pas, se met en colère et nie tout en bloc. Être accusé ainsi, lui, roi de Thèbes, par un aveugle, qui plus est sans preuve ! Lui, qui a sauvé Thèbes du malheur et qui a toujours accompli son devoir, respecté les lois ! Il est impossible que ce que dit Tirésias soit vrai. S'il y a un coupable, ce ne peut être que Tirésias qui a fomenté un complot contre lui.

Ce que met en lumière cette tragédie, c'est que la vérité peut être dite, mais pas être prête à être entendue ou acceptée. Le

réflexe d'Œdipe est de nier, dans un réflexe d'auto-défense, à juste titre : lui qui se sent innocent, qui est pleinement conscient de ses actes, profondément honnête et droit, comment aurait-il pu commettre deux crimes, les pires qui soient ? Comment peut-on être à la fois le meurtrier de son père et l'amant de sa mère sans le savoir ?

La réponse est dans la question : l'ignorance. En un sens, oui, Œdipe est bien innocent de ces crimes : il ne les a pas voulu, il n'a fait qu'accomplir ce qu'il devait faire, ce qui était écrit. Le destin, les dieux lui ont joué ce tour. Les choses auraient-elles été autrement si Œdipe avait su avant ?

Le destin se serait-il accompli si Œdipe avait su l'histoire de ses origines, l'oracle qui avertit ses parents de ce double crime, son abandon, puis son adoption par le roi de Corinthe, qui le considère comme son propre fils ? Pourquoi ne lui a-t-on rien dit ? Si le secret de ses origines avait été levé, dès le début, que ce serait-il passé ?

Lorsque Tirésias annonce la vérité sur son histoire, la vérité est bien, dans son acception traditionnelle, adéquation du discours aux choses (« *adequatio rei et intellectus* »). Avant que Tirésias lui dévoile la vérité, Œdipe est dans le mensonge, sa vie n'étant qu'une vaste mascarade. Ce mensonge (dont il est innocent, il en est même victime), lui fait porter de faux jugements, le fait être dans l'erreur : il croit que c'est Tirésias le coupable. Or peu après l'annonce brutale de cette vérité, Œdipe ne lutte plus : la vérité a l'évidence pour elle. Il comprend : à la colère succède la culpabilité. Il s'effondre, et son monde avec, par l'annonce de Tirésias. Ce dernier a hésité avant de lui avouer la vérité, et on le comprend : comment dire la vérité à quelqu'un qui ne sait pas, quand on sait qu'elle va le bouleverser ? Faut-il lui dire ?

Reconnaître et dire la vérité n'engage pas seulement notre rapport au réel, mais aussi à autrui. Il en va plus que de la connaissance intellectuelle sur le monde : c'est la confiance en autrui qui s'y trouve engagée.

\*

## **L'ambivalence du devoir de vérité**

L'un des premiers principes éducatifs est d'inculquer aux enfants de dire la vérité. Qui n'a jamais dit à son enfant : « ce n'est pas bien de mentir », « c'est vilain de mentir » ? L'enfant, d'ailleurs, spontanément ne ment pas. Il dit ce qu'il voit, sent, pense, sans filtre. Ce qui provoque bien des embarras aux parents. A commencer par le « chut, ça ne se dit pas ! ». Il y aurait donc des vérités à taire ? Mais au nom de quoi ?

Ce peut être par politesse, par bienséance sociale ; pour ne pas aggraver des douleurs, des états de fait, bien connus de la personne concernée ; par peur de provoquer le malheur (ce qui explique l'abandon d'Œdipe par ses parents). Ce peut être aussi au nom du secret médical, voire de la guérison elle-même. Il n'est peut-être pas bon, ni nécessaire, de tout dire, bien que nous sachions que dire la vérité est un devoir moral, si ce n'est le devoir moral absolu avec l'action bonne.

Plus étrange encore : la tendance que nous avons à inventer des fictions et des mensonges de toutes pièces, les assurer dans une mascarade sociale, les défendre comme vrais. Ainsi en va-t-il des histoires racontées aux enfants (au Père Noël, à la petite souris, aux histoires qui finissent toujours bien, on ne meurt pas, on s'endort...). Puis on se demande si un jour, s'ils pourront supporter la réalité que nous, adultes, nous nous sommes évertués à leur cacher.

Ne serait-il pas tellement plus simple de dire la vérité, rien que la vérité, toute la vérité ? Dès le départ, simplement, sans animosité ? Ce que nous avons à y perdre est-il tellement important ? Qu'est-ce qui peut être plus important que la vérité, y compris dans nos rapports sociaux, pour que nous la sacrifions sur l'autel du mensonge et de l'hypocrisie ?



## Préserver les rapports sociaux ?

Il semble en effet que notre rapport à la vérité soit plutôt variable. A vrai dire, nous avons plutôt tendance à dire ce qui nous arrange. Pourtant, le rapport authentique à autrui suppose cette confiance et la vérité dans la relation à l'autre. Comment pourrions-nous construire des rapports à autrui sains et solides, s'ils sont basés sur des tissus de mensonges ? Même les pires brigands ont besoin de se faire confiance les uns les autres !

En ce sens, le philosophe utilitariste John Stuart Mill est d'accord avec Kant sur le fait que dire la vérité est un devoir moral par excellence :

*« En s'écartant, même sans le vouloir, de la vérité, on contribue beaucoup à diminuer la confiance que peut inspirer la parole humaine, et cette confiance est le fondement principal de notre bien-être social actuel ; disons même qu'il ne peut rien y avoir qui entrave davantage les progrès de la civilisation, de la vertu, de toutes les choses dont le bonheur humain dépend pour la plus large part, que l'insuffisante solidité d'une telle confiance. »*

Dire la vérité est plus qu'un devoir moral : il y a en jeu la possibilité de faire société et d'être heureux en société. Comment en effet pourrions-nous être heureux avec un entourage qui passe son temps à nous mentir, à arrondir les angles, par prudence, bienséance ou par double vie ?

Mill va plus loin : il estime que cela empêche le progrès, l'amélioration de notre existence et donc notre bonheur. Cela touche à notre culture, à nos qualités morales et humaines, mais aussi à nos conditions d'existence tout court. Pourquoi cela ? La réponse semble être de l'ordre du bon sens : on ne peut pas construire une existence solide sur des sables mouvants et des mensonges. La vérité est le roc sur lequel les progrès de la civilisation sont possibles. Comment se soigner

si on ne connaît pas sa maladie ? Comment agir avec discernement si on ignore les conditions réelles de l'action ?

Pourtant, cette confiance mutuelle est fragile. Je ne peux pas toujours croire ce que me dit autrui, fût-il un proche. Les parents sont les premiers à demander la vérité à leurs enfants, les premiers aussi à la leur voiler, à la taire... au nom de leur bien propre. Pourtant, cela est un mauvais calcul car cela rompt la confiance originaire et absolue entre l'enfant et les parents. C'est engager les relations dans de « fausses pistes ».

**N'y a-t-il pas de pieux mensonges ?**

Cependant, s'engager sur une telle voie peut se faire au nom de la morale et du bien. Pour préserver l'autre de chagrins, de douleurs. Dans ce cas, on peut comprendre que mentir soit acceptable et soit même une bonne chose. Ce peut même être une recommandation médicale !

Selon les cas, il serait acceptable de cacher la vérité ou de mentir, de « faire comme si » rien n'était. Mais pour Mill, cela n'est pas souhaitable en principe :

*« C'est pourquoi, nous le sentons bien, la violation, en vue d'un avantage présent, d'une règle dont l'intérêt est tellement supérieur n'est pas une solution ; c'est pourquoi celui qui, pour sa commodité personnelle ou celle d'autres individus, accomplit, sans y être forcé, un acte capable d'influer sur la confiance réciproque que les hommes peuvent accorder à leur parole, les privant ainsi du bien que représente l'accroissement de cette confiance, et leur infligeant le mal que représente son affaiblissement, se comporte comme l'un de leurs pires ennemis. »*

L'intention a beau être bonne, elle ne suffit pas à faire de notre acte un acte moral. En ce sens, Mill répond à Kant pour qui le devoir de vérité est absolu, mais en même temps pour qui l'acte bon est celui l'intention bonne.

Les mots de Mill sont durs : mentir, même dans le souci de faire le bien, serait se comporter en ennemi de la société ! N'est-ce pas exagéré et cela est-il vraiment tenable ?

### **Une casuistique de la vérité ?**

Ce n'est effectivement pas tenable. Il y a parfois plus de moralité et plus d'humanité à ne pas dire exactement tout ce que l'on pense de manière brute, que d'énoncer trop clairement le fond de sa pensée. Entendre, même si on est malade, qu'on a 3 mois à vivre ou que nous sommes renvoyés parce que nous sommes trop vieux... Comment le prendre ? D'un côté, on ne peut pas taxer l'autre d'hypocrisie. Au moins les choses sont claires, bien qu'elles soient difficiles à entendre et peu plaisantes à accepter. Elles peuvent aussi être contre-productives : entraîner la dépression, la révolte, le mal-être, casser le ressort de l'action individuelle, sa volonté.

Mill est donc amené à nuancer son propos :

*« Cependant c'est un fait reconnu par tous les moralistes que cette règle même, aussi sacrée qu'elle soit, peut comporter des exceptions : ainsi - et c'est la principale - dans le cas où, pour préserver quelqu'un (et surtout un autre que soi-même) d'un grand malheur immérité, il faudrait dissimuler un fait (par exemple une information à un malfaiteur ou de mauvaises nouvelles à une personne dangereusement malade) et qu'on ne pût le faire qu'en niant le fait. Mais pour que l'exception ne soit pas élargie plus qu'il n'en est besoin et affaiblisse le moins possible la confiance en matière de véracité, il faut savoir la reconnaître et, si possible, en marquer les limites. »*

Mill énonce donc deux conditions à cette nuance : 1) la préservation de soi, qui est le principe naturel premier ; il est conforme au devoir de vérité, qui vise la même chose ; 2) la nécessité de délimiter objectivement ces cas.

## **Quelles limites, quelles conditions ? Y a-t-il des mensonges acceptables ?**

Comment peut-on à la fois défendre la vérité comme principe moral absolu et accepter de la dissimuler dans certains cas ?

Après tout, si la relation à l'autre est authentique, elle doit pouvoir supporter le poids de la vérité. Un malade qui sait qu'il va mourir, peut s'y préparer ; un employé qui sait que son activité ne convient pas, peut chercher à s'améliorer ou trouver d'autres alternatives plus appropriées.

En voulant dissimuler, les conséquences ne sont-elles pas plus désastreuses ? N'est-ce pas en voulant fuir le destin que le destin d'Œdipe s'accomplit, de la plus douloureuse des manières ?

Sartre, dans sa nouvelle *Le Mur*, imagine les conséquences dramatiques qui pourraient suivre de cette « malversation » de la vérité, illustrant par là la raison pour laquelle Kant défend un devoir absolu de vérité, parce que nous ne connaissons jamais les conséquences de nos actes. Un homme ne dénonce pas son ami, et raconte un mensonge à la place, en disant qu'il se cache dans le cimetière, où enfants, ils avaient l'habitude de se cacher. Or ce que ne sait pas le protagoniste, c'est que l'ami en question, qu'il croyait encore caché chez lui, est parti se réfugier dans ce cimetière pour fuir ses poursuivants. Il devient donc responsable de la mort de son ami, en ayant eu l'intention de la lui sauver.

D'un autre côté, il aurait été amené à faire de la délation, en dénonçant son ami, ou à se condamner lui-même. Dans tous les cas, il n'y a pas de solution moralement meilleure qu'une autre. C'est un dilemme moral « insoluble », comme il y en tant. Et c'est à l'intensité de ces dilemmes intérieurs que nous faisons la preuve non seulement de notre moralité, mais aussi et surtout de notre humanité.

\*\*\*

Que se serait-il passé si Œdipe avait su, et su dès le départ ? La prophétie se serait-elle accomplie quand même ? Ce qui sauve et condamne Œdipe en même temps, c'est son ignorance : il ne connaît pas son histoire, il la découvre comme un mauvais rêve dans lequel il a été joué des Dieux et du destin. Mais s'il avait su ?

Vladimir Jankélévitch, dans *L'Ironie*, peut nous éclairer. Il y a un temps opportun et des manières de dire la vérité à autrui, pour qu'elle soit entendable et acceptable :

*« Toute vérité n'est pas bonne à dire ; on ne répond pas à toutes les questions, du moins, on ne dit pas n'importe quoi à n'importe qui ; il y a des vérités qu'il faut manier avec des précautions infinies, à travers toutes sortes d'euphémismes et d'astucieuses périphrases ; l'esprit se pose sur elles qu'en décrivant de grands cercles, comme un oiseau. Mais cela est encore peu dire : il y a un temps pour chaque vérité, une loi d'opportunité qui est au principe même de l'initiation ; avant il est trop tôt, après il est trop tard. Est-ce la vérité qui s'insère dans l'histoire ? Ou la conscience qui se développe selon la durée ? La chose certaine est qu'il y a toute une déontologie du vrai qui repose sur la saisie irrationnelle de l'occasion opportune et, comme nous dirions volontiers, de la flagrante conjoncture. »*

Il y a des moments où nous sentons, intuitivement, que c'est le moment de dire la vérité, parce que les circonstances y sont favorables ou s'y prêtent, malgré notre réticence à les dire. Si Tirésias n'a pas dit la vérité à Œdipe avant, c'est qu'il ne pouvait pas la dire, et d'une certaine manière, ce n'était pas nécessaire. Il a dû lui avouer parce que le malheur frappait à nouveau Thèbes, et que seule la reconnaissance du meurtrier de Laïos pouvait le lever.

Tout au plus peut-on reprocher à Tirésias d'avoir manqué de tact et de ne pas assez pendre le temps du dévoilement, afin qu'Œdipe puisse « l'ingérer » avec le moins de souffrance possible :

*« Ce n'est pas tout de dire la vérité, "toute la vérité", n'importe quand, comme une brute : l'articulation de la vérité veut être graduée : on l'administre comme un elixir puissant et qui peut être mortel, en augmentant les doses chaque jour, pour laisser à l'esprit le temps de s'habituer. »*

Dire la vérité, oui : mais elle peut être si forte qu'elle peut en être insupportable. Œdipe se crève les yeux, Jocaste se suicide. La vérité, sortie de la bouche de Tirésias, finit d'accomplir ce que le destin avait prévu. Même si Œdipe avait su, son destin se serait aussi certainement accompli, mais d'une autre manière. Si Œdipe avait eu le temps de s'y préparer, peut-être cela aurait changé le cours de l'histoire, en tous cas de cette histoire. Mais son histoire est une tragédie, dont le propre est l'accomplissement de son destin. Ce qu'elle nous apprend plutôt, c'est que la vérité peut toucher si violemment qu'elle peut être mortelle.

La question est donc peut-être moins de savoir s'il faut dire la vérité, que comment la dire. Il y a des manières d'énoncer la vérité, pour garantir une vie sociale harmonieuse sans blesser autrui. Mais cela ne s'apprend pas forcément, elle est l'objet de notre intuition : nous « sentons » quand la dire, comment la dire, grâce à notre capacité d'empathie.

Mais le problème se redouble : l'empathie peut-elle suffire à nous montrer la voie, alors que c'est au nom de l'empathie et de la bienveillance que nous la taisons ?

# ***Le Léviste d'Ephraïm de Rousseau :*** **texte clef**

**Laurent PIETRA**

Docteur en philosophie

Membre associé au Sophiapol de l'Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense.

« Intervenant pour l'Institut Emmanuel Lévinas.

Le texte du *Léviste d'Ephraïm* de Rousseau <sup>1</sup> est un texte étonnant ; d'une part, parce qu'il est une sorte de « poème en prose », une réécriture biblique des chapitres 19 à 21 des *Juges*, qui passe pour médiocre, d'autre part, à cause des circonstances dans lesquelles il a été écrit : la fuite pour échapper à la prise de corps entre les 10 et 12 juin 1762. Cet étonnement perdure lorsqu'en prenant connaissance de cette « paraphrase » et des circonstances de sa rédaction, on observe que le texte le « plus chéri » de Rousseau en est pour ainsi dire le plus négligé. Pour tenter d'éclaircir les raisons de cette négligence, il faut prendre en compte le concept de « sensibilité »<sup>2</sup> chez Rousseau, qu'il présente dans ses *Dialogues* comme la « clef » de son être, de son œuvre, de sa pensée. La « sensibilité » peut être rapportée à la notion de forme symbolique élaborée par Ernst Cassirer<sup>3</sup>, ainsi qu'à celle de concept intersectif (j'entends ici, en reprenant le concept défini par Francis Wolff<sup>4</sup>, à l'intersection de plusieurs domaines, de plusieurs champs) ; je tenterai de montrer qu'elle trouve son expression dans *Le Léviste d'Ephraïm* qui mêle concepts (état de nature, état de société, contrat social, loi...) et narration, concepts présentés indirectement sous forme narrative au sein d'un récit biblique récrit ; ceci ferait de cette œuvre non seulement le texte clef pour la compréhension unifiée de tout l'œuvre rousseauiste, mais aussi un exemple paradigmatique pour une histoire des idées comme histoire des narrations et des concepts.

Cette narration des concepts et du récit, la division de la « sensibilité » en sensibilité « physique » et sensibilité « morale », elle-même subdivisée en « positive » et « négative », ainsi que la conviction que Jean-Jacques ne connaît que la « sensibilité morale positive » permettent de montrer le mixte de connaissance et de méconnaissance caractérisant la pensée rousseauiste, là où, me semble-t-il, le point le plus fort de son système en est le point aveugle. La double négation, qui différencie puis affirme, à l'œuvre dans sa pensée anthropologique (état de nature/état de société) et politique (droit du plus fort/contrat social/loi) est en même temps dénégation, qui différencie puis affirme, qui accuse et victimise : Rousseau, « homme de la nature », n'a jamais voulu le mal qu'il a fait<sup>5</sup> ; sa sensibilité physique et morale décrit son inscription historique et la façon dont cette inscription est aussi inscription en faux contre les siens (les gens de lettres, les Genevois), persécuté réellement et imaginaires, et à la fois adulé, revenu à Paris longtemps avant Voltaire qui n'y viendra que pour triompher et mourir.

Cette inscription correspond bien au « discours-pensée », à « l'esprit systématique » du XVIIIe siècle contre « l'esprit de système » du XVIIe décrit par Ernst Cassirer dans sa *Philosophie des Lumières*<sup>6</sup>, caractérisé par Michel Foucault d'« espace autonome du théorique »<sup>7</sup>. D'autres formes symboliques doivent alors être aussi prises en compte : celles du style, de l'accent de l'écriture, qui est peut-être raté dans *Le Lévite*, mais qui traduit bien la sensibilité de Rousseau dans la réécriture singulière d'un morceau biblique horrible, qui opère une transformation dans la littérature dont il n'est pas le seul représentant, mais qui est souvent rassemblé dans l'énoncé d'un Rousseau préparateur du romantisme. Dans *Le Lévite d'Ephraïm* s'articulent contexte historique et biographie dans une autobiographie où les circonstances, critiques, donnent l'occasion de penser



conceptuellement et de réciter les concepts pratiques, nécessairement intersectifs.

Pour saisir quoi que ce soit et démêler les plans d'intelligibilité, il faut chercher le bon référentiel. Les fragments autour du *Lévite*, les *Confessions* et le passage des *Dialogues* sur la sensibilité sont des outils qui permettent de comprendre *le Lévite d'Ephraïm* et de saisir l'unité de la pensée et de l'écriture rousseauiste. A ce stade de la réflexion, quoi de plus classique en histoire des idées qu'étudier l'œuvre d'un auteur fondateur et tenter d'en renouveler la lecture en insistant sur un de ses textes particulièrement négligé. N'est-ce pas tomber alors sous le coup des critiques décisives de Michel Foucault à l'égard de ce qu'il appelait « l'histoire pour philosophes » ?

Pour l'« affranchir de [son] statut incertain », Michel Foucault redéfinissait l'histoire des idées en « archéologie »<sup>8</sup>, c'est-à-dire en « histoire » des discours comme « analyse descriptive » et « théorie de [...] transformations [spécifiées] » de ces discours où sont introduits « la diversité des systèmes et le jeu des discontinuités »<sup>9</sup>, « pour raconter l'histoire des idées comme l'ensemble des formes spécifiées et descriptives de la non-identité »<sup>10</sup>. Si on suit cette « opération critique » qui établit « des limites »<sup>11</sup>, on peut souscrire à la remise en question des « thèmes de l'origine, du sujet et de la signification implicite » des discours, en effaçant « les oppositions peu réfléchies »<sup>12</sup>, en levant les « dénégation[s] » « qui [portent sur les discours dans leur] existence propre ». En revanche, en formant une histoire des idées comme tentative de narration des concepts et des narrations, on risque de revenir à des « découpes »<sup>13</sup> de discours « à modèle psychologique et individualisant » (œuvre d'un auteur), « à modèle linguistique ou rhétorique » (style, genre), « à modèle sémantique » (idée, thème). Le « problème [...] de l'individualisation des discours »<sup>14</sup> exclut

pour Foucault le « recours historico-transcendantal »<sup>15</sup> de la « fondation originaire » et le « recours empirique ou psychologique » des « fondateurs », mais il semble demeurer un reste qui ne se réduit pas à un « léger surcroît »<sup>16</sup>, « une mince transparence qui scintille à la limite des choses et des pensées, puis disparaît aussitôt »<sup>17</sup>.

Ce reste peut être analysé à partir de la notion de forme, qu'il s'agisse de forme symbolique, ou de structure, ou de modèle qualitatif<sup>18</sup>. Si les sciences humaines correspondent à un modèle hylémorphique où la forme est seulement un « invariant d'un système de transformations »<sup>19</sup>, comme le soutient F. Wolff dans sa description de la figure structuraliste<sup>20</sup>, la forme qui se situe au niveau du groupe informe une matière qui se situe au niveau des individus, information d'une matière source de contingence, d'écart, de différences, de pluralités. On retrouve ici le vieux problème de l'individuation de la forme, ainsi que les problèmes du tout qui serait plus que la somme des parties, de l'irréductibilité des plans d'intelligibilité ; cette irréductibilité dispersant les plans d'objets, feuilletant la réalité sur plusieurs niveaux, pose le problème de l'individuation (problème méthodologique récurrent chez Durkheim) : la narration prendrait en charge le résidu de l'individuation contingente des formes et assurerait la continuité des formes irréductibles les unes aux autres dispersées dans les champs de « discours-pensées », en raison de leur « non-identité ».

L'attrait d'une identité narrative se retrouve en fait dans toutes les options théoriques. Pour les réductionnismes qui ne parviennent jamais à une unification totale des sciences, la narration prend en charge le résidu de la réduction d'un plan à un autre pour ce qui résiste à la réduction. Pour ceux qui cherchent « une fondation originaire, [...] un projet qui serait en recul par rapport à tout

événement, et qui maintiendrait à travers l'histoire l'esquisse toujours dénouée d'une unité qui ne s'achève pas »<sup>21</sup>, la narration permet peut-être au phénoménologue de se donner la stature d'un nous, d'une identité narrative, d'un auteur sinon omniscient, du moins qui accède à un niveau historico-transcendantal, en prenant en charge l'unité inachevable impliquée par « l'ouverture d'un horizon inépuisable ». Pour ceux qui cherchent les figures des génies, des fondateurs, des significations implicites, des traditions et des influences, la narration s'impose d'elle-même là où prévaut une herméneutique, là où les évolutions, les différences, les discontinuités ne peuvent être surmontées que par un récit.

Reste-t-il alors une ombre de légitimité à ce travail sur *Le Lévitte d'Ephraïm* ? Le problème de « l'individualisation des discours » peut toujours être réglé en évacuant « l'identité du sujet qui les a articulés » en la jugeant « extrinsèque et inessentielle »<sup>22</sup> pour ce problème. Certes, « qu'importe qui parle »<sup>23</sup>, les « choses dites » ont pourtant été formées en partie au moins dans l'esprit de certains, d'une façon déterminée, en rapport avec d'autres, dans un mixte de connaissance et de méconnaissance. Par connaissance, j'entends la formation d'idées claires et distinctes, qui peuvent toujours être rapportées à des procédures de justification, de vérification, à des formes d'organisation disciplinaires, sociales qui contrôlent, sélectionnent, organisent, redistribuent, qui en cela sont toujours discutables, modifiables dans leur rapport à d'autres énoncés et dans leur rapport à une ou à des formes de volonté de vérité ; cependant, en tant que claires et distinctes, il est possible de saisir des idées qui résistent aux réfutations, aux discussions. C'est la saisie de ces idées et de leur rapport avec ce qu'elles méconnaissent qui permet de faire ressortir les différents niveaux de discours, les structures, les formes symboliques. Ces idées, lorsqu'elles ne sont pas mathématiques ou logiques, sont des idées de la raison qui

ne peuvent avoir qu'une présentation indirecte, ce que Kant définit comme « symbole »<sup>24</sup>, ce qui appelle l'usage de narrations, de récits, de fictions.

De telles idées, de telles formes symboliques sont pensées par Rousseau (par exemple, personne ne veut le mal en tant que mal, et nous justifions le mal si nous ne nous identifions pas à la personne qui subit un mal ; la civilisation peut constituer un perfectionnement du mal); non seulement les « bizarreries de [la] psychologie » de Rousseau n'« invalide[nt pas] sa pensée » comme le soulignait Starobinski dans sa préface au *Problème Jean-Jacques Rousseau* de Cassirer, mais elles sont inséparables du « lien organique » qui lie ses écrits, sa vie : « chez lui, l'histoire conjecturale, la pensée politique et religieuse, le rêve romanesque, la représentation de soi sont d'un seul tenant. »<sup>25</sup> Le travail présenté ici suit donc ce que Jean Starobinski a nommé d'après Cassirer « une approche physiognomique » de l'œuvre.

Ceci justifierait la tentative d'articulation de l'histoire des concepts à l'histoire des idées par l'intermédiaire de l'histoire des narrations, en saisissant la façon dont les narrations s'articulent aux concepts dans la connaissance pratique, justifiant une tentative de narration des concepts et des narrations. Pour mettre à l'épreuve cette hypothèse, *Le Lévite d'Ephraïm* de Jean-Jacques Rousseau, œuvre relativement négligée<sup>26</sup>, paraît illustrer l'articulation d'une narration qui est la réécriture d'un épisode biblique avec des concepts repérables dans un récit qui répond à plusieurs grands thèmes rousseauistes, à une époque où ce dernier a publié tous ses grands textes non autobiographiques et est en pleine possession de son édifice conceptuel, les chapitres XIX à XXI du Livre des *Juges* étant une des références, un des exemples qui illustrent la puissance éloquente,

l'efficacité du langage gestuel analysé au début de *l'Essai sur l'origine des langues*.

Ce récit, commencé lors de la fuite pour échapper à la prise de corps entre les 10 et 12 juin 1762, se trouve à la charnière des deux grands massifs de la production littéraire de Rousseau, d'un côté, les œuvres qui déploient narrativement et philosophiquement les intuitions de "l'illumination de Vincennes"<sup>27</sup>, de l'autre, celles autobiographiques et justificatrices ; il récrit une histoire biblique effroyable, qui résonne puissamment en lui, le préoccupe et lui offre une forme de dérivatif, de consolation et de justification vis-à-vis de tous ses persécuteurs<sup>28</sup>, en produisant une fiction philosophique qui met à l'épreuve ses concepts en s'appuyant sur une histoire archaïque censée les corroborer, en décrivant ce qui se produit lorsque la société a déjà corrompu l'homme, mais s'avère incapable de lutter contre le mal sans l'aggraver.

Quel est le statut de ce « poème en prose, paraphrase »<sup>29</sup> qui paraît à première vue médiocre quant à sa qualité littéraire et peu substantiel quant aux concepts mis en jeu ? En raison de ce caractère hybride, on peut comprendre la relative négligence dont a souffert ce texte qui est simplement inconnu à beaucoup : il paraît très mineur face au grand ouvrage romanesque de *La Nouvelle Héloïse* qui le précède. Les souhaits éditoriaux de Rousseau, pour ainsi dire jamais respectés, font pourtant de ce texte complémentaire de *l'Essai sur l'origine des langues* un élément de « sa philosophie du langage laquelle est une philosophie politique »<sup>30</sup>.

On peut ajouter que le problème du mal est ici théologico-politique. Or, que penser du paradoxe d'une écriture biblique qui, déjà dévalorisée par la répétition de la réécriture, semble aller à contre-courant du supposé

mouvement de sécularisation politique des Lumières dont Rousseau serait lui-même un des acteurs avec le chapitre final du *Contrat social* sur la religion civile qui rejette le « christianisme romain » et « le droit divin civil » « des premiers peuples »<sup>31</sup> ? Ce récit horrible qui pouvait rebuter les lecteurs contemporains de l'auteur comme ceux d'aujourd'hui, oblige à revenir sur le déisme et sur la sensibilité spirituelle, religieuse de Rousseau qui, on ne s'en étonnera guère, différerait de celle de ses contemporains, et peut accentuer son éloignement pour nous. Mais ce qui découragerait l'analyse tantôt littéraire, tantôt philosophique paraît au contraire faire de cette réécriture biblique, par sa place centrale dans la vie et l'œuvre de Rousseau, un outil d'analyse majeur pour l'histoire des idées, pour la compréhension de l'œuvre, de son unité, de la « sensibilité » rousseauiste, pour son inscription dans son époque et son caractère intempêtif, pour son inscription dans le « discours-pensée » des Lumières.

Ne pouvant aborder ici tous les aspects de ce texte, je me permets de vous renvoyer à l'étude « Le « mal » et le « remède » dans *Le Lévitte d'Ephraïm* de Rousseau » à paraître prochainement dans les *Annales Jean-Jacques Rousseau*. Je me contenterai ici d'aborder quelques points qui, j'espère, à la fois stimuleront votre intérêt pour ce curieux texte et corroborent mon hypothèse :

- 1- tout d'abord, quelle place accorder à cet écrit dans l'œuvre de Rousseau,
- 2- ensuite la question de la « sensibilité »,
- 3- le style,
- 4- le statut de la fiction,
- 5- le remède dans le mal,
- 6- Tout ceci conduira enfin à nous demander pourquoi un tel texte qui rassemble « l'histoire conjecturale, la pensée politique et religieuse, le rêve romanesque, la représentation

de soi », n'a-t-il pas servi à étayer l'approche physionomique de l'ensemble de l'œuvre de Rousseau ?

**1, tout d'abord, quelle place accorder à cet écrit** pour lequel Rousseau marque son attachement en reconnaissant sa moindre valeur littéraire ou philosophique<sup>32</sup>, valorisant en revanche son sens moral, existentiel ? Entre bizarreries et teneur conceptuelle, ce texte opère des transitions d'une période de la vie de Rousseau à une autre, de la théorie à l'autobiographie, de l'anthropologie à l'ipséité et à l'histoire, de la Bible à sa réécriture, de l'accusation à la défense... Ce texte charnière entre théorie et autobiographie, fictions et concepts, entre les deux massifs de l'œuvre paraît interdire tout axe de lecture, d'interprétation exclusif ; il oblige à tenir ensemble de multiples aspects : historique, conceptuel, autobiographique, stylistique, narratologique, théologico-politique. Cependant, ce texte étonnant est-il l'expression de la sensibilité de son auteur ou seulement un symptôme de ses troubles psychiques, d'une douleur psychique occasionnée par des circonstances particulièrement pénibles, qui trouverait une décharge dans une diversion narrative suscitée par une lecture nocturne et « une espèce de rêve »<sup>33</sup>, d'une régulation de « ses phobies en les libérant par la fiction »<sup>34</sup>, d'une « sublimation de la libido homosexuelle [...] liée [au] processus d'idéalisation constant dans son œuvre »<sup>35</sup> ? Les deux sont inséparables, mais les troubles psychiques n'invalident pas la teneur d'une pensée qui parvient à saisir nettement le lien de la violence, de la haine et de leur sacralisation sociale.

Ici, se vérifie l'assertion de J. Starobinski au sujet de la perfectibilité qui peut s'appliquer à la sensibilité de Rousseau et ainsi au *Lévite d'Ephraïm* : « Pour la genèse même de l'œuvre, la circonstance joue très exactement le rôle qu'à l'intérieur du système Rousseau lui assigne dans l'évolution de l'humanité : la [sensibilité] ne déploie ses effets qu'avec « l'aide des circonstances », lorsque l'obstacle et l'adversité

obligent les hommes pour survivre, à déployer toutes leurs forces et toutes leurs facultés. »<sup>36</sup> Il est évident que récrire un épisode biblique au moment où on le poursuit pour des motifs théologico-politiques fait la preuve de sa religiosité, de son innocence, de l'inanité des craintes des autorités, au moins pour lui-même, et pour la postérité. Pour le penseur genevois, les circonstances présentes de sa condamnation lui offrent un texte qui semble s'accorder avec les périls qu'il encourt, où le mal passé rejoint le mal présent. *Le Lévitte d'Ephraïm* remonte narrativement à la source du mal en retouchant un texte archaïque, faisant ainsi pièce aux condamnations théologiques, sans contradiction avec ce qu'il affirmait des « religions des premiers peuples » à la fin du *Contrat social*.

## **2, la sensibilité :**

Dans le « Deuxième dialogue », Rousseau nous donne « la clef des autres singularités de cet homme »<sup>37</sup> en définissant philosophiquement la « sensibilité » pour mieux dégager celle de Jean-Jacques : « de cette pente aux douces rêveries j'ai vu dériver tous les goûts, tous les penchants, toutes les habitudes de J.J., ses vices même, et les vertus qu'il peut voir. »<sup>38</sup> Ce « goût de la rêverie » « secondé par l'imagination » offre de « riantes fictions qui ravissent et transportent celui qui s'y livre au sein de la félicité »<sup>39</sup> ; « d'heureuses fictions lui tiennent lieu d'un bonheur réel »<sup>40</sup>.

Cette « espèce de sensibilité [ne] fait [pas] des monstres, [mais] des hommes inconséquents et souvent en contradiction avec eux-mêmes »<sup>41</sup> : ses « élans » sont anéantis par « la paresse et la timidité [...], et voilà comment avec des sentiments quelquefois élevés et grands, il fut toujours petit et nul par sa conduite. »<sup>42</sup> Malgré tous les complots des hommes, [...] dépouillé par des mains cruelles de tous les biens de cette vie, l'espérance l'en dédommage



dans l'avenir, l'imagination les lui rend dans l'instant même : d'heureuses fictions lui tiennent lieu d'un bonheur réel ; [ces biens] de l'imagination, [ni] la fortune [ni] les hommes ne sauraient l'en dépouiller. »<sup>43</sup> Ces pages du Deuxième dialogue, qui lient contexte historique, biographie, concepts et rôle des fictions et de la rêverie chez Rousseau, interdisent de négliger l'ouvrage « le plus chéri »<sup>44</sup> de son auteur qui traduit de façon précise ces déplacements psychiques décrits par Rousseau.

Un autre déplacement, concernant l'« impossibilité de haïr »<sup>45</sup> qui détermine l'état d'âme de Rousseau et donc l'objet de sa réécriture, se produit dans les ajouts au texte biblique qui correspond à la distinction du Deuxième dialogue entre la « sensibilité morale négative » et celle « positive ». La colère vertueuse de Rousseau, « cette horreur du mal en tout genre »<sup>46</sup> ne saurait exciper en rien de la haine.

A la haine de ses persécuteurs qui croient leur vengeance justifiée, ce qui les identifie aux tribus vengeresses, il substitue la « sainte colère de la vertu »<sup>47</sup> qui est liée à la sensibilité morale positive qui hait l'injustice et la dénonce, venant « animer [sa] voix ». La violence qui expulse la violence peut aggraver le mal : aux « forfaits inouïs » sont substitués des « châtiments encore plus terribles »<sup>48</sup>. Après les accents homériques de l'ouverture, la réécriture ne conseille pas seulement de substituer la justice à la cruauté, la miséricorde à la faiblesse, le pardon à la vengeance, mais sous-entend que le bien peut conduire au mal, dès lors que tout mal accompli se croit justifié par une bonne raison : « Mortels, respectez la beauté, les mœurs, l'hospitalité : Soyez justes sans cruauté, miséricordieux sans faiblesse ; et sachez pardonner au coupable plutôt que de punir l'innocent. »<sup>49</sup> Le remède étant dans le mal, le mal peut aussi découler d'un mauvais remède qui aura d'autant plus de

difficulté à se reconnaître comme mal qu'il se présentera comme un remède, comme un bien.

### 3, le style :

La réécriture du passage biblique donne au texte « l'accent [rousseauiste qui] est ensemble l'indice d'une émotion et le signe qui la manifeste de façon concrète. Trace de l'émotion dans le texte, la « chaleur » du style est en même temps la marque [...] d'une éloquence qui ne s'exerce que pour transcender la vérité qu'elle révèle. »<sup>50</sup> Ainsi, « le regard porté sur les « choses » importe autant que ces choses elles-mêmes, car c'est par lui que Rousseau peut « peindre fidèlement » l'état de son « âme ». »<sup>51</sup> La même idée, la même invention d'un « langage »<sup>52</sup> vaut pour le Préambule du manuscrit de Neuchâtel des *Confessions* comme pour *Le Lévitte d'Ephraïm* : « mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire »<sup>53</sup> Les accents de son écriture sont autant de déplacements, du malheur vers le bonheur, de l'abattement vers la sérénité pour celui qui « finit par nourrir de ses seules chimères son cœur que le besoin d'aimer avait toujours dévoré. »<sup>54</sup>

En ayant écarté tous les faits pour élaborer à partir de son « tempérament » « l'être fictif »<sup>55</sup> de Jean-Jacques, Rousseau aboutit à l'idée qu'« il n'y aurait peut-être que le concours des plus cruels malheurs qui pût détruire son illusion chérie et lui faire sentir que ce qu'il cherche ne se trouve point sur terre, ou ne s'y trouve que dans un ordre de choses bien différent de celui où il l'a cherché. »<sup>56</sup> C'est bien le mouvement qui gouverne la réécriture du récit des Juges, du meurtre et des massacres à la régénération de la tribu de Benjamin, celle-ci dupliquant la régénération de Jean-Jacques qui s'identifiait à « Benjamin, triste enfant de la douleur, qui [donna] la mort à [sa] mère »<sup>57</sup> A la transition

du récit vers la paix politique se joint la reconquête d'une paix intérieure pour l'auteur. Décrivant a posteriori (1768?<sup>58</sup>) son état d'âme lors de sa fuite, il se remémore sa « rêverie », ses « tristes idées » sur « cette société tant vantée qui ne récompense jamais le bien, qui souvent dissimule le mal et le punit toujours moins sévèrement que son apparence »<sup>59</sup>.

#### 4, la fiction :

La réécriture est à mi-chemin entre une fiction philosophique comme celle du second *Discours* et une prise en compte de la dimension factuelle des textes archaïques. Le texte des *Juges* permet de corroborer les principes dégagés dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* et correspond bien au « programme méthodique [de] l'esprit systématique »<sup>60</sup> du siècle des Lumières tel que Cassirer l'a présenté en le différenciant de « l'esprit de système »<sup>61</sup> qui fait tout dériver d'un unique principe. C'est la nécessité d'élaborer des « raisonnements hypothétiques et conditionnels »<sup>62</sup> qui justifie l'usage des fictions et la réécriture. Pour accéder à l'homme de la nature, il fallait « écarter tous les faits »<sup>63</sup>, car ils étaient les résultats d'une évolution ; or, s'il s'agit de réfléchir à l'état de société, au mal, les faits ne doivent pas être écartés ; pour suivre cette évolution, qui est aussi celle des maux consubstantiels à toute société, il faut à l'inverse examiner les faits et prêter attention aux plus anciens, à leurs traces les plus anciennes.

Les faits contenus dans les récits sont certes le résultat d'une évolution, mais plus les récits sont archaïques, plus les données factuelles se rapprochent de l'origine et nous montrent les étapes de l'évolution. Ceci justifiait l'utilisation du passage biblique pour illustrer une des analyses de l'Essai sur l'origine des langues. Il est d'autant moins nécessaire d'écarter les faits et d'imaginer ; tout au

plus faut-il récrire. Les ajouts au texte des Juges sont donc des effets théoriques dans la narration de l'hypothèse, de la fiction d'un état de nature, des phases par lesquelles on s'en éloigne, et des buts moraux, politiques, sociaux, spirituels vers lesquels voudrait s'élever Rousseau et qu'il propose à l'humanité.

S'entremêlent ici étroitement narration et concept, là où la teneur conceptuelle se marque dans les adjonctions de la réécriture, de la fiction, là où l'articulation du récit et du concept se noue à la sensibilité de l'auteur qui s'échappe des maux par les fictions, dont les œuvres furent pour la plupart « l'expression d'une crise spirituelle ou intellectuelle »<sup>64</sup>.

## **5, le remède dans le mal :**

La fiction et la réécriture du mythe biblique, la narration semblent permettre de dénoncer sans tomber dans le mal ; comment ne pas sombrer dans ce qu'on dénonce ; problème général et fondamental de l'accusation et du rejet du mal. Comment philosopher sans philosopher, comment écrire sans aggraver la distance avec le Bien et sa connaissance ? Le passage biblique choisi, si l'occasion du choix est fournie par la conjonction de la lecture et du rêve avec la fuite, est un de ceux où est précisément décrite la façon dont des justiciers sombrent dans le mal qu'ils sont censés combattre et le démultiplient : heureuse coïncidence, topos rousseauiste du remède dans le mal. Revenons aux circonstances de la réécriture.

Ernst Cassirer a cherché à associer « le sens et le contenu de l'œuvre »<sup>65</sup> avec « les conditions personnelles d'existence » de Rousseau, « en une sorte de « mise en abîme » et d'éclairage réciproque »<sup>66</sup>. La saisie de « ces deux aspects [...] entremêlés et conjoints »<sup>67</sup> paraît méthodologiquement liée à la conception cassirérienne

élargie du symbole kantien qui permet la présentation indirecte des Idées. Il semble bien que la genèse des concepts et l'unité de la pensée de Rousseau ne puissent être mis en lumière qu'en liant les narrations et les textes théoriques, là où l'autobiographie vérifie dans le psychisme de l'auteur même ses grandes notions théoriques<sup>68</sup>, là où Les Confessions « [peignent] exactement d'après nature et dans toute sa vérité » « le seul portrait d'homme » « qui peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes »<sup>69</sup>.

Le Deuxième dialogue et Les Confessions l'attestent, l'écriture étrangère à la haine du Léviste d'Ephraïm en est la preuve : avec Rousseau, nous atteignons à la bonté naturelle inentamée, malgré les vicissitudes et les développements de l'existence, de la socialisation, de l'artifice, pour « un homme qui n'[...]a jamais fait ou voulu faire [de mal] », victime d'une « cruelle injustice », de « malheurs », fomentés par des « ennemis implacables », « malfaisant[s] et vindicatif[s] », d'autant plus « cruelle » que cette « vengeance » ne peut vraiment se justifier d'aucun « mal » accompli par le bon Jean-Jacques et « s'adresse à un homme »<sup>70</sup> dont aucun de ses « semblables » n'oserait dire : « Je fus meilleur que cet homme-là. »<sup>71</sup>

Se trouve ici vérifiée l'assertion de Kant reprise par Cassirer selon laquelle Rousseau a « résolu le problème de la théodicée »<sup>72</sup> : Dieu et l'homme naturel sont exempts du mal. C'est l'association unanime d'hommes<sup>73</sup> qui s'aveuglent sur le mal et sur son remède en croyant qu'un mal justifié n'est plus un mal, car ils sanctifient leurs passions, sans pouvoir faire le départ entre les deux aspects, positif et négatif, de leur sensibilité morale ; ils rendent saint ce qui leur paraît bon, seuls juges, sans le frein du droit, des lois, d'une procédure contradictoire qui suppose le dialogue et la tolérance. Le mal et surtout le rejet du mal ont un caractère sacré qui est

l'œuvre des sociétés humaines. Il ne suffit pas d'instruire, de civiliser les hommes, « d'élever la pensée au rang d'une fonction sociale »<sup>74</sup> comme le souhaitaient les encyclopédistes, pour porter remède au mal : les plus civilisés, philosophes ou chrétiens, sanctifient d'autant mieux leurs passions qu'elles sont censées être la marque de la civilisation, et qu'il suffit de rejeter le mal sur des « barbares » qu'on a toute légitimité à punir ou à éclairer. Rousseau voit ses persécuteurs, ennemis les uns des autres, unanimes dans la persécution de leur victime ; les symptômes de paranoïa ne doivent pas masquer la compréhension des processus victimaires que recouvre la notion de complot, trop rapidement renvoyée aux catégories psychopathologiques.

En outre, la fiction, la réécriture, même d'un texte mythologique, est plus apte à signifier la sacralisation du mal et de son rejet, de la violence, dès lors que « [la science] ne doit revendiquer aucune priorité absolue, car, dans le monde des valeurs intellectuelles, c'est à la volonté morale que revient le primat. »<sup>75</sup> Ce n'est pas la fiction qui est un jeu, ou un « raffinement intellectuel, [mais la science, tant que] l'ordre éthique [est] faussé [et que n'est pas intervenue] une transformation radicale de l'organisation de la société »<sup>76</sup>. *Le Lévitte d'Ephraïm* est comme l'envers fictionnel, la justification de la « tâche éthique »<sup>77</sup> et conceptuelle prescrite à la politique par le *Contrat social*, II, 6 : définir « quelle est la forme d'Etat qui, en elle-même, de par sa nature propre, accomplit le plus parfaitement le règne de la loi »<sup>78</sup>. Soulignons-le à nouveau, la réécriture rousseauiste ne se contente pas de substituer la justice à la cruauté, la miséricorde à la faiblesse, le pardon à la vengeance, mais sous-entend que le bien peut conduire au pire mal, dès lors que tout mal accompli se croit justifié par une bonne raison.

**6, pourquoi ce texte** qui rassemble « l'histoire conjecturale, la pensée politique et religieuse, le rêve romanesque, la représentation de soi », n'a-t-il pas servi à étayer « l'approche physionomique » de l'ensemble de l'œuvre de Rousseau ? Il se peut qu'appuyer une « approche », une thèse sur l'œuvre de Rousseau sur ce texte si étonnant conduise à affaiblir cette thèse ; ce texte hybride, qui passe pour médiocre, accentuerait en effet la « bizarrerie » d'une approche qui cherche à unifier la compréhension d'un auteur considéré habituellement comme impossible à unifier, voire contradictoire.

En outre, ce qui irritait philosophes et anti-philosophes au siècle des Lumières, irrite toujours aujourd'hui. La réécriture rousseauiste ne pouvait satisfaire ni les déistes, ni les athées, ni les autorités religieuses catholiques ou calvinistes de son temps ; le texte biblique, la « sainte colère de la vertu » biblique peut se faire violence démesurée, aggravation du mal ; alors Voltaire avait raison : il faut écraser l'infâme. Mais la « sainte colère » de l'écrasement, pour Rousseau, vire à la haine, ce qui renvoie partis chrétiens et philosophique dos à dos : on persécute à la fois Calas et Rousseau. Il n'est pas sûr que notre époque puisse mieux se reconnaître dans le déisme chrétien si particulier de Rousseau. Si on peut trouver dans les textes bibliques la matrice de persécutions, voire d'absolus meurtriers, il se peut aussi que la saisie d'une connaissance pratique en rapport avec la Bible risque de passer pour une apologie de tel ou tel monothéisme, telle ou telle religion.

L'incompréhension de la réflexion biblique rousseauiste peut ainsi s'expliquer si on rapporte exclusivement les textes bibliques à une matrice d'absolus meurtriers, d'obscurantisme et d'intolérance, justifiant les pires violences ; en revanche, si, comme Rousseau, on repère les descriptions des processus victimaires, par exemple, la

formation des boucs émissaires qui structurent nombre de textes bibliques, on comprend mieux comment sa réécriture du mythe met nettement en valeur cet aspect qui lui permet de relever dans les croyances bibliques « la religion de l'homme[,] de l'Évangile »<sup>79</sup>, la bonne nouvelle étant celle de l'innocence des persécutés<sup>80</sup> face aux accusations mensongères des persécuteurs.

Ayant pensé ces fondements, Rousseau peut écrire une fiction biblique qui est un mal, un texte d'une grande violence, pourtant remède au mal. On peut comprendre que sa médiocre ou relative qualité littéraire importe peu, puisqu'il satisfait aux exigences stylistiques, morales et politiques de son auteur, servant en outre de monument à sa justification devant la postérité. Cette réécriture signale alors des récits qui sont des objets trans-historiques, trans-civilisationnels qu'on peut rapporter à des idées de la raison, à de l'historico-transcendantal, à des formes symboliques si on veut, mais qui signalent plus simplement des expériences humaines, des conseils qui font sens à des moments et pour des civilisations bien différentes, ce qui permet de comparer ces civilisations, ces époques, ces discours, à partir de textes, de réécritures qui ne supposent aucune intuition, aucune préconception. Ce texte permet de saisir l'unité de l'œuvre et de la vie de Rousseau sans les réduire à une approche psychologique ou psychopathologique (sans les exclure), en montrant comment la fiction biblique s'insérant dans les hypothèses théoriques dessine l'appartenance de Rousseau à l'*épistémè*, à la méthode d'un « esprit systématique » des Lumières tout en accentuant sa différence dans la relation avec les autres pensées de son temps ; en montrant aussi comment la narration présente des idées morales et politiques, là où les singularités et les contingences inhérentes à la sphère pratique rejoignent les singularités de Jean-Jacques, son idiosyncrasie, ses troubles psychiques (capable de penser la racine du mal et de la présenter



narrativement, il dénie vouloir le mal ; pathologiquement, il s'exempte de toute volonté du mal). Ce texte clef permet enfin d'observer la transformation qui se produit dans la redéfinition rousseauiste de la sensibilité qui ne peut être éludée si on veut comprendre la naissance du romantisme. On ne peut alors minimiser l'intérêt pour l'histoire des idées d'un texte clef, pour l'un des auteurs les plus importants d'une époque qui eut un rôle si manifeste dans les transformations historiques rassemblées sous le nom de Modernité.

## NOTES

1 Jean-Jacques Rousseau, *Le Lévitte d'Ephraïm*, Chatou, La Transparence, 2010. Le présent article reprend une communication donnée le 6 novembre 2019 dans le cadre du séminaire international « Méthodes et objets en histoire des idées » du C.R.H.I. de l'Université de Nice Sophia Antipolis et de l'université de Genève.

2 Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques*, Paris, GF- Flammarion, 1999, p. 218.

3 E. Cassirer, « Le concept des formes symboliques dans la structure des sciences de l'esprit », 1921-1922 : « Par forme symbolique il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu spirituel de signification se trouve lié à un signe sensible concret et approprié intérieurement à ce signe. »

4 F. Wolff, *Dire le monde*, Paris, PUF, 1997.

5 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, p. 31.

6 Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1970.

7 Michel Foucault, « Une histoire restée muette » in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Quarto Gallimard, p. 576.

8 Michel Foucault, « Réponse à une question » in *Dits et écrits I, op. cit.*, p. 709.

9 *Ibid.*, p. 711.

10 *Ibid.*, p. 712.

11 *Ibid.*, p. 711.

12 *Ibid.*, p. 712.

13 *Ibid.*, p. 713.

14 *Ibid.*, p. 702.

15 *Ibid.*, p. 703.

16 *Ibid.*, p. 713.

17 *Ibid.*, p. 715.

18 G. G. Granger (1982), « Modèles qualitatifs, modèles quantitatifs dans la connaissance scientifique », *Sociologie et sociétés*, 14 (1), 7–13. <https://doi.org/10.7202/006768ar>

19 *Ibid.*, p. 10.

20 Francis Wolff, *Notre humanité*, Paris, Fayard, 2010.

21 Michel Foucault, « Réponse à une question » in *Dits et écrits I*, *op. cit.*, p. 703.

22 *Ibid.*, p. 703.

23 *Ibid.*, p. 723.

24 Kant, *Critique de la faculté de juger*, §59, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 313 *sq.*

25 Ernst Cassirer, *Le problème Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Hachette, 1987, p. XVII.

26 Si on observe l'absence du texte dans plusieurs bibliographies d'interprètes réputés du penseur genevois, qui connaissent évidemment ces quelques pages, ne les méprisent pas (contrairement à certains commentateurs), mais ne semblent pas avoir souhaité porter l'attention sur cet opus, on sera étonné de sa minimisation, lorsqu'on prend connaissance des circonstances dans lesquelles il fut écrit, de l'importance que Rousseau accordait à ce texte, et de sa teneur conceptuelle, telle qu'elle a été mise en évidence par le travail de Sébastien Labrusse dans son édition du *Lévite d'Ephraïm*, *op.cit.*

27 Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques*, *op. cit.*, p. 245.

28 Jean-Jacques Rousseau, *Le Lévite d'Ephraïm*, « Fragment relatif au *Lévite d'Ephraïm* », *op. cit.*, p.57.

29 *Ibid.*, « Projet de préface au *Lévite d'Ephraïm* », p. 55.

30 *Ibid.*, p. 14.

31 Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, IV, 8, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 163.

32 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, XI, *op. cit.*, p. 696 : « *Le Lévite d'Ephraïm*, s'il n'est pas le meilleur de mes ouvrages, en sera toujours le plus chéri. »

33 *Ibid.*, p. 688.

34 « Présentation » d'Erik Leborgne in Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques*, *op. cit.*, p. 40.

35 *Ibid.*, p. 44.

36 « Introduction » de Jean Starobinski in Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 9.

37 Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques*, *op. cit.*, p. 218.

38 *Ibid.*, p. 232.

39 *Ibid.*, pp. 230-231.

40 *Ibid.*, p. 229.

41 *Ibid.*, p. 225.

42 *Ibid.*, p. 226.

43 *Ibid.*, p. 228.

44 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, XI, *op. cit.*, p. 696.

45 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, VIII, *op. cit.*, p. 437.

46 *Ibid.*

47 Jean-Jacques Rousseau, *Le Léviste d'Ephraïm*, « Fragment relatif au Léviste d'Ephraïm », *op. cit.*, p. 59.

48 *Ibid.*, p. 59 et pp. 73-74.

49 *Ibid.* On voit à partir d'un tel texte qu'il serait difficile de faire de Rousseau un auteur qui justifierait une terreur révolutionnaire, des pratiques totalitaires.

50 André Wyss, *Jean-Jacques Rousseau L'accent de l'écriture*, Neuchâtel, A la baconnière, 1988, p. 266.

51 *Ibid.*, p. 268.

52 Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques*, « Deuxième dialogue », *op. cit.*, p. 246.

53 Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, I, p. 1154.

54 Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques*, « Deuxième dialogue », *op. cit.*, p. 235.

55 *Ibid.*, pp. 235-236.

56 *Ibid.*, pp. 237-238.

57 Jean-Jacques Rousseau, *Le Léviste d'Ephraïm*, *op. cit.*, p. 60.

58 Jean-Jacques Rousseau, *Le Léviste d'Ephraïm*, « Fragment relatif au Léviste d'Ephraïm », *op. cit.*, p. 57.

59 *Ibid.*

60 Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, *op. cit.*, p. 43 : ce qu'il nomme le « newtonisme ».

61 *Ibid.*

62 Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, *op. cit.*, p. 63.

63 *Ibid.*, p. 62. Et il faudra faire de même dans le « Deuxième dialogue » (Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques*, *op. cit.*, pp. 235-236) pour saisir la singularité de « Jean-Jacques » selon Rousseau : « Pour mieux sentir cette nécessité écartons un moment tous les faits, ne supposons connu que le tempérament que je vous ai décrit, et voyons ce qui devrait naturellement en résulter dans un être fictif dont nous n'aurions aucune autre idée. » Cet extrait permet d'établir un parallèle entre la fiction de l'état de nature et l'« être fictif » de Jean-Jacques censé donner accès à une « sensibilité morale » qui « vient de la nature ».

64 Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe, Deux essais*, Paris, Belin, 1991, p. 34.

65 Ernst Cassirer, *Le problème Jean-Jacques Rousseau*, *op. cit.*, p. 14.

66 *Ibid.*

67 *Ibid.*

68 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle*, *op. cit.*, p. 9 : « On se trouve ainsi conduit à analyser la création littéraire de Jean-Jacques comme si elle représentait une action imaginaire, et son comportement comme s'il constituait une fiction vécue. »

69 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 31.

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*, p. 34.

72 E. Cassirer, *Le problème Jean-Jacques Rousseau*, *op. cit.*, p. 52.

73 Jean-Jacques Rousseau, *Le Lévitte d'Ephraïm*, *op. cit.*, p. 69 : le remembrement et les « funérailles publiques » ne donnent lieu qu'à une unité sociale mortifère. Les habitants de Jabès qui n'auront pas sacrifié à cette unanimité victimaire seront eux aussi massacrés pour avoir refusé « des vengeances plus atroces que le forfait » : *ibid.*, pp. 73-74.

74 Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe, Deux essais*, *op. cit.*, p. 38.

75 E. Cassirer, *Le problème Jean-Jacques Rousseau*, *op. cit.*, p. 34.

76 *Ibid.*, p. 35.

77 *Ibid.*, p. 45.

78 *Ibid.*

79 Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, *op. cit.*, p. 163.

80 Ce qui est une thématique récurrente des protestants persécutés qui s'appelaient eux-mêmes les « évangeliques ».

# « Développement de l'Intelligence Artificielle »

**Comprendre pour prédire,  
Prédire sans comprendre,  
Prédire pour comprendre**

**Manuel SAMUELIDES**

Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure,  
Pr honoraire de mathématiques appliquées à l'Ecole Nationale Supérieure  
de l'Aéronautique et de l'Espace. Habilité à diriger des Recherches.

Dans un précédent article de « Médecine et Culture » (^1) nous avons décrit comment la conception de la création scientifique s'est formée à l'époque classique (XVII<sup>e</sup> siècle) dans le débat entre rationalisme cartésien et empirisme anglo-saxon.

Cependant, en cette fin d'année 2019, l'intelligence artificielle est un sujet omniprésent, notamment par ses applications à la reconnaissance d'images (reconnaissance faciale, lecture automatique, imagerie médicale), à la reconnaissance de la parole (traduction automatique) et à l'identification d'un profil personnel (publicité sur internet). Un des créateurs du « deep learning », Yann Le Cun, prix Turing, s'est exprimé récemment à l'occasion de la parution son livre « Quand la Machine apprend ». La revue « Valeurs Mutualistes » a publié des articles sur le thème « Intelligence Artificielle, un nouveau visage de la médecine ». L'efficacité de l'IA (intelligence artificielle) s'appuie sur la puissance des ordinateurs actuels et sur l'utilisation permanente de gigantesques bases de données sur les activités humaines. La complexité même des techniques de prévision et de décision de l'IA rend difficile sinon impossible de déterminer dans les données les causes de la décision prise. Elle a donc conduit à

une contestation de l'IA et à la recherche de techniques complémentaires.

Dans cet article, nous reprenons l'histoire de la prévision, de la prévision religieuse à la conception scientifique moderne de phénomènes physiques observables s'appuyant sur un modèle mathématique. Nous continuons cette histoire par le développement de l'informatique et de l'intelligence artificielle au XX<sup>e</sup> siècle.

Dans une deuxième partie, nous développons les techniques numériques de réseaux de neurones et d'apprentissage en passant en revue les différentes modalités de l'apprentissage. Enfin, nous examinons comment la critique de l'intelligence artificielle a provoqué l'élaboration de techniques plus élémentaires et donc plus compréhensibles de la recherche des causes dans plusieurs domaines : sécurité du travail, contrôle de la qualité de la production. Ainsi nous pensons préparer le lecteur aux transformations futures de l'intelligence artificielle soit vers la création de robots intelligents soit vers une aide permettant à l'homme de comprendre son environnement.

## **Prédire pour comprendre dans l'histoire de la pensée**

### **Les techniques des devins**

La volonté consciente de prévoir l'avenir fut toujours présente dans les sociétés humaines: les hommes ayant conquis une position dominante par leurs qualités intellectuelles furent souvent conduits à prédire le futur en interprétant les rêves des humains mais aussi les observations matérielles. Les techniques d'observation furent très nombreuses de l'observation du mouvement des astres à l'inspection du foie des animaux.

Ces pratiques étaient confondues avec les pratiques scientifiques et consistaient à déduire des connaissances de l'interprétation d'observations. Ainsi, les textes babyloniens consacrés à l'art divinatoire sont très nombreux des origines (XX<sup>e</sup> siècle avant J.C) jusqu'à la période hellénistique. L'observation des signes permettant de prédire l'avenir confondent les causes directes et les messages des dieux modifiant la réalité perceptible pour avertir les hommes des phénomènes futurs.

« La divination mésopotamienne se veut une connaissance du réel qui mêle constamment la théorie et la pratique. et dans le même temps considère les coïncidences établies entre des faits sociaux et des configurations naturelles comme des corrélations obligatoires et devant se reproduire » (^2)

Les mathématiques babyloniennes étaient aussi développées vers l'algorithmique, la résolution de problèmes pratiques et les méthodes numériques de résolution des équations

### **La rupture monothéiste juive, grecque et chrétienne**

En créant vers 300 av JC une géométrie reposant sur des axiomes à partir desquels on démontre des théorèmes, Euclide effectue une rupture dans l'emploi de la logique déductive déjà à l'œuvre en Orient et en Chine. A la même époque, Aristote introduit une classification rigoureuse des sciences en les différenciant selon leurs objets et leurs méthodes. Le même philosophe dans sa métaphysique décrit Dieu comme l'être suprême. Le monothéisme se généralise à l'époque hellénistique et sonne le déclin des arts divinatoires. En effet, Dieu tout-puissant dévoile s'il le veut l'avenir aux prophètes qu'il a choisis et les inspire directement sans qu'ils aient besoin d'une quelconque pratique d'observation.

Au contraire le christianisme répand l'idée que les pratiques divinatoires sont inspirées par les démons qui incitent les hommes à se détourner de la croyance en l'être Su-

prême. Saint-Augustin est clair sur les limitations de l'homme:

« C'est donc une impropriété que de dire : il y a trois temps, le passé, le présent et le futur. Il serait sans doute plus juste de dire : il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur [...] Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition ; le présent de l'avenir c'est l'attente » (^3).

L'interdiction par l'Eglise catholique des pratiques divinatoires finira par tomber en désuétude à la fin du Moyen-Age et on notera la célèbre prophétie de Nostradamus prédisant en 1555 la mort en duel d'Henri II en 1559 ou l'intérêt critique de Rabelais pour l'astrologie (1533-1535).

## **Du Rationalisme à l'élaboration de la méthode scientifique en physique**

On a vu dans l'article précédent (^1) comment la conception du mouvement de la terre et des astres évolua du système géocentrique de Ptolémée au système héliocentrique conçu par Giordano Bruno et confirmé par Galilée qui définit sa méthode de façon précise avant être contraint par l'église au silence et à l'abjuration:

*« La philosophie est écrite dans cet immense livre qui se tient toujours ouvert devant nos yeux, je veux dire l'univers, mais on ne peut le comprendre si l'on ne s'applique d'abord à en comprendre la langue et à connaître les caractères dans lesquels il est écrit. Il est écrit en langue mathématique, et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible d'en comprendre un mot »(^4)*

La philosophie cartésienne exprimée dans le « Discours de la méthode »(Descartes (1637)) systématisa l'idée d'une réalité physique cohérente et perceptible dont la modélisation s'exprimerait dans un langage mathématique que Descartes contribue à développer (géométrie analytique, résolution des équations algébriques):



*« Au lieu de cette philosophie spéculative qu'on enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique, par laquelle, connoissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieus, et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connoissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature. »*

Baruch Spinoza (1632-1677), artisan opticien vivant en Hollande prolonge le rationalisme cartésien et le systématise en distinguant la Nature (système cohérent identifié à un Dieu impersonnel) et la connaissance humaine qui se construit progressivement par des déductions logiques à partir de la perception empirique. Blaise Pascal (1623-1662) renforce aussi le rationalisme cartésien en insistant sur la nécessité pour le modèle mathématique de rendre compte de l'ensemble des observations pour en valider les hypothèses: « Pour montrer qu'une hypothèse est évidente, il ne suffit pas que tous les phénomènes la suivent ; au lieu de cela, si elle conduit à quelque chose de contraire à un seul des phénomènes, cela suffit pour établir sa fausseté.»(^5)

Nous avons montré dans l'article précédent (^1) comment s'est construit la méthode scientifique moderne par la conjonction de la recherche d'une modélisation mathématique de la perception et le développement des expériences systématiques de l'empirisme anglo-saxon et comment Newton définit cette méthode dans les « Principes mathématiques de la philosophie naturelle »(1713).

Du XVIII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle, les modèles mathématiques s'enrichissent avec le développement rigoureux du calcul différentiel et intégral qui permet la modélisation de l'évolution en physique par les équations aux dérivées partielles: équation du potentiel par Laplace (1773), équation des ondes par d'Alembert (1746), équation de la chaleur de

Fourier (1821), équation de l'électromagnétisme de Maxwell (1865).

Dans tous ces travaux, le milieu physique décrit au XVII<sup>e</sup> siècle par des paramètres constants est décrit par des paramètres fonctionnels (répartition de la chaleur dans un fluide, pression variable d'un fluide en mouvement, conditions aux limites du domaine en règle générale). A partir de la donnée de ces paramètres, on peut déterminer les fonctions solutions des équations. On peut aussi déterminer les fonctions paramètres à partir des mesures de ces solutions (problème inverse).

Ces déterminations sont théoriques; reste à les calculer numériquement dans la plupart des cas réels.

### **Développement du calcul numérique des solutions**

L'intérêt pratique de la résolution des équations de la physique conduisit les chercheurs à développer les techniques d'approximation pour calculer les solutions de problèmes réels. Plusieurs techniques furent inventées et développées :

- dans le cas des équations linéaires, calcul de solutions exactes pour des cas géométriques simples puis approximation du problème réel par une combinaison de ces cas;
- dans le cas général, approximation du problème par un problème discrétisé dont on calcule la solution (méthode des différences finies).

En même temps, la rigueur mathématique conduisit les chercheurs à prouver la convergence de ces méthodes d'approximation.

Ainsi, le calcul numérique permet une prédiction de la solution du problème réel qui est parfaitement comprise par le modèle mathématique et les techniques d'approximation. Cependant les méthodes de calcul sont lentes et donc la résolution des problèmes peut être coûteuse en temps. D'autre part, les progrès des méthodes de calcul amènent à des résul-

tats calculés de plus en plus précis. La confrontation avec l'expérience pose alors le problème des erreurs de mesure et donc du calcul de la propagation des erreurs.

On utilise alors pour traiter ces problèmes des techniques probabilistes et notamment les calculs autour du modèle gaussien dont l'importance a été mise en lumière très tôt par la démonstration par Laplace du théorème central-limite (^6).

### **Traitement informatique de l'analyse numérique**

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle les chercheurs (Pascal, Leibniz) essayaient d'accélérer les calculs numériques en construisant sur le modèle des horloges des machines à roues dentées. Pascal écrivait déjà: « La machine d'arithmétique fait des effets qui rapprochent plus de la pensée que tout ce que font les animaux. » Il construisit en 1652 une machine à calculer mécanique appelée « pascaline ».

Une étape importante dans son principe fut franchie en 1836 avec la conception par le mathématicien anglais Charles Babbage d'une machine automatique utilisant des cartes perforées pour réaliser des calculs numériques comme le calcul des différences finies. Cette machine ne sera jamais construite du vivant de Babbage car la précision technique nécessaire des engrenages mécaniques ne pouvait être réalisée à cette époque.

Il faudra donc attendre 1948 pour que Allan Turing, mathématicien britannique et Johann Von Neumann (mathématicien américain) fassent construire le premier « ordinateur » (computer) machine électrique effectuant des calculs automatiquement à partir de l'enregistrement des données et d'un programme de calcul écrit dans un langage très simple (une cinquantaine d'instructions).

Dans les années 1950-1960, les progrès techniques se succédèrent rapidement, les nouvelles machines utilisaient des transistors. Un langage de programmation complexe est inventé le Fortran (il est encore utilisé de nos jours).

L'ordinateur de cette époque est nécessairement une machine géante mobilisant un grand nombre d'opérateurs et occupant une salle de travail à grande surface.

Les progrès de l'analyse numérique accompagnent le développement de ces machines et le traitement de l'information (traitement de langage, traitement d'image) progresse rapidement dans les années 70, époque à laquelle apparaissent les premiers micro-ordinateurs avec l'invention du micro-processeur en 1971.

### **Historique de l'intelligence artificielle des automates**

On a vu qu'à la fin de l'époque classique, le développement des modèles mathématiques permettait de comprendre l'évolution de systèmes complexes (mouvement des planètes, systèmes fluides...). De ce fait, la logique déductive et le langage mathématique apparaissent comme la formulation suprême de l'intelligence et du raisonnement. Ainsi Leibniz déclare dans sa thèse d'habilitation.

« Il n'y a[il] pas plus de besoin de se disputer entre deux philosophes qu'entre deux comptables. Car il leur suffirait de prendre leur crayon et leur ardoise en main, et de se dire l'un l'autre (avec un ami en témoin, au besoin) : Calculons ! » (^7)

Leibniz développe un langage mathématique symbolique. Il considère l'intelligence humaine comme régie par la même logique que le raisonnement mathématique. Ce point de vue est développé jusqu'aux années 1950 par les mathématiciens et les premiers concepteurs de machines à calculer. Ainsi Turing, concepteur du célèbre test de Turing caractérisant la réussite d'une machine d'intelligence artificielle comme ne pouvant être identifiée comme machine par des interlocuteurs humains (ce qu'aucune machine ne vérifie actuellement), est cependant certain d'une conception future d'une telle machine. En 1956 se tient à Darmouth (USA) la première conférence d'Intelligence Artificielle.

Cependant un autre courant se détache de l'usage exclusif de la logique et du raisonnement mathématique pour

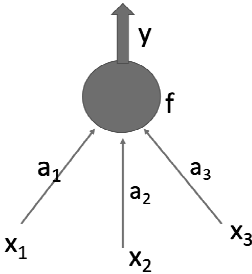
créer des machines intelligentes. Ce courant appelé « cognitivisme connexionniste » a pour but de modéliser le fonctionnement du cerveau humain par une collection de ses composants élémentaires les neurones connectés entre eux pour réaliser des traitements intelligents (traitement d'image, traitement du langage, traduction automatique...).

La première modélisation d'un neurone formel est présentée en 1957 par Frank Rosenblatt, psychologue américain de l'Université de Cornell. Ce modèle connaîtra un grand succès car il est accompagné d'un algorithme d'apprentissage qui permet d'en modifier les paramètres par la présentation d'un certain nombre d'exemples. Les limitations de ce modèle donneront un nouvel élan à la création d'algorithmes développant le raisonnement logique qui seront présentés dans la suite de l'article (systèmes experts et arbres de décision). Nous verrons ainsi les deux courants de l'intelligence artificielle alterner des périodes de succès et des périodes de repli.

## **Premiers modèles de neurones formels et algorithme du perceptron**

Le neurone formel est un élément de calcul relié aux autres neurones par des connexions appelées synapses. Il est caractérisé par les poids synaptiques de ses entrées ( $a_1, a_2, a_3$ ) sur la figure ci-dessus et par la fonction de transfert  $f$  qui définit le signal de sortie du neurone en fonction de ses entrées.

Si les neurones sont binaires (valeurs 0 ou 1), la fonction de transfert est caractérisée par un seuil  $\beta$  : si la somme des entrées pondérées par les poids synaptiques dépasse ce seuil, le neurone décharge, sinon il reste silencieux et ne se manifeste pas.



**Figure 1** : Modèle de neurone formel conçu par Mac-Culloch et Pitt (1959) dans l'article « Ce que l'œil d'une grenouille nous dit sur le cerveau d'une grenouille ».

Une application immédiate d'un tel neurone est de le programmer pour exécuter une classification ou pour détecter un indice dans l'entrée. Une classification ainsi programmable est dite linéaire.

Se pose alors le problème de l'apprentissage artificiel : Comment régler les paramètres du neurone pour qu'il opère la classification la plus efficace possible, non seulement sur la base de données disponibles mais en généralisation sur des données de même origine. Le problème de l'apprentissage artificiel est un problème statistique. En s'inspirant de la règle de Hebb proposée en 1949 par Donald Hebb et indiquant la croissance de la transmission synaptique si deux neurones déchargeaient simultanément, Rosenblatt en 1958 propose la règle d'apprentissage du neurone formel qu'il appelle *perceptron* (^8) :

Si la classification souhaitée est linéaire, l'algorithme d'apprentissage de Rosenblatt permet d'obtenir une solution pour un taux d'apprentissage suffisamment petit.

La limitation des algorithmes neuronaux de l'époque aux classifications linéaires conduisit à la fin des années 60 les

informaticiens traitants de données à se tourner vers des systèmes fondés sur la logique mathématique : les systèmes experts.

## **Arbres de décision**

### **Du système expert aux arbres de décision**

Un système expert est un système fondé sur trois composants :

- une base de faits
- une base de règles
- un moteur d'inférence capable de combiner faits et

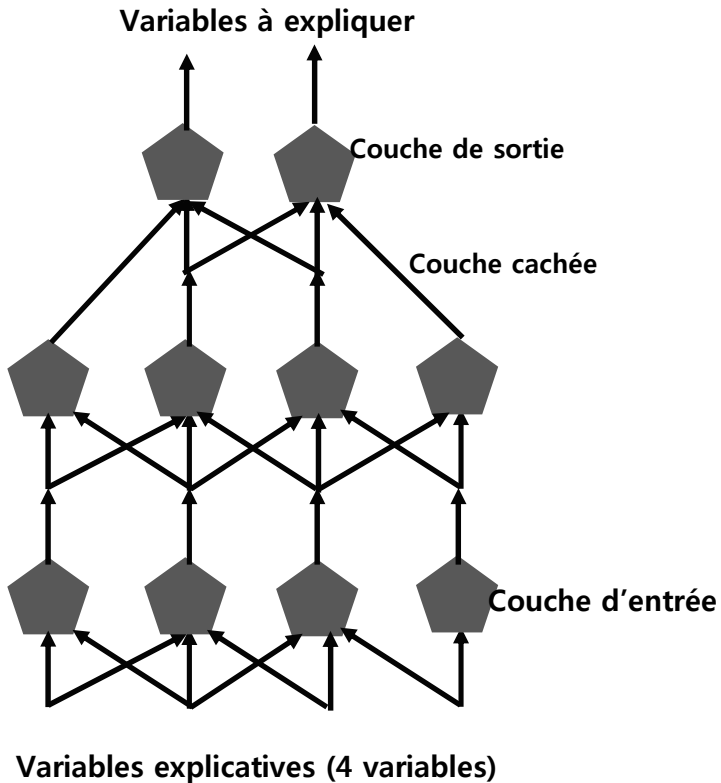
règles pour produire de nouveaux faits.

On souhaite utiliser l'ordinateur comme une mémoire artificielle bénéficiant du savoir de la collectivité médicale et remis à jour pour en mémoriser les progrès. Ainsi, on peut fournir à un appareil destiné au diagnostic l'ensemble des symptômes observés et l'appareil recherchera si la conjonction de ces symptômes caractérise un état pathologique donné. L'ordinateur peut même recommander des examens lui permettant de compléter le dossier médical du patient.

Mémoriser l'ensemble de règles de conduite successives à appliquer à un client et les présenter de façon pertinente à l'opérateur en tenant compte de l'état du client et des résultats des opérations précédentes s'appelle un système expert.

Le premier système expert identifié serait MYCIN produit en 1972 par des chercheurs de Stanford, il devait diagnostiquer des infections sanguines. En progressant, la construction d'un système expert va s'appuyer sur le formalisme graphique des arbres de décision qui permet à l'opérateur de comprendre la progression de l'action et d'examiner à un instant donné les hypothèses possibles.

**Figure 2** : Exemple d'arbre de décision avec 4 variables explicatives et deux variables à expliquer



Un arbre de décision se présente comme un graphe. On entre dans cet arbre au début de la mise en œuvre par un sommet unique appelé *racine*. On peut progresser d'un sommet à un autre en suivant l'arête du graphe qui joint ces deux sommets. Les cycles sont impossibles. On finit donc par atteindre un sommet sans issue appelé feuille.

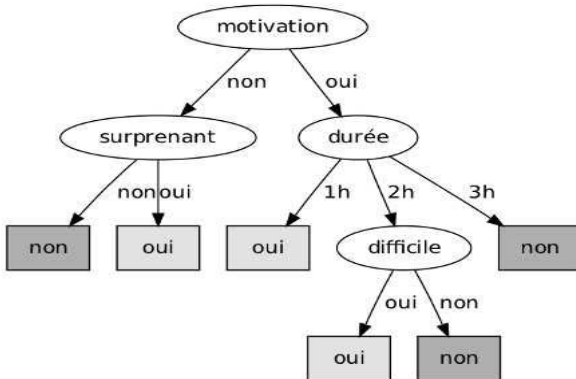


Par exemple, dans le cas d'un diagnostic médical, la racine représente l'état du malade au début de la consultation. Cet état est caractérisé par un ensemble de variables encore inconnues à ce stade appelé *variables explicatives* : par exemple, température du corps, douleur ressentie, tension, infection palpable... Cette entrée initiale correspond à la racine de l'arbre. Chaque arête de l'arbre représente une décision de l'opérateur (test sur une variable explicative) qui conduit à un nouveau sommet du graphe représentant la connaissance du médecin et éventuellement le nouvel état du patient.

A la fin du processus, chaque feuille représente une décision finale ou *variable expliquée*.

Voici un autre arbre de décision simple imaginé par Stéphane Caron (^9) pour juger de l'intérêt d'une présentation universitaire. La base de faits est constituée par la réponse du sujet à 4 questions :

Il n'est pas nécessaire de poser toutes les questions d'emblée mais seulement si on le juge utile au cours du processus qui est symbolisé par le schéma suivant :



**Figure 3 :** Exemple d'arbre de décision de Stéphane Caron (^9)

On remarque la facilité de lecture de ces arbres de décision. Dans les applications de diagnostic médical, les arbres de décision sont conçus pour enregistrer l'expérience des praticiens et pour définir l'ordre des tests successifs sur les variables explicatives.

Cependant, cette expérience ne permet pas d'utiliser complètement l'information contenue dans les données numériques résultant de l'expérience accumulée par un grand nombre de praticiens. La question se pose donc de construire un arbre de décision à partir d'une masse de données complexes. Ce problème de construction d'un système expert est un *problème d'apprentissage*.

### **Algorithme d'apprentissage CART**

Un algorithme d'apprentissage courant est l'algorithme *CART (Classification And Régression Trees)*. Il est fondé sur le concept de quantité d'information. A partir de chaque nœud de l'arbre, on choisit de tester la variable explicative qui permettra de découper les données apparaissant dans ce nœud en récupérant le maximum d'information par ce test.

On mesure l'information obtenue par la variation d'une fonction de la probabilité d'une répartition maximum pour le hasard pur (probabilité uniforme, pas d'information du tout) et minimum pour un choix certain.

Cet algorithme d'apprentissage est coûteux en temps de calcul et peut conduire à des arbres trop complexes. Il est instable, des données entachées de légères erreurs peuvent conduire à des systèmes très différents. Pour résoudre ces problèmes, Leo Breiman (<sup>10</sup>) proposa l'algorithme dit des *forêts aléatoires* où plusieurs ensembles d'apprentissage sont engendrés par tirage aléatoire dans la base de données initiales. Les arbres sont entraînés indépendamment les uns des autres. La décision finale s'obtient par vote majoritaire des différents arbres. L'inconvénient de cet algorithme est de perdre l'intelligibilité de l'arbre de décision unique.

## **Arbre de régression**

Cependant l'algorithme des arbres de décision précédent s'applique au cas où les variables explicatives (entrée de l'arbre) et la variable expliquée (sortie de l'arbre) sont des variables discrètes prenant un nombre fini de valeurs. Or, la plupart des applications intègrent des variables explicatives chiffrées (nombres réels). C'est le cas des applications médicales (température, tension...) et financières (revenu, charges du demandeur de prêt). Par exemple, en médecine, un ensemble de données explicatives peut caractériser la maladie chez certains patients et d'autres patients peuvent présenter les mêmes symptômes sans être atteints par la maladie recherchée, le résultat du diagnostic se présenterait plutôt comme une probabilité d'être atteint par la maladie, qui peut conduire à un traitement ou à des examens complémentaires pour compléter le diagnostic.

## **Réseaux de neurones et Apprentissage**

### **Algorithme de rétropropagation du gradient**

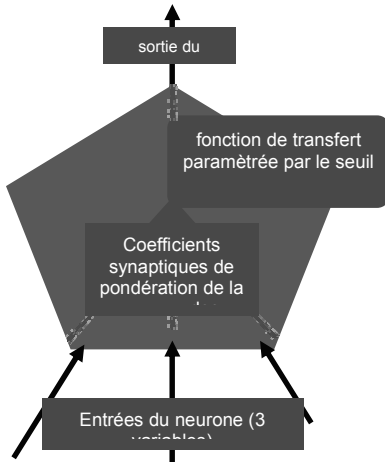
A partir de 1985, les chercheurs en apprentissage (informatique + statistique) reviennent aux réseaux de neurones capables désormais de traiter des problèmes de régression non linéaire. En effet, un algorithme destiné à calculer le gradient de l'erreur d'apprentissage relativement aux paramètres d'un réseau de neurones formels multicouche est publié à cette époque (^11).

Le neurone formel employé dans cet algorithme est à sortie numérique. Ses paramètres sont comme dans le perceptron, les poids des connexions synaptiques et le seuil de la fonction de transfert. Mais celle-ci n'est plus une fonction à valeurs  $\{0,1\}$  mais une fonction à valeurs numériques dont la dérivée se calcule rapidement.

Ces réseaux sont organisés en couches de neurones formels où les sorties des neurones d'une couche sont les entrées des neurones de la couche suivante. Le graphe de la figure 2 peut

représenter un réseau de neurones avec 4 neurones d'entrée, deux neurones de sortie et une couche cachée de 4 neurones. Comme dans l'application de l'algorithme CART aux arbres de régression, l'algorithme d'apprentissage supervisé consiste à présenter au réseau des exemples (variables explicatives) et à comparer les sorties du réseau (feuilles de l'arbre) aux sorties de l'exemple. L'algorithme transfère en remontant des feuilles du réseau aux racines de l'arbre la part dans l'erreur de chaque neurone et opère les corrections relatives aux paramètres de ce neurone.

Cet algorithme a été très vite utilisé. Il a prouvé son efficacité mais demandait une puissance de calcul considérable et trop forte pour des applications courantes. Il a demandé longtemps trop de puissance de calcul puisque le gradient était calculé pour chaque présentation d'exemple mais ce problème a été résolu par la multiplication de la puissance de calcul des ordinateurs par 1000 toutes les décennies puis par la création d'ordinateurs personnels présentant des puissances de calcul comparables à celles des ordinateurs géants de la décennie précédente.



**Figure 4 :** Représentation des paramètres d'un neurone formel à sortie numérique

### **Application au traitement d'images et au diagnostic médical**

Le traitement d'image est un ensemble de techniques initiées au XX<sup>e</sup> siècle à la suite de la numérisation des images employées dès le début du siècle pour les transmettre puis pour améliorer leur netteté (filtrage linéaire du bruit). Le traitement d'images de la fin du XX<sup>e</sup> siècle a pour but l'extraction de caractéristiques permettant de reconnaître les images et de les classer. Il

est basé sur la détection de contour et la reconnaissance de formes. Il s'applique aussi aux films vidéo. Ses utilisations sont nombreuses :

- sécurité des biens et des personnes, télésurveillance...
- détection des incendies
- reconnaissance d'écriture et lecture automatique.

Le diagnostic médical utilise depuis longtemps diverses techniques d'imagerie médicale et par conséquent les progrès du traitement d'image et la multiplication des données ont permis l'élaboration de techniques nouvelles de diagnostic dont la publication suivante de l'INSERM donne de bons exemples:

« Des applications de l'apprentissage profond existent en traitement d'images, par exemple pour repérer de possibles mélanomes sur les photos de peau, ou bien pour dépister des rétinopathies diabétiques sur des images de rétines. Leur mise au point nécessite de grands échantillons d'apprentissage : 50 000 images dans le cas des mélanomes et 128 000 images dans celui des rétinopathies, ont été nécessaires pour entraîner l'algorithme à identifier les signes de pathologies. Pour chacune de ces images on lui indique si elle présente ou non des signes pathologiques. A la fin de l'apprentissage, l'algorithme arrive à reconnaître avec une excellente performance de nouvelles images présentant une anomalie. » (^12).

Pour utiliser les algorithmes de régression comme les réseaux de neurones au diagnostic médical, il faut savoir identifier à partir de données complexes comme les images des variables explicatives numérisées. Ces variables explicatives peuvent être suggérées par l'intuition et la connaissance du problème. Cependant, il existe d'autres techniques d'apprentissage issues des statistiques qui permettent de les identifier ou de les préciser avec plus d'efficacité que la simple connaissance a priori à partir d'un nombre important de données dont dispose le traiteur d'information. Nous allons maintenant aborder ces techniques dites d'*apprentissage non supervisé* et d'*apprentissage par renforcement*.

### **Apprentissage non supervisé**

L'existence de base de données avec un grand nombre de variables explicatives et avec un grand nombre de données pose un double problème simplification :

- en réduisant le nombre de variables explicatives qui sont bien souvent fortement corrélées et donnant des informations redondantes ;

- en faisant apparaître un nombre réduit d'exemples significatifs dont les données sont des variations légères.

Les statisticiens ont proposé des algorithmes répondant à ces problèmes :

- La réduction du nombre de variables explicatives est effectuée par l'*Analyse en Composantes Principales* (ACP), algorithme linéaire formant de nouveaux axes de données par la diagonalisation de la matrice de covariance.

- La réduction du nombre de données ou classification automatique consiste à regrouper les données de la base de données en classes (ou « clusters »). Chaque cluster est formé de données supposées avoir la même signification (par exemple des images médicales présentant les mêmes symptômes dont la cause est encore inconnue). L'algorithme traditionnellement utilisé pour cela est l'algorithme dit des « *k-moyennes* ».

L'utilisation des réseaux de neurones a inspiré des méthodes nouvelles d'apprentissage non supervisé s'inspirant des hypothèses faites sur le stockage des données visuelles dans le cerveau.

La plus originale est celle des *cartes auto-organisatrices de Kohonen*:

- Cette représentation est fondée sur la partition de la base de données en clusters. Chaque cluster est représenté par un vecteur référent auquel est associé un neurone de la carte auto-organisatrice.

- Des clusters voisins sont associés à des neurones voisins sur la carte auto-organisatrice.

- La réalisation de la partition se fait par un algorithme d'apprentissage inspiré de l'algorithme d'apprentissage des k-moyennes mais où la conservation de la notion de voisinage est assurée par l'adaptation après la présentation de chaque donnée non seulement du vecteur référent du cluster où se situe la donnée mais aussi des vecteurs référents associés aux neurones voisins du neurone du cluster sélectionné.

Un exemple intéressant d'application de cet algorithme est présenté dans la détermination de profils de consommateurs

d'après les bases de données nutritionnelles effectuée dans le centre de recherches de Danone (<sup>13</sup>).

### **Apprentissage par renforcement**

A l'origine, le mot apprentissage s'applique aux êtres vivants qui « apprennent » un comportement à partir de leurs expériences et des conséquences agréables ou désagréables de ce comportement. En ce sens général, le concept s'applique aussi aux animaux.

L'apprenant va donc modifier son comportement en privilégiant les comportements lui ayant apporté la plus grande satisfaction. Cependant si la conséquence des comportements (appelée « récompense ») est aléatoire pour une action donnée, le comportement le meilleur ne pourra être trouvé qu'à la suite d'un nombre important d'expériences. Mais ces expériences vont apporter plus ou moins de satisfaction à l'apprenant. Quel sacrifice est-il prêt à consentir pour apprendre le meilleur comportement ?

Le problème a d'abord été formalisé dans le cas où l'apprenant doit choisir la meilleure politique mais connaît le modèle, c'est le problème de la programmation dynamique. On donne dans chaque état du système les actions possibles de l'opérateur et les récompenses immédiates généralement aléatoires qu'il tire de ces actions.

Le problème de la programmation dynamique consiste à déterminer la politique optimale, c'est-à-dire l'action ou la décision que doit prendre l'opérateur dans chaque état du système pour cumuler à terme une récompense maximale.

### **Recherche des causes**

Les performances des algorithmes d'apprentissage, de régression et de prédiction que nous venons de présenter ont été développées avec la puissance croissante des ordinateurs et la croissance des tailles et de la variété des bases de données disponibles. Le problème de la protection des données



personnelles se pose d'ailleurs de façon de plus en plus forte. Cependant, si la justesse des prédictions produites et des résultats est incontestable, la taille même de ces bases de données, du nombre de variables explicatives a provoqué l'insatisfaction croissante des individus cherchant à comprendre les occurrences des phénomènes étudiés et à déterminer leurs causes principales.

Ce problème ne se posait pas quand les bases de données résultaient de la simulation d'un modèle plus ou moins précis. Il se pose dans le cas de l'apprentissage. Dans certains exemples d'application, la recherche de causes d'événements qui se sont produits et notamment de causes sur lesquelles on peut agir est plus importante que la prédiction de l'occurrence de ces événements : « il est plus important de comprendre que de prédire ».

Citons par exemple :

- en management, les causes de la qualité d'une production...

- en sécurité du travail, la recherche des causes d'accidents du travail

Ce problème de la recherche des causes est très ancien. Nous rappellerons ce qu'en disait Aristote avant de montrer comment des techniques élémentaires de production d'arbres sont utilisées dans les deux exemples d'application cités ci-dessus.

### **Théorie aristotélicienne de la qualité**

Aristote, précepteur d'Alexandre le Grand, dans son ouvrage intitulé « La Physique » attribue quatre types de causes aux phénomènes et objets observables :

- la **cause matérielle** ou substance (le bois, le métal ...)
- la **cause formelle** ou forme géométrique ou modèle conçu par l'homme (le bois d'une échelle)
- la **cause motrice** (dans son déroulement), par exemple le processus de production
- la **cause principale** ou instrumentale

## **Mangement de qualité : l'arbre d'Ishikawa**

Le diagramme de cause et effets développé par Kaoru Ishikawa en 1962 est destiné à énumérer les causes du défaut de qualité d'un objet produit. Ce diagramme en arbre identifie cinq types de causes d'une absence de qualité : la matière, la main-d'œuvre, le matériel, les méthodes, le milieu (environnement physique de la production).

La recherche des causes est ainsi organisée et facilitée.

## **Recherche des causes d'un accident du travail**

La construction de l'arbre des causes destiné à rechercher toutes les causes d'un accident du travail pour prendre les mesures de sécurité nécessaires a été développée en France par l'Institut National de Recherche et de Sécurité (INRS). La brochure disponible sur Internet donne aussi une typologie des causes d'un accident du travail. Le tableau suivant donne des suggestions pour construire l'arbre des causes.

## **Liste des facteurs potentiels d'accident**

**Individu** : inexpérience : débutant, remplaçant ; nouveau travail

**Activité** : Contraintes physiques, tâches inhabituelles, récupération d'incident, arrêt inattendu du processus.

**Matériel** : Utilisation d'un outil non dédié à l'utilisation choisie. Fonctionnement dégradé, panne de certaines commandes. Matériel récemment modifié.

**Milieu** : Milieu dangereux. Encombrement ou détérioration des sols. Interférence de plusieurs activités avec des opérateurs non coordonnés. Manque d'information sur l'état du système.

## Conclusion

Après la revue des performances actuelles de l'intelligence artificielle, de ses racines et des reproches qui lui sont faits, il apparaît que les critiques à l'encontre de l'intelligence artificielle sont de deux natures bien différentes :

- En ce qui concerne l'utilisation, il est reproché essentiellement à l'intelligence artificielle son manque de transparence qui rend impossible de connaître sur quelles données particulières repose le résultat d'une décision à prendre. Le problème du caractère confidentiel de certaines données personnelles est clairement posé. Cependant, l'utilisation elle-même des logiciels d'intelligence artificielle n'est guère contestée.

- En ce qui concerne la philosophie de conception, les concepteurs qui comme Yann Le Cun comparent les neurones artificiels aux neurones des êtres vivants, l'intelligence artificielle à l'intelligence humaine, mettent en avant le déplacement de l'intelligence et de la créativité humaine vers de nouveaux domaines. Les objections qui leur sont faites portent sur le caractère abusif de la comparaison des deux intelligences et des deux systèmes de pensée et sur le caractère irremplaçable de la créativité humaine dans tous les domaines.

Notre revue historique des « racines » de l'intelligence scientifique et de la prédiction a montré le caractère très ancien des concepts utilisés dans la science moderne et a pointé les périodes où ces « racines » ont abouti à des changements profonds des connaissances et des pratiques scientifiques. On peut penser que la « recherche des causes » est encore à un niveau élémentaire et que des progrès scientifiques et techniques dans le domaine sont possibles à court terme.

**Pour conclure**, laissons la parole à Luc Julia, vice-président de l'Innovation chez Samsung et auteur du livre « L'intelligence artificielle n'existe pas » : (^14).

Comme avec la Pascaline, les applications de l'IA d'aujourd'hui sont fantastiques parce qu'elles nous permettent d'effectuer de plus en plus de tâches de manière très efficace et précise, sans nous fatiguer. Mais ces applications sont très spécifiques à un domaine et sont loin de couvrir tout le spectre de notre propre intelligence. Elle ne peut inventer ou créer à partir de quelque chose qu'elle n'a jamais vu auparavant. La machine reconnaît, l'être humain peut découvrir.

Le « Machine Learning » et « Deep Learning » n'en sont qu'à leurs débuts. Les domaines d'application vont s'élargir et nous verrons de nombreux « assistants » fleurir dans les années à venir. Que ce soit en médecine, terrain très fertile avec l'imagerie, mais aussi l'analyse de l'ADN qui ouvre les portes à de nombreuses analyses combinatoires. Le transport, avec des techniques de perception et de planning de plus en plus fines qui vont amener plus de sécurité et de confort dans nos déplacements quotidiens. Ou encore les objets connectés qui nous faciliteront la vie sans que nous y pensions.

Bref le futur nous réserve bien des surprises que nous, humains, avons encore à découvrir... »

## Notes

1. « Histoire de la raison scientifique » (Manuel Samuelides), revue Médecine et Culture (Juin 2019), p.117.
2. Jean-Jacques Glassner « Questions mésopotamiennes sur la divination » (Divinité et rationalité en Chine antique -1999).
3. Saint-Augustin « Confessions » (401), « De la doctrine chrétienne » (426).
4. Galilée, L'essayeur, 1623.
5. Lettre de Pascal au révérend père Etienne Noel, jésuite, ancien professeur de René Descartes.
6. Pierre Simon de Laplace « Théorie analytique des probabilités » (1812).
7. Gottfried Wilhelm Leibniz « De Arte Combinatoria » (1666).
8. Rosenblatt « Psychological Review: the perceptron: a probabilistic model for information storage and organisation of the brain (1958).
9. S.Caron Une introduction aux arbres de décision (<https://scaron.info>).
10. L.Breiman, J. Friedman, R. Olshen et C. Stone, Classification and regression trees, Wadsworth & Brooks, 1984, « Random Forests », *Machine Learning*, vol. 45, 2001.
11. Yann Le Cun docteur d'état en 1987, auteur de la thèse « Modèles connexionnistes de l'apprentissage », professeur au Collège de France a reçu en 2019 le prix Turing pour son travail de recherche en Intelligence Artificielle.
12. Site INSERM Intelligence artificielle et santé.
13. Sonia Fortin, Pascale Rondeau, Sébastien Marqué « Application des cartes de Kohonen aux bases de données nutritionnelles » (2010) 42<sup>e</sup> journées de statistiques.
14. Luc Julia « L'intelligence artificielle n'est pas intelligente » article paru dans « La Tribune » du 7 juin 2019.

# Un paradoxe contemporain : résurgence symbolique de la culpabilité héréditaire ?

**Ruth TOLEDANO-ATTIAS**

Dr en chirurgie dentaire

Dr en Lettres et Sciences Humaines

DEA de philosophie

Dans ce qu'il est convenu de désigner par le terme de 'modernité occidentale', la question posée semble incongrue<sup>1</sup> : il y a longtemps que plus personne ne pense à un phénomène insupportable qui relève de la pensée magique archaïque et que l'on appelle « culpabilité héréditaire ». Dans la société occidentale et de manière commune, plus personne ne répond à un crime par un autre crime comme dans les sociétés archaïques. Dans un état de droit, les infractions et les crimes commis par des individus sont jugés et punis par des tribunaux judiciaires émanant du ministère de la Justice. Alors pourquoi se poser cette question aujourd'hui et dans quelle mesure peut-on utiliser cette expression même en lui retranchant sa charge criminelle pour ne la réduire qu'au domaine symbolique ? C'est la raison pour laquelle il a paru intéressant d'analyser ce phénomène paradoxal qui semble avoir quelque résonance avec la pensée irrationnelle, sinon magique, dans le domaine socio-politique. Par ailleurs, il n'est pas indifférent de rappeler que, selon Aristote<sup>2</sup>, le discours politique prend la forme d'un débat rationnel caractérisé par la délibération et,

---

<sup>1</sup> **Avertissement** : il convient de préciser que l'on cherche à comprendre et que toutes les formes d'asservissement sont condamnées, ici, avec la plus grande fermeté, qu'il s'agisse du colonialisme, de l'esclavage, ou de la réification des êtres humains.

<sup>2</sup> Aristote, *Rhétorique*, Livre de poche, Philo

s'il n'est pas toujours rigoureusement vrai, tout au moins, devrait-il reposer sur des preuves.

Après avoir expliqué comment s'exprimait la culpabilité héréditaire à l'époque archaïque, il conviendrait de montrer ce qui, dans la modernité occidentale, s'apparente, au moins de manière symbolique, à une forme de culpabilité paradoxale et injustifiée. Tout d'abord, il convient de définir le terme de culpabilité : « en droit, la culpabilité, c'est l'état d'un individu présumé coupable d'une infraction ou d'une faute. C'est aussi le sentiment de faute ressenti par un sujet, que cette faute soit réelle ou imaginaire. Alors, qu'en psychanalyse, c'est une émotion qui repose sur le sentiment porté d'une responsabilité personnelle dans un événement ».

### **La culpabilité héréditaire à l'époque archaïque**

L'époque archaïque est caractérisée par la pensée magique, irrationnelle. En Grèce, elle précède l'avènement de la pensée rationnelle et de la philosophie rationnelle dont la finalité est la recherche du « vrai ». Pour repérer les caractéristiques de la pensée irrationnelle et ce qu'est la « culpabilité héréditaire, il faut se référer aux travaux de Dodds<sup>3</sup>. Ce dernier explique qu'il existait « tout un ensemble de croyances irrationnelles que le fatalisme populaire de l'époque archaïque oppose aux forces surnaturelles qui provoquent en lui anxiété et sentiment d'insécurité croissants ». C'est cet ensemble de croyances irrationnelles qu'il appelle « le conglomérat hérité et irrationnel ». Parmi ces croyances, il en est une qui devient inacceptable, c'est « la culpabilité héréditaire ». Dans ce contexte, les hommes pouvaient être conduits à commettre les pires fautes sans évoquer leur responsabilité. Ils déclaraient qu'un être extérieur leur avait insufflé une perturbation momentanée de la conscience, une « folie » passagère qui les avait poussés à

---

<sup>3</sup> DODDS E.R. *Les Grecs et l'irrationnel*, Champs Flammarion, 1977

commettre des délits ou des meurtres. C'est par exemple, le « daïmon gennes » d'Eschyle qui anime quelqu'un pouvant commettre une faute non purifiée commise par un parent mort et dont le fils hérite fatalement ; le fils se trouve pris dans un engrenage qui l'oblige à trouver une issue à cette faute ou à la prendre en charge : c'est ce qu'on appelle la « culpabilité héréditaire ». Si aucune solution ne paraît satisfaisante à la famille d'une victime assassinée, alors le ressentiment s'installe et le processus de vengeance et de vendetta est enclenché alors que le responsable du meurtre est mort sans répondre de son crime. Ce sont ses descendants innocents qui se retrouvaient engagés fatalement dans ce processus mortifère. Mais, évidemment, les choses n'en restent pas là, il va s'opérer une véritable rupture avec la reconnaissance de la responsabilité propre de chacun. Chaque personne devient responsable du choix de son destin.

### *Le renversement platonicien*

Etant donné que Platon<sup>4</sup> est le philosophe qui a mis par écrit la philosophie rationnelle inaugurée par Socrate, c'est lui qui, par le biais du mythe, a transposé les contenus conceptuels qu'il voulait réaménager. Ce qui laisse entendre que la pensée mythique était encore très présente dans l'espace public. Le philosophe utilise le mythe comme modèle de connaissance : prenant le contre-pied de l'utilisation du mythe dans la pensée magique, il le détourne à des fins qui lui sont propres. Il sait bien que le mythe est « un discours invérifiable et souvent assimilé à un discours faux <sup>5</sup> ». Mais ce défaut ne le dissuade pas de l'utiliser parce que « le mythe est investi d'une efficacité d'autant plus grande qu'il véhicule un savoir de base partagé par tous les

---

<sup>4</sup> Platon a mis par écrit la philosophie rationnelle inaugurée par Socrate car ce dernier n'a rien écrit ; toute sa pensée était orale

<sup>5</sup> Luc Brisson, *Sauver les mythes, Introduction à la philosophie du mythe*, Vrin, 1996. P41



membres d'une collectivité, ce qui en fait un redoutable instrument de persuasion<sup>6</sup> ». La détermination de la *loi* par le biais du mythe est un des exemples par lesquels Platon énonce des positions philosophiques nouvelles dans le contexte politique qui l'occupe. En effet, c'est dans le cadre du *mythe d'Er* dans lequel il présente une deuxième version de la transmigration des âmes, qu'il place l'individu devant la responsabilité du choix de son destin<sup>7</sup> : « la responsabilité du choix est pour celui qui l'a fait : la divinité en est irresponsable ». Si l'on se reporte au contexte de ce mythe, le philosophe prend là ses distances et rompt avec la fatalité populaire qui veut que chaque individu subisse son destin et hérite des fautes de ses prédécesseurs. Il accomplit ainsi une rupture avec l'ancienne pensée mythique et innove en opérant un véritable renversement par rapport à ce passé mythique. Désormais, chacun est libre de ses choix et de l'orientation qu'il veut donner à son destin. Platon définit de la sorte les nouvelles modalités politiques dans la Cité.

Alors que l'on vient d'entrevoir comment la Grèce antique a procédé pour se débarrasser de ce fléau morbide, il conviendrait de repérer les indices dans la société occidentale contemporaine qui entrent en résonance de manière paradoxale avec la « culpabilité héréditaire », au moins sur le plan symbolique.

### **Le paradoxe contemporain : une culpabilité héréditaire fabriquée ?**

L'époque moderne se caractérise par la promotion de l'individu dans la société et l'émergence de l'individualisme. Alors, la culpabilité héréditaire, même symbolique, devrait être un anachronisme sinon une aberration idéologique. On ne peut qu'être étonné d'observer que des déclarations et des comportements de certains contemporains sont imprégnés de

---

<sup>6</sup> L. Brisson, *ibid*, p42

<sup>7</sup> Platon, *République* 617d-621b

cette idéologie. La question qui se pose alors consiste à se demander dans quelle mesure les personnes concernées en ont conscience. Il est tout à fait possible d'observer quelques fois des groupes d'individus qui intentent des procès en culpabilité colonialiste par rapport à un passé relativement récent. En quelque sorte, ils souffrent et font souffrir pour une cause dont toutes les personnes de la collectivité ne sont pas responsables. Ils accusent indistinctement la société occidentale d'être encore coupable de colonialisme. Ceux qui prétendent être les seuls à être anticolonialistes, ne font aucune distinction entre les colonisateurs et les générations nées après la décolonisation, des dizaines d'années après que les pays colonisés aient acquis leur indépendance et alors que la majorité de leurs populations n'a pas connu la période coloniale, Ils accusent les anciens pays colonisateurs de garder l'esprit colonial, de continuer à les exploiter, de les faire souffrir, bref ils les culpabilisent toujours et encore, soixante ans après les avoir libérés de leur joug. Il faudrait donc se rendre à l'évidence : il semble que, dans ces cas, les symptômes symboliques de la culpabilité héréditaire soient à l'œuvre alors que, de part et d'autre, les nouvelles générations n'ont pas connu ni pratiqué la colonisation. Sous cet aspect, l'on ne peut qu'être stupéfait de la résurgence de la pensée magique dans l'espace public. D'ailleurs, le journaliste F-O. Giesbert reconnaît l'imprégnation d'une partie de la société par cette idéologie culpabilisatrice et déplore que « le cerveau {de la France soit actuellement} lavé à la pensée magique<sup>8</sup> ». Aussi, semble-t-il opportun de chercher si cette culpabilité « héritée » n'a pas été « fabriquée » en revisitant le passé.

---

<sup>8</sup> cf *Le Point*, 21/11/2019, n° 2465

### *La fabrication de la culpabilité occidentale*

Dans un article, le philosophe Eric Blondel<sup>9</sup> analyse le processus d'élaboration de la culpabilité occidentale et met l'accent sur la manière dont le culpabilisateur revisite et fouille certaines phases du passé historique pour créer la confusion et fabriquer l'accusation culpabilisatrice. Aussi, explique-t-il que « la culpabilité ne se comprend pas sans qu'il y ait *cause* du mal. Un coupable est cause. Or, non seulement, on peut se tromper sur la cause, *mais on peut la fabriquer* – pour les besoins de la cause !- et même la causer, c'est ce que l'on appelle « provocation », et même la reconstituer. Car la cause est du passé : on refait l'histoire, on imagine des séquences, comme en rêve, dit Nietzsche... Et en effet, la culpabilité est ruminant, insistance sur le passé, sur un temps qui n'est plus comme méditation de la *cause*, de l'antériorité, du *passé* : elle est passéiste, réactionnaire, réactive (...) N'y-a-t-il pas aussi une culpabilité clandestine du culpabilisateur, qui déchaîne et prolonge la violence, le mal et la souffrance, au lieu de les arrêter ou apaiser ? C'est ce que Nietzsche appelle ressentiment et volonté de vengeance. (...) Reste à signaler la grande ruse et méchanceté de la culpabilité qui fouille tous les actes pour y trouver *l'intention* consciente : et pourquoi et pour quel résultat (...) L'Occident coupable de maladie ? L'Occident, c'est une certaine représentation du mal et des valeurs<sup>10</sup> ». Cette démarche semble servir une certaine forme de propagande politique et ressemble au révisionnisme historique.

Plus récemment, le journaliste Etienne Gernelle<sup>11</sup> qui observe également les mouvements idéologiques qui agitent les sociétés occidentales, ne manque pas de relever cette accusation culpabilisatrice qui imprègne le monde occidental

---

<sup>9</sup> Eric Blondel, philosophe, professeur émérite Paris I, « La culpabilité, une maladie occidentale ? », Article publié sur Internet, « Persée. Autres Temps », 1986, n°10, p53-59

<sup>10</sup> E. Blondel, *ibid*, p58

<sup>11</sup> cf *Le Point*, *ibid*, p10

contemporain. Il cite le philosophe Carlo Strenger qui décrivait la situation inconfortable (c'est un euphémisme) dans laquelle se retrouvait l'Occident plusieurs décennies après l'indépendance des anciens pays colonisés : « Désormais l'Occident était sommé d'expier ses péchés, non seulement en prenant en charge la misère du 'tiers-monde' décolonisé, mais en s'interdisant de critiquer tout mode d'existence et toute croyance, au prétexte que tel groupe ethnique, religieux ou culturel pensait, croyait et vivait de cette façon. Ce fut l'acte de naissance du politiquement correct ».

### *Une culpabilité héritée idéologique*

Cependant, les arguments rationnels ne semblent pas avoir de prise sur la pensée magique. A l'ère de l'individualisme, une idéologie culpabilisatrice se manifeste dans l'espace public alors qu'elle est révolue, dépassée par l'indépendance des anciens pays colonisés. Pourquoi des citoyens nés après la décolonisation hériteraient d'une faute commise par leurs ascendants ? La philosophe Nathalie Sarthou-Lajus<sup>12</sup> s'est intéressée, entre autres, à la question de la culpabilité héréditaire. Evidemment, elle trouve son origine dans l'époque archaïque et observe « qu'elle disparaît progressivement avec la valorisation de l'individu (...) qui atténue ce sentiment de culpabilité héréditaire ou le comprend en termes de pathologie et de morbidité ». Elle pose une question cruciale qui souligne l'aspect d'entropie qui agite le milieu social contemporain : « N'est-ce pas en effet étrange de se sentir coupable de fautes commises par d'autres, qui plus est lorsqu'ils ne sont pas nos contemporains ? (...) Mais, suis-je responsable des fautes de mes pères » ? Pour tenter d'expliquer ce phénomène, elle a recours à une analyse de Paul Ricoeur qui met l'accent sur un déplacement « idéologique » de la culpabilité individuelle vers une dimension collective de la culpabilité. Selon lui, « il

---

<sup>12</sup> Nathalie Sarthou-Lajus, philosophe, *La culpabilité*, Armand Colin 2002.

subsisterait encore dans la société, ‘une trace négative’ de l’influence chrétienne ; *une culpabilité archaïque aussi diffuse qu’insondable. Cette culpabilité archaïque* est particulièrement sensible dans le retour en force de l’idéologie du *bouc émissaire* et la recherche vindicative de coupables, mais également dans le développement d’une dimension collective de la culpabilité qui décharge l’individu du poids de la faute. Elle manifeste un déplacement du sens de la culpabilité, de la transgression de l’interdit à une angoisse plus fondamentale inhérente à la difficulté d’être soi ». C’est là qu’elle pense qu’il faudrait relier le déplacement de la culpabilité individuelle à l’affaiblissement du rapport à la *loi* et c’est encore Paul Ricoeur qui déplie l’explication : « Lorsque s’écroulent les différentes représentations de la loi, l’individu se confronte à l’indétermination du moi, à une insécurité identitaire. L’affaiblissement d’une culpabilité liée à la transgression est indissociable de la perte du sens de l’interdit et de l’avènement de ce que Ricoeur appelle « l’homme-mesure ». (...) Le rapport à la loi est nécessairement vécu sur le mode du conflit pour l’individu, car il représente un obstacle à son désir de toute puissance et s’accompagne de la peur d’être puni, condamné. (...) La disqualification de l’interdit déplace tout autant le sens de la culpabilité que celui de la honte. »

### **Comment détourner la violence inscrite dans la culpabilité héréditaire, fut-elle symbolique ?**

Dans leur souci de trouver des solutions aux conflits sociaux, les sociétés occidentales ont mis en place des institutions judiciaires qui instruisent des procès à l’issue desquels les victimes devraient avoir le sentiment que justice est faite. Ne pas oublier que la Justice a pour vocation d’apaiser et pour idéal, la pacification entre les citoyens. Et cependant, des philosophes ont cherché à comprendre les processus à

l'origine de la violence et de la culpabilité, « héréditaire » ou non.

Si l'on se réfère au philosophe René Girard, la stratégie du « bouc émissaire » a été la solution que les sociétés monothéistes ont trouvée pour empêcher et interdire les vendettas et construire une société viable. En présentant l'ouvrage du philosophe qui développe cette théorie, dans la revue *Persée*<sup>13</sup>, un commentateur rappelle que cette stratégie constitue une condition de possibilité pour trouver un minimum de cohésion afin de faire société : La violence, dit le philosophe, est éminemment contagieuse. Elle menace l'ordre établi ; lui donner libre cours, c'est interdire la constitution d'une société un tant peu stable. Il est donc nécessaire de la canaliser, de la détourner de son chemin naturel pour la diriger dans une voie où elle ne présentera qu'un minimum de danger. Le meurtre qui appelle le meurtre sera sans conséquence s'il devient celui d'un animal : d'où l'institution du sacrifice animal ».

La violence sociale est un problème majeur dans les sociétés modernes. A l'origine des violences sociales, René Girard évoque les conflits créés par les désirs mimétiques et l'esprit concurrentiel. Le désir mimétique est le désir suscité chez un personnage 'A' par l'objet appartenant à un autre personnage 'B' ; ainsi se crée un triangle mimétique constitué par A, B, et l'objet du désir. Un désir mimétique qui ne se résout pas par une solution pacifique, provoque des réactions violentes concurrentielles qui empoisonnent les relations sociales et entraînent des conflits sans fin. C'est ce qu'explique le philosophe Jean-Pierre Dupuy<sup>14</sup> lorsqu'il commente la théorie de R. Girard : « La modernité supprime toutes les barrières qui, traditionnellement, canalisent le désir mimétique ; elle encourage les hommes à se lancer en ordre

---

<sup>13</sup> Revue *Persée*, p229-230 cf Internet, Notices bibliographiques concernant « René Girard : *La violence et le sacré* » paru chez Grasset en 1976

<sup>14</sup> Jean-Pierre Dupuy, « Mimésis et Morphogenèse » in Colloque *René Girard et le problème du Mal*, Textes rassemblés par Michel Deguy et Jean-Pierre Dupuy, Grasset 1982, p233-234

dispersé dans la compétition sociale (...) La violence aussi fait se propager des cycles infinis où vengeances et ressentiments appellent toujours de nouvelles réponses, personne ne pouvant laisser à l'Autre le dernier mot. Or, ce qui distingue radicalement la violence de l'action est la question du commencement. L'action est commencement et surgissement du nouveau. Elle brise le cours monotone des cycles naturels et vengeurs. Le mimétisme et la violence, eux, sont des processus sans commencement (...), processus circulaire, un cercle parfaitement bouclé sur lui-même. »

Pour conclure, il est important de rappeler la prise de position de Hannah Arendt concernant les enfants de nazis nés après la seconde guerre mondiale en pensant aux génocides perpétrés par les nazis. Elle a rejeté catégoriquement l'injustice qui aurait été commise envers les générations d'après guerre si l'idée de « culpabilité héréditaire » avait été retenue dans cette situation.

# Le mentir-vrai au théâtre, un jeu pour la vérité

**Charlotte HEBRAL**

Professeure agrégée de Lettres Modernes

Il existe un débat courant, récurrent et passionnant en littérature, celui du rapport entre la vérité et le mensonge. Somme astronomique de textes en témoignent, et il serait à la fois vain et tout à fait prétentieux d'essayer d'en faire un résumé, ou même de s'en inspirer directement pour écrire sur le mensonge. L'écueil serait de répéter, de plagier, ou même d'essayer de faire quelque chose de neuf sur ce sujet. C'est pourquoi ces quelques lignes auront pour objectif non pas de faire un exposé du mensonge, mais bien de dire, de manière subjective, à quel point le mensonge semble constitutif du théâtre, depuis l'écriture de la trame pensée par l'auteur, jusqu'à la représentation vécue par le spectateur. Comment certaines pièces, connues de tous, prouvent-elles à elles seules à quel point le mensonge est le propre du théâtre ? Comment, malgré cela, le théâtre est-il aussi un art subtil, qui dépasse les images que l'on pourrait avoir de lui, pour transformer ses mensonges en une forme de vérité ?

Premier constat, les personnages de théâtre nous sont étrangers, pour ne pas dire suspects, dès leur naissance sur scène, car le théâtre est l'art de la représentation, de la « respraesentia », de la « chose présente », celui qui fait apparaître, comme un magicien, comme un sorcier parfois, une réalité sur les planches qui n'est pas, à priori, la réalité de la salle.

Prenons une pièce de Marivaux, *La Double Inconstance* par exemple. La scène d'exposition s'ouvre sur un entretien hors du commun entre Trivelin, le valet du



Prince, et Silvia, une paysanne, qui vient de se faire enlever et séquestrer dans une chambre du château sur ordre de son altesse royale. La jeune fille lui a plu lors d'une fête de village, et il l'a ramenée chez lui, kidnappée, dans l'espoir qu'elle lui cède et accepte de l'épouser.

Qu'en est-il de la vraisemblance d'une telle scène ? Certes, le XVIIIème siècle est friand de rapt et de scènes questionnant les rapports entre les ordres sociaux, et le Prince, qui s'avère finalement être tout à fait charmant, ne fait que proposer à Silvia un changement de statut radical, de la paysannerie à la noblesse, chose qu'elle devrait, si on en croit la force des arguments de Trivelin pour convaincre Silvia qu'elle a beaucoup de chance d'avoir été enlevée, applaudir des deux mains. Pour le spectateur, vivant bientôt en 2020, c'est peut-être une autre affaire...

Ce préambule me sert à expliquer que c'est du paradoxe entre ce qui est vu et la vérité de ce qui est observé, de cette représentation des événements qui sont parfois difficilement crédibles, qui sont volontairement des dessins à gros traits, des trames fantaisistes dont les ficelles se voient, que naît le sentiment du mensonge, qui pourtant, nous le verrons, est le creuset de la vérité des sentiments, autre objectif majeur de la représentation théâtrale. A quoi sert d'aller voir une pièce de théâtre si nous n'en sortons pas, à minima, un peu différent émotionnellement de ce que nous étions en y entrant ? C'est une question que je me pose souvent et à laquelle la mécanique du mensonge contribue à apporter une part non négligeable de réponse.

Il faut alors interroger le théâtre dans les trois dimensions qui le constituent lorsqu'il s'agit de parler du mensonge. D'abord, penser le mensonge comme la matière dramaturgique : le mensonge est la base des trames théâtrales, et donc tous les personnages de théâtre mentent.

Tous ? C'est ce que nous verrons. Il faut ensuite s'interroger sur les dramaturges eux-mêmes : dans quel but mentent-ils aux spectateurs, pourquoi autant de personnages sont-ils des menteurs patentés, et, de manière corollaire, pourquoi les spectateurs se laissent-ils bernier par le mensonge ? La crédulité du spectateur est-elle si forte qu'il ne voit vraiment rien, ou peut-être est-il complice volontaire de ce mensonge, en acceptant de se laisser aveugler ? Ne pourrait-on pas penser, à l'extrême, une forme de servitude volontaire des spectateurs, sur le modèle du fameux essai de La Boétie, qui accuse le peuple dans *De la servitude volontaire*, de participer à sa mise en esclavage. Ce dernier point nous permet de parler de la réception des pièces, et de l'effet de ces mensonges sur ceux qui les voient frontalement sur scène. Comment recevoir un mensonge ? La mécanique du mensonge est-elle un jeu de plaisir, de déplaisir, ou le plaisir du spectateur n'est-il que la première étape de la compréhension du mensonge ? A travers quelques exemples célèbres, il est intéressant de voir que la dynamique qui oppose le faux au vrai a des répercussions sur ce qui se passe pendant la représentation, mais aussi en dehors ; que des prolongements voient le jour dans les vies de ceux qui pensent seulement aller au théâtre pour se divertir.

Prenons quelques exemples. Corneille écrit *Le Menteur* en 1644. Dans sa préface, Jean Serroy amorce sa critique par la phrase sans doute la plus célèbre de la pièce : « Quoi, même en disant vrai, vous mentiez en effet ? » Cette simple phrase dit tout de l'histoire à venir : le mensonge du personnage n'est pas uniquement volontaire. Pour s'en rendre compte, voici le résumé de l'histoire : *Le Menteur* est une comédie bâtie sur un imbroglio. Dorante, nouveau venu à Paris, est aux Tuileries en compagnie de Cliton, son valet et son confident. Il s'éprend d'une jeune fille qui s'appelle Clarice mais qu'il croit s'appeler Lucrèce. Aussi, quand son père le presse d'épouser une Clarice qu'il

croit ne pas connaître, invente-t-il une cascade de mensonges, commençant par prétendre qu'il s'est déjà marié en province pour une question d'honneur. Tout se complique lorsque Clarice a l'idée de demander à son amie Lucrece de donner un rendez-vous à Dorante en lui faisant croire qu'elle s'appelle Clarice, afin de pouvoir mieux l'observer... imaginez les scènes délicieuses auxquelles les quiproquos donnent lieu !

A la lecture du résumé, le lecteur comprend que le mensonge est constitutif de la dramaturgie. Il est l'essence de la pièce. Si, chez Dorante, le mensonge est d'abord lié à « une stratégie du paraître » parce que le monde galant dans lequel il évolue, la cour du roi, exige que l'on feigne pour être conforme aux apparences, il est aussi un personnage de comédie. Il devient donc, par ses mensonges et sur la scène de théâtre, un personnage comique, un personnage de théâtre à part entière. En attestent par exemple ces mots, au moment où Dorante doit en théorie s'excuser des offenses faites à Alcippe : « Plus je me considère, / Moins je découvre en moi ce qui vous peut déplaire ». Il oscille sans arrêt entre le dissimulateur joyeux de la comédie, et le personnage qui porte une certaine morale ; et lorsqu'il épouse finalement celle qui lui était destinée, rentrant ainsi dans le moule moral du dix-septième siècle, il donne à voir au spectateur un ordre établi, établi à nouveau par le biais de la comédie.

Il faut donc nuancer notre propos initial, qui consistait à dire que le théâtre était mensonge par définition, par représentation sur la scène de désirs personnels des personnages. Dans le cas du *Menteur*, mentir constitue paradoxalement un retour à la norme morale de l'époque, à la seule vérité acceptable, celle du mariage de deux êtres de même condition sociale, et que leurs parents d'ailleurs avaient préalablement mariés.

Y a-t-il pour autant des cas limites au dix-septième siècle ? Des pièces qui seraient à la frontière entre la morale attendue pendant le règne de Louis XIV, et le plaisir pur que peut provoquer le dramaturge, le jeu offert aux spectateurs ? Quelle pièce de Molière, parmi ses plus connues, est à la fois la plus morale et la plus transgressive de cette morale ?

*Dom Juan* évidemment ! Pourquoi ? Parce que le personnage de Dom Juan, certes meurt dans d'atroces souffrances à la fin de la pièce, pour avoir défié, par ordre décroissant de gravité, Dieu, son père et les hommes – et un peu les femmes aussi – mais aussi parce qu'il passe toute la pièce, soit plus de quatre-vingt-dix pourcent du temps, à faire, par son comportement, l'éloge d'un libertinage joyeux, d'une légèreté de mœurs et de pensées qui sera le creuset des libérations au siècle suivant, l'amorce des Lumières, de la pensée de la tolérance et de la liberté.

Et le mensonge dans tout cela ? Comment le caractériser chez Dom Juan ? Est-il utile, sert-il à satisfaire le plaisir du spectateur, à provoquer chez lui une jouissance de la transgression, ou à le faire réfléchir sur son propre comportement de pécheur, à le rapprocher de Dieu, à l'éloigner du mal ? La question se pose, mais il me semble important d'en discuter les termes. Ce qui compte, c'est la vérité qui est visible au-delà du mensonge. Dans tout mensonge il y a un double mécanisme : celui du mensonge « comme fiction », qui est produit par une imagination romanesque au sens large, fertile, et celui de la « surenchère de cette fiction » qui aboutit inexorablement à une forme de vérité. Finalement ce qui constitue le mensonge, c'est le désir de l'autre. C'est aussi ce que dit René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Mon désir est dicté par le désir de l'autre, il est mimétique. Il dépasse donc souvent son objet, car, comme tout désir il est inapte à atteindre son but, mais il recommence encore et encore cette

petite mécanique incluse dans le désir, qui consiste à donner à l'autre ce qu'il attend de nous, pour se satisfaire.

Un exemple encore pour illustrer le propos. Dom Juan, qui vient juste d'abandonner Elvire, une jeune femme, alors qu'il l'a aidée à sortir du couvent soi-disant pour l'épouser, séduit sans transition, et parce qu'il l'aperçoit seulement, et qu'elle lui plaît, une jeune paysanne, Charlotte. Voici pour le plaisir et dans le mensonge, un extrait de cette scène, sûrement une des plus connues de la pièce :

« Dom Juan, *apercevant Charlotte* :

Ah ! Ah ! D'où sort cette autre paysanne, Sganarelle ? As-tu rien vu de plus jolie ? Et ne trouves-tu pas, dis-moi, que celle-ci vaut bien l'autre ? (...)

Charlotte :

Oh ! Monsieur, attendez que je soyons mariés, je vous prie ; après ça, je vous baiserez tant que vous voudrez.

Dom Juan :

Eh bien ! Belle Charlotte, je veux tout ce que vous voulez ; abandonnez moi seulement votre main, et souffrez que, par mille baisers, je lui exprime le ravissement où je suis. »

Pourquoi Dom Juan ne peut-il pas s'empêcher de séduire, de ramener à soi toutes les femmes ? Pour plusieurs raisons évidentes, du type : c'est son caractère de libre penseur qui le rend aussi libertin, c'est son opposition à la morale du siècle qui le fait honnir le mariage et préférer les unions libres, mais c'est aussi le plaisir de la comédie, ne l'oublions pas ! Molière avait besoin de trouver une idée rapidement après le scandale du *Tartuffe*, car cette pièce avait été considérée comme inacceptable par le roi. Il a donc librement adapté, et largement réécrit, la pièce espagnole de

Tirso de Molina *Dom Juan, le trompeur de Séville*. Les mensonges du personnage ne se contentent donc pas de dire une vérité sur lui, ce ne serait d'ailleurs que d'un intérêt moyen, tant le personnage du séducteur est récurrent en littérature. Non, une grande partie de l'intérêt de la pièce réside dans sa capacité de mentir pour dire une vérité sur le siècle d'abord, puis sur les spectateurs ensuite. Car en allant voir cette pièce, il retrouve à la fois la tromperie et la comédie, mais aussi la part de séduction, la duperie sociale dont nous sommes tous capables parfois, et que nous préférons voir sur scène que dans nos vies.

Ce qui m'intéresse donc pour achever cette réflexion sur le mensonge, c'est de regarder le spectateur de *Dom Juan*, et plus particulièrement le spectateur contemporain. Il exprime à lui seul la notion de « mentir-vrai » dont je parlais en amorce. Il faut dire d'abord, que si le texte ne change pas lors des représentations contemporaines, la notion même de représentation, elle, a bien changé. Nous avons aujourd'hui sur scène des moyens techniques exceptionnels : l'usage de la vidéo est très fréquent, et Dom Juan peut apparaître sous des traits aussi divers que la société est multiple. Voici quelques exemples :

**Dans *Dom Juan* joué par Daniel Mesguich en 1997 au théâtre de la métaphore à Lille**, le metteur en scène propose un personnage tout en cuir, « *préfachiste* » déclare-t-il, pour amener une relecture du mythe, une interrogation sur la responsabilité du spectateur pendant le spectacle, sur la vérité que l'on peut lire dans une pièce de théâtre. Il souhaite aussi que Dom Juan et Sganarelle, considérés par Jacques Scherer comme le « seul couple indissoluble », soit trouble. La question de l'homosexualité n'est pas explicitée mais transparait dans le jeu, à une époque où le sujet devient un enjeu social.

Autre mise en scène autre style, celui de Julie Brochen en 2011 au théâtre national de Strasbourg. Cette fois, c'est la noirceur, la cruauté qui prime, et Dom Juan est machiavélique à souhait. Les personnages hurlent, crient, et déploient des abîmes relationnels effrayants. Là encore, une interrogation fine sur l'époque, la question du rapport à l'autre, du respect, est posée ; celle de la tolérance aussi. Si la colère et la domination sont omniprésentes dans cette mise en scène, c'est bien le spectateur, encore et toujours, qui est amené à s'interroger.

Dernier exemple, celui de René Loyon en 2011 au théâtre de l'Atalante (Paris). Cette fois, le metteur en scène propose un huis clos, une chambre, et dit lorsqu'on le questionne sur ses choix, qu'il s'agit d'une « *Métaphore de l'intériorité, du cerveau, de la mémoire [...] Dom Juan apparaît « en personnage traqué philosophant avec son valet Sganarelle [...] dans ses contradictions-mêmes et ses ambivalences* ». Loin des questions historiques ou sociales, c'est cette fois la question du rapport à soi, de l'intime, de la psychologie, qui est posée. Quelle vérité dans ce questionnement pour nous, spectateurs qui assistons certes, à une pièce qui parle de séduction, mais qui comprenons aussi qu'au-delà du mécanisme du jeu, se trame une vision de l'existence, et ce à travers la représentation.

Dès lors et pour clore cette réflexion, il faut accepter peut être que le texte de théâtre, truffé certes des mensonges indispensables à ce que l'on nomme « jeu », soit surtout un enjeu dans sa représentation. C'est parce que le mensonge théâtral est représenté, parce qu'il est vu par le truchement d'un metteur en scène, parce qu'il épouse un point de vue, qu'il fait sens. Peut-être que le mensonge est double, celui du jeu et celui de la représentation, mais qu'il est indispensable de trahir le texte pour en proposer une lecture dans la vie. Si on ne pouvait pas se mentir le temps d'une représentation, la

vie serait bien insupportable, et même si la vérité ne devient qu'un moment, fugace, éphémère, volatile, elle se remplit alors paradoxalement d'une valeur poétique forte, d'une symbolique que chaque personnage doit s'approprier, que chaque spectateur doit ensuite méditer pour sa propre existence.



# Le miracle toscan

**Paul LEOPHONTE**

Professeur des Universités

Membre correspondant de l'Académie Nationale de Médecine

Dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* où il raconte son premier voyage en Grèce et sa découverte de l'Acropole, Ernest Renan évoque *le miracle grec* : ... *une chose qui n'a existé qu'une fois*, écrit-il, *qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale*. Au Vème siècle avant notre ère se produisit en effet en Grèce (pour l'essentiel à Athènes) une révolution culturelle sans précédent ouvrant sur l'une des périodes les plus denses, les plus fécondes dans le développement des arts, des sciences et des lettres : en architecture et sculpture la production d'œuvres d'une exceptionnelle beauté (comme la construction de l'Acropole ou les statues de Phidias) ; une floraison littéraire brillante (la tragédie avec Eschyle, Sophocle, Euripide et la comédie avec Aristophane) ; l'invention du genre historique (avec Hérodote et Thucydide) ; l'éclosion de la philosophie annoncée par le présocratiques, atteignant des sommets avec Platon et Aristote, et l'art de la rhétorique avec les sophistes ; le développement de la géométrie, des mathématiques, de l'astronomie, et celui de la médecine clinique avec Hippocrate, les écoles de Cos et de Cnide...Et *last but not least*, l'invention de la démocratie sous l'influence de Périclès qui donne son nom à ce siècle.

Deux mille ans plus tard le miracle grec aura un prolongement éblouissant au sein de la civilisation occidentale par une sorte de retour aux sources et un renouveau, une *Renaissance*. Etendue sur deux siècles (le XVème et le XVIème) voire presque trois car on ne peut en

dissocier les prémices au XIVème, *la Renaissance* constitue un bond en avant dans l'histoire de l'humanité. Européenne, elle fut caractérisée par la conquête du Nouveau Monde (par Christophe Colomb -1492), d'immenses progrès techniques (dont l'invention de l'imprimerie moderne par Gutenberg dans les années 1450), la révolution copernicienne (l'héliocentrisme bouleversant l'ordre de l'univers - 1510), un rayonnement spectaculaire des arts, et après une période marquée par le fléau de la peste noire (1348) qui décima plus du tiers de la population européenne, un essor économique sans précédent.

Si l'on se focalise sur la naissance de ce renouveau centré sur les arts et les lettres, c'est vers l'Italie qu'il faut tourner les regards, et en Italie vers la Toscane, plus précisément vers Florence, nouvelle Athènes. La ville de la fleur - le lys rouge son emblème - fut le berceau d'un renouvellement culturel et d'une éblouissante mutation de l'art tout au long du *Quattrocento* (le XVème siècle) : une *Première Renaissance* qui aura précédé et fécondé un art parvenu à une excellence jamais égalée au seuil du *Cinquecento* (le XVIème siècle), la *Seconde* ou *Haute Renaissance*.

Il revient à Pétrarque (1304-1374) d'avoir impulsé cette renaissance. Le grand historien d'art Erwin Panofsky considère que l'auteur du *Canzoniere* révolutionna l'interprétation de l'histoire non moins radicalement que Copernic deux cents ans plus tard ne devait révolutionner l'interprétation de l'univers physique. Jusqu'à lui, les penseurs chrétiens voyaient dans l'Histoire un progrès du paganisme vers le christianisme. Pétrarque considère l'avènement de la Rome chrétienne (le christianisme fut instauré religion d'Etat en 323 avec l'empereur Constantin) et son prolongement médiéval comme une période de déclin et d'obscurantisme en comparaison du passé de grandeur dont témoignent l'art, la littérature, les institutions de la Rome antique. Il préconise le rejet des gloses de la scolastique médiévale au profit d'un retour à l'original des

vieux textes classiques, l'homme redevenu central, au cœur de l'humanisme naissant. Dans ses *Commentarii*, Lorenzo Ghiberti (1378-1455), le sculpteur de la somptueuse *Porte du Paradis* du baptistère de Florence, marqueur décisif dans l'art de la Renaissance, écrit :

*Au temps de l'empereur Constantin et du pape Sylvestre, la foi chrétienne gagna de l'autorité. L'idolâtrie étant violemment persécutée, toutes les statues et peintures ornées avec tant de noblesse et avec une dignité antique et parfaite furent démembrées et mutilées ; et en même temps que ces statues et peintures périrent les livres et les traités, aussi bien que les dessins (théoriques) et les règles qui avaient servi de guide à ce grand art éminent et aimable. Comme l'art n'existait plus, les sanctuaires restèrent dénudés pendant environ six siècles. Alors les grecs firent un premier pas très faible dans l'art de la peinture et le pratiquèrent avec une grande maladresse, aussi grossiers et maladroits que les anciens Grecs avaient été compétents durant la leur.*

Après la longue période de déshérence artistique du Haut Moyen-Âge (Vème-Xème siècle), conséquence des destructions barbares et de l'iconoclasme religieux, l'art chrétien du Moyen-âge central (XIème-XIIIème siècle) qui fait notre admiration dans les églises romanes et gothiques, ce curieux mélange de primitivisme et de raffinement, s'explique, comme l'argumente Ghiberti, par l'interruption de la transmission d'un savoir-faire d'une génération à l'autre sur plusieurs siècles ; il est en outre la conséquence de la volonté de l'Eglise d'obtenir de la peinture, à destination des illettrés (l'essentiel de la population), ce que l'écriture était pour ceux qui savaient lire ; autrement dit, la Bible serait racontée aussi simplement et clairement que possible par le dessin, mais un dessin prêcheur sous forme d'archétypes chargés de symboles, affranchis de tout réalisme, appelant à la méditation sur des images convenues

et figées. On peut en voir l'illustration dans les manuscrits et psautiers illustrés (par exemple le *manuscrit enluminé de Saint Sever* (du XI<sup>ème</sup>) représentant l'Apocalypse ou le *psautier de Saint Alban* du XII<sup>ème</sup> ; ou sur les tympans des églises médiévales, tel le tympan de Saint Trophime en Arles, la porte Miégevillle de Saint Sernin à Toulouse).

Le raffinement de l'art du passé ne fut toutefois pas complètement perdu grâce à l'empire romain d'Orient : après la chute de Rome en 476 l'Empire Byzantin allait prospérer jusqu'à la prise de Constantinople par les ottomans en 1453. C'est ainsi que l'art (essentiellement sous forme d'icônes et d'enluminures) conserva une part de l'héritage de la peinture hellénistique, mais gauchie par les normes en vue d'éduquer et d'édifier, imposées par le prosélytisme de l'Eglise, soit une expressivité stéréotypée des figures humaines, un réalisme absent, un décor neutre sur fond d'or. On peut en voir une illustration dans les mosaïques de Sainte Sophie à Istanbul (à l'instar de la *Vierge avec l'enfant entre l'empereur Jean II Commène et l'impératrice Irène*, du XII<sup>ème</sup>). Par delà ces contraintes, ni la grandeur ni le raffinement, et pour tout dire la beauté, ne manquent. Deux exemples : l'un d'un primitivisme roman non dénué de grandeur (tel le *Christ Pantocrator* du XII<sup>ème</sup> de l'église de Taüll en Catalogne), l'autre du raffinement byzantin tel le *Christ Pantocrator* en mosaïque de la cathédrale de Monreale près de Palerme, également du XII<sup>ème</sup>.

Cet art convenu va être bouleversé – une rupture historique – par un artiste florentin à la charnière entre XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècle (le *trecento*), Ambrogio di Bondone, plus connu sous son diminutif de Giotto, un réformateur qui aura sorti la peinture d'*un âge de ténèbres* selon Boccace (1313-1375), disciple et ami de Pétrarque ... *I primi lumi* (les premières lumières) écrira deux siècles plus tard Giorgio Vasari (1511-1574), premier grand historien de l'art avec ses *Vite - Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1568). Si l'on suit le fil rouge que Vasari nous tend, le

miracle toscan de *la rinascita* (il est le premier à utiliser le mot) se sera déroulé en trois phases, chacune correspondant *grosso modo* à une étape de la vie humaine, en commençant au début d'un nouveau siècle :

- La première phase est comparable à l'enfance (XIV<sup>ème</sup>) – une *Pré-Renaissance* ; elle est introduite par Cimabue et Giotto en peinture, Arnolfo di Cambio en architecture et les Pisani en sculpture.

- La seconde est comparable à l'adolescence (XV<sup>ème</sup>) – la *Première Renaissance* ; elle porte l'empreinte décisive de Masaccio, Brunelleschi et Donatello ;

- La troisième est comparable à la maturité (XVI<sup>ème</sup>) - la *Seconde* ou *Haute Renaissance* ; elle commence avec Léonard de Vinci et culmine avec le modèle de *l'uomo universale*, Michel-Ange – *régnant au-dessus de tous dans les trois arts*, selon le mot de Vasari.

Cette classification didactique où figurent *les phares*, pour reprendre le titre du célèbre poème de Baudelaire, est certes éclairante mais un peu courte. Sans prétendre à l'exhaustivité tant il y eut de talents, nombre d'artistes furent d'un appoint décisif au fil du *Quattrocento* : dans la postérité de Donatello, Verrocchio qui deviendra le maître de Léonard de Vinci ; dans celle de Masaccio des artistes tels que Fra Angelico, Paolo Uccello, Andrea del Castagno ou Piero della Francesca ... une longue liste pourrait suivre avec les élèves ou émules de chacun : à la suite de Fra Angelico Benozzo Gozzoli et Filippo Lippi futur maître de Botticelli, ou à la suite de Piero della Francesca Luca Signorelli et sous son influence (mais aussi celle des florentins Donatello, Uccello, et Lippi qu'il rencontrera lors leur séjour à Padoue) l'un des plus grands maîtres du *Quattrocento*, Andrea Mantegna.

L'exemple de Mantegna illustre comment l'art qui s'était épanoui dans le berceau de la Florence des Médicis (dont *Laurent le magnifique* fut le mécène emblématique), diffusa vers d'autres cités-Etats de la mosaïque italienne. Cette diffusion se fit à la faveur des itinérances des artistes et de

rencontres avec leurs pairs, mais aussi des sollicitations de princes et condottieri de ces cités-Etats : Sienne la rivale toscane, mais aussi Milan avec les Sforza, Ferrare avec les Este, Urbino avec les Montefeltre, Mantoue avec les Gonzague, sans parler de Venise, Padoue, Modène, Gênes, Pise ... Florence rivalisa au *Cinquecento* avec la Rome des papes qui visa à la supplanter, attirant de nombreux artistes au nombre desquels les deux plus grands de la *Haute Renaissance*, Raphaël et Michel-Ange, tandis que le troisième, l'aîné de l'éblouissante trilogie, Léonard de Vinci, après Florence, Milan, et avoir rayonné dans la plupart des cités-Etats d'Italie septentrionale gagnait la France de François 1<sup>er</sup> où il finira ses jours.

Dans ce panorama plein de lacunes tant les artistes furent nombreux, on s'attachera aux plus grands et aux œuvres qui auront le plus significativement marqué une étape décisive dans l'évolution de la peinture de la Renaissance en Toscane.

\*

Giotto est né vers 1267 dans la commune de Vespignano, dans le Mugello, à une trentaine de kilomètres de Florence. Fils de paysan, il est d'abord berger. Selon une légende, alors qu'il garde ses moutons assis près d'un buisson de genets, il dessine sur une pierre crayeuse avec un caillou de galène une brebis. Le plus célèbre peintre de son temps, Cenni di Pepo (dit Cimabue) (1240-1302) passant par là s'arrête, observe le jeune berger, et frappé par son don le prend dans sa *bottega* (son atelier) à Florence (vers 1280). Giotto y effectue son apprentissage : des travaux domestiques simples puis des tâches plus techniques avant de participer aux travaux du maître qui le familiarise avec l'art de la fresque. Cimabue est le premier à infléchir la tradition byzantine vers une ébauche de réalisme. Le pas décisif que fait franchir Giotto à la suite, on peut en voir une illustration en pénétrant dans l'une des premières salles du musée des Offices à Florence où se côtoient trois madones,

la *Maesta de santa Trinita* de Cimabue et une Madone par ses deux élèves la *Madone Rucellai* de Duccio di Boninsegna encore attaché à la filiation traditionnelle byzantine, et la *Madone d'Ognissanti* de Giotto dont, en comparaison, l'inflexion vers la modernité saute aux yeux : dans l'expressivité de la Vierge et sa féminité affichée (le relief des seins), un art instinctif de la perspective jusqu'alors inédit, illustré par la tridimensionnalité du trône et la position des anges. On peut approfondir les différences en comparant le Crucifix de Cimabue (photographié avant qu'il ne soit abimé par les inondations de 1966) et le Crucifix de Giotto : nette ascendance byzantine de l'un, tridimensionnalité et réalisme inédits de l'autre.

Parti pour Rome vers 1295, Giotto y bénéficia de l'influence d'un second maître, ancien élève du sculpteur et architecte Nicola Pisano (1220-1284), Arnolfo di Cambio (1245-1310), premier maître d'oeuvre de Santa Maria dei Fiore à Florence. Sous cette double influence, Giotto exprime tout son art dans la basilique d'Assise puis la décoration de la chapelle des Scrovegni à Padoue : son génie y éclate en 38 vignettes mettant en scène le drame sacré du christianisme, de l'Annonciation au Jugement. Il subvertit la peinture byzantine par trois nouveautés, signant une rupture radicale : humanisation des personnages par rapport à la conception symbolique figée antérieure, intégration de paysages par rapport au fond d'or traditionnel, effets de perspective encore empirique. Comment ne pas être frappé en pénétrant dans la chapelle par son art de la composition, le réalisme des physionomies, la représentation de la nature, la lumière et les couleurs éblouissantes dont un bleu d'un éclat sidérant : *la voûte entière et le fond des fresques sont si bleus*, écrit à quelques siècles de là le narrateur d'*Albertine disparue* dans *La recherche du temps perdu*, *qu'il semble que la radieuse journée ait passé le seuil elle aussi et soit venue un instant mettre à l'ombre et au frais son ciel pur*. On mesure l'ampleur de la révolution opérée par Giotto en

comparant sa *lamentation sur la mort du Christ* et des représentations antérieures sur le même sujet : l'événement est théâtralisé, chaque personnage d'une expressivité inédite, en mouvement dans l'espace.

Retour à Florence, après avoir participé à la décoration de l'église Santa Croce, Giotto pose les pinceaux et devient maître d'oeuvre à Santa Maria dei Fiore, prenant la suite de son maître Arnolfo di Cambio. Architecte du campanile qu'il laissera inachevé à sa mort, il conçoit une merveille de légèreté et de hardiesse architecturale, mariant les marbres de couleur et les bas-reliefs et statues, en harmonie avec les autres parties de l'édifice.

Les artistes qui lui ont succédé - poètes (dont son contemporain et présumé ami Dante), historiens de l'art (de Villani à Vasari), élèves (en particulier Taddeo Gaddi) - ont tous salué le génie novateur de Giotto : *il a fait passer l'art du grec (byzantin) au latin (italien) et lui a donné son caractère moderne*, affirmera Cennino Cennini, écrivain toscan, un demi-siècle après sa mort. Et Giovanni Villani, célèbre chroniqueur florentin : *il rend à la peinture sa dignité culturelle et en fait l'égale des arts libéraux*. Chef de file des *Primitifs Italiens* à la suite de son maître Cimabue, Giotto contribue à faire accéder l'artisan au rang d'artiste. D'*art mécanique* (autrement dit manuel) selon la tradition médiévale, la peinture va devenir un *art libéral* à l'égal des disciplines scientifiques et littéraires.

Giotto meurt à Florence en 1337. La mutation qu'il a induite va être interrompue par la survenue d'un des plus grands fléaux de l'histoire de l'humanité : la peste noire - en cinq années (1347-1352) elle fait 25 millions de morts, soit plus du tiers de la population européenne. Il faudra attendre presque un siècle pour que le génie de Giotto trouve un écho dans celui qui va marquer une deuxième rupture dans la peinture et ouvrir la voie à la modernité, Masaccio.

Mais avant d'aller plus avant dans la voie que Giotto a ouverte - de Masaccio à Michel-Ange, il faut s'arrêter sur un



autre courant de la peinture, brillante parenthèse au long du *Quattrocento*, avatar de l'art byzantin, le *gothique international*.

\*

L'autre élève de Cimabue, Duccio di Buoninsegna (1255-1318), en contraste avec le réalisme, le naturalisme de son pair et rival Giotto, prolonge et fait évoluer l'art byzantin, cultivant les couleurs vives, la délicatesse et la grâce, le détail précieux d'une minutie d'orfèvrerie, d'un lyrisme raffiné. Il annonce avec ses suiveurs et élèves, Simone Martini et les frères Lorenzetti, le *gothique international*. Toute une génération de peintres à cheval entre le XIV<sup>ème</sup> et le XV<sup>ème</sup> siècle va s'y illustrer, tels Lorenzo Monaco (1370-1425) ou Gentile da Fabriano (1370-1427). Cet art dont la Toscane n'a pas le monopole va se répandre en Europe occidentale par l'effet d'échanges réciproques. Il n'est plus seulement religieux, il est aussi profane, entre réel et imaginaire ; c'est un art de cour, aristocratique, raffiné : les corps sont allongés, vêtus richement, les paysages minutieux portés vers l'onirisme, le fantastique, les couleurs vives quasi artificielles. L'un des exemples les plus illustres est représenté par les enluminures d'un livre d'heures *Les très riches heures du duc de Berry* des frères Limbourg : s'y succèdent des scènes de genre de la vie médiévale et des épisodes évangéliques. Par un paradoxe sémantique cet art si délicat, sous une double influence flamande et italienne, est désigné comme *gothique* (gothique tardif ou flamboyant) : les Goths étant considérés par les italiens comme les destructeurs de l'empire romain, le mot était synonyme de *barbare*. A Florence on peut en voir l'illustration avec le triptyque de *l'Annonciation* de Lorenzo Monaco (1410-15), d'un byzantinisme infléchi par l'influence de Giotto, ou avec le retable de *l'Adoration des mages* (1423) de Gentile da Fabriano, chef-d'oeuvre absolu du gothique international, cavalcade bigarrée dans une atmosphère de roman chevaleresque, d'une impressionnante finesse d'exécution,

les couleurs rehaussées d'or comme des pierres précieuses. Dans le même veine, point d'orgue éblouissant, le *Cortège des mages* (1460) de Benozzo Gozzoli dans la chapelle du Palais Medici-Riccardi.

\*

Retour à la filiation de Giotto, un trio d'artistes florentins proches - un architecte, un peintre et un sculpteur - opèrent une rupture capitale dans les premières décennies du *Quattrocento*. Filippo Brunelleschi (1377-1446), l'architecte, en est le chef de file. Fort de ce qu'il a appris à Rome en étudiant les ruines de temples et de palais antiques, il s'affranchit de la tradition gothique et crée une architecture imprégnée de classicisme, d'une légèreté, d'une grâce, d'une harmonie inédites : en témoignent la coupole de la cathédrale de Florence, prodige de technique et de beauté sous laquelle, disait-t-on, *pourraient s'abriter tous les peuples de la Toscane* (l'architecte se serait inspiré de la structure de la voûte crânienne), et l'élégante chapelle Pazzi dans le cloître de la basilique Santa Croce. Dans le même temps, Brunelleschi fait une découverte capitale. Alors que depuis la période hellénistique les artistes avaient une approche instinctive de *la perspective*, il lui apporte une solution mathématique ; elle sera codifiée quelques années plus tard par Leon Battista Alberti (1404-1472), grand théoricien des arts, dans son traité *De pictura*. Les lois de la perspective induisent une mutation radicale de la peinture, elles apportent la tridimensionnalité à la surface plane de la toile par une composition basée sur des lignes vers un point de fuite et par le raccourci pictural - la profondeur est suggérée par un rapetissement progressif des objets en fonction de leur éloignement.

Dans l'entourage de Brunelleschi, fasciné comme lui par la civilisation gréco-latine, un deuxième artiste novateur, sculpteur avant-gardiste, bouleverse la statuaire : Donatello (1386-1466). Elève de Lorenzo Ghiberti, il renoue avec l'idéal antique (notamment du nu) mêlant raffinement et

expressivité. Ses deux David illustrent la mutation qu'il opère : le premier, de marbre, est encore marqué par l'influence gothique, le second de bronze, chef-d'œuvre absolu, tout de grâce, allie finesse, légèreté, élégance. Le réalisme des personnages que Donatello sculpte (il s'inspire des traits de ses contemporains), la force qui en émane (*Saint Georges, Le Pogge*) vont croissant jusque dans les dernières œuvres telle la *Madeleine pénitente*, en bois polychrome, dont l'expressionnisme - l'épuisement physique et la détresse d'une âme portés à la quintessence - est d'une impressionnante modernité. Sa postérité s'étendra jusqu'à Rodin.

Le troisième artiste est un jeune peintre de génie mort à 27 ans (1401-1428), Tommaso di Giovanni Cassai (plus connu par le diminutif de son prénom Maso devenu Masaccio, soit *le fantaisiste* ou, plus péjoratif, *l'idiot*, qu'il était loin d'être). Continuateur de Giotto à presque un siècle d'intervalle, proche de Brunelleschi dont il a assimilé le concept scientifique de la perspective, Masaccio innove dans la physionomie expressive de ses personnages, gagnant en sincérité et en émotion, jouant avec la lumière et le contraste des ombres. On peut en voir une illustration dans les fresques de la chapelle Brancacci de l'église Santa Maria del Carmine à Florence auxquelles il collabora : en exemple, les subtils échanges de regards dans *le Tribut de saint Pierre*, ou surtout (une des illustrations les plus éclatantes de son apport) la représentation d'Adam et Eve chassés du paradis. La représentation du premier couple parmi les autres fresques par son aîné et ami Masolino da Panicale témoigne du bond en avant effectué dans la représentation de l'humain : évanescence et presque mièvrerie chez l'un, âpreté et vérisme chez son cadet qui réintègre le nu réaliste dans la peinture – le couple banni une allégorie du tragique de la condition humaine. Autre œuvre capitale, jalon essentiel dans l'histoire de la peinture occidentale, une fresque représentant *la Trinité* à l'église Santa Maria

Novella. Masaccio y applique les lois mathématiques de la perspective d'après la théorie de Brunelleschi qui a peut-être prêté la main à son ami. *La Trinité* de Masaccio illustre pour la première fois, presque avec didactisme, la troisième dimension en peinture : la voûte en berceau subdivisée en caissons ornés de rosaces s'amenuisant en trompe l'œil *semble s'enfoncer dans le mur*, notera Vasari admiratif. Masaccio confère à tous les personnages une même taille - l'homme, dans l'esprit humaniste du temps, digne d'être à parité avec les modèles divins (jusqu'alors surdimensionnés dans les représentations médiévales).

L'influence de Masaccio va s'exercer sur toute une génération de peintres, d'Andrea del Castagno (1419-1457), trop méconnu, proche par les effets de perspective, l'expressivité des visages et l'art du clair-obscur (comme l'illustre *La Cène* au *Cenacolo Sant'Apollonia*) jusqu'à Michel-Ange.

\*

Contemporains du trio réformateur, une pléiade d'artistes virtuoses, au long du *Quattrocento*, apportent leur pierre à un art enchanteur sur la voie de la perfection. Pour ne s'en tenir qu'aux maîtres toscans, un nom s'impose dans le sillage de Brunelleschi, Leon Battista Alberti ; trois noms dans celui de Masaccio : Fra Angelico, Paolo Uccello et Piero della Francesca ; et, marginal et novateur, un sculpteur à la tête d'un phalanstère familial, Luca della Robbia.

Leon Battista Alberti (1404-1472) théorise avec radicalité les conceptions de Brunelleschi, éliminant les derniers vestiges du gothique dans des édifices qui constituent des modèles de clarté architecturale (le *palais Rucellai* à Florence, la *basilique San Andrea* à Mantoue). Ecrivain, il professe le naturalisme en concevant un réalisme pondéré par le souci de la beauté - alliance d'harmonie, de respect de la symétrie et des proportions - qui complétés par une représentation sans erreurs ni imperfections constituent les canons du classicisme. S'inspirant des conceptions de Vitruve

(architecte romain du 1<sup>er</sup> siècle avant JC), Alberti écrit : *Prenons donc toujours dans la nature les choses que nous devons peindre et choisissons constamment en elle ce qu'il y a de plus beau*. Autrement dit, la faculté créatrice de l'artiste se bornerait à distinguer le beau. C'est peu dire que les artistes qui suivent vont répondre à cet appel du beau et, pour notre bonheur, l'imprégner de leur personnalité.

Guidolino di Pietro plus connu sous le nom de Fra Angelico (1400-1455), est un fils de paysan né comme Giotto à proximité de Florence, dans le Mugello, devenu religieux dominicain. Son art naît d'une synthèse s'inspirant de l'enseignement de deux de ses prédécesseurs : son maître supposé, Lorenzo Monaco, artiste emblématique du *gothique international* auquel il prend l'or et les couleurs claires, le lyrisme décoratif, ce qui donne à sa peinture une luminosité inédite (elle lui vaudra le surnom d'angélique) ; Masaccio d'autre part, rencontré vers 1420, auprès duquel il découvre l'art de la construction spatiale selon les lois mathématiques de la perspective à point de fuite central et un réalisme qui l'éloigne du gothique international. Il crée une peinture aérienne sans être évanescence, d'une grande spiritualité – *des âmes revêtant des corps*, dira-t-on – jouant admirablement de la couleur et d'une lumière quasi immatérielle, telle, sous une forme épurée, *l'Annonciation* du couvent San Marco ou *Le couronnement de la Vierge* qui possède la richesse chromatique et le fourmillement du gothique mais intègre la force émotionnelle et les règles de la perspective du style nouveau. Fra Angelico aura deux grands émules oeuvrant dans une direction opposée : Benozzo Gozzoli (1420-1497), dans la voie du *gothique flamboyant* ; Fra Filippo Lippi (1406-1469), moine réputé *scandaleux* (il a séduit et enlevé une religieuse) à la spiritualité intense et joyeuse : s'éloignant des reliquats gothiques de son maître, sublimant la leçon de Masaccio dans la composition spatiale de ses fresques, il est le peintre de madones d'une exquise féminité qui inspireront son élève Botticelli.

Paolo Uccello (1397-1475) (c'est-à-dire *l'oiseau*, un surnom dont on dispute de l'origine) est élève comme son ami Donatello du sculpteur Ghiberti. Sa peinture est dominée par son obsession de la perspective. Il procède à une organisation géométrique savante de l'espace et une représentation novatrice du mouvement, comme l'illustre le triptyque de la *Bataille de San Romano*, son oeuvre la plus connue. Il témoigne par ailleurs d'un grand talent dans la représentation animalière.

Piero della Francesca (1420-1492) contribue de manière décisive à la révolution de son temps ; il préfigure l'accomplissement vers la perfection harmonieuse qu'atteindront les maîtres du *Cinquecento*. Né à Sansepolcro en Toscane, il effectue un bref passage à Florence où il s'imprègne de l'influence de Masaccio, Fra Angelico et Brunelleschi et collabore avec Domenico Veneziano. Il voyagera beaucoup ensuite en Italie du nord à l'appel de princes et condottieri, à Ferrare, Urbino, Rimini, avant de passer les dernières années de sa vie dans son bourg de naissance où, empêché de peindre par la cécité qui va le gagner, il rédigera des traités scientifiques sur la mathématisation de la perspective. Sa peinture est caractérisée par une géométrisation du monde visible qu'il ramène à cinq figures, du cube à des polyèdres plus complexes. On en retrouvera l'écho des siècles plus tard dans la fameuse formulation de Cézanne : *tout dans la nature se modèle selon le cylindre, la sphère, le cône*. Piero parvient à une matérialisation inédite de la lumière grâce au recours à la peinture à l'huile appliquée en fines couches de glacis transparent. Cette luminosité particulière il la doit à l'influence flamande - à Jan Van Eyck et Roger Van der Weyden notamment dont il s'inspire du souci du détail, de l'attention aux matières et aux textures. L'une de ses premières œuvres (*Le polyptyque de la Miséricorde*) illustre son attachement initial à l'art médiéval (fond d'or, taille des personnages en fonction de leur importance) dont il va

rapidement s'affranchir comme en témoigne l'un de ses chefs-d'oeuvre : *La flagellation du Christ* (1455), modèle de perspective linéaire, d'harmonie des proportions, de langage inspiré de l'antique, mêlant le religieux et le profane. Une autre de ses œuvres témoigne de sa maîtrise de l'art du portrait : le diptyque des ducs d'Urbino – profil de médaille à l'antique selon les canons de l'époque, avec une nette influence flamande dans le réalisme des visages et le détail des paysages. Le génie de Piero della Francesca atteint des sommets avec le cycle des fresques sur *la légende de la vraie croix* (d'après Jacques de Voragine) pour la basilique d'Arezzo ; dans l'une des vignettes – *le songe de Constantin* – il représente la première scène nocturne de la peinture italienne. On ne peut pas ne pas citer *la Vierge et l'enfant avec saints, anges et le duc de Montefeltro* (1472), quintessence de son art de la composition et *La Résurrection* (1465) qu'Aldous Huxley dans un livre de voyages (*Chemin faisant*) considérait comme *la plus belle peinture jamais réalisée*, ce qui conduira l'un de ses lecteurs, officier d'artillerie durant la seconde guerre mondiale, à renoncer à bombarder Sansepolcro, sauvant la fresque inestimable. Il n'est pas si fréquent, dans le cours de l'histoire, que la beauté fasse obstacle aux désastres de la guerre ! Piero della Francesca aura une influence considérable sur les peintres qui vont suivre, à commencer par son élève Luca Signorelli (1445-1523), ses contemporains (Antonello de Messine, Melozzo da Forli, Giovanni Bellini, Pérugin) et bien au-delà sur les figures majeures du *Cinquecento* (Léonard de Vinci et Raphaël).

Luca della Robbia occupe une place marginale mais singulière. Il innove dans l'utilisation en sculpture d'un matériau bien connu dans l'Antiquité classique mais tombé en désuétude au Moyen-Âge : la terre cuite. L'argile, se prêtant idéalement au modelé de l'expressivité et de faible coût en comparaison du marbre ou du bronze, a cependant l'inconvénient de sa vulnérabilité vis-à-vis de la corrosion

environnementale. Pour y remédier Luca della Robbia invente vers 1440 la terre cuite émaillée (autrement dit la céramique vitrifiée), technique extraordinaire et inédite qui vaudra à son atelier familial gloire et fortune. Les œuvres des Della Robbia très répandues, décoratives, sont d'un charme indéniable avec leurs couleurs éclatantes (le bleu si particulier et le blanc) la finesse du modelé, la fraîcheur du dessin.

\*

On pourrait faire suivre un catalogue tant l'époque est prodigue en talents. On retiendra deux artistes incontournables, Sandro Botticelli et Andrea Mantegna.

Sandro Botticelli (1445-1510), s'affranchit de la filiation vériste de Masaccio. Il est le premier, en rupture avec la production religieuse du temps, à faire de la mythologie le thème central de certaines de ses oeuvres. Elève de Filippo Lippi, il est à ses débuts, à l'instar de son maître, un admirable peintre de madones ; il reviendra à la peinture religieuse et à plus d'austérité à la fin de sa vie alors que Florence est sous la théocratie de Savonarole. Mais la période qui nous intéresse le plus, alors qu'il vit à Florence en commensal de Laurent le magnifique, est celle de ses allégories de l'amour : *Le printemps* (1482) et *La naissance de Vénus* (1484). Comment ne pas être émerveillé à la galerie des Offices devant *Le printemps*, cette peinture sur bois de 2 mètres sur 3 au centre de laquelle se tient Vénus, la déesse romaine de l'amour que surmonte Cupidon, les yeux bandés ; à sa droite, Zéphyr poursuit la nymphe Chloris, leur union donnant naissance à Flore, la déesse romaine du printemps – incarnation de la ville de Florence ; à sa gauche, les trois Grâces et Mercure, messager des dieux. La guirlande des personnages constitue une sorte de parcours poétique de l'amour, intemporel pour Vénus, aveugle pour Cupidon, charnel pour le couple Zéphyr-Chloris, en communion spirituelle pour les Grâces, intellectuel pour Mercure. La technique est admirable de finesse et de



transparence grâce à un procédé innovant (la *tempera grassa*, mélange d'huile et d'œuf) qui contribue à faire émaner la lumière de chaque personnage. *La naissance de Vénus* a été réalisée sur toile, une première en Toscane. Zéphyr qui tient dans ses bras la nymphe Chloris souffle vers un coquillage sur lequel se tient Vénus qui cache ses attributs féminins (à l'instar de *l'Aphrodite pudique* antique) en direction du rivage où l'attend Flore (autrement dit Florence accueillant l'amour et la paix incarnés par Vénus). C'est peu dire que la Vénus de Botticelli aura une postérité, à commencer par la Vénus endormie de Giorgione ou la Vénus d'Urbino de Titien, et plus lointaine, *La grande Odalisque* d'Ingres. Un autre aspect considérable de la postérité de Botticelli est sa maîtrise du dessin (il illustrera *La divine comédie* de Dante). Léonard de Vinci et Michel-Ange s'en souviendront.

Dernier des géants du *Quattrocento*, Andrea Mantegna (1431-1506). Il n'était pas toscan mais fut fortement influencé par des artistes florentins rencontrés à Padoue : Donatello qui y résida une dizaine d'années, Uccello, Filippo Lippi, Andrea del Castagno ; et à Ferrare Piero della Francesca. A l'influence florentine s'est mêlée l'influence vénitienne, décisive pour le chromatisme, en particulier de son beau-frère Giovanni Bellini. La première partie de son oeuvre, réalisée à Padoue dans l'église des Eremitani, a été fortement endommagée par les bombardements de la seconde guerre mondiale. Ses chefs d'oeuvre sont à Mantoue où il fut au service des Gonzague qui l'ont anobli. Mantegna est des peintres du *Quattrocento* le plus marqué par le recours à l'Antiquité : son oeuvre regorge de références gréco-romaines dans les arrière-plans de ses tableaux ou dans la position de ses personnages d'un hiératisme de statues antiques – on a parlé de sculptures peintes (on peut en voir une illustration dans son Saint Sébastien). Une autre de ses caractéristiques est la floraison de détails, l'observation de la nature, la minutie de ses paysages

(comme dans *Le Parnasse*). Mais l'apport le plus décisif porte sur la perspective : Mantegna invente le raccourci en contre-plongée ; il le pousse jusqu'à la démonstration avec la poignante *Lamentation sur le Christ mort* - peint après la mort de son fils, il ne se séparera jamais du tableau. Son oeuvre la plus grandiose est *La chambre des époux* (*La camera picta*), chambre à coucher et salle d'audience, hymne à la famille des Gonzague au château saint Georges à Mantoue : sur chaque mur des fresques admirables d'illusion, de réalisme, d'une étourdissante beauté, et au plafond un *Oculus* merveilleux, mêlant la contre-plongée et le trompe-l'œil, la délicatesse, la fraîcheur imprégnée d'humour. L'oeuvre de Mantegna a connu un retentissement considérable, hors d'Italie en particulier, par la diffusion de ses gravures qui ont influencé Dürer, Rembrandt et Rubens.

\*

On a côtoyé les sommets, on les atteint avec Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange.

Léonard (1452-1519), l'aîné, est à la charnière du *Quattrocento* et du *Cinquecento*. On connaît sa lettre de motivation adressée au duc de Milan, Ludovic Sforza : après avoir énuméré toute une logistique en machineries de guerre qu'il serait susceptible de créer, celui qui fut un homme universel - ingénieur, urbaniste, cartographe, anatomiste, géologue, botaniste, musicien, poète, philosophe ... ajoute modestement : *en temps de paix, je puis égaler, je crois, n'importe qui dans l'architecture, construire des monuments privés et publics, et conduire l'eau d'un endroit à un autre. Je puis exécuter de la sculpture en marbre, bronze, terre cuite. En peinture, je puis faire ce que ferait un autre quel qu'il puisse être*. D'un génie d'une si prodigieuse polyvalence le peintre seul ici nous intéresse. Il commença sa carrière à Florence dans l'atelier d'Andrea Verrocchio (1435-1488) parmi une pléiade de jeunes artistes qui vont marquer le *Quattrocento* : Ghirlandaio (qui initiera Michel-

Ange à l'art de la fresque), Botticelli, les frères Pollaiuolo, Le Pérugin maître plus tard de Raphaël. Une exposition qui se tenait à Florence à l'occasion du cinquième centenaire de la naissance du peintre posait la question : *et si Léonard de Vinci devait tout à son maître ?* Après avoir commencé au bas de l'échelle dans *la bottega*, le maître reconnaît vite ses capacités et l'associe à son travail. Ils peignent de concert le fameux *Baptême du Christ*. Et voici ce qu'écrit Vasari : *Léonard de Vinci, venant à l'aider dans cette oeuvre, y peignit un ange de sa main, lequel était beaucoup mieux que les autres choses. Ce qui fut cause qu'Andrea se résolut à ne vouloir plus toucher de pinceaux, puisque Léonard, si jeune, s'était porté en cet art au-delà de lui.* Léonard écrira plus tard : *Médiocre est l'élève qui ne dépasse pas son maître.* On pourrait ajouter qu'est médiocre le maître qui ne s'emploie pas à être dépassé par son élève. Si Verrocchio sut s'incliner devant le génie de son élève, il sut auparavant lui transmettre sa polyvalence, son perfectionnisme, son art du trait et sa technique du glacis qui porte en gestation le fameux *sfumato*. L'influence est perceptible dans les œuvres de jeunesse : il suffit de comparer par exemple la *Dame au petit bouquet* et le *Portrait de Ginevra Benci* dont Léonard a reproduit la pose. C'est un moment capital dans l'art du portrait, figé jusqu'ici dans l'immobilité intemporelle de la frontalité en sculpture et du profil de médaille en peinture : la pose de trois-quarts apporte une vitalité qui va désormais caractériser le portrait florentin. Quant au sourire de *La Joconde* on peut en voir la préfiguration dans le sourire du *David* de Verrocchio. Accueilli à Milan par Ludovic Sforza, Léonard va durant un peu plus d'une quinzaine d'années y déployer son génie avant, gyrovague polyvalent, d'exercer l'éventail de ses capacités inventives dans plusieurs villes d'Italie notamment au service de César Borgia, puis après un retour à Florence de finir sa vie en France, au Clos Lucé, en protégé de François 1<sup>er</sup>.

Imprégné des connaissances acquises dans les divers domaines auxquels il s'exerce, Léonard de Vinci réalise avec pragmatisme une peinture qui fusionne l'art et la science. Il allie le don créatif au souci de l'exactitude que porte en lui le botaniste, géologue ou anatomiste (on peut en voir l'illustration dans *L'homme de Vitruve*, son célèbre dessin représentant les proportions parfaites du corps humain). Ce souci d'exactitude qu'il invoque constamment l'éloigne du naturalisme mêlé d'idéalisme, la recherche exclusive du beau, que professait Alberti. C'est un esprit scientifique, un homme des Lumières avec trois siècles d'avance. Sa maîtrise, il en offre une démonstration éblouissante dans la fresque monumentale représentant *La Cène* qui orne le réfectoire du couvent dominicain de Santa Maria delle Grazie à Milan (elle a hélas beaucoup souffert des dommages du temps et des tentatives de restauration). Elle représente l'annonce faite par Jésus aux apôtres de la trahison de Judas lors de l'Eucharistie. La mise en scène en perspective, les visages, les mouvements esquissés témoignent d'une rendu des sentiments, d'une vérité psychologique jusqu'alors jamais atteinte. Léonard professait que pour capter l'expressivité il fallait s'inspirer du langage gestuel des muets !

De la fresque à la peinture à l'huile (il fut l'un des premiers à recourir à cette technique importée des flamands) Léonard va apporter deux innovations capitales : la technique du *sfumato* – autrement dit un modelé vaporeux obtenu en superposant plusieurs microcouches de peinture en glacis qui confère aux contours du corps une apparence plus naturelle que le trait et permet de nuancer davantage les couleurs ; *la perspective atmosphérique*, qui marque la profondeur de l'espace par un adoucissement des contours et un dégradé progressif des couleurs conférant à l'ensemble une atmosphère légèrement brumeuse. Ces deux techniques transforment radicalement l'art du portrait, au coeur de la philosophie picturale de Léonard. Avec Le portrait de *Ginevra de Benci* (1474-76) il

introduit la pose de trois-quarts. Avec *La dame à l'hermine* (1488-90) il s'applique à capter, par delà la représentation physique, le mystère de l'être, la beauté saisie dans l'instant fugitif. Suivra *La belle ferronnière* (1495-97) avant *La Joconde* (1503...1519) où il parvient au suprême à joindre la grâce des traits et le mystère psychologique dans un contexte d'harmonieuse douceur qu'agrémente un fond paysager imaginaire. Des caractéristiques qu'annoncent les deux versions de *La Vierge aux rochers* (1483-86) et qui s'affirment avec *La Vierge, l'enfant Jésus et Sainte Anne* (1503-1519) ou le *saint Jean Baptiste* réalisé à la même époque que *La Joconde*. Nul avant Léonard n'avait aussi bien entretissé le portrait (ou l'allégorie) et l'infini mystérieux des âmes. Il ouvre la voie à un cadet, figure de proue qui portera le classicisme de la Haute Renaissance à son point de perfection, Raphaël (1483-1520).

Tout se passe comme si les recherches et les innovations en peinture depuis Giotto, relayé par les maîtres du *Quattrocento*, convergeaient vers Raphaël. Né et formé à Urbino puis à Pérouse auprès du Pérugin, il n'est toscan, en comparaison des peintres qui viennent de se succéder, que par adoption. Son séjour à Florence est néanmoins décisif, il va y bénéficier de l'influence de Léonard de Vinci et de Michel-Ange et y peindre d'exquises madones telles la *Madone de la prairie* ou la *Vierge au chardonneret*. L'influence de Léonard qu'on retrouvera plus tard dans les portraits y est manifeste dans la composition pyramidale, le sfumato et le clair-obscur, le paysage à l'arrière-plan ; la plus célèbre est peut-être la *Madone Sixtine* avec ses célèbrissimes angelots du premier plan - pour l'anecdote, Raphaël aurait capté sur le vif la posture de deux enfants l'observant en train de peindre.

Le génie de Raphaël va donner toute sa mesure alors qu'il devient le peintre officiel de la papauté. Chargé de la décoration des appartements du pape Jules II, il réalise les fameuses *Stanze* dont la plus célèbre est la *chambre de la*

*Signature* avec la fresque représentant *l'Ecole d'Athènes*, hommage à la pensée antique par l'architecture et les personnages représentés, centrés par Platon et Aristote entourés d'autres figures majeures de la pensée antique dont les attitudes, le modelé des corps évoquent l'influence de Michel-Ange. Si l'on y joint l'effet de perspective en profondeur, la palette des couleurs, l'équilibre harmonieux de la composition l'ensemble confine à la perfection. S'agissant des scènes religieuses (comme *la Déposition de croix*) ou des portraits (comme celui de Baldassare Castiglione ou de sa maîtresse *La Fornarina*), les mots qui viennent sous la plume des critiques d'art sont la mesure, l'harmonie, *la grazia, la dolce maniera...* En quoi il s'oppose à l'un des maîtres qui l'a inspiré et lui survivra, *la terribilita*, le style puissant et torturé de Michel-Ange. Tout opposés qu'ils soient par le style, les deux peintres se rejoignent par le génie : non seulement ils ont porté l'art de peindre à des cimes mais, comme on le verra plus loin, ils annoncent une mutation radicale de la peinture – Michel-Ange avec les fresques de la chapelle Sixtine, Raphaël avec la puissance dramatique de *La chambre d'Héliodore* et surtout sa dernière oeuvre, terminée par ses élèves, *La Transfiguration*, guère éloignée de *la terribilita* de Michel-Ange.

De Michel-Ange (1475-1564) Vasari a écrit dans ses *Vite* : *Parmi les vivants et les morts, celui qui remporta la palme, les dépasse et les écrase tous, c'est le divin Michel-Ange Buonarroti. Sa primauté ne s'exerce pas dans un art mais dans les trois. Il fut le sculpteur, le peintre, l'architecte prodigieux que l'on sait, et un poète trop méconnu, l'un des plus grands de langue italienne. Enfant, il se familiarise avec la pietra e lo scarpello (la pierre et le ciseau) auprès du mari de sa nourrice, tailleur de pierre à Settignano, un bourg proche de Florence. A 13 ans il entre dans la cité toscane comme apprenti dans l'atelier de Ghirlandaio, fresquistes délicat, un peu froid, avant de rejoindre un an plus tard le*

sculpteur Bertoldo auprès duquel il découvre, ébloui, dans le couvent San Marco *le jardin de marbre* regroupant une collection de sculptures antiques de Laurent le magnifique. Tôt reconnu pour ses aptitudes hors du commun par ce dernier, il est accueilli au palais Medici-Riccardi où il fréquente le gratin des humanistes de son temps : Marsile Ficin, Ange Politien, Pic de La Mirandole. Âgé d'une vingtaine d'années, déjà maître de son art, il part pour Rome où il réalise pour la basilique Saint-Pierre, dans un unique bloc de marbre de Carrare, l'admirable *Piéta*, puis retour à Florence l'impressionnant *David* – l'une, d'une juvénile beauté, aussi gracieuse que tragique, son fils qui lui ressemble comme un frère sur ses genoux, empoigne jusqu'aux larmes ; l'autre, nu colossal, sidère par sa perfection physique, son expressivité dans la monumentalité. Songeons, en ce *Cinquecento* commençant (il faut imaginer le temps suspendu) qu'au même moment, dans la ville des Médicis, Léonard de Vinci entreprend le portrait de Lisa del Giocondo, Raphaël peint l'une de ses exquises Vierge à l'enfant et Michel-Ange met la dernière main à son *David*. Il n'a pas atteint la trentaine et il est déjà l'immense sculpteur que confirmeront ses œuvres futures (le *Moïse* du cénotaphe inachevé de Jules II, *l'esclave mourant* ou la *Piéta Bandini*, inachevée, qui devait orner son propre tombeau). Ses maîtres ? Moins Ghirlandajo ou Bertoldo (et à travers lui Donatello) que Masaccio dont, impressionné par sa recherche dans l'expressivité dramatique de l'être, jeune apprenti il a copié les fresques de l'église du Carmine ; et Jacopo della Quercia, sculpteur du Quattrocento, interprète prébaroque de l'Ancien Testament, qu'il découvre avec fascination lors d'un séjour à Bologne et dont il se souviendra dans la réalisation des fresques du plafond de la chapelle Sixtine.

Il répétait volontiers qu'il était sculpteur et pas autre chose. Lorsque le pape Jules II, avec une autorité que nul n'avait l'audace de contester, lui demandera de peindre à fresque le

plafond de la chapelle Sixtine, il lui redira ce qu'il avait maintes fois exprimé : *je ne suis pas peintre*. Modestie ou dérobade ? Michel-Ange vient de réaliser le *Tondo Doni* qui dans sa représentation inédite de *la Sainte Famille* marque une inflexion audacieuse de la peinture : une construction pyramidale en spirale tout d'un bloc sculptural, en arrière-plan la représentation non pas d'un paysage mais d'hommes nus contorsionnés, comme un trait d'union entre l'art chrétien et l'art antique (*ignudi* qu'on va retrouver au plafond de la Sixtine). Le tondo a été réalisé entre 1506 et 1507, dans les mois qui suivent la découverte en janvier 1506, en creusant des fondations dans une vigne à proximité de la *Domus aurea* de Néron, du *groupe du Laocoon* (daté du 1<sup>er</sup> siècle et évoqué par Pline l'Ancien) d'une intensité dramatique inédite dans une oeuvre antique. Michel-Ange en est bouleversé. Il trouve là l'illustration parfaite de sa recherche sur la plastique des corps, en particulier ce qu'on appellera *la figure serpentine*, une spirale des corps distincte du *contrapposto* (le déhanchement) que Donatello avait repris de la statuaire grecque. L'influence, perceptible dès le *tondo Doni*, va se matérialiser dans les fresques de la chapelle Sixtine. Michel-Ange, héritier comme Léonard des concepts scientifiques du *Quattrocento*, professe à rebours de son aîné et rival que la beauté prime sur la vérité scientifique, elle est moins dans l'imitation exacte de la nature que dans sa reconfiguration par l'inspiration et la sensibilité, comme l'abeille qui a butiné fait son miel ensuite. *Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs*, écrivait son contemporain Montaigne, *mais elles en font après le miel, qui est tout leur ; ce n'est plus thym ni marjolaine : ainsi les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra pour en faire un ouvrage tout sien...* Telle est la *maniera* (le style) qui fait de Michel-Ange le précurseur d'une importante mutation de la peinture, le *maniérisme*. Il faudrait tout un volume pour commenter les épisodes du récit biblique de la Genèse figurant sur la voûte, de la



Création au Déluge, encadrés des sibylles, *ignudi* et Prophètes, mêlant le profane et le sacré – *la Grèce dans une atmosphère palestinienne*, écrivit Marcel Brion. Arrêtons-nous à la création d'Adam et rêvons sur les deux mains tendues sans se toucher, le doigt de Dieu pointé vers le premier homme formé du limon de la terre – l'histoire de l'humanité commence là et le mystère de sa finalité. La gigantesque fresque du *Jugement dernier* qui surplombe le chœur, réalisée un quart de siècle plus tard, est-elle une réponse ? Elle est tragique, centrée par un Christ qui n'a rien d'évangélique : aussi vengeur que le Dieu de l'Ancien Testament, il départage les élus, ces derniers sans paix ni joie à la vue des damnés balayés d'un geste terrible, happés par les démons. Un Michel-Ange vieillissant exprime là sa personnalité tourmentée et l'artiste sa double hérédité hellénique et chrétienne : une ardente sensualité qui choquera ses contemporains (un de ses suiveurs, Daniele da Volterra surnommé *il Braghetton* - le culottier - aura la charge de dissimuler les sexes) et une obsession du péché, l'impossibilité de la rédemption. Par cette oeuvre colossale, au sommet de son art, celui qui disait *je ne peins que malgré moi* ouvre une voie inédite où s'engagera la génération suivante, du maniérisme au baroque.

Michel-Ange continuera à sculpter (des *Piéta*) et à peindre (les fresques de la *chapelle Pauline* au Vatican) mais il se consacrera désormais aussi à l'architecture et à l'urbanisme (entre autres, à Florence, la sacristie de San Lorenzo, l'escalier de la bibliothèque Laurentienne ; à Rome, l'aménagement de la place du Capitole, l'achèvement du palais Farnèse et la construction du dôme de la basilique Saint Pierre). En marge de son oeuvre de sculpteur, de peintre et architecte, ce génie infatigable aura composé plus de trois cents poèmes.

\*

Sur trois siècles, de Giotto l'initiateur relayé par une pléiade d'artistes du *Quattrocento* jusqu'à l'éblouissant trio de la

Haute Renaissance, le miracle toscan s'accomplit en contrepoint du miracle grec. L'art de peindre, de sculpter, d'édifier atteint ce qu'un architecte de la génération suivante, Andrea Palladio, définira comme une quintessence, un accomplissement de la beauté : *l'harmonie de toutes les parties sous quelque forme qu'elle apparaisse, en vertu d'une proportion et d'une correspondance telles que rien ne puisse être ajouté, retranché ou modifié sans qu'en souffre l'ensemble*. Insurpassable aux yeux de la génération qui suit, celle-ci va devoir s'ouvrir un nouveau chemin si elle ne veut pas imiter et reproduire. Il lui est préfiguré par l'oeuvre posthume de Raphaël et les audaces plastiques et chromatiques de Michel-Ange à la Sixtine. La nouvelle génération a retenu la leçon de Léonard : *N'imitiez jamais la manière d'un autre peintre ou vous serez qualifiés de petits-fils et non de fils de la nature dans votre art*. Dans le deuxième quart du Cinquecento, le miracle toscan va connaître après sa prime floraison un regain. Les codes du classicisme - *une peinture sans erreur qui calibre l'équilibre et distillait les harmonies* - vont être transgressés, la beauté engagée sur une voie expérimentale grandiose, celle du *premier maniérisme*, avec Pontormo, son élève Bronzino et Rosso Fiorentino à Florence, Beccafumi à Sienne, Parmigianino à Parme, avant d'évoluer vers un excès de sophistication et plus tard vers le baroque.

A considérer cette période prodigieuse de l'histoire l'art, on songe au mot d'un lointain héritier de Raphaël, français de cœur italien, Nicolas Poussin : *La finalité de l'art est la délectation*.

## LECTURES

\*Giorgio Vasari. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes.*

Actes Sud 2005

\*EH. Gombrich. *Histoire de l'art.* Gallimard 1998

\*Erwin Panofsky. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident.*

Champs arts 1976

\*Anthony Blunt. *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600.* Gallimard 1956

\*Piero Bargellini. *Florence cité des peintres.* Payot 1952

\*Cédric Michon. *La peinture de la Renaissance. L'ère des génies.* Milan 2005

\*Bertrand Jestaz. *La Renaissance de l'architecture. De Brunelleschi à Palladio.*

Gallimard 1995

\*Edouard Pommier. *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance.*

Gallimard 2007

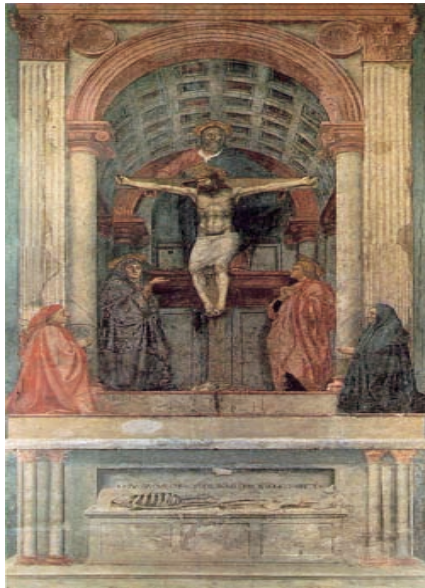
\*Marcel Brion. *Michel-Ange.* Albin Michel 1995



Lamentation sur la mort du Christ (1305). Chapelle des Scrovegni. Padoue. Etape cruciale dans la mutation de la peinture occidentale vers l'expressivité.



Adoration des Mages. Gentile da Fabriano (1423)  
Galerie des Offices. Chef-d'oeuvre du Gothique international



La Sainte Trinité (1425-28) Masaccio. Santa Maria Novella. Florence. Première illustration de la perspective en peinture



Lamentation sur le Christ mort. Mantegna (1480) Pinacothèque de Brera. Invention de la contreplongée en peinture



La déposition du Christ. Raphaël (1507) Galerie Borghèse  
Le classicisme de la Haute Renaissance à son apogée



Tondo Doni. Michel-Ange (1506-1507). Musée des Offices  
Première inflexion vers le maniérisme



# L'aviateur et le philosophe

**Dr Jacques POUYMAYOU**

Anesthésiste-Réanimateur

IUCT - Oncopole - Toulouse

**« Descartes, dans l'histoire de la pensée, ce sera toujours ce cavalier français qui partit d'un si bon pas ». (Ch. Péguy).**

« Mutatis mutandis », René Descartes est un hapax philosophique. Tous ceux qui le suivront se définiront par rapport à lui et surtout par rapport à un petit livre extraordinaire qui a pour toujours posé les bases de la rigueur du raisonnement, je veux dire le « discours de la méthode ». Combien d'entre nous l'ont étudié lors de leur classe terminale, combien (dont votre serviteur) en ont planché un extrait à l'oral du baccalauréat littéraire ou scientifique (cette dichotomie stupide d'ailleurs absente de l'ouvrage) en suant et pestant « in petto » contre le pauvre philosophe ? Combien l'ont plus tard retrouvé, ou plutôt l'ont découvert, passées les ardeurs de l'adolescence quand l'entrée en maturité nécessite de solides bases de pensée. Le « discours » ne déçoit jamais et cette langue classique qui s'imposait alors à toute l'Europe et à une grande partie des Amériques garde un charme suranné en dépit de sa précision quasi chirurgicale de sa rigueur toute..... cartésienne.

La vie de René Descartes est à elle seule un roman.

Né le 31 mars 1596 à la Haye en Touraine (aujourd'hui Descartes en Indre et Loire), il manifestera très tôt des aptitudes intellectuelles hors du commun en dépit d'une santé fragile, laquelle ne l'empêchera pas d'embrasser la vie militaire après son baccalauréat et sa licence en droit canonique à Poitiers et deux ans à Paris où il rédige un « traité d'escrime » et choisit pour devise « *heureux qui a vécu caché* ». De ces années d'études, il gardera une



aversion pour le système éducatif basé sur la scolastique et un amour pour la discrétion (« *je m'avance masqué* »).

En 1618, il entre à l'école de guerre de Philippe de Nassau en Hollande puis passe en Allemagne au service du duc Maximilien de Bavière et connaît les affres de la guerre de Trente ans. A-t-il réellement participé à la bataille de la Montagne Blanche près de Prague qui marqua la fin du royaume de Bohême et trois siècles de joug autrichien sur la future Tchécoslovaquie ? Le doute subsiste.

Au cours de ses quartiers d'hivers 1619/1620 à Neubourg, enfermé dans un poêle (tel qu'on en trouve dans les contrées septentrionales), il fait trois songes qui décident de sa vocation : « *Le 10 novembre 1619 lorsque rempli d'enthousiasme je trouvai le fondement d'une science admirable...* ».

Entre ses séjours dans les provinces unies où il n'indique jamais le nom de sa ville de résidence (pour vivre heureux, vivons caché), en Bretagne, en Italie pour un pèlerinage à Loreto et un séjour à Rome lui permettant d'observer les parhélies, il s'intéresse et publie des ouvrages de philosophie (méditations métaphysiques) d'astronomie (météores), de médecine (traité de l'homme), d'optique (dioptrique).

Le 24 février 1616, Galilée est condamné par le Saint Office. Ayant reçu son ouvrage, le « dialogue sur les deux grands systèmes du monde » lui aussi condamné le 22 juin 1633, Descartes en publie des fragments en 1637 avec une préface qui va devenir un des pivots de la pensée : Le discours de la méthode.

L'année suivante lui donnera une fille qu'il perdra en 1640, perte qui, avec celle quasi concomitante de son père seront à l'origine « *du plus grand regret qu'il eût jamais senti en sa vie* ».

Accusé d'athéisme, menacé de subir le sort de Vanini étranglé en 1619 place du Salin à Toulouse, il croise le fer

(métaphoriquement parlant) avec les dévots mais doit faire intervenir les autorités pour mettre fin aux menaces.

Sous l'influence d'Elisabeth de Bohême, princesse en exil, il s'attelle à son traité sur les passions. Il rencontrera Blaise Pascal lors d'un de ses trois séjours en France avant de partir comme tuteur de la reine Christine à Stockholm où il meurt le 11 février 1650.

Les circonstances de cette mort ont inspiré nombre d'hypothèses dont une hostie empoisonnée à l'arsenic. Les tribulations de sa dépouille sont encore plus romanesques.

L'exhumation du corps sur ordre de Louis XIV montre un état avancé de décomposition et les restes sont rapatriés dans une boîte de cuivre de 80 cm, non sans que l'ambassadeur missionné par le Roi Soleil prélève au passage l'index droit qui « *avait servi d'instrument aux écrits universels du défunt* ».

Le cercueil va reposer en l'abbaye sainte Geneviève jusqu'en 1792 lorsqu'après décision de l'assemblée constituante deux ans plus tôt, les restes présumés du philosophe seront conservés dans l'ancien couvent de Petits Augustins pour enfin être réinhumés le 26 février 1819 en l'église Saint Germain des Prés. Aux dernières nouvelles ils y sont toujours, amputés du crâne de Descartes. Ce dernier avait été volé lors de l'exhumation de 1666, revendu à neuf propriétaires successifs pour finalement aboutir au musée de l'homme en 1931. Du moins le pense-t-on car il existe cinq autres « crânes » du philosophe (comme dans le musée des Pieds Nickelés avec les crânes de Mozart).

Ces incertitudes sur les restes ont sans doute privé Descartes du Panthéon qu'il aurait bien mérité, mais dans le doute, « *Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont* », il n'y aura même pas un cénotaphe.

*« Si je suis descendu, je ne regretterai absolument rien. La termitière future m'épouvante. Et je hais leur vertu de robots. Moi, j'étais fait pour être jardinier. »* (Lettre à Pierre Daloz)

Le lendemain, 31 juillet 1944, le commandant Antoine de Saint Exupéry de la première escadrille du groupe de reconnaissance Savoie de l'armée de l'air s'envole de l'aéroport de Poretta (Corse) pour une mission cartographique de la vallée du Rhône.

A-t-il pressenti que ce serait la dernière ? Le principe en est acté au sein du haut commandement puisqu'il a été décidé de le mettre, à son retour, dans le secret du débarquement de Provence prévu pour le 15 août, moyennant quoi, il ne pourra plus voler en mission de guerre. Au grand soulagement des mécaniciens qui le voyaient toujours atterrir avec terreur, supputant les dommages qu'il allait infliger à son appareil lors de la prise de contact avec le sol. Terreur justifiée de nombreuses fois depuis qu'il avait intégré, grâce à ses connaissances, le groupe de reconnaissance. Il avait dû alors se familiariser avec le P.38 Lightning bimoteur américain parmi les plus réussis pour la reconnaissance photographique capable d'atteindre des plafonds de plus de 10.000 mètres au-delà des capacités d'interception de la quasi-totalité des chasseurs allemands.

Il avait fallu beaucoup d'énergie à cet homme de 44 ans pour se former au pilotage délicat de cette merveille technologique. Son ami le journaliste John Phillips avait réalisé un reportage pour le magazine Life où l'on voit Saint Ex. en formation à Alghero (Sardaigne) au mois de mai 1944.

Réfugié aux Etats Unis après la débâcle de 1940 il avait attendu le débarquement allié en Afrique du nord pour reprendre du service sous les cocardes françaises en faisant jouer toutes ses relations pour permettre à un homme à la

quarantaine passée de piloter des appareils réservés aux trentenaires.

Lors de sa controverse New Yorkaise avec Jacques Maritain, autre exilé français de renom, il refuse de reconnaître De Gaulle comme l'homme providentiel et choisira d'obéir au clan Darland Giraud à l'inverse de son interlocuteur qui n'était pas non plus gaulliste. Insulte que le Général n'oubliera jamais.

Ce sera sa dernière mission, mais pas de la façon dont l'entendaient ses supérieurs. Six heures après son décollage, l'aviateur est porté disparu.

Il venait de rejoindre Mermoz (dont les pilotes d'Air France portent le deuil avec leur cravate noire comme ceux de l'armée de l'air portent celui de Guynemer) dans la légende.

Que s'est-il passé ? Les théories iront bon train jusqu'à ce jour de 1998 où un marin pêcheur marseillais remonte dans ses filets une gourmette identifiée comme le cadeau de Consuelo à son mari, Antoine de Saint Exupéry. Les restes de l'épave sont repérés et l'identification du P.38 confirmée avec l'examen des numéros de série des quelques pièces encore identifiables.

Restent les circonstances de la mort, qui malgré la confession d'un aviateur allemand, lors des 70 ans de la disparition, restent encore sujettes à caution dans la mesure où elles n'ont pu être corroborées par d'autres témoignages, les archives de son groupe ayant disparu dans la débâcle. De plus, le lieu de la découverte va à l'encontre du plan de vol. Mais Saint Ex. n'en aurait pas été à sa première erreur de navigation. Il en rapporte un souvenir au cours de ses vols sur « La Ligne ».

Egaré entre deux couches de nuages, sous un ciel sans étoile, par une nuit sans lune, trahi par la défaillance des instruments de navigation, et aussi sans doute par la poursuite d'une des rêveries intérieures dont il était coutumier, voici notre héros perdu avec une jauge à essence (fonctionnelle) lui indiquant l'urgence de la situation.

Une seule solution, retrouver la mer afin de reprendre le bon cap et au pire se poser sur la grève à bonne distance des rebelles friands des pilotes égarés. Mais quelle tactique adopter ? La reconnaissance dans toutes les directions en dépit du niveau de carburant où le choix d'une seule au risque de se tromper et finir, au mieux, otage des hommes du désert ?

Les études classiques (si décriées aujourd'hui) ont ceci de bon qu'un jour, un auteur a réfléchi au problème et en a tiré une proposition. Et revient à Saint Ex. la phrase de Descartes « *Imitant en ceci les voyageurs qui, se trouvant égarés en quelque forêt, ne doivent pas errer en tournoyant, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, ni encore moins s'arrêter en une place, mais marcher toujours le plus droit qu'ils peuvent vers un même côté..... car, par ce moyen, s'ils ne vont justement où ils désirent ; ils arriveront à la fin quelque part, où, vraisemblablement, ils seront mieux que dans le milieu d'une forêt.* » (Discours de la méthode. Troisième partie).

Il choisit une direction, s'y tient et voit finalement l'ourlet d'écume qui sépare l'océan de l'estran. Il était sauvé grâce à un philosophe de quatre siècles son aîné.

A quoi a-t-il pensé ce 31 juillet avant de s'abîmer en mer ?

Au Petit Prince qui l'a rendu immortel ?

Au jardin qu'il aurait pu cultiver ?

A la dernière de ses nombreuses conquêtes discrètement repartie au petit matin ?

Mystère.

C'est pourtant une femme qui lui dédiera la plus belle épitaphe :

« *Le magicien de notre adolescence, un ambulant, un chevalier, un mage noble, un enfant de mystère qu'un souffle de grâce animait* ». (Louise de Vilmorin en hommage à son soupirant éconduit)

## Oeuvres ultimes

### Une approche d'oeuvres ultimes d'artistes du XIXème et XXème siècles

**Brigitte HEDEL-SAMSON**  
Conservateur honoraire

*« Le doute, omniprésent et obsédant, empêche l'artiste de se complaire et de s'épanouir dans la quiétude. Comme si l'artiste, à un moment donné, produisait une image qui se rétracte, qui lui permet de rebondir. Cette quête éperdue convoque la recherche et amène souvent le créateur à une résurrection pour une trouvaille apparemment anodine ou l'indicible et l'imperceptible trouvent leur place. Qui y a-t-il de commun entre Cézanne, Gauguin, Braque, Mondrian, Chagall, Matisse, Picasso, Miro, Dubuffet? Rien si ce n'est une liberté totale, une liberté voulue et vécue qui éclaire en partie le mystère de leur création. Il s'agit de s'attarder à décrire la voie qu'ils retrouvent après de multiples recherches jusqu'à cette ultime phase, aboutissement de toute une vie. Peu d'artistes sont appelés à une reconnaissance posthume. Ils l'atteignent car le message est une référence à l'art vivant. » Jean- Louis Prat. (1)*

Longtemps considérées comme plus faibles, les dernières œuvres étaient peu regardées; certaines études cependant ont permis une autre approche : Deux textes fondamentaux, *Admirable tremblement du temps* de Gaëtan Picon, (2) et *La Beauté du monde, la littérature et les arts*, de Jean Starobinski, (3), deux expositions : *L'oeuvre ultime de Cézanne à Dubuffet* en 1989 à la fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence et *Dead Line* au musée d'art moderne de la ville de Paris en 2009. Les œuvres ultimes, quelque soit la situation de l'artiste, sont des réalisations : l'artiste veut

continuer à produire, il est vivant et son expression est quotidienne.

Le regardeur, que nous sommes, cherche, observe, dialogue, il est attentif, attiré, intrigué, surpris par cette expression lucide et libre des dernières oeuvres réalisées. Il perçoit les contrastes, les permanences quand il regarde les œuvres ultimes. *«Le propre du regard, c'est de n'être jamais saturé. Il ne l'est jamais par la contemplation d'une oeuvre particulière ni par l'inépuisable variété des modes picturaux existants. Voir offre tout l'espace au désir, mais voir ne suffit pas au désir. C'est que le regard n'est pas seulement vision.»* Jean Starobinski. (cf. Note 3)

Etonné, le regardeur se nourrit et retrouve dans sa mémoire les œuvres plus anciennes et les compare par rationalité ou par prudence. Peut-être aussi une intuition le guide-t-il sans mot et sans analyse à être devant une dernière production. Cet article est une évocation incomplète, de nombreux exemples ne sont pas abordés, le choix des artistes est simple, pour la plupart connus entre la fin du XIX<sup>ème</sup> et le XX<sup>ème</sup> siècles. L'approche est faite selon des critères que les artistes évoquent ; deuils, maladies, événements politiques et la conscience de la notion du temps qui font naître des œuvres sous des formes diverses ; l'inachevé, l'aboutissement d'une recherche, la mise en scène, l'intuition silencieuse d'une finitude.

Les œuvres d'art ne seraient-elles pas, pour les regardeurs que nous sommes, nos bâtons d'aveugle ?

Les deuils sont des ruptures qui entraînent une remise en question. Chez certains artistes, c'est un changement dans leurs créations mêmes. Gustave Moreau après la mort de son épouse, interrompt sa création et se consacre à l'enseignement, par un souci unique de transmettre un savoir. Il a comme élèves, Henri Matisse, Charles Camoin, Albert Marquet, Henri Manguin. Pierre Bonnard, à la suite du décès de son épouse, supprime toute

représentation humaine, les dernières peintures sont souvent des intérieurs vides, ou des paysages. Henri Michaux abandonne l'écriture pour une graphie répétitive.

Les événements politiques, extérieurs aux positions des artistes entraînent aussi une création différente. Il en va ainsi pour les artistes dits dégénérés, (expressionnistes allemands et artistes du mouvement Dada). De juin à novembre 1937, les nazis organisent à Munich une grande exposition d'« art dégénéré », qu'ils présentent comme la production d'artistes bolcheviks et juifs. Cette exposition présente 730 œuvres d'une centaine d'artistes, choisis parmi 20 000 œuvres saisies dans les musées allemands. Presque tous les grands artistes du XX<sup>e</sup> siècle, allemands tels que Nolde ou Kirchner, ou étrangers, tels que Kokoschka, Picasso ou Chagall, y figurent. Les visiteurs étaient invités à confronter les productions de malades mentaux et celles de représentants de l'avant-garde, une confrontation destinée à mettre en évidence la parenté entre les deux productions et à stigmatiser la perversité des artistes. Ainsi, dans la cinquième salle de l'exposition, l'« insondable saleté » de Karl Hofer, Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann ou Oskar Kokoschka est assimilée « aux plus bas instincts du gangstérisme ».

De nombreux artistes quittent l'Allemagne et ceux qui restent, vivent de travaux de commandes, et continuent à avoir une expression personnelle en peignant la nuit. Leur création devient une expression de résistance ou de résilience pour certains, de dénonciation ou de révolte pour d'autres. Leur sensibilité et leur intuition permettent aux créateurs d'avoir une notion d'urgence, une relation plus aiguë au temps. *« Les expressionnistes qui ont survécu à la première guerre, voient avec inquiétude l'ascension des fascistes et l'approche d'une nouvelle guerre. Beaucoup s'exilent et la situation paraît désespérée qu'avant même que la guerre n'éclate. Kirchner, Ernest Toller se suicident. A mesure que les troupes avancent, le nazisme semble imbattable. Quand*



*la France tombe, en juin 40, Walter Hasenclever, Alfred Wolfenstein, Richard Oehring, Walter Benjamin se donnent la mort. C'est pendant la guerre que Stephan Zweig et Alfred Wolfenstein se donnent la mort* » Serge Fauchereau (19).

Le temps qui reste à vivre, est déterminant pour poursuivre sans interruption leur recherche et pour d'autres, cette notion du temps qui reste, entraîne une liberté plus grande en simplifiant la représentation. L'inachevé par exemple, souvent considéré comme un trait d'œuvre ultime, est très présent dans les oeuvres de Cézanne, Balthus et Giacometti. L'inachevé n'est pas le non fini, mais l'ébauche suggérée suffisante. Cézanne l'a écrit à la fin de sa vie, il marque ce qu'il veut retenir d'essentiel en insistant sur les progrès à faire qui sont incessants.

Le jardinier Vallier, 1906, (A): est l'une des dernières peintures de Cézanne. Ce personnage au visage dans l'ombre, sans traits, assis dans son jardin regardant la nature, laisse apparaître des parties non recouvertes de peinture. L'essentiel est posé, la finition n'a pas été utile pour l'artiste, comme le dit Cézanne, « Il y a l'immédiateté d'être dans la peinture » (4). Ce personnage serait-il proche d'un autoportrait, ou simplement un arrêt sur image d'une lucide intuition.

Balthus commençait par de nombreux dessins préparatoires pour ses peintures. La dernière oeuvre de Balthus, un nu sur le canapé de 1993, n'a pas de dessins préparatoires, mais des photos, car la main tremblante ne pouvait plus dessiner. Le sujet est le même, une jeune fille nue, endormie, aux cheveux défaits, allongée sur un canapé proche d'une fenêtre, une même sensualité, une même émotion que le peintre choisit depuis les premiers dessins de 1960. Jean Starobinski était proche de Balthus et ses textes sont trop exacts pour ne pas les citer: « Souvent un peintre figuratif nous retient d'abord par « l'intrigue » qu'il met en mystère:

*ce que Balthus figure, c'est « une dramaturgie arrêtée » qui organise « les écarts exacts », « l'inconnissance réciproque. Nous assistons au sacre de la distance. Toute peinture réussie s'oublie dans ses significations et le spectateur mis en face du monde, ne prend plus garde à la technique qui a fait surgir ce monde. » (cf.3)*

Alberto Giacometti, réalise des bustes très anguleux comme inachevés, enlevant la matière jusqu'à ne laisser qu'une forme fragile, mais d'une présence surprenante. *« Giacometti, tente de fixer pour l'éternité l'homme dans sa vérité mais aussi dans sa solitude. L'inachevé, où seul le suffisant apparaît, par la suppression de la matière dans la terre ou le plâtre ».* (5) Les derniers bustes sont de plus en plus évidés et le résultat n'est jamais assez satisfaisant pour lui, où les traits des visages dans les sculptures, en particulier, se rapprocheraient de certaines vanités, ou de certains masques funéraires.

Continuer ou recommencer à faire avec liberté, Henri Matisse en est un très bel exemple. Il retrouve son atelier ensoleillé à Nice, après une longue hospitalisation, et son désir de produire le guide à inventer ou reprendre une technique déjà utilisée en 1937, de découpage sous une nouvelle forme. Ce désir présent toujours jusqu'au dernier souffle, est exceptionnel chez Henri Matisse, qui invente avec fougue les papiers découpés. Il choisit la couleur des papiers, découpe sans dessins préparatoires, directement avec la paire de ciseaux des formes végétales qui se placent sur les murs avec une force exceptionnelle et une immense joie. Le moindre morceau étant utilisé pour réaliser un autre élément végétal. Matisse savait que le temps était compté, et les papiers découpés sont dans leur liberté et leur justesse une réelle joie de vivre. *« Je suis un vieux cinglé qui veut recommencer sa peinture. »* (6).

*« Après avoir échappé à la mort, et s'être trouvé en quelque sorte précipité dans la vieillesse, il revit autant dans le passé*

*de ses souvenirs que dans la seconde vie de son travail.* »  
Isabelle Monod-Fontaine (7).

Cette même liberté est présente dans les dernières œuvres de Cy Twombly. Peintre américain qui dès son arrivée à Rome, en 1957, peint des grands formats, où le dessin, les écrits, la peinture se mêlent comme dans une page de carnet de note agrandie. Dans les dernières œuvres, c'est un geste, un mouvement peint de très grand format, très coloré où la liberté est son guide. Ses dernières peintures énormes et vives, en triptyque envahissent le mur par la couleur, comme il ne l'avait jamais osé. Il revient s'installer à la fin de sa vie dans sa ville natale Lexington (U.S)

Il explique une dernière fois le 5 juin 2011 à Rome le processus lucide mental artistique qui était le sien : « *Je garde les choses en moi pour créer, régénérer, consolider plutôt que de tout laisser sortir d'un coup, comme un éblouissement, l'art que j'ai fait se régénère. J'ai tellement aimé créer. Oh! Comme j'ai aimé cela, la force du souvenir est ce qui reste.* » (8)

Il y a une réminiscence de paysages ou d'objets, tels les champs de pavots vus au cours du voyage en Afghanistan qu'il reprend en 2000, ou des selles des cavaliers de Kaboul pour ses sculptures. Les dernières œuvres tout en reprenant le geste d'une écriture automatique ont une liberté et une force qu'aucune œuvre précédente n'a pu obtenir par le geste, la couleur et la taille comme dans la peinture *Camino* (K).

La dernière peinture de Fernand Léger *La Grande Parade* (G) est une scène de cirque, sujet qu'il affectionnait particulièrement. Les personnages sont de face, les visages présents sans expression particulière. A 64 ans en 1954, Léger veut rester dans l'histoire de la peinture et s'inscrire dans une tradition très française de peinture de genre, comme Manet et Poussin ont pu le faire. Sa grande découverte, dans

l'aboutissement de ses recherches sur la couleur, est la transparence et le mouvement, qui se concrétisent dans cette dernière oeuvre. Le dessin sert de trame et de prétexte, et la couleur de construction dynamique. Pied de nez, plus qu'une scène tragique, cette peinture, *La Grande Parade* est une danse macabre, pour mourir enfin satisfait, ce qui est pourtant impossible, dira -t-il.

La série *des non lieux* (E) de Jean Dubuffet, réalisée juste un an avant sa mort, en 1984, marque l'aboutissement de sa réflexion sur la présence et l'absence, l'être et le non-être. Les peintures sur fond noir sont sans doute prémonitoires de la fin d'incessantes recherches. Dubuffet s'arrête définitivement de peindre un an avant sa mort, phénomène assez rare, comme l'écrit Daniel Abadie : « *Non lieu est le refus d'une topographie à laquelle la peinture est soumise depuis le cube de la Renaissance. L'entrelacs des lignes blanches droites et sinueuses épaisses et transparentes chevauche d'autres lignes, seul le monogramme JD84 donne le sens* ». (9) Sa lucidité se retrouve aussi dans ses écrits : « *Il n'y a pas de différence de nature entre l'être et le fantasme, l'être est un attribut que la pensée donne au fantasme. L'être et la pensée ne font qu'un.* » Jean Dubuffet 1985. Cette même lucidité se retrouve chez Gilles Aillaud qui un an avant sa mort, décide de ne plus peindre et de ne plus parler. Ses dernières oeuvres sont de très grandes peintures de dunes de sable.

L'omniprésent Pablo Picasso n'échappe pas à la fin de sa vie à de nombreuses critiques, au moment de l'exposition, l'été 1973, au Palais des Papes à Avignon. Les oeuvres de la fin de sa vie, dessinées plus que peintes, témoignent de cette urgence qu'il a de consigner sur la toile ce qui reste de force et de vie au créateur qui aura marqué tout le XXe siècle. « *Les dernières peintures sont jetées avec une férocité qui devait être de mise dans la rédaction d'un*

*testament. Le vieil homme fou de peinture s'insurge à l'idée qu'un jour il devra s'interrompre. Toute la série des Mousquetaires est marquée par une charge érotique des étreintes, mais l'homme, le peintre étreint ici la peinture.»* (10) Il faudra attendre plus de 40 ans pour qu'une relecture soit faite de la série des Mousquetaires avec l'exposition Picasso-mania 2015-2016, au Grand Palais à Paris. A côté de ces dernières peintures, il y a aussi une production énorme de nombreux carnets de dessins érotiques, puissants, dessinés avec violence à la plume ou au crayon. « *Picasso surprend, d'être le maître d'expressions nouvelles, tendu de toutes ses forces à résoudre les difficultés les plus ardues de l'art, à traduire en formes et en tons tout l'emportement de son être et à en trouver l'équivalence dans le rythme de son oeuvre.* » (11).

Le caractère le plus frappant de la période tardive de Picasso est sans conteste sa vitalité qui se traduit par la prodigieuse quantité de la production et par la rapidité, la véhémence de l'exécution, l'une étant le corollaire de l'autre. « *Plus de 347 gravures entre mars et octobre 1968, 167 peintures entre janvier 1969 et janvier 1970, 194 dessins entre décembre 1969 et janvier 1971, 201 peintures entre septembre 1970 et juin 1972, effervescence liée sans doute à l'exposition au Palais des Papes. Quant à la rapidité, elle est le signe du sentiment d'urgence qui habite Picasso à ce stade de sa vie, dans sa lutte contre le temps* » (18). *L'autoportrait*, (L) considéré comme la dernière oeuvre de Picasso, sorte de masque, plus africain que picassien, est un masque mortuaire, ne correspondant pas à cette soif des peintures et des dessins de la même année, qui sont marqués par un érotisme fougueux et vivant.

D'autres artistes choisissent de mettre en scène leur création ultime comme un acte théâtral: Bernard Buffet, James Lee Byars, Roman Opalka. Ils mettent en scène leur dernière création, par un événement exceptionnel, Bernard

Buffet avec violence, James Lee Byars avec extravagance et Roman Opalka avec obstination.

Peintre à la production prolifique, Bernard Buffet est révolté contre les guerres, les violences, les armes. Son travail par séries énonce ses engagements. Connue pour ses peintures à thèmes comme les « *Bords de mer* », correspondant aux périodes à Saint Tropez, les nus sur les plages, sans aucune sensualité, ni aucun érotisme, sont à l'opposé des dernières oeuvres. Il prépare son départ en faisant une sorte d'installation redoutable de ses dernières peintures. L'atelier retrouvé après son suicide était la préparation de son exposition. Sorte de danse macabre, ridiculisant la période de la Renaissance par les costumes portés par des squelettes humains. Les peintures, au titre évocateur, *La mort* (D) de grands formats, violentes, agressives, installées comme un décor stupéfiant pour une dernière représentation, une démonstration de peindre avec une volonté de produire une œuvre marquante. (12)

James Lee Byars, plasticien américain, s'installe en Europe à partir de 1972 après un séjour au Japon. Son oeuvre, sous forme d'objets et de sculptures, est traversée par l'obsession de la perfection et l'idée de la mort. Voyageur influencé par différentes pratiques orientales, apprenant sa fin prochaine, il décide de sublimer son départ par une série d'oeuvres, demandant une installation minutieuse, à suivre après sa mort. Avant tout en or avec une installation comme une chapelle funéraire lumineuse et attirante. *The Death of James Lee Byars* (H) est une reconstitution de l'espace de la galerie Marie-Puck Broothaers à Bruxelles où, en 1994, habillé d'un chapeau et d'un costume lamé or, Byars s'était étendu sur le sol pendant un moment. Après cette performance, cinq diamants ont remplacé son corps en le symbolisant, tel un rappel de *l'Homme de Vitruve* de Leonard de Vinci. Sa mise en scène est un amalgame de différentes cultures orientales, européennes, théâtrales pour marquer son départ et surtout

pour rester dans le temps. Sa recherche de souffleurs de verre en Egypte, capables de faire un cœur en verre et poudre d'or grandeur réelle, est révélatrice de produire, jusqu'au dernier moment, pour sublimer son départ.

Roman Opalka : Un déterminisme sans variations, un concept appliqué pendant 40 ans, avec une régularité digne d'un métronome. Artiste totalement conceptuel, qui tous les jours peint des chiffres sur des toiles, accompagnées de deux autres éléments: une bande son de sa propre voix lisant les chiffres dans sa langue, le tchèque, et d'un auto portrait photographique à la chambre, proche des photos codées figurant sur les papiers d'identité. Sans artifice en face du vieillissement de son visage, de sa voix et la répétition de chiffres de plus en plus blancs peints sur ses toiles de même format. Il disait lui-même: *« Je me suis rendu compte vers 1960 que l'explosion des arts visuels au XXème siècle ne permettait plus de progrès. Nous avons touché des limites. Nous sommes dans le silence, ce qui suit l'explosion, c'est ce silence que je peins. »*

*« Pour appréhender le temps il faut prendre la mort comme réelle dimension de la vie. L'existence de l'être n'est pas plénitude, mais un étant où il manque quelque chose. L'être est défini par la mort qui lui manque. A l'évidence de la vie définie par la mort, l'évidence de la mort, outil (organon) de l'œuvre. Dans mon eurêka, la mort est l'outil du concept, la définition objective du fini. Ma mort est la preuve logique et émotionnelle de l'achèvement de l'œuvre ». (13)*

Il y a un déterminisme radical dans la pratique d'Opalka : le poids de l'interdit d'un pays totalitaire et du devoir d'obéissance vis à vis de la règle familiale. Cependant, la forme choisie pour sa création picturale correspond à un mouvement conceptuel bien répandu entre 1960/1990, liée, tout au moins à une tendance.

A l'opposé de ce radicalisme conceptuel, une approche subtile se perçoit, quand l'intuition est le guide

silencieux. Est-ce une intuition consciente ou inconsciente, qui fait naître les dernières oeuvres d'Albert Marquet, d'Edouard Manet, d'Yves Klein, de Francis Bacon, et de Georges Braque.

Une attitude beaucoup plus discrète et touchante se perçoit dans les dernières peintures de petit format d'Albert Marquet. Peintre des ports du bassin méditerranéen et aussi de paysages principalement dûs à ses nombreux séjours au Maghreb, avec ce cadrage particulier pris d'une fenêtre. Outil bien connu des peintres depuis le texte d'Alberti *De pictoria*, 1436, qui permet de peindre de l'intérieur un paysage ouvert. « *Le chevalet posé devant la fenêtre c'est bien là, pour Marquet, le lieu de la peinture: à mi-chemin entre-deux étroit, entre la chambre et le monde*». (7). Les deux dernières œuvres de petits formats, *Les volets clos* (J) sont une prémonition ou une métaphore. Ces deux peintures de volets à moitié clos, protégeant de la lumière et de la chaleur, peuvent être lus comme la fin d'une simple histoire.

Edouard Manet, depuis 1860 peint des bouquets, des corbeilles de fruits, des fruits tous seuls et la reprise la dernière année, arrive à une perfection technique pour les bouquets peints sur des petits formats. Dans ses dernières années, Edouard Manet a une production abondante, il est aussi très entouré de jeunes femmes mondaines et cocottes qu'il charme. « *L'ombre de la mort lui est apparue* » comme l'écrit Georges Bataille. (14). En 1880 il vit à la campagne, pour se soigner, dans des alternatives d'espoir et de tristesse. Il peint des bouquets dans des vases de cristal. Il reprendra cela à Paris car les forces lui manquent, il ne peut plus travailler debout, les bouquets de fleurs coupées, aussi légères que précises, sont un élément de nature fragile maintenu en vie dans cette étonnante représentation de vases en cristal où la transparence est parfaitement représentée avec élégance. Dans les derniers bouquets de fleurs, (I) il y a une volonté de toucher au sublime.« *Est-ce une métaphore*



*d'une émotion aussi fugace que le temps qui reste ou simplement l'aboutissement d'une représentation totalement maîtrisée, qui touche et arrête le regard comme un dialogue sensible où le mot est dépassé » (15).* Cette originalité de Manet jusqu'à la fin dans le sensible et le renouvellement, nous émeut comme l'écrit Juliette Wilson-Bareau. « *Il ne suffit pas de connaître son métier, il faut encore être ému » (15)*

C'est par le peintre, Georges Braque que ma recherche personnelle sur les oeuvres ultimes a commencé. Intriguée par les petites peintures abstraites, sortes de paysages tricolores tardifs dans la production de ce peintre normand discret et mélomane, dont la guerre de 14-18 a complètement modifié la carrière. Ces peintures de petits formats après vérification ne sont que des approches des plages qu'il aimait. La veille de sa mort, Braque pose ce tableau *La Sarclouse*, (C) peinture datée de 1930, sur son chevalet pour le reprendre. Il meurt le lendemain. La composition très simple d'un matériel agricole dans son champs est en fait un sujet qu'il a retravaillé depuis 1958, en petits formats. Cette charrue comme un squelette d'un objet oublié est plus proche d'un simple corbillard que d'un outil agricole. Est-ce une prémonition d'une mort qui s'annonce, ou un hasard ?

Yves Klein en mai 1962, se rend à Cannes pour la projection du film de son ami Jacopetti : *Mondo Cane*. Il sortira très choqué et humilié du portrait qui est fait de lui dans ce film. Le soir même il a une première crise cardiaque. Il fera des interventions publiques dans les galeries et dans les débats, de manière violente et colérique. Ainsi le 15 mai, au cours d'un débat à la galerie Creuze à Paris, il est pris d'une grande douleur à la poitrine, il meurt le 6 juin 1962 à 34 ans d'une crise cardiaque. Cette mort prématurée le fait rentrer dans la légende. Cette trajectoire

fulgurante en l'espace de 7 ans, échappe aux lois de la peinture. Il cherche l'absolu en peignant des monochromes bleus, des empreintes de femmes et d'hommes en bleu sur de la toile qu'il appellera, la chair vivante. Ce bleu IKB (International Klein Blue) est pour lui l'espace cosmique où il rêve d'être en lévitation, dans une totale liberté physique et spirituelle. (16)

En 1961, il commence une sorte de mémorial en moulant le corps de ses amis. Seul le buste de son ami sculpteur Arman a été réalisé en plâtre peint en bleu avec un panneau de fond couvert de feuille d'or. Il était prévu trois autres bustes de Martial Raysse, Claude Pascal et lui-même. Titré Portrait-robot d'Arman, (F) est devenu Portrait relief d'Arman. Cette sculpture apparaît comme une oeuvre funéraire dans la tradition de l'Antiquité romaine.

Francis Bacon, meurt d'une crise cardiaque pendant sa visite de l'exposition Vélasquez à Madrid. Bacon a souvent parlé de son admiration pour la peinture de Vélasquez, c'est peut être une mort sublimée pour le peintre. Les dernières oeuvres sont dans leur construction, plus simples que dans les oeuvres précédentes. Les supposés visages sont mangés par un jet de brouillard ou de brume qui envahit toute la surface. Cette série des *Jet of water* (B) par la violence du mouvement est à rapprocher d'une métaphore d'éjaculation et peut-être aussi une conséquence d'une mémoire marquée par les bombes pendant la guerre de 40-45.

*« Bacon une fois encore reconstitue la clarté et l'obscurité de l'image en continuant sa recherche à travers la découverte d'une réelle inconnue à nos yeux, mais perçue par sa sensibilité. Les dernières années de son œuvre, Bacon a peint des dunes qui s'effondraient, des jets d'eau qui jaillissaient: toutes formes réfractaires à l'ordre de la perspective. La peinture, désormais possible, de ces formes improbables, suffit à démontrer que notre peinture a bien*

*changé d'espace. Nous sommes exilés de celui dont Vélasquez avait livré les clefs et les arcanes. Les fenêtres, les portes qui, dans les dernières œuvres de Bacon, rappellent encore les métaphores des tableaux anciens, sont gardées désormais par des furies qui empêchent l'accès. C'est le deuil d'un espace confectionné pour l'homme que célèbrent les tableaux de Bacon.» (17)*

La recherche et les diverses lectures sur les oeuvres ultimes ont permis la révision, par exemple le suicide de Nicolas de Staël, qui pourrait remettre en question, une certaine légende. Nicolas de Staël est à Antibes et prépare deux expositions, l'une à Paris l'autre à New York. Il travaille jour et nuit dans son atelier, excité par la future présentation de ses deux expositions. Victoria Marcadé, dans son livre *Les dernières oeuvres de Nicolas de Staël*, propose une autre possibilité qui détrône le mythe. Entre l'odeur de l'essence térébenthine, certainement l'alcool et les médicaments pour rester éveillée, ont sans doute entraîné un geste maladroit. Les deux ouvertures, fenêtre et porte-fenêtre sont à côté, ne se serait-il pas trompé d'ouverture en aérant son atelier? C'est une proposition très lucide qui annule toute approche romantique du suicide de ce grand peintre si admiré. Bien qu'élevé en Belgique, Nicolas de Staël a par ses origines une âme russe comme Rothko qui se sachant condamné, préfère se donner la mort. Il est plus acceptable de trouver une intuition dans les dernières oeuvres, mais il paraît plus juste de voir chez Nicolas de Staël un accident et chez Rothko un déterminisme.

L'article de Michèle Tosi, continue avec les compositeurs de musique cette ébauche de la finitude. L'étude de différentes formes de création artistique, en littérature, cinéma et architecture, nous guiderait dans notre propre avancée sensible. Comme le disait Joan Mitchell à la fin de sa vie: «La peinture ne finit jamais c'est ce qui l'oppose à la

musique, le cinéma et la littérature ». Est ce bien vrai, ou simplement l'opinion d'un grand peintre ? Le sujet est ouvert.

## Notes

1- *L'Œuvre ultime : de Cézanne à Dubuffet*, catalogue d'exposition (Fondation Maeght, Saint-Paul, 4 juillet-4 octobre 1989), édition Fondation Maeght, 1989

2- *Admirable tremblement du temps Gaëtan Picon*, collection Les Sentiers de la création, édition Skira, Genève, 1970

3- *La Beauté du monde, la littérature et les arts*, Jean Starobinski, édition Quarto, Gallimard 2016

4- *Cézanne, the late work*, New York, Museum of modern art, 1977

Publié à l'occasion de l'exposition : "Cézanne, the late work", organisée par le Museum of modern art et la Réunion des musées nationaux, présentée à New York, au Museum of modern art, à Houston, au Museum of fine arts et à Paris au Grand Palais, en 1977-78. - Contient le catalogue de l'exposition : "Cézanne, the late work" établi par John Rewald.

5- Catherine Grenier et Christian Alandete catalogue *Alberto Giacometti l'oeuvre, ultime*, à la galerie Lympia, espace culturel du Département des Alpes- Maritimes Nice juin-octobre 2017, édition Snoeck.

6- *Matisse, La couleur découpée, une donation révélatrice*, musée Matisse Le Cateau-Cambresis, édition Somogy, 2013

7- Isabelle Monod Fontaine cat. *Albert Marquet*, musée d'art moderne de la ville de Paris, édition Paris musée 2016-2017

8- *Cy Twombly* catalogue Musée national d' art moderne, Centre - Georges- Pompidou, Paris, 2017

9- cat *Jean Dubuffet Non lieux* catalogue, Daniel Abadie, Musée national d'art moderne, Centre- Georges- Pompidou Paris 1985

10- *Picasso-magnia*, catalogue RMN/Grand Palais, Paris 2015-2016

11- *Pablo Picasso 1969-1970*. Exposition conçue et mise au point par Yvonne Zervos, catalogue d'exposition (Avignon, Palais des Papes, 1er mai - 30 septembre 1970 ), Paris, Cahiers d'art, 1970

- 12- *Bernard Buffet* : cat. Musée d'art moderne de la ville de Paris, édition, Paris musées 2016-17
- 13 - Actes du colloque: *Roman Opalka « Tangence de l'ultime »*, Germain Roesz, colloque franco-polonais de l'Université Adam Mickiewicz de Poznan et de l'Université Marc Bloch de Strasbourg, 14-16 octobre 2004, Strasbourg, édition: Presses universitaires de Strasbourg, 2008
- 14-Georges Bataille, *Manet*, Skira, Genève, 1955
- 15- *Manet-Vélazquez: la manière espagnole au XIXème siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002- 5 janvier 2003, New York, the Metropolitan museum of art, 24 février-8 juin 2003), Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.
- 16-*Yves Klein* cat. MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris 1983
- 17-, *Francis Bacon La figure en filigrane*, Didier Ottinger, 1996 édition L'Échoppe, Paris
- 18-*Le dernier Picasso 1953-1973*, catalogue février-mai 1988, Musée national d'art moderne, Musée Picasso, Paris, Tate Gallery, Londres.
- 19- *Expressionnisme, Dada, surréalisme et autres*, Serge Fauchereau édition Denoël, 2001

## Bibliographie complémentaire

- Catherine Krahmer, *L'oeuvre ultime d'Yves Klein*, Paris L'Échoppe, 2012
- Yves Klein, catalogue d'exposition, (Musée national d'art moderne, 3 mars-23 mai 1983), Paris : Centre Georges Pompidou, 1983
- Michel Leiris, *Bacon, le hors-la-loi*, Paris, édition Fourbis, 1989.
- Paul Colin, *Manet*, Paris, impr. Lang, Blanchong et Cie, 1937
- *Picasso-mania*, catalogue d'exposition (Grand Palais, Galeries Nationales, 7 octobre 2015 - 29 février 2016) Paris, RMN-Grand Palais, 2015
- *Figurable Francis Bacon* : catalogue d'exposition, (Venice, Museo Correr, 13 juin - 10 octobre 1993, Biennale de Venise, Milano, Electa, 1993
- *Deadline*, catalogue d'exposition (Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 6 octobre 2009 - 10 janvier 2010), édition Paris musées, Paris Musées, 2009

## Références des oeuvres évoquées

A- Paul Cézanne, *Le Jardinier Vallier*, 1905-1906, huile sur toile - 65,4 x 54,9 cm, Londres, Tate Gallery

B- Francis Bacon : *Les jets d'eaux*, (*Jet of water*), 1988, huile sur toile, Londres, galerie Marlborough.

C- Georges Braque: *La Sarcleuse*, 1962, huile sur toile, Paris, Mnam, Centre Georges Pompidou, Paris

D- Bernard Buffet : *La Mort V*, huile sur toile, 197x114cm, Paris coll. dotation Fondation Bernard Buffet.

E- Jean Dubuffet, *Les Noms lieux Circus II*, 29 novembre 1984, acrylique sur papier entoilé 100x134cm, collection fondation Dubuffet, Paris

F- Yves Klein : *Portrait d'Arman*, plâtre peint, feuille d'or, bois, Mnam Centre Georges Pompidou, Paris

G-Fernand Léger : *La Grande Parade*, 300x400cm, huile sur toile, 1954, Salomon.R Guggenheim Museum, New York.

H- James Lee Byars: *The Death of James Lee Byars* installation, Vanhaerents Art Collection, Brussels Belgique

I - Edouard Manet : *Bouquet de fleurs dans un vase de cristal*, huile sur toile, 1882 ,Paris, musée d' Orsay

J-Albert Marquet: *les Volets clos*, huile sur toile, 1946, collection particulière

K- Cy Twombly : *Camino Real IV*, acrylique sur panneau de bois, 2010/ 2011 . Fondation Vuitton. Paris

L1- Pablo Picasso : *Nu assis et buste d'homme au chapeau*, 1972, encre sur papier, collection Montreal Landau Fine Art, Canada.

L2- Pablo Picasso : *Autoportrait*, 30 juin 1972, Mougins mine de plomb et crayon de couleur sur papier, 65,70x 50,50cm. Collection particulière.

M- Henri Matisse, *Vigne* carton pour le vitrail., papier gouaché, découpé et collé 265x94cm, 1953, dépôt de l'établissement public musée d'Orsay, et l' Orangerie, Paris, au musée départemental du Cateau-Cambresis.

N- Alberto Giacometti, *Lotar III Buste d'homme assis*, vers 1965-66, plâtre 67x28x37cm, collection: fondation Giacometti Paris.

## Musiques liminales

**MICHELE TOSI**<sup>15</sup>

Musicologue et critique musicale

« Comment vivre sans inconnu devant soi ? » : Le vers est de René Char, extrait du recueil poétique *Fureur et Mystère* de 1948. La question semble essentielle, fondatrice même, s'agissant du processus de la création et du positionnement de l'artiste face à l'œuvre à naître. Il s'agit de nécessité, voire de survie pour qui ressent le désir profond, vital, urgent, d'aller à la rencontre de l'inconnu, de se mettre à la table ou devant la toile nue, avec ce désir intérieur, mystérieux autant qu'impérieux, de faire advenir de nouvelles formes. Le compositeur et théoricien Leonid Sabaneïev (1), s'intéressant à sa propre activité créatrice, parle de « flux des représentations sonores », un phénomène qui serait « imposé » de l'extérieur au musicien, une sorte de « rêve sonore éveillé » que le compositeur serait en mesure de canaliser, selon les impulsions de sa volonté : une prédisposition, sans aucun doute, à mémoriser, stocker des représentations sonores inhérentes à son activité psychique, engendrant le besoin, dans toute circonstance et jusqu'au seuil de la mort, de se mettre à la tâche. Dans leur lit

---

<sup>15</sup> Après une Agrégation de musicologie à l'Université de Paris IV, Michèle Tosi poursuit ses études au Conservatoire National de Musique de Paris (Prix d'Analyse dans la classe de Claude Ballif) et dans la voie de la recherche (Maîtrise, DEA et Doctorat d'Université consacré à l'oeuvre de Claude Ballif). Outre de nombreux articles sur la musique d'aujourd'hui, elle publie un ouvrage sur la Métatonalité aux Editions Durand (1992) et une monographie sur Claude Ballif chez P.O. Editions (1996). Elle est actuellement professeur d'Analyse et de Culture Musicale dans les Conservatoires du Xème et du XXème arrondissement et au CRR de Paris, dans le cadre du département de Création sonore. Rédactrice du journal internet Resmusica depuis 2001, elle mène également une activité de critique musicale dans l'univers de la musique contemporaine. Elle participe récemment à la publication de deux ouvrages publiés aux Éditions MF : *La mémoire en acte, quarante ans de création musicale* (2017) et *Compositrices, l'égalité en acte* (2018).

d'hôpital, parfois allongés et incapables d'écrire - on se rappelle les images (authentiques ou non) de Mozart dictant les dernières mesures du *Confutatis* de son Requiem à Salieri- , les compositeurs n'ont de cesse d'aller au bout de leur désir sonore - « stupéfiante continuité du désir... » écrit Philippe Leroux (2) - qui maintient leur activité psychique en alerte.

Arrêtons-nous d'abord sur le cas Lili Boulanger (1893-1918), première femme à obtenir, en 1913, le Prix de Rome, celui qui emmenait pour trois ans les compositeurs et autres artistes à la Villa Medici à Rome, où ils pouvaient s'adonner entièrement à leur art. Musicienne accomplie, sœur de Nadia Boulanger qui deviendra, sinon une grande compositrice, du moins l'immense pédagogue que l'on connaît, Lili Boulanger meurt à l'âge de vingt-quatre ans, d'une maladie encore inconnue à l'époque. Elle laisse un catalogue d'œuvres déjà important (une quarantaine d'opus). Ses dernières partitions, écrites durant les quelques répit que lui autorise le mal qui la ronge, reflètent incontestablement l'épreuve qui est la sienne et cette absolue nécessité d'écrire : le *Psaume 130* « *De profundis* », d'abord, pour contralto, chœur et orchestre, la *Vieille prière bouddhique*, pour ténor, chœur et orchestre et un *Pie Jesus* pour soprano, quatuor à cordes, harpe et orgue, trois œuvres religieuses où s'exalte sa foi et qui sollicitent le texte et la voix, médium le plus fort de son expérience intérieure. « Quant elle ne compose pas, tout sombre en elle, l'entraîne là où elle ne voudrait pas aller, écrit Alain Galliani dans son récit *Lili* (3). Mais l'urgence ultime, le combat qu'elle mène avec elle-même pour avancer, terminer son travail, concerne son opéra *La Princesse Maleine*, un drame nocturne d'après la pièce de théâtre de Maeterlinck, qui conte l'histoire d'une princesse malade et enfermée, finalement étranglée, l'« histoire d'un destin implacable et d'un amour vécu jusqu'au bout, avec la guerre en arrière-fond », lit-on dans l'ouvrage d'Alain Galliani. « Il



faut tout finir avant le 1er janvier ; il faut!!! Le pourrai-je? (21 décembre 1917) », consigne Lili dans une de ses lettres. À vingt-quatre ans, la compositrice a conscience d'écrire l'œuvre de sa courte vie, le drame auquel elle s'identifie peut-être, un travail de grande envergure, à l'image du *Pelléas et Mélisande* de Debussy (tiré du même Maeterlinck), qu'elle doit accomplir. En vain. Le *Pie Jesus* reste sa dernière pièce achevée, traversée par cet étrange continuum sonore glissant chromatiquement. L'éclairage inattendu des dernières mesures regardant vers la lumière force l'émotion. Le manuscrit de *Maleine* n'a jamais été retrouvé...

Le drame de « Lili » nous conduit vers celui de Frédéric Martin (1958-2016), emporté par un cancer à l'âge de cinquante-huit ans. Musicien prolifique et inclassable, formé en marge des institutions, il est le premier compositeur autodidacte à partir à la Villa Medici, dont les séjours se sont réduits à deux ans depuis 1968. Son intérêt pour le *Black métal* sur lequel il écrit un ouvrage (4) ne laisse de surprendre dans le milieu pacifiste des compositeurs, tandis qu'il écrit une musique essentiellement tendue, aux sonorités éruptives et aux ruptures abruptes, dans « un style d'écriture tout entier concentré sur l'effort », souligne très justement le compositeur Hugues Dufour. Hospitalisé durant le dernier mois de sa maladie, Frédéric Martin réclame du papier à musique et un crayon et compose : il doit poursuivre sa sonate pour piano n°8 dont il achève le second mouvement quelques jours avant sa mort, devant le corps médical ébahi ; c'est son opus 166, il porte en exergue cette phrase étrange : « ... ne demandez pas où est l'homme saint (sic) d'esprit... », probable jeu de mot rappelant que, pour lui, la musique est aussi ce chemin menant à la sainteté. Sa dernière œuvre peut s'entendre comme une prière, conçue dans une écriture décantée et une retenue qui sidère de la part de cet esprit volcanique. Si l'on retrouve les formules rythmiques du

« Métal » chères au compositeur, dans un premier mouvement qui s'aventure dans le grave du clavier, le deuxième volet vise la transparence des textures et l'aigu du registre, dans un contexte épuré où tout repère temporel semble aboli. Les quelques figures en animation des dernières minutes pourraient tourner à l'infini... (6). Le compositeur et ami de Frédérick Martin, Régis Campo les intègre à son Quatuor à cordes n°6 *Ad finitum*, dédié au musicien trop vite disparu.

Une même destinée tragique frappe Fausto Romitelli (1963-2004), décédé lui aussi des suites d'un long cancer à l'âge de quarante et un ans. Formé à Milan, au côté de Franco Donatoni, le compositeur italien évolue ensuite dans le giron de l'école spectrale parisienne (Gérard Grisey et Hugues Dufourt déjà cité), proche des institutions, celle de l'IRCAM notamment (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique Musique) où il s'est familiarisé avec les nouveaux outils technologiques. Ce qui ne l'a pas empêché de franchir le pas vers les musiques amplifiées et improvisées du « rock psychédélic », pour forger un son à son désir, proche de la saturation, où la guitare électrique a toujours une place centrale : une musique « sans bords » assurément, mais qui n'en reste pas moins sous contrôle. Sa dernière œuvre, *An Index of Metals*, vidéo-opéra pour soprano, ensemble et électronique, réalisé avec le vidéaste Paolo Pachini, est manifestement, par l'envergure de la proposition et sa dimension trans-disciplinaire, l'accomplissement d'une démarche artistique chez un compositeur qui se sait condamné. L'œuvre attendra l'année 2018 pour connaître sa création parisienne à *La Scala*. Romitelli nous accompagne dans sa vision délirante et colorée, en nous en faisant partager les prodigieux instants. Proche d'un Gérard Grisey dans sa manière d'élaborer les images spectrales et d'opérer leurs transformations, il écrit des pages somptueuses autant que ciselées. La dernière

section, spectaculaire et fleurant la parodie, met en vedette la soprano Donatienne Michel-Dansac dont les trajectoires vocales vertigineuses et fantasques échouent inexorablement sur le socle d'une fondamentale. C'est dans une atmosphère chauffée à blanc que s'ouvrent *in fine* les vannes du son, celui des deux guitares électriques, éruptif et porté à l'excès, dans un total saturé qu'appelaient de ses vœux le compositeur : une matière incandescente, dionysiaque et superlative qui touche au plus près de la représentation sonore de ce visionnaire en pleine maîtrise de ses moyens. La fin *cut*, aussi inévitable que frustrante, prend une signification métaphorique saisissante.

Maître à penser de Fausto Romitelli, Gérard Grisey (1946-1998) est, avec Tristan Murail, un des principaux représentants de l'école dite « spectrale », même si le terme n'a jamais plu véritablement au compositeur. Il préférerait l'adjectif « liminale », renvoyant à l'image du seuil : liminale, dit-il, « parce qu'elle s'applique à déployer les seuils où s'opèrent les interactions psycho-acoustiques entre les paramètres, et à jouer de leur ambiguïté ». Le 11 novembre 1998, Gérard Grisey décède brutalement d'une rupture d'anévrisme. *Quatre chants pour franchir le seuil*, la dernière œuvre de son catalogue, pour soprano et quinze instruments, créée post-mortem à Londres en 1999, se charge alors d'échos prémonitoires, pseudo-testament comme pressenti par le compositeur qui allait mourir quelques mois après l'achèvement de la partition : « J'ai composé dans la transe et l'immersion totale dans ce texte de l'épopée de Gilgamesh », confie-t-il à ses proches. Le seuil n'y est plus seulement acoustique mais signe de la finitude. « *Quatre chants pour franchir le seuil* est une méditation sur la mort en quatre volets : la mort de l'ange, la mort de la civilisation, la mort de la voix, la mort de l'humanité ; quatre textes d'époque et de civilisations différentes (chrétienne, égyptienne, grecque, mésopotamienne) exprimant chacun à leur manière le

mystère et l'arrivée inexorable de la mort » : c'est ainsi qu'il présente sa composition. L'écriture y est étonnamment économe, qui oppose à la légèreté de la voix de soprano, une masse instrumentale grave et lourde, somptueuse et colorée cependant. C'est l'œuvre monde d'un compositeur livrant la part la plus profonde et habitée de son imaginaire sonore, dans une écriture des plus essentielle. Une tendre berceuse s'entend à la fin, « non comme signe de l'endormissement mais de l'éveil : musique de l'aube d'une humanité enfin débarrassé du cauchemar », commente-t-il encore : « J'ouvris une fenêtre / Et le jour tomba sur ma joue. / Je tombai à genoux, immobile, / Et pleurai... / Je regardai l'horizon de la mer, le monde... (D'après *L'Épopée de Gilgamesh*).

#### **Notes :**

1. Leonid Sabaneïev, *Psychologie du processus de création musicale*, in Nicholas Donin, *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale*, Droz, Genève, 2019, p.40-53.
2. Nicholas Donin, op.cit., p.467.
3. Alain Galliari, *Lili*, AGÉditeur, Paris, 2018.
4. Op.cit. p.157
5. Frédérick Martin, *Eunolie, légende du black metal*, édition *Musica falsa*, Paris, 2009.
6. Disponible à l'écoute : Frédérick Martin ; CD *Stigmates – œuvres pour piano* (2019)

# Michel Bouquet

## Dr Elie ATTIAS

Pneumo-Allergologue – Toulouse  
Directeur de la revue Médecine et Culture

**Michel Bouquet** est un acteur français, né à Paris, le 6 novembre 1925 dans le 14<sup>e</sup> arrondissement. Il est le fils d'un officier et le petit-fils d'un cordonnier. Sa mère était modiste. Dès l'âge de sept ans, il fut envoyé en pension avec ses trois frères où il y vécut une expérience difficile. Il était un enfant timide et réservé qui a dû affronter la cruauté et la méchanceté de ses camarades.

Quels souvenirs, garde-t-il du pensionnat ? « J'ai eu sept ans de pension, en Seine-et-Oise, aujourd'hui les Yvelines. J'ai compris très vite que j'étais le spectateur de ma vie et que quand j'étais puni au piquet, mains derrière le dos, tête baissée, et je voyais six cents de mes camarades se flanquer des coups dans la figure durant les récréations et je me disais *tu es mieux là où tu es*. Je bénissais la pension de m'avoir terrorisé comme ça. Mon frère Serge était premier de la classe, moi j'étais le dernier. Cette position n'est pas la plus mauvaise ».

Après quelques années d'études, il quitte l'école et enchaîne plusieurs petits métiers : apprenti pâtissier, mécanicien-dentiste, manutentionnaire, employé de banque... Son père était prisonnier de guerre et il fut obligé de travailler afin d'aider sa mère à élever ses enfants.

Michel Bouquet raconte comment il a vécu la guerre et l'occupation allemande : « Mon père était en Poméranie, une ancienne province du royaume de Prusse. Je ne le connaissais pas beaucoup mais je l'aimais énormément. Sa figure m'impressionnait. Ma mère m'emmenait à l'Opéra-Comique et à la Comédie Française. Je voyais les spectacles

après avoir fait la queue toute la journée pour avoir les premières places, pour être de face. À chaque fois que le rideau se levait, il n'y avait plus l'horreur de la guerre, il n'y avait plus les Allemands autour (...) le monde irréel dépassait de très loin le monde réel. Ça a été le meilleur enseignement de ma vie ».

En 1939, alors qu'il fut un collégien solitaire, Michel Bouquet va trouver sa voie à travers le théâtre et les textes des grands auteurs. Très jeune, dès l'âge de quatorze, quinze ans, il découvre le théâtre grâce à sa mère. Il s'en rappelle : « Maurice Escande est allé voir ma mère, il lui a dit : il faut que ce petit fasse du théâtre. Ça va aller. Son père sera content, quand il rentrera de captivité, de voir que son fils fait ce métier ». Car, « pour mieux regarder le réel, pour être contemporain de toutes les malversations possibles, pour tenir le coup, être comédien m'a paru comme une distraction totale ».

Lors de son premier entretien, d'*A voix nue*, avec Charles Berling, ils évoquent leurs premiers souvenirs de scène. Michel Bouquet raconte sa découverte du théâtre pendant les années de l'Occupation : « A force de voir des gens dans des toiles peintes qui échappaient en quelque sorte au malheur du temps, qui échappaient à la réalité, j'étais pris par ce monde de fiction. Et ce monde de fiction m'est apparu l'idéal de la vie ». Il s'est senti alors imprégné par l'ambiance hors du temps et l'immense qualité des acteurs.

Michel Bouquet avait noté l'adresse de Maurice Escande qui était Sociétaire de la Comédie Française et qui fut un très grand doyen. En 1943, âgé de dix-huit ans, un dimanche matin, alors que sa mère le croit à la messe, il se rend chez lui. Il le fait réciter une poésie de Musset et lui dit : « c'est bien, vous avez une très bonne voix. Je vais à mon cours au théâtre, venez avec moi, vous verrez ce que c'est qu'un cours de théâtre ». Il a attendu trois heures. Il a vu tous ces gens qui passaient des scènes, qui travaillaient, et il

se disait : « c'est drôle, ils ont la chance d'avoir un théâtre avec un rideau qui se lève, ils s'amusent entre eux, c'est l'exode, cette période terrible, et ils ne font que ça ». Et il se remémore son premier souvenir sur scène en 1943, « dans un état de transe », mort de trac, dans le cours de Maurice Escande : « C'est comme si il m'avait coupé le cordon ombilical, qu'il m'avait fait naître ». Puis, Michel Bouquet devient son élève et intègre le Conservatoire d'art dramatique de Paris en compagnie de Gérard Philipe.

En 1945, il rencontre Albert Camus qui l'engage pour jouer dans *Caligula*. Jean Anouilh a également été une rencontre fondamentale pour lui. « Cela m'a appris merveilleusement à savoir ce qu'il y avait de contemporain dans les œuvres classiques et ce qu'il y avait de classique dans les œuvres contemporaines, c'est-à-dire ce qu'il y avait d'éternel, finalement. C'était plus intéressant de jouer ce qu'il y avait d'éternel que de jouer l'anecdote et ça dépasse les modes. L'acteur n'est plus alors la victime d'une mode ».

Michel Bouquet a **marqué le théâtre** où il fut un grand acteur, un comédien prolifique, raffiné, parfois énigmatique et troublant. Très vite, en 1944, il débute sur les planches dans la première pièce de Paul Géraudy, *La Première Étape*. Puis, sa carrière démarre, la même année, avec *Le Tartuffe* de Molière et il la referme avec la même pièce en 2017.

Il sera un compagnon de la première heure de Jean Anouilh dont il devient le comédien-fétiche et qui lui confie son premier rôle principal dans *Roméo et Jeannette* en 1946, puis d'André Barsacq au Théâtre de l'Atelier. Il a ensuite travaillé avec le metteur en scène Jean Vilar au TNP et au Festival d'Avignon.

Il a participé à l'introduction en France de l'œuvre de Pinter et a interprété à plusieurs reprises quelques grands rôles du répertoire classique comme *Henri IV* en 1950, *La tragédie du roi Richard II* en 1953, ou encore *L'Avare* de Molière en 1962, *Le Neveu de Rameau* de Diderot, *Le roi se meurt*

d'Eugène Ionesco, un rôle qu'il rejouera régulièrement jusqu'en 2014 à l'âge de 89 ans.

En 1977, il est nommé professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique où il enseigne jusqu'à 1990.

A partir des années 70, alors âgé de quarante cinq ans, Michel Bouquet se fait connaître pour ses interprétations des pièces de Becket et de Harold Pinter. Parmi ses plus célèbres prestations sur scène, on note : *En attendant Godot* en 1978 et *Fin de partie* en 1995 de Samuel Beckett, *le Neveu de Rameau* de Diderot en 1984, *La Danse de mort* de Strindberg également en 1984, *Le roi se meurt* d'Eugène Ionesco en 1994, *Les Côtelettes* de Bertrand Blier, *Avant la retraite* en 1998 de Thomas Bernhard ou encore *À torts et à raisons* en 2000 de Ronald Harwood.

Bien qu'il affirme préférer les planches à l'écran, rien ne l'empêche de tourner aussi beaucoup pour **le cinéma**. Au cinéma, il a souvent porté l'imperméable gris du quidam, parfois inquiétant, policier entêté, notaire, banquier véreux, amant assassiné, voisin mystérieux...

Il fit sa première apparition à l'écran en septembre 1947 dans *Brigade criminelle*, un film français réalisé par Gilbert Gil et en novembre dans *Monsieur Vincent* de Maurice Cloche, aux côtés de Pierre Fresnay et de Jean Carmet...

Il fut très tôt dirigé par des cinéastes prestigieux, comme Clouzot, Gance, Grémillon. Mais il ne s'imposa au cinéma que vers le milieu des années 60. On le connaît surtout pour ses rôles dans plusieurs films de Claude Chabrol et de François Truffaut, mais il a aussi tourné avec Michel Audiard et Alain Corneau.

Il illustre l'étendue de son talent aussi bien dans la comédie que dans le drame. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands acteurs français. Sa silhouette ronde, son goût pour l'ambiguïté, son air austère et sa voix grave lui donnent une singularité et une certaine profondeur. Ils en font un comédien idéal pour jouer les bourgeois inquiétants chez Chabrol avec qui se noue une certaine complicité. Sous



sa direction, il a joué, dans *La Femme infidèle*, en 1968, le mari trompé par Stéphane Audran puis dans *La Rupture* où il tient le rôle du méchant beau-père, persuadé que la jeune femme est à l'origine de la déchéance de son fils.

Il n'hésite pas non plus à accepter des rôles antipathiques, à jouer des personnages ambigus et ombrageux. Il a interprété le rôle de bourgeois typique des années 1970 dans l'œuvre de Claude Chabrol et de François Truffaut, un autre réalisateur de la Nouvelle vague qui le fera tourner à deux reprises : dans *La Sirène du Mississippi* (1969), il est Comolli, le détective privé assassiné par Jean-Paul Belmondo et l'une des victimes de Jeanne Moreau dans *La mariée était en noir*. Dans les années 1970, Michel Bouquet est un commissaire impitoyable et obstiné qui terrorise Alain Delon dans *Deux hommes dans la ville* (1972), le candidat aux élections législatives dans *Défense de savoir* (1973) de Nadine Trintignant, le patron de presse tombé dans le coma et hospitalisé d'urgence qui est entouré par Claude Jade dans *Les Anneaux de Bicêtre* (1976). La même année, il joue le rôle du redoutable milliardaire dans la comédie, *Le Jouet* de Francis Weber qui se ballade dans un grand magasin, afin de choisir un cadeau. Le choix de l'enfant se porte sur un journaliste au chômage qui est alors embauché par son père et qui doit accepter de se soumettre aux caprices de l'enfant gâté.

Au cours de cette cette décennie, il a joué deux rôles sombres pour André Cayatte dans :

- *Il n'y a pas de fumée sans feu* : Un médecin est appelé dans la nuit au chevet d'un jeune garçon, renversé par une voiture. Une semaine plus tard, un pompiste martiniquais, ami du docteur, est « défenestré ». Accidents ou règlements de compte ? Excédé par ces procédés, le médecin décide de se présenter aux élections, contre le candidat sortant. Alors, commence pour lui une pénible lutte de tous les instants. Sa femme sera impliquée, à tort, dans une affaire peu claire de pornographie. L'objet du chantage est une photographie

truquée, distribuée à tous les futurs électeurs. Le médecin, amoindri moralement et un peu imprudent, appelé d'urgence en pleine nuit, se rend dans la cabane retirée d'un marinier. On va l'accuser de meurtre. Il serait d'ailleurs condamné, sans preuve valable, si une amie de sa femme, en possession de la photographie originale, ne concluait un marché : la liberté du médecin contre la divulgation de la photo originale. Il va sans dire qu'à la suite de ces machinations, la carrière politique du médecin est compromise.

- et *La Raison d'État* avec Jean Yanne et Monica Vitti où des scientifiques dénoncent un vaste trafic d'armes couvert par l'Etat : un biologiste entre en possession d'un document, la preuve de la responsabilité de la France, en particulier un haut fonctionnaire, dans la mort de 240 enfants africains tués dans leur avion par des missiles français vendus illégalement.

En 1972, il eut un rôle dans *L'Attentat*, un autre film français, politique, réalisé par Yves Boisset en 1972, qui s'était inspiré de l'assassinat, le 29 octobre 1965, de l'opposant marocain Mehdi Ben Barka sur le territoire français.

Dans les années 1980, il incarne dans *Poulet au vinaigre* (1986) de Claude Chabrol, un notaire corrompu.

En 1982, il prend le rôle de l'obstiné et désespéré inspecteur de police, Javert, dans *Les Misérables*, dans la version de Robert Hossein, avec Lino Ventura dans le rôle de Jean Valjean et Jean Carmet dans celui de l'aubergiste Thénardier. En 1984, nombre d'hugoliens saluent son talent et considèrent cette interprétation comme l'incarnation même de Javert.

Il a également joué dans de nombreuses séries et téléfilms, notamment dans *Les Cinq Dernières Minutes* avec Raymond Souplex ou dans *Maigret* avec Bruno Crémier.

Il se fait plus rare sur les écrans à partir des années 90. Ses compositions, d'une infinie subtilité, n'en sont que plus marquantes : il fut un vieil homme qui réinvente son existence dans l'audacieux *Toto le héros*, premier *opus* du

Belge Jaco van Dormael en 1990 ; il est le père indigne de Charles Berling dans *Comment j'ai tué mon père*, d'Anne Fontaine, qu'ils ont tourné ensemble en 2001, une composition glaçante qui lui vaut le César du Meilleur acteur en 2002.

Après avoir exprimé avec *gourmandise*, sur les planches puis devant une caméra, les insolents mots d'auteur de Bertrand Blier dans *Les Côtelettes*, il incarne, en 2005, François Mitterrand au soir de sa vie dans *Le Promeneur du Champ de Mars* de Robert Guédiguian, avec un mimétisme qui troublera jusqu'aux proches de l'ancien président. Grâce à son talent et à son expérience théâtrale, il a atteint là, le sommet de son art dramatique au cinéma.

Dans les années 1990, il incarne, pour Alain Corneau, le peintre Lubin Baugin dans *Tous les matins du monde*. Vingt ans après, en 2012, il interprète de manière impressionnante, le peintre Auguste Renoir dans *Renoir*.

Claude Jade, formée au théâtre, qui fut sa partenaire dans *Les Anneaux de Bicêtre*, écrit en 2004, dans son livre *Baisers envolés*, à propos du jeu précis de Michel Bouquet, en tant qu'acteur de cinéma : « Michel Bouquet est d'une précision extrême et ne laisse rien au hasard. Je suis très impressionnée par sa concentration et sa capacité de travail ; il se prépare parfaitement à ce rôle de magnat de la presse subitement frappé d'hémiplégie et d'aphasie après une attaque cérébrale. Il ne dira son texte qu'en voix *off*. Quand arrive le tournage, rien ou presque n'est semblable à ce que nous avons imaginé ; les bruits extérieurs sont déroutants, l'agencement de la chambre d'hôpital, reconstituée dans une maison, est différent. Pourtant, grâce à tout ce travail préalable, Michel Bouquet s'adapte, faisant parfois même le contraire de ce qu'il avait prévu, et il est superbe. Et il est un homme d'une parfaite courtoisie ».

Il allait tourner le film *Le Goût des Myrtilles* avec Marie Otal qui devait jouer son amante, mais celle-ci est décédée le 17 novembre 2009 à Bruxelles, peu de temps avant le tournage. Le 26 décembre 2011, il annonce qu'il renonce à se produire sur scène. Cependant, il continue à participer à des productions de films pour le cinéma ou pour la télévision. En 2013 et en 2014, on le retrouve sur scène dans *Le roi se meurt*, la pièce d'Eugène Ionesco, et en 2015 et 2016 dans la pièce *À torts et à raisons*, à l'âge de 90 ans, à Paris au Théâtre Hébertot, entouré d'une distribution qui fut saluée par la critique. Écrite par Ronald Harwood, scénariste du film *Le Pianiste*, cette pièce nous plonge en 1946 à Berlin. Michel Bouquet joue Wilhelm Furtwängler à l'heure de la défaite nazie. L'immense comédien prête ici toute sa force d'interprétation à un chef d'orchestre renommé, accusé de compromission avec le régime nazi.

En pleine forme, à l'âge de 85 ans, il livre une interprétation forte d'un homme de caractère qui ne veut pas mourir et qui veut rester indépendant malgré sa santé défaillante dans *La Petite Chambre*, une histoire de coeur, une comédie dramatique, une coproduction franco-suisse, sortie le 16 février 2011.

Michel Bouquet, âgé de 93 ans, après 75 ans sur les planches, se sent trop fatigué et annonce sa retraite et sa décision de se retirer de la scène en 2019. Il renonce donc à jouer *Le Cas Eduard Einstein* alors qu'il avait commencé les répétitions et fut remplacé par Michel Jonasz. « Je ne peux plus y revenir. Je suis fatigué, il faut beaucoup de force... pour parler avec des mots qui ne sont pas les siens, de rendre tout ça vrai. Maintenant, j'ai besoin d'une sorte d'intimité, de dire des dernières paroles qui me sont dictées par le fabuliste... J'ai fait ce que j'ai pu, comme j'ai pu, et je ne me suis pas trop posé de questions. J'ai fait mon bonhomme de chemin mais sans aucune prétention intellectuelle... Un acteur

n'est rien s'il n'a pas le personnage... Le public m'apprend toujours quelque chose... L'humilité est sacrée pour l'acteur ».

Malgré cette annonce, il va malgré tout, enregistrer sous la direction du metteur en scène Ulysse Di Gregorio, *treize Fables de Jean de La Fontaine* parce que, dit-il, « c'est un délivreur de rêves. Les gens croient que La Fontaine est là pour les juger mais il est là pour s'émerveiller qu'on soit si différent. Il ne donne pas d'opinion. Toute la misère humaine vient de là : l'être croit qu'il est le seul à avoir raison ».

A l'occasion de la parution de *Michel Bouquet lit les fables de Jean de La Fontaine* (éditions Audiolib), il donne son avis à Tewfik Hakem, producteur de l'émission *Le Réveil culturel* sur France Culture : « Jean de La Fontaine, c'est toute une partie du dix-septième siècle qui est la plus vénérable, la plus extraordinaire pour un homme de culture, familier, agréable, charmant, et en même temps, d'une lucidité prodigieuse et d'une aménité totale. C'est sûrement un des plus grands hommes de ce Grand Siècle. C'est un très grand écrivain. C'est le miracle de la compréhension du français, de ce qu'est le français et en même temps, c'est une compréhension de tous ces petits défauts qui accompagnent ces grandes qualités. Il comprend tout, il admet tout, et il condamne aussi. C'est un être très simple, d'une moralité exemplaire ».

*Lors de l'entretien avec Charles Berling* dans l'émission à France Culture, *A voix nue*, autour du film *Comment j'ai tué mon père* d'Anne Fontaine qu'ils ont tourné ensemble en 2001, Michel Bouquet a pu parler de ses parents et s'exprimer sur le métier d'acteur de cinéma.

Il évoque son père distant, son mutisme devant sa famille, *ce mur impénétrable* causé par des souvenirs tragiques de la guerre de 1914, *cet homme brisé, donc il n'était pas là comme père...* « Quand j'étais enfant, que je le regardais et

qu'il ne me parlait pas, très honnêtement je trouvais ça bizarre, mais je ne peux pas dire que j'en souffrais parce qu'il y avait dans mon arrière-pensée, dans le fond, il me fout la paix, pour être vraiment honnête... A dix sept ans, quand j'ai commencé à travailler, à me débrouiller... je me suis dit : ça m'a libéré quelque part, ça m'a fait devenir adulte plus tôt ... Je n'ai rien appris à l'école parce que j'étais trop doux de tempérament. On ne pouvait pas me reprocher grand chose, sauf d'être ailleurs et ça irritait terriblement... J'étais complètement dans ma bulle. Je n'apprenais rien. Et finalement, on peut vivre sans avoir jamais rien appris, ce n'est pas une moins bonne éducation de ne rien apprendre ». Sa mère venait de mourir à l'âge de 101 ans. Il confie que *c'était l'exemple, le refuge*. Fascinée par le théâtre sans avoir aucune éducation d'art, c'est elle qui lui a donné sa vocation d'acteur, ainsi qu'une grande partie de son caractère. « Une mère est autre chose qu'une femme, c'est un statut différent » !

Michel Bouquet qui fut un comédien de théâtre, exprime toutes ses difficultés à composer pour le cinéma. « Je ne comprends pas le cinéma parce que je suis trop acteur de théâtre. J'ai beaucoup de mal avec le cinéma... Je fais ça avec beaucoup de difficulté. Je pourrais faire sûrement des progrès énormes mais il faudrait que je tourne tout le temps. Je n'en fais pas souvent alors je suis un peu pris de court, je suis un petit peu maladroit. C'est pour ça que j'ai besoin d'un metteur en scène qui sache complètement ce qu'il veut avec moi ».

Michel Bouquet explique ensuite comment il aborde un texte au théâtre, quelle est sa relation avec celui-ci. « Je m'occupe énormément du texte, des secrets que contient le texte et j'essaye de découvrir les secrets de l'auteur qu'il a voulu cacher par l'écriture de ce texte. Je m'attache à révéler les zones d'ombre, peut-être même inconnues de lui, qui découlent de sa démarche d'écrire... ; je fais très bien la distinction entre un artiste créateur, que je ne suis pas, et un

interprète, je reste un interprète... Il faut que l'acteur se mette dans le train, sur les mêmes rails que l'auteur ... On leur doit beaucoup aux auteurs, on leur doit tout ».

Michel Bouquet a une nature passéiste et accorde énormément d'importance au passé : « Je considère que c'est un métier qu'on fait avec le passé. C'est très important de s'imaginer ce que devait être un acteur du 19e, du 18e ou du 17e siècle... Je crois que je n'ai pas d'idée sociale. J'ai une idée de l'individu dans la société. Je suis avant tout un individu. [...] Ce qui m'intéresse dans la vie, c'est l'individu. Pour moi, la vie n'est belle que quand il n'y a pas de masse et qu'il y a des individus ». L'immense comédien dit son admiration pour Molière : « Les rôles sont d'une authenticité telle, que tu ne peux pas leur résister... Ça m'a appris merveilleusement à savoir ce qu'il y avait de contemporain dans les œuvres classiques et ce qu'il y avait de classique dans les œuvres contemporaines, c'est-à-dire ce qu'il y avait d'éternel, finalement. C'était plus intéressant de jouer ce qu'il y a d'éternel que de jouer l'anecdote et ça dépasse les modes. L'acteur n'est plus alors la victime d'une mode ».

Entre 1944 et 2019, Michel Bouquet est devenu *l'un des monstres sacrés* du théâtre mais aussi du cinéma français. Il aura joué dans près de 80 pièces de théâtre et plus de 65 films au cinéma, une liste à laquelle il convient d'ajouter une cinquantaine de téléfilms et une multitude de voix *off* : il avait ainsi commenté le film *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais en 1956. Du théâtre, il nous reste de rares captations de pièces complètes, parmi lesquelles *Le roi se meurt* d'Eugène Ionesco en 2005, un rôle important dans la carrière de Michel Bouquet, et *Le malade imaginaire* en 2009.

Tout au long de sa carrière, l'acteur a été récompensé aussi bien au théâtre qu'au cinéma. En 1991, Michel Bouquet reçoit le prix du cinéma européen du meilleur acteur

(*National Society of Film Critics Award* du meilleur acteur) pour son rôle dans *Toto le héros*. C'est une récompense cinématographique décernée depuis 1988 par l'Académie européenne du cinéma lors de la cérémonie annuelle des Prix du cinéma européen.

Il est deux fois lauréat du Molière du meilleur comédien : en 1998 pour *Les Côtelettes*, écrit et mis en scène par Bertrand Blier, et en 2005 pour *Le roi se meurt* d'Eugène Ionesco.

Il reçoit le César du meilleur acteur en 2002 pour son rôle de père qui revient, bouleversant la vie de son fils dans *Comment j'ai tué mon père* d'Anne Fontaine. Il gagne à nouveau la récompense quatre ans plus tard, en 2006, grâce à son interprétation de François Mitterrand au soir de sa vie, dans *Le Promeneur du Champ-de-Mars* de Robert Guédiguian.

En 2014, il est couronné d'un Molière d'honneur pour l'ensemble de son œuvre. Il fut nommé César du meilleur acteur, dans *Renoir* et Globe de cristal 2018 du meilleur comédien pour *Tartuffe*, mis en scène par Michel Fau au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Il fut élevé à la dignité de grand-croix de la Légion d'honneur le 13 juillet 2018.

Michel Bouquet a été marié à Ariane Borg (1915-2007), elle-même comédienne. Ils se sont séparés en 1967, puis ont divorcé. Il a épousé en 1970 Juliette Carré, qui a été sa partenaire sur scène de multiples fois. Il n'a pas d'enfant.

Au cours d'une interview, il déclare : « Je suis un anarchiste calme ». Il voulait ainsi éclairer malicieusement l'image que les médias donnent de lui, autant par son physique que par son langage, celle d'une personne calme, voire austère ».

En septembre 2018, à la suite de la démission de Nicolas Hulot, il signe la tribune contre le réchauffement climatique intitulée, *Le plus grand défi de l'histoire de l'Humanité*, qui paraît en Une du journal Le Monde, avec pour titre : *L'appel de 200 personnalités pour sauver la planète*.



## **Bibliographie**

- 1 - Fabienne Pascaud, *Mémoire d'acteur*, Editions Plon, 2011.
- 2 - Léon Azatkhanian, Michel Bouquet, Charles Berling, *Les joueurs, entretiens*, Editions Grasset, Paris, 2001.
- 3 - Michel Bouquet, Jean-Jacques Vincensini, *La leçon de comédie : Entretiens avec Jean-Jacques Vincensini* Seguiet Editions Seguiet, 1990 et Paris, Éditions Klincksieck/Archimbaud, 2010,
- 4 - Michel Bouquet, *Servir la vocation de l'acteur*, Entretiens avec Gabriel Dufay, Editions Klincksieck, 2017.
- 5- Michel Bouquet, *Les mots de Jean Paul Sartre* (lu par Michel Bouquet), Editions Naïve, 2002.
- 6 - Pascale Bordet, Michel Bouquet, *Habiller l'acteur*, Actes Sud, 2014.
- 7 - Michel Bouquet, Fabienne Pascaud, *Mémoire d'acteur*, Paris, Plon, 2011.
- 8 - Michel Bouquet, *Carrière au Théâtre et au cinéma, prix et distinctions* : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Bouquet](https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Bouquet)

### **Publication**

- *Michel Bouquet raconte Molière*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2017, 192 p. (ISBN 978-2-84876-638-6)

**A lire**

## **Voltaire : Traité de la tolérance**

### **Histoire abrégée de la mort de Jean Calas<sup>16</sup>**

Le meurtre de Calas, commis dans Toulouse avec le glaive de la justice, le 9 mars 1762, est un des plus singuliers événements qui méritent l'attention de notre âge et de la postérité. On oublie bientôt cette foule de morts qui a péri dans des batailles sans nombre, non seulement parce que c'est la fatalité inévitable de la guerre, mais parce que ceux qui meurent par le sort des armes pouvaient aussi donner la mort à leurs ennemis, et n'ont point péri sans se défendre. Là où le danger et l'avantage sont égaux, l'étonnement cesse, et la pitié même s'affaiblit ; mais si un père de famille innocent est livré aux mains de l'erreur, ou de la passion, ou du fanatisme ; si l'accusé n'a de défense que sa vertu : si les arbitres de sa vie n'ont à risquer en l'égorgeant que de se tromper ; s'ils peuvent tuer impunément par un arrêt, alors le cri public s'élève, chacun craint pour soi-même, on voit que personne n'est en sûreté de sa vie devant un tribunal érigé pour veiller sur la vie des citoyens, et toutes les voies se réunissent pour demander vengeance.

Il s'agissait dans cette étrange affaire, de religion, de suicide, de parricide ; il s'agissait de savoir si un père ou une mère avaient étranglé leur fils pour plaire à Dieu, si un frère avait étranglé son frère, si un ami avait étranglé son ami, et si les juges avaient à se reprocher d'avoir fait mourir sur la roue un père innocent, ou d'avoir épargné une mère, un frère, un ami coupables.

Jean Calas, âgé de soixante huit ans, exerçait la profession de commerçant à Toulouse depuis plus de quarante années et était reconnu de tous ceux qui ont vécu avec lui pour un bon père. Il était protestant, ainsi que sa femme et tous ses

---

<sup>16</sup> Voltaire, *Traité sur la tolérance*, Le monde de la philosophie, Editions Flammarion, 2008, pages 323-337.

enfants, excepté un, qui avait abjuré l'hérésie, et à qui le père faisait une petite pension. Il paraissait si éloigné de cet absurde fanatisme qui rompt tous les liens de la société qu'il approuva la conversion de son fils Louis Calas, et qu'il avait depuis trente ans chez lui une servante zélée catholique, laquelle avait élevé tous ses enfants.

Un des fils de Jean Calas, nommé Marc-Antoine, était un homme de lettres : il passait pour un esprit inquiet, sombre et violent. Ce jeune homme, ne pouvant réussir ni à entrer dans le négoce, auquel il n'était pas propre, ni à être reçu avocat, parce qu'il fallait des certificats de catholicité qu'il ne put obtenir, résolut de finir sa vie, et fit pressentir ce dessein à un de ses amis ; il se confirma dans sa résolution par la lecture de tout ce qu'on a jamais écrit sur le suicide.

Enfin, un jour, ayant perdu son argent au jeu, il choisit ce jour-là même pour exécuter son dessein. Un ami de sa famille et le sien, nommé Lavaisse, jeune homme de dix-neuf ans, connu par la candeur et la douceur des mœurs, fils d'un avocat célèbre de Toulouse, était arrivé de Bordeaux la veille<sup>17</sup> ; il soupa par hasard chez les Calas. Le père, la mère, Marc-Antoine leur fils aîné, Pierre leur second fils, mangèrent ensemble. Après le souper on se retira dans un petit salon : Marc-Antoine disparut ; enfin lorsque le jeune Lavaisse voulut partir, Pierre Calas et lui, étant descendus, trouvèrent en bas, auprès du magasin, Marc-Antoine en chemise, pendu à une porte, et son habit plié sur le comptoir ; sa chemise n'était pas seulement dérangée ; ses cheveux étaient bien peignés : il n'avait sur son corps aucune plaie, aucune meurtrissure<sup>18</sup>.

On passe ici tous les détails dont les avocats ont rendu compte : on ne décrira point la douleur et le désespoir du père et de la mère ; leurs cris furent entendus des voisins.

---

<sup>17</sup> Le 12 octobre 1761. (*Note de Voltaire*).

<sup>18</sup> On ne lui trouva, après le transport du cadavre à l'hôtel de ville, qu'une petite égratignure au bout du nez, et une petite tache sur la poitrine, causée par quelque inadvertance dans le transport du corps (*Note de Voltaire*).

Lavaisse et Pierre Calas, hors d'eux-mêmes, coururent chercher des chirurgiens et la justice.

Pendant qu'ils s'acquittaient de ce devoir, pendant que leur père et leur mère étaient dans les sanglots et dans les larmes, le peuple de Toulouse s'attroupa autour de la maison. Ce peuple est superstitieux et emporté ; il regarde comme des monstres ses frères qui ne sont pas de la même religion que lui. C'est à Toulouse qu'on remercia Dieu solennellement de la mort de Henri III, et qu'on fit serment d'égorger le premier qui parlerait de reconnaître le grand, le bon Henri IV. Cette ville solennise encore tous les ans, par une procession et par des feux de joie, le jour où elle massacra quatre mille citoyens hérétiques, il y a deux siècles. En vain six arrêts du conseil ont défendu cette odieuse fête, les Toulousains l'ont toujours célébrée comme les jeux floraux.

Quelque fanatique de la populace s'écria que Jean Calas avait pendu son propre fils Marc-Antoine. Ce cri répété, fut unanime en un moment ; d'autres ajoutèrent que le mort devait le lendemain faire abjuration ; que la famille et le jeune Lavaisse l'avaient étranglé par haine contre la religion catholique : le moment d'après on n'en douta plus ; toute la ville fut persuadée que c'est un point de religion chez les protestants qu'un père et une mère doivent assassiner leur fils dès qu'il veut se convertir.

Les esprits une fois émus ne s'arrêtent point. On imagina que les protestants du Languedoc s'étaient assemblés la veille : qu'ils avaient choisi, à la pluralité des voix, un bourreau de la secte ; que le choix était tombé sur le jeune Lavaisse ; que ce jeune homme, en vingt-quatre heures, avait reçu la nouvelle de son élection, et était arrivé de Bordeaux pour aider Jean Calas, sa femme et son fils Pierre, à étrangler un ami, un fils, un frère.

Le sieur David, capitoul de Toulouse, excité par ces rumeurs et voulant se faire valoir par une prompté exécution, fit une procédure contre les règles et les ordonnances. La famille Calas, la servante catholique, Lavaisse, furent mis aux fers.

On publia un monitoire non moins vicieux que la procédure. On alla plus loin : Marc-Antoine Calas était mort calviniste et, s'il avait attenté sur lui-même, il devait être traîné sur la claie<sup>19</sup> ; on l'inhuma avec la plus grande pompe dans l'église Saint-Etienne, malgré le curé, qui protestait contre cette profanation<sup>20</sup>.

Il y a, dans le Languedoc, quatre confréries de pénitents, la blanche, la bleue, la grise et la noire. Les confrères portent un long capuce, avec un masque de drap percé de deux trous pour laisser la vue libre : ils ont voulu engager M. le duc de Fitz-James, commandant de la province, à entrer dans leur corps, et il les a refusés. Les confrères blancs firent à Marc-Antoine Calas un service solennel, comme à un martyr. Jamais aucune Eglise ne célébra la fête d'un martyr véritable avec plus de pompe ; mais cette pompe fut terrible. On avait élevé au-dessus d'un magnifique catafalque un squelette qu'on faisait mouvoir, et qui représentait Marc-Antoine Calas, tenant d'une main une palme, et de l'autre la plume dont il devait signer l'abjuration de l'hérésie, et qui écrivait en effet l'arrêt de mort de son père.

Alors il ne manqua plus au malheureux qui avait attenté sur soi-même que la canonisation : tout le peuple le regardait comme un saint ; quelques-uns l'invoquaient, d'autres allaient prier sur sa tombe, d'autres lui demandaient des miracles, d'autres racontaient ceux qu'il avait faits. Un moine lui arracha quelques dents pour avoir des reliques durables. Une dévote, un peu sourde, dit qu'elle avait entendu le son des cloches. Un prêtre apoplectique fut guéri après avoir pris de l'émétique. On dressa des verbaux de ces prodiges. Celui qui écrit cette relation possède une attestation qu'un jeune homme de Toulouse est devenu fou

---

<sup>19</sup> Sous l'Ancien Régime, la claie d'infamie désignait la claie sur laquelle on plaçait le corps des suicidés, des duellistes et de certains suppliciés, pour être traîné ensuite par un cheval jusqu'au lieu d'inhumation. Cette peine infamante ne fut définitivement supprimée qu'à la Révolution.

<sup>20</sup> Le curé de Saint-Etienne ne protesta nullement, et disputa même le droit d'inhumation au curé du Taur, sur le territoire duquel se trouvait l'hôtel de ville.

pour avoir prié plusieurs nuits sur le tombeau du nouveau saint, et pour n'avoir pu obtenir un miracle qu'il implorait. Quelques magistrats étaient de la confrérie des pénitents blancs. Dès ce moment la mort de Jean Calas parut infaillible.

Ce qui surtout prépara son supplice, ce fut l'approche de cette fête singulière que les Toulousains célèbrent tous les ans en mémoire d'un massacre de quatre mille huguenots ; l'année 1762 était l'année séculaire. On dressait dans la ville l'appareil de cette solennité : cela même allumait encore l'imagination échauffée du peuple ; on disait publiquement que l'échafaud sur lequel on roulerait les Calas serait le plus grand ornement de la fête ; on disait que la Providence amenait elle-même ces victimes pour être sacrifiées à notre sainte religion. Vingt personnes ont entendu ces discours, et de plus violents encore. Et c'est de nos jours ! et c'est dans un temps où la philosophie a fait tant de progrès ! et c'est lorsque cent académies écrivent pour inspirer la douceur des mœurs ! Il semble que le fanatisme, indigné depuis peu des succès de la raison, se débâte sous elle avec plus de rage.

Treize juges s'assemblèrent tous les jours pour terminer le procès. On n'avait, on ne pouvait avoir aucune preuve contre la famille ; mais la religion trompée tenait lieu de preuve. Six juges persistèrent longtemps à condamner Jean Calas, son fils, et Lavoisier, à la roue, et le femme de Jean Calas au bûcher. Sept autres plus modérés voulaient au moins qu'on examinât. Les débats furent réitérés et longs. Un des juges<sup>21</sup>, convaincu de l'innocence des accusés et de l'impossibilité du crime, parla vivement en leur faveur : il opposa le zèle de l'humanité au zèle de la sévérité ; il devint l'avocat public des Calas dans toutes les maisons de Toulouse, où les cris continuels de la religion abusée demandaient le sang de ces infortunés. Un autre juge, connu par sa violence<sup>22</sup> parlait dans la ville avec autant d'emportement contre les Calas que

---

<sup>21</sup> Lasalle (M).

<sup>22</sup> Laborde (M).

le premier montrait d'empressement à les défendre. Enfin l'éclat fut si grand qu'ils furent obligés de se récuser l'un et l'autre ; ils se retirèrent à la campagne.

Mais, par un malheur étrange, le juge favorable aux Calas eut la délicatesse de persister dans sa récusation, et l'autre revint donner sa voix contre ceux qu'il ne devait point juger : ce fut cette voix qui forma la condamnation à la roue, car il n'y eut que huit voix contre cinq, un des six juges opposés ayant à la fin, après bien des contestations, passé au parti le plus sévère.

Il semble que, quand il s'agit d'un parricide et de livrer un père de famille au plus affreux supplice, le jugement devrait être unanime, parce que les preuves d'un crime si inouï<sup>23</sup> devraient être d'une évidence sensible à tout le monde : le moindre doute dans un cas pareil doit suffire pour faire trembler un juge qui va signer un arrêt de mort. La faiblesse de notre raison et l'insuffisance de nos lois se font sentir tous les jours ; mais dans quelle occasion en découvre-t-on mieux la misère que quand la prépondérance d'une seule voix fait rouer un citoyen ? Il fallait, dans Athènes, cinquante voix au-delà de la moitié pour oser prononcer un jugement de mort. Qu'en résulte-t-il ? Ce que nous savons très inutilement, que les Grecs étaient plus sages et plus humains que nous.

Il paraissait impossible que Jean Calas, vieillard de soixante-huit ans, qui avait depuis longtemps les jambes enflées et faibles, eût seul étranglé et pendu un fils âgé de vingt-huit

---

<sup>23</sup> Je ne connais que deux exemples de pères accusés dans l'histoire d'avoir assassiné leur fils pour la religion :

- Le premier est du père de Sainte Barbara, que nous nommons Sainte Barbe. Il avait commandé deux fenêtres dans sa salle de bains ; Barbe, en son absence, en fit une troisième en l'honneur de la sainte Trinité ; elle fit, *du bout des doigts*, le signe de la croix sur des colonnes de marbre, et ce signe se grava profondément dans les colonnes. Son père, en colère, courut après elle l'épée à la main ; mais elle s'enfuit à travers une montagne qui s'ouvrit pour elle. Le père fit le tour de la montagne, et rattrapa sa fille ; on la fouetta toute nue, mais Dieu la couvrit d'un nuage blanc ; enfin son père lui trancha la tête. Voilà ce que rapporte la *Fleur des saints*.

- Le second exemple est le prince Herménégilde. Il se révolta contre le roi son père, lui donna bataille en 584, fut vaincu et tué par un officier : on en a fait un martyr, parce que son père était aryen. (*Note de Voltaire*)



ans, qui était d'une force au-dessus de l'ordinaire ; il fallait absolument qu'il eût été assisté dans cette exécution, par sa femme, par son fils Pierre Calas, par Lavoisier et par la servante. Ils ne s'étaient pas quittés un seul moment le soir de cette fatale aventure. Mais cette supposition était encore aussi absurde que l'autre : car comment une servante zélée catholique aurait-elle pu souffrir que des huguenots assassinaient un jeune homme élevé par elle pour le punir d'aimer la religion de cette servante ? Comment Lavoisier serait-il venu exprès de Bordeaux pour étrangler son ami dont il ignorait la conversion prétendue ? Comment une mère tendre aurait-elle mis les mains sur son fils ? Comment tous ensemble auraient-ils pu étrangler un jeune homme aussi robuste qu'eux tous, sans un combat long et violent, sans des cris affreux qui auraient appelé tout le voisinage, sans des coups réitérés, sans des meurtrissures, sans des habits déchirés.

Il est évident que, si le parricide aurait pu être commis, tous les accusés étant également coupables, parce qu'ils ne s'étaient pas quittés d'un moment ; il était évident qu'ils ne l'étaient pas ; il était évident que le père seul ne pouvait l'être ; et cependant l'arrêt condamna ce père seul à expirer sur la roue.

Le motif de l'arrêt était aussi inconcevable que tout le reste. Les juges qui étaient décidés pour le supplice de Jean Calas persuadèrent aux autres que ce vieillard faible ne pourrait résister aux tourments, et qu'il avouerait sous les coups de bourreaux son crime et celui de ses complices. Ils furent confondus, quand ce vieillard, en mourant sur la roue, prit Dieu à témoin de son innocence, et le conjura de pardonner à ses juges.

Ils furent obligés de rendre un second arrêt contradictoire avec le premier, d'élargir la mère, son fils Pierre, le jeune Lavoisier et la servante ; mais un des conseillers leur ayant fait sentir que cet arrêt démentait l'autre, qu'ils se condamnaient eux-mêmes, que tous les accusés ayant

toujours été ensemble dans le temps qu'on supposait le parricide, l'élargissement de tous les survivants prouvait invinciblement l'innocence du père de famille exécuté, ils prirent alors le parti de bannir Pierre Calas son fils. Ce bannissement semblait aussi inconséquent, aussi absurde que tout le reste : car Pierre Calas était coupable ou innocent de parricide ; s'il était coupable, il fallait le rouer comme son père ; s'il était innocent, il ne fallait pas le bannir. Mais les juges, effrayés du supplice du père et de la piété attendrissante avec laquelle il était mort, imaginèrent de sauver leur honneur en laissant croire qu'ils faisaient grâce au fils, comme si ce n'eût pas été une prévarication nouvelle de faire grâce ; et ils crurent que le bannissement de ce jeune homme pauvre et sans appui, étant sans conséquence, n'était pas une grande injustice, après celle qu'ils avaient eu le malheur de commettre.

On commença par menacer Pierre Calas, dans son cachot, de le traiter comme son père s'il n'abjurait pas sa religion. C'est ce que ce jeune homme<sup>24</sup> atteste par serment.

Pierre Calas, en sortant de la ville, rencontra un abbé convertisseur qui le fit rentrer dans Toulouse ; on l'enferma dans un couvent de dominicains, et là on le contraignit à remplir toutes les fonctions de la catholicité : c'était en partie ce qu'on voulait, c'était le prix du sang de son père ; et la religion, qu'on avait cru venger, semblait satisfaite.

On enleva les filles à la mère ; elles furent enfermées dans un couvent. Cette femme, presque arrosée du sang de son mari, ayant tenu son fils aîné mort entre ses bras, voyant l'autre banni, privée de ses filles, dépouillée de tout son bien, était seule dans le monde, sans pain, sans espérance, et mourante de l'excès de son malheur. Quelques personnes, ayant examiné mûrement toutes les circonstances de cette aventure horrible, en furent si frappées qu'elles firent presser la dame Calas,

---

<sup>24</sup> Un jacobin vint dans mon cachot et me menaça du même genre de mort si je n'abjurais pas : c'est ce que j'atteste devant Dieu. 23 juillet 1762. Pierre CALAS (*Note de Voltaire*).

retirée dans une solitude, d'oser venir demander justice au pied du trône. Elle ne pouvait pas alors se soutenir, elle s'éteignait ; et d'ailleurs, étant née Anglaise, transplantée dans une province de France dès son jeune âge, le nom seul de la ville de Paris l'effrayait. Elle s'imaginait que la capitale du royaume devait être encore plus barbare que celle du Languedoc. Enfin le devoir de venger la mémoire de son mari l'emporta sur sa faiblesse. Elle arriva à Paris prête d'expirer. Elle fut étonnée de trouver de l'accueil, des secours et des larmes<sup>25</sup>.

La raison l'emporte à Paris sur le fanatisme, quelque grand qu'il puisse être, au lieu qu'en province le fanatisme l'emporte toujours sur la raison.

M. de Beaumont, célèbre avocat du parlement de Paris, prit d'abord sa défense, et dressa une consultation qui fut signée de quinze avocats. M. Loiseau, non moins éloquent, composa un mémoire en faveur de la famille. M. Mariette, avocat au conseil, dressa une requête juridique qui portait la conviction dans tous les esprits.

Ces trois généreux défenseurs des lois et de l'innocence abandonnèrent à la veuve le profit de l'édition de leurs plaidoyers<sup>26</sup>. Paris et l'Europe entière s'émurent de pitié, et demandèrent justice avec cette femme infortunée. L'arrêt fut prononcé par tout le public longtemps avant qu'il pût être signé par le conseil.

La pitié pénétra jusqu'au ministère, malgré le torrent continuel des affaires<sup>27</sup>, qui souvent exclue la pitié, et malgré l'habitude de voir des malheureux, qui peut endurcir le cœur encore davantage. On rendit les filles à la mère. On les vit toutes les trois, couvertes d'un crêpe et baignées de larmes, en faire répandre à leurs juges.

---

<sup>25</sup> Elle fut logée chez MM. Dufour et Mallet, banquiers, puis accueillie par d'Argental et Damilaville. (M.)

<sup>26</sup> On les a contrefaits dans plusieurs villes, et la dame Calas a perdu le fruit de cette générosité. (*Note de Voltaire*).

<sup>27</sup> Choiseul s'occupait alors de faire la paix avec l'Angleterre. (M.)

Cependant cette famille eut encore quelques ennemis, car il s'agissait de religion. Plusieurs personnes, qu'on appelle en France *dévotés*<sup>28</sup> dirent hautement qu'il valait mieux laisser rouer un vieux calviniste innocent que d'exposer huit conseillers de Languedoc à convenir qu'ils s'étaient trompés : on se servit même de cette expression : « Il y a plus de magistrats que de Calas » ; et on inférait de là que la famille Calas devait être immolée à l'honneur de la magistrature. On ne songeait pas que l'honneur des juges, consiste comme celui des autres hommes, à réparer leurs fautes. On ne croit pas en France que le pape, assisté de ses cardinaux, soit infaillible : on pourrait croire de même que huit juges de Toulouse ne le sont pas. Tout le reste des gens sensés et désintéressés disaient que l'arrêt de Toulouse serait cassé dans toute l'Europe, quand même des considérations particulières empêcheraient qu'il fût cassé dans le conseil.

Telle était l'état de cette étonnante aventure, lorsqu'elle a fait naître à des personnes impartiales, mais sensibles, le dessein de présenter au public quelques réflexions sur la tolérance, sur l'indulgence, sur la commisération, que l'abbé Houtteville appelle *dogme monstrueux*<sup>29</sup>, dans sa déclamation ampoulée et erronée sur des faits, et que la raison appelle *l'apanage de la nature*.

Ou les juges de Toulouse, entraînés par le fanatisme de la populace, ont fait rouer un père de famille innocent, ce qui est sans exemple ; ou ce père de famille et sa femme ont étranglé leur fils aîné, aidés dans ce parricide par un autre fils et un ami, ce qui n'est pas dans la nature. Dans l'un ou l'autre cas, l'abus de la religion la plus sainte a produit un grand crime. Il est donc de l'intérêt du genre humain d'examiner si la religion doit être charitable ou barbare.

---

<sup>28</sup> *Dévo*t vient du mot latin *devotus*. Les *devoti* de l'ancienne Rome étaient ceux qui se dévouaient pour le salut de la république : c'étaient les Curtius, les Decius. (*Note de Voltaire*)

<sup>29</sup> Allusion à l'ouvrage apologétique de l'abbé Houtteville, *La Religion chrétienne prouvée par les faits*, Paris, 1722.

## Jean de la Fontaine

### La laitière et le pot au lait

Perrette, sur sa tête ayant un Pot au lait  
    Bien posé sur un coussinet,  
Prétendait (1) arriver sans encombre à la ville.  
Légère et court vêtue elle allait à grands pas ;  
Ayant mis ce jour-là pour être plus agile  
    Cotillon (2) simple, et souliers plats.  
    Notre Laitière ainsi troussée  
    Comptait déjà dans sa pensée  
Tout le prix de son lait, en employait l'argent,  
Achetait un cent d'œufs, faisait triple couvée ;  
La chose allait à bien par son soin diligent.(3)  
    Il m'est, disait-elle, facile  
D'élever des poulets autour de ma maison :  
    Le Renard sera bien habile,  
S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.  
Le porc à s'engraisser coûtera peu de son ;  
Il était quand je l'eus de grosseur raisonnable ;  
J'aurai le revendant de l'argent bel et bon ;  
Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,  
Vu le prix dont il (4) est, une vache et son veau,  
Que je verrai sauter au milieu du troupeau ?  
Perrette là-dessus saute aussi, transportée.  
Le lait tombe ; adieu veau, vache, cochon, couvée ;  
La Dame de ces biens, quittant d'un oeil marri  
    Sa fortune ainsi répandue,  
    Va s'excuser à son mari  
    En grand danger d'être battue.  
Le récit en farce (5) en fut fait ;  
On l'appela le Pot au lait.

Quel esprit ne bat la campagne ?  
Qui ne fait châteaux en Espagne ?

Picrochole, Pyrrhus (6), la Laitière, enfin tous,  
Autant les sages que les fous ?  
Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux :  
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes :  
Tout le bien du monde est à nous,  
Tous les honneurs, toutes les femmes.  
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi ;  
Je m'écarte (7), je vais détrôner le Sophi (8) ;  
On m'élit Roi, mon peuple m'aime ;  
Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant :  
Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même ;  
  
Je suis gros Jean (9) comme devant.

---

(1) espérait

(2) petite jupe ou cotte de dessous

(3) méticuleux

(4) le prix que représente le porc

(5) comédie populaire ; cette farce n'a sans doute jamais  
été écrite...

(6) ils avaient rêvé de conquérir le monde entier

(7) je m'éloigne

(8) titre donné au roi de Perse (le chah ou shah)

(9) *Nom propre que le peuple a mis en usage dans la  
langue, en le joignant abusivement à plusieurs mots  
injurieux (Furetière)*

## Platon

### L'anneau de Cygès<sup>30</sup>

Or, que ceux-là même qui pratiquent la justice par impuissance de commettre l'injustice la pratiquent contre leur gré, c'est ce que nous comprendrions au mieux si nous imaginions le cas suivant : ayant donné également au juste et à l'injuste la liberté pour chacun des deux de faire ce qui pourrait leur plaire, nous les suivrons ensuite en observant où le désir mènerait chacun d'eux. Nous prendrions alors sur le fait le juste marchant vers le même but que l'injuste, poussé par la cupidité insatiable à laquelle toute nature est portée à s'attacher comme à un bien, mais qui est ramenée par la contrainte au respect de l'égalité. Cette liberté dont je parle se manifesterait au mieux si un pouvoir venait à leur échoir tel que celui qui échut à Cygès de Lydien. Eh bien, c'était un berger aux gages du roi qui régnait alors sur la Lydie. A la suite d'une pluie abondante et d'un tremblement de terre, une fente s'était produite dans le sol et un gouffre s'était ouvert à l'endroit où il faisait paître. Stupéfait à cette vue, il y descendit et, entre autres merveilles que l'on raconte, il y aperçut un cheval de bronze, creux, muni de petites portes à travers lesquelles en se penchant il vit à l'intérieur un homme qui selon toute apparence était mort, d'une taille plus qu'humaine et qui n'avait sur lui rien d'autre qu'à la main un anneau d'or qu'il lui enleva avant de sortir. Et lors de la réunion habituelle des bergers en vue de faire au roi leur rapport de chaque mois sur les troupeaux, il s'y rendit portant au doigt cet anneau. S'étant donc assis au milieu des autres, il vint par hasard à tourner le chaton de la bague vers soi en dedans de sa main. Or, sitôt ce geste fait, il devint invisible à son entourage et on parla de lui comme s'il était parti. Il en fut tout étonné et en maniant à nouveau la bague,

---

<sup>30</sup> Platon, *République*, livre 11, 359 b-360 d ; trad. L. - M. Morfaux.

il se trouva à tourner le chaton en dehors et sitôt le l'anneau retourné, il redevint visible. Puis, ayant réfléchi, il mit l'anneau à l'épreuve pour voir s'il avait bien ce pouvoir et il constata qu'en tournant le chaton à l'intérieur, il devenait invisible ; à l'extérieur, visible. Ayant ainsi vérifié que l'effet était assuré, il s'introduisit dans la délégation qui se rendait auprès du roi ; et une fois là, il séduisit son épouse, avec son aide attaqua et tua le roi, puis s'empara du pouvoir. Eh bien, supposons qu'il existe deux anneaux de ce genre, que le juste se passe l'un au doigt et l'injuste l'autre, il ne se trouvera personne, ce semble, d'une assez forte trempe pour demeurer dans la justice et pour avoir le courage de s'abstenir du bien d'autrui sans y porter atteinte, alors qu'il aurait la faculté d'emporter du marché en toute sûreté ce qui lui plairait ; de mettre à mort ou de délivrer des fers qui il voudrait ; bref, de tout faire comme l'égal des dieux parmi les hommes. En agissant de la sorte, le juste ne ferait rien de différent de l'autre et ils marcheraient tous les deux vers le même but. En vérité, on pourrait y voir une grande preuve de ce que personne n'est juste volontairement mais par contrainte, vu que ce n'est pas là en soi-même un bien, puisque partout où quelqu'un croira être en mesure de commettre l'injustice, il la commettra. Tout homme en effet croit que l'injustice lui est en elle-même plus avantageuse que la justice, et il aura raison de le croire, à ce que dira celui qui soutient une telle doctrine. Si en effet quelqu'un qui se serait arrogé pareille liberté ne consentait jamais à commettre une injustice ni à porter atteinte au bien d'autrui, il serait regardé par ceux qui seraient au courant comme l'homme le plus malheureux et le plus insensé. Mais en face les uns des autres, ils feraient son éloge en vue de se tromper mutuellement par crainte de subir l'injustice. Voilà donc ce qui en est de ce point.



# Descartes

## Discours de la méthode, I<sup>31</sup>

Le bon sens<sup>32</sup> est la chose la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en tout autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont<sup>33</sup>. En quoi il n'est pas vraisemblable que tous se trompent ; mais plutôt cela témoigne que la puissance de bien juger, et distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous les hommes ; et ainsi que la diversité de nos opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies<sup>34</sup> et ne considérons pas les mêmes choses. Car ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon, mais le principal est de l'appliquer bien. Les plus grandes âmes sont capables des plus grands vices, aussi bien que des plus grandes vertus ; et ceux qui ne marchent que fort lentement, peuvent avancer beaucoup davantage, s'ils suivent toujours le droit chemin, que ne font ceux qui courent, et qui s'en éloignent<sup>35</sup>.

Pour moi, je n'ai jamais présumé que mon esprit fut en rien plus parfait que ceux du commun ; même j'ai souvent souhaité d'avoir la pensée aussi prompte, ou l'imagination aussi nette et distincte, ou la mémoire aussi ample, ou aussi présente, que quelques autres. Et je ne sache point de

---

<sup>31</sup> Descartes, *Discours de la méthode, Méditations métaphysiques*, Le monde de la philosophie, Editions Flammarion.

<sup>32</sup> Comme le précise la suite du texte, le bon sens n'est autre que notre puissance de bien juger, ou raison. Cette raison est d'origine stoïcienne, cf. Cicéron, *Tusculanes*, V, 67 ; Sénèque, *De vita beata*, 2.

<sup>33</sup> Cf. Montaigne, *Essais*, II, chap. 17.

<sup>34</sup> Métaphore du chemin qui renvoie au sens étymologique du terme « méthode ».

<sup>35</sup> Comparaison qui se trouve chez Sénèque, *De vita beata*, I,1, qui dit, à propos de la vie heureuse : « On s'en éloigne d'autant plus qu'on s'y porte avec plus d'ardeur, quand on s'est trompé de chemin ; que celui-ci nous conduise en sens contraire et notre élan même augmente la distance ».

qualités que celles-ci qui servent à la perfection de l'esprit : car pour la raison ou le sens, d'autant qu'elle est la seule chose qui nous rend hommes, et nous distingue des bêtes, je veux croire qu'elle est tout entière en chacun, et suivre en ceci l'opinion commune des philosophes<sup>36</sup>, qui disent qu'il n'y a du plus ou du moins qu'entre les *accidents*, et non point entre les formes, ou natures, des *individus* d'une même *espèce*.

Mais je ne craindrai pas de dire que je pense avoir eu beaucoup d'heur, de m'être rencontré dès ma jeunesse en certains chemins, qui m'ont conduit à des considérations et à des maximes, dont j'ai formé une méthode, par laquelle il me semble que j'ai moyen d'argumenter par degrés ma connaissance, et de l'élever peu à peu au plus haut point, auquel la médiocrité de mon esprit et la courte durée de ma vie lui pourront permettre d'atteindre. Car j'en ai déjà recueilli de tels fruits qu'encore qu'aux jugements que je fais de moi-même, je tâche toujours de pencher vers le côté de la défiance, plutôt que vers celui de la présomption ; et que, regardant d'un œil de philosophe les diverses actions et entreprises de tous les hommes, il n'y en ait quasi aucune qui ne me semble vaine et inutile ; je ne laisse pas de recevoir une extrême satisfaction du progrès que je pense avoir déjà fait en la recherche de la vérité, et de concevoir de telles espérances pour l'avenir, que si, entre les occupations des hommes purement hommes<sup>37</sup>, il y en a quelqu'une qui soit solidement bonne<sup>38</sup> et importante, j'ose croire que c'est celle que j'ai choisie.

Toutefois il se peut faire que je me trompe, et ce n'est peut-être qu'un peu de cuivre et de verre que je prends pour de

---

<sup>36</sup> Allusion à la scolastique d'inspiration aristotélicienne. La forme est l'essence d'une espèce, les accidents sont des déterminations qui appartiennent aux individus sans relever de leur essence spécifique et qui peuvent donc varier d'un individu à l'autre.

<sup>37</sup> C'est-à-dire les occupations qui ne présupposent que les facultés naturelles de l'homme, et n'ont pas recours à la révélation.

<sup>38</sup> Par cette expression, Descartes désigne un bien qui nous peut procurer un consentement durable et exempt de toute désillusion.

l'or et des diamants. Je sais combien nous sommes sujets à nous méprendre en ce qui nous touche, et combien aussi les jugements de nos amis nous doivent être suspects, lorsqu'ils sont en notre faveur. Mais je serai bien aise de faire voir, en ce discours, quels sont les chemins que j'ai suivis, et d'y représenter ma vie comme en un tableau<sup>39</sup>, afin que chacun en puisse juger, et qu'apprenant du bruit commun les opinions qu'on en aura, ce soit un nouveau moyen de m'instruire, que j'ajouterai à ceux dont j'ai coutume de me servir.

Ainsi, mon dessein n'est pas d'enseigner ici la méthode que chacun doit suivre pour bien conduire sa raison, mais seulement de faire voir en quelle sorte j'ai tâché de conduire la mienne. Ceux qui se mêlent de donner des préceptes, se doivent estimer plus habiles que ceux auxquelles ils les donnent ; et s'ils manquent en la moindre chose, ils en sont blâmables. Mais, ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou, si vous l'aimez mieux, que comme une fable, en laquelle, parmi quelques exemples qu'on peut imiter, on en trouvera peut-être aussi plusieurs autres qu'on aura raison de ne pas suivre<sup>40</sup>, j'espère qu'il sera utile à quelques uns, sans être nuisible à personne, et que tous me sauront gré de ma franchise.

J'ai été nourri aux lettres<sup>41</sup> dès mon enfance, et pour ce qu'on me persuadait que, par leur moyen, on pouvait acquérir une connaissance claire et assurée de tout ce qui est utile à la vie, j'avais un extrême désir de les apprendre. Mais, sitôt que j'eus achevé tout ce cours d'études, au bout duquel on a coutume d'être reçu au rang des doctes, je changeai entièrement d'opinion. Car je me trouvais embarrassé de tant de doutes et d'erreurs, qu'il me semblait n'avoir fait autre profit, en tâchant de m'instruire, sinon

---

<sup>39</sup> Cf. Montaigne, *Essais*, II, chap. 9.

<sup>40</sup> Comme le doute, par exemple, ainsi que le souligne Descartes un peu plus loin : « La seule résolution de se défaire de toutes les opinions qu'on a reçues auparavant en sa créance, n'est pas un exemple que chacun doive suivre », cf. Seconde partie.

<sup>41</sup> Cela désigne le savoir qu'on apprend dans les livres.

que j'avais découvert de plus en plus mon ignorance. Et, néanmoins, j'étais en l'une des plus célèbres écoles d'Europe<sup>42</sup>, où je pensais qu'il devait y avoir de savants hommes, s'il y en avait en aucun endroit de la terre. J'y avais appris tout ce que les autres y apprenaient ; et même, ne m'étant pas contenté des sciences qu'on nous enseignait, j'avais parcouru tous les livres, traitant de celles qu'on estime les plus curieuses et les plus rares<sup>43</sup>, qui avaient pu tomber entre mes mains. Avec cela, je savais les jugements que les autres faisaient de moi ; et je voyais point qu'on m'estimât inférieur à mes condisciples, bien qu'il y en eût déjà entre eux quelques-uns, qu'on destinait à remplir les places de nos maîtres. Et enfin notre siècle me semblait aussi fleurissant, et aussi fertile en bons esprits, qu'ait été aucun des précédents. Ce qui me faisait prendre la liberté de juger par moi de tous les autres, et de penser qu'il n'y avait aucune doctrine dans le monde qui fût telle qu'on m'avait auparavant fait espérer.

Je ne laissais pas toutefois d'estimer les exercices, auxquels on s'occupe dans les écoles. Je savais que les langues, qu'on y apprend, sont nécessaires pour l'intelligence des livres anciens ; que la gentillesse des fables réveille l'esprit ; que les actions mémorables des histoires le relèvent, et qu'étant lues avec discrétion, elles aident à former le jugement ; que la lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés, qui en ont été les auteurs, et même une conversation étudiée, en laquelle ils ne nous découvrent que les meilleures de leurs pensées ; que l'éloquence a des forces et des beautés incomparables ; que la poésie a des délicatesses et des douceurs très ravissantes ; que les mathématiques ont des inventions très subtiles, et qui peuvent beaucoup servir, tant à contenter les curieux qu'à

---

<sup>42</sup> Le collège jésuite Henri IV, de la Flèche.

<sup>43</sup> Il s'agit des sciences occultes : alchimie, astrologie, magie, etc. Descartes les appelle aussi, dans la suite du texte, les « mauvaises doctrines ».

faciliter tous les arts<sup>44</sup>, et diminuer le travail des hommes ; que les écrits qui traitent des mœurs contiennent plusieurs enseignements et plusieurs exhortations à la vertu qui sont fort utiles ; que la théologie enseigne à gagner le ciel ; que la philosophie donne moyen de parler vraisemblablement de toutes choses, et se faire admirer des moins savants<sup>45</sup> ; que la jurisprudence, la médecine et les autres sciences<sup>46</sup> apportent des honneurs et des richesses à ceux qui les cultivent ; et enfin, qu'il est bon de les avoir toutes examinées, même les plus superstitieuses et les plus fausses, afin de connaître leur juste valeur et se garder d'en être trompé.

Mais je croyais avoir déjà donné assez de temps aux langues, et même assez à la lecture des livres anciens, et à leurs histoires, et à leurs fables. Car c'est quasi le même de converser avec ceux des autres siècles, que de voyager<sup>47</sup>. Il est bon de savoir quelque chose des mœurs de divers peuples, afin de juger des nôtres plus sainement, et que nous ne pensions pas que tout ce qui est contre nos modes soit ridicule, et contre raison, ainsi qu'ont coutume de faire ceux qui n'ont rien vu. Mais lorsqu'on emploie trop de temps à voyager, on devient enfin étranger en son pays ; et lorsqu'on est trop curieux des choses qui se pratiquaient aux siècles passés, on demeure ordinairement fort ignorant de celles qui se pratiquent en celui-ci. Outre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles qui ne le sont point : et que même les histoires les plus fidèles, si elles ne changent ni n'augmentent la valeur des choses, pour les rendre plus dignes d'être lues, au moins en omettent-elles presque toujours les plus basses et moins illustres circonstances : d'où vient que le reste ne paraît pas tel qu'il

---

<sup>44</sup> Il s'agit des arts mécaniques, vers lesquels était tourné l'enseignement des mathématiques chez les jésuites.

<sup>45</sup> Sous couvert d'une justification des « exercices auxquels on s'occupe dans les écoles », il s'agit là d'une condamnation très sévère de la philosophie telle qu'elle a été pratiquée avant Descartes, qui dénonce à la fois son absence de certitude et la recherche de la vaine gloire qui l'anime.

<sup>46</sup> Les sciences occultes.

<sup>47</sup> Cf. Charron, *De la sagesse*, III, 14.

est, et que ceux qui règlent leurs mœurs par les exemples qu'ils en tirent, sont sujets à tomber dans les extravagances des paladins<sup>48</sup> de nos romans et à concevoir des desseins qui passent leurs forces.

J'estimais fort l'éloquence, et j'étais amoureux de la poésie ; mais je pensais que l'une et l'autre étaient des dons de l'esprit, plutôt que des fruits de l'étude. Ceux qui ont le raisonnement le plus fort, et qui digèrent le mieux leurs pensées, afin de les rendre claires et intelligibles, peuvent toujours le mieux persuader ce qu'ils proposent, encore qu'ils ne parlent que bas breton, et qu'ils n'eussent jamais appris de rhétorique. Et ceux qui ont les inventions les plus agréables, et qui les savent exprimer avec le plus d'ornement et de douceur, ne laisseraient pas d'être les meilleurs poètes, encore que l'art poétique leur fût inconnu.

Je me plaisais surtout aux mathématiques, à cause de la certitude et de l'évidence de leurs raisons ; mais je ne remarquais point encore leur vrai usage, et, pensant qu'elles ne servaient qu'aux arts mécaniques, je m'étonnais de ce que, leur fondement était si ferme et si solide, on n'avait rien bâti dessus de plus relevé. Comme, au contraire, je comparais les écrits des anciens païens<sup>49</sup>, qui traitent des mœurs, à des palais fort superbes et fort magnifiques, qui n'étaient bâtis que sur du sable et sur de la boue. Ils élèvent fort haut les vertus, et les font paraître estimables par-dessus toutes les choses qui sont au monde<sup>50</sup> ; mais ils n'enseignent pas assez à les connaître et souvent ce qu'ils appellent d'un si beau nom, n'est qu'une insensibilité, ou un orgueil, ou un désespoir, ou un parricide<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> C'est-à-dire les héros.

<sup>49</sup> Il s'agit de stoïciens.

<sup>50</sup> Allusion à la thèse stoïcienne selon laquelle le souverain bien réside dans la vertu et elle seule. Cf. Cicéron, *De finibus honorum et malorum*, III, III, 10-11 ; Sénèque, *De vita beata*, IX, 3-4.

<sup>51</sup> Descartes fait allusion ici à différents traits de la doctrine stoïcienne de la sagesse. Le thème de l'insensibilité réfère à la condamnation stoïcienne des passions et au thème de l'impassibilité du sage (cf. Cicéron, *Tusculanes*, IV, XV, 34-37). Le thème de l'orgueil renvoie aux paradoxes stoïciens, suivant lesquels seul le sage est

Je révérais notre théologie, et prétendais, autant qu'aucun autre, à gagner le ciel ; mais ayant appris, comme choses très assurées, que le chemin n'en est pas moins ouvert aux plus ignorants qu'aux plus doctes, et que les vérités révélées, qui y conduisent, sont au-dessus de notre intelligence, je n'eusse osé les soumettre à la faiblesse de mes raisonnements, et je pensais que pour entreprendre de les examiner et y réussir, il était besoin de quelque extraordinaire assurance du ciel, et d'être plus qu'homme<sup>52</sup> .

Je ne dirai rien de la philosophie, sinon que, voyant qu'elle a été cultivée par les plus excellents esprits qui aient vécu depuis plusieurs siècles, et que néanmoins il ne s'y trouve encore aucune chose dont on ne dispute<sup>53</sup>, et par conséquent qui ne soit douteuse, je n'avais point assez de présomption pour espérer d'y rencontrer mieux que les autres ; et que, considérant combien il peut y avoir de diverses opinions, touchant une même matière, qui soient soutenues par des gens doctes, sans qu'il y en puisse avoir jamais plus d'une seule qui soit vraie, je réputais presque pour faux tout ce qui n'était que vraisemblable.

Puis, pour les autres sciences<sup>54</sup> d'autant qu'elles empruntent leurs principes de la philosophie, je jugeais qu'on ne pouvait avoir rien bâti qui fût solide, sur des fondements si peu fermes. Et, ni l'honneur, ni le gain qu'elles promettent, n'étaient suffisants pour me convier à les apprendre ; car je ne me sentais point, grâce à Dieu, de condition qui m'obligeât à faire un métier de la science, pour le soulagement de ma fortune ; et quoique que je ne fisse pas

---

libre, riche, beau, roi, etc. (Cf. Cicéron, *De finibus*, III, XXII, 75). Le thème du désespoir peut faire allusion à la justification stoïcienne dans certaines circonstances, du suicide du sage, cf. *De finibus*, III, 18-60. Quant au parricide, il s'agit sans doute d'une allusion à l'assassinat de César par M.J. Brutus.

<sup>52</sup> Dans la mesure où la théologie s'appuie sur la révélation, dont les vérités excèdent la raison naturelle, elle suppose la grâce.

<sup>53</sup> Allusion à la pratique de la *disputatio*, issue de l'université médiévale, et recommandée par la *Ratio studiorum* des collèges jésuites.

<sup>54</sup> Il s'agit de la jurisprudence et de la médecine mentionnées plus haut.

profession de mépriser la gloire en cynique<sup>55</sup>, je faisais néanmoins fort peu d'état de celle que je n'espérais point pouvoir acquérir qu'à faux titres. Et enfin, pour les mauvaises doctrines, je pensais déjà connaître assez ce qu'elles valaient, pour n'être plus sujet à être trompé, ni par les promesses d'un alchimiste, ni par les prédictions d'un astrologue, ni par les impostures d'un magicien, ni par les artifices ou vanterie de ceux qui font profession de savoir plus qu'ils ne savent.

C'est pourquoi, sitôt que l'âge me permit de sortir de la sujétion de mes précepteurs, je quittai entièrement l'étude des lettres. Et me résolvant de ne chercher d'autre science, que celle qui se pourrait trouver en moi-même, ou bien dans le grand livre du monde<sup>56</sup>, j'employai le reste de ma jeunesse à voyager, à voir des cours et des armées, à fréquenter des gens de diverses humeurs et conditions, à recueillir diverses expériences, à m'éprouver moi-même dans les rencontres que la fortune me proposait, et partout à faire telle réflexion sur les choses qui se présentaient, que j'en puisse tirer quelque profit. Car, il me semblait que je pourrais rencontrer beaucoup plus de vérité, dans les raisonnements que chacun fait touchant les affaires qui lui importent, et dont l'événement le doit punir bientôt après, s'il a mal jugé, que dans ceux que fait un homme de lettres dans son cabinet, touchant les spéculations qui ne produisent aucun effet, et qui ne lui sont d'autre conséquence, sinon que peut-être il en tirera d'autant plus de vanité qu'elles seront plus éloignées du sens commun, à cause qu'il aura dû employer d'autant plus d'esprit et d'artifice à tâcher de les rendre vraisemblables. Et j'avais toujours un extrême désir

---

<sup>55</sup> Les cyniques, comme Antisthène ou Diogène, au nom d'un retour à la nature, refusent d'accorder aucune valeur aux convenances et aux dignités sociales ou à l'opinion publique. Ce thème se retrouvera notamment dans la première maxime de la morale par provision, dans la troisième partie du présent *Discours*, ainsi que bien plus tard, dans les *Passions de l'âme* (art. 206).

<sup>56</sup> Cf. Montaigne, *Essais*, I, chap. 26.

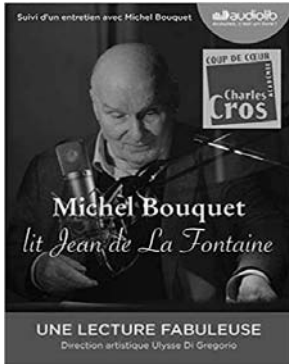


d'apprendre à distinguer le vrai d'avec le faux, pour voir clair en mes actions et marcher avec assurance en cette vie. Il est vrai que, pendant que je ne faisais que considérer les mœurs des autres hommes, je n'y trouvais guère de quoi m'assurer, et que j'y remarquais quasi autant de diversité que j'avais fait auparavant entre les opinions des philosophes. En sorte que le plus grand profit que j'en retirais, était que, voyant plusieurs choses qui, bien qu'elles nous semblent fort extravagantes et ridicules, ne laissent pas d'être communément reçues et approuvées par d'autres grands peuples, j'apprenais à ne rien croire trop fermement de ce qui ne m'avait été persuadé que par l'exemple et la coutume ; et ainsi je me délivrais peu à peu de beaucoup d'erreurs, qui peuvent offusquer<sup>57</sup> notre lumière naturelle, et nous rendre moins capables d'entendre raison. Mais après que j'eus employé quelques années à étudier ainsi dans le livre du monde et à tâcher d'acquérir quelque expérience, je pris un jour résolution d'étudier aussi en moi-même, et d'employer toutes les forces de mon esprit à choisir les chemins que je devais suivre. Ce qui me réussit beaucoup mieux, ce me semble, que si Je me fusse jamais éloigné, ni de mon pays, ni de mes livres.

---

<sup>57</sup> C'est-à-dire « obscurcir ».

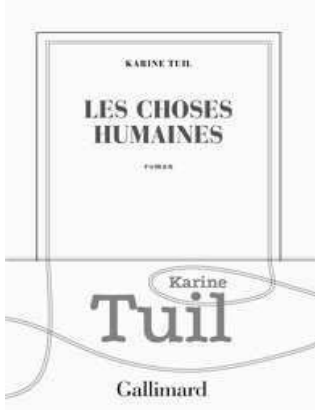
**Michel Bouquet lit Jean de La Fontaine** Sélection de Fables et extrait du Songe de Vaux : Livre audio 1 CD audio + livret 16 pages - Suivi d'un entretien avec Michel Bouquet  
*Direction artistique : Ulysse Di Gregorio*



Cet enregistrement inédit rassemble une superbe sélection de Fables de Jean de La Fontaine, certaines connues (*L'Amour et la Folie, Le Laboureur et ses enfants*), d'autres inattendues (*Le Cerf se voyant dans l'eau, Le Cierge..*), ainsi qu'un extrait du *Songe de Vaux*, ode formidable à la nature. Des textes intemporels qui nous invitent à savourer la langue de La Fontaine et à réfléchir à l'amitié, à la solitude, et à la prééminence de la politique dans nos sociétés. Michel Bouquet, dirigé par le metteur en scène Ulysse Di Gregorio, offre une interprétation magistrale de Jean de La Fontaine et révèle toute l'ironie de ses Fables. Les intermèdes musicaux de Mozart sont interprétés par le pianiste Mikhaïl Rudy.

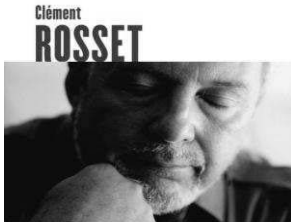
**Inclus : un livret d'accompagnement comportant le texte des Fables**

**Karine Tuil**, *Les choses humaines*, Editions Gallimard, 352 pages.



Les Farel forment un couple de pouvoir. Jean est un célèbre journaliste politique français ; son épouse Claire est connue pour ses engagements féministes. Ensemble, ils ont un fils, étudiant dans une prestigieuse université américaine. Tout semble leur réussir. Mais une accusation de viol va faire vaciller cette parfaite construction sociale. Le sexe et la tentation du saccage, le sexe et son impulsion sauvage sont au cœur de ce roman puissant dans lequel Karine Tuil interroge le monde contemporain, démonte la mécanique impitoyable de la machine judiciaire et nous confronte à nos propres peurs. Car qui est à l'abri de se retrouver un jour pris dans cet engrenage?

**Clément Rosset, *La joie est plus profonde que la tristesse. Entretiens avec Alexandre Lacroix*, Les essais Stock, Philosophie magazine éditeur, 126 pages**



La joie est plus profonde  
que la tristesse

Entretiens avec Alexandre Lacroix

LES ÉSSAIS  
Stock

PHILOSOPHIE  
MAGAZINE  
ÉDITEUR

« Tout est foutu, soyons joyeux ». « Rassurons-nous, tout va mal ». Voilà les maximes de Clément Rosset, telles des remèdes à notre époque contemporaine angoissante. Il nous apprend à nous foutre de tout et à rester joyeux malgré notre condition de mortel, à être capable d’embrasser gaiement l’existence pour accéder à la sagesse et au bonheur, à écarter toute raison de désespérer.

Clément Rosset a accordé une quinzaine d’entretiens à Alexandre Lacroix pour Philosophie magazine entre 2006 et 2017 ; nous en avons sélectionné huit qui permettent de faire un premier pas dans la pensée de ce grand homme. Philosophe de la joie et du tragique, mais non pessimiste. Il défendait une vision incarnée de la philosophie, loin de l’image du penseur dans sa tour d’ivoire. Il défendait surtout un réalisme absolu et radical. Pour lui, seul le réel existe.

**Michel Onfray, Le crocodile d'Aristote, Une histoire de la philosophie par la peinture,** Editions Albin Michel Michel, 224 pages.



La plupart du temps, quand un peintre choisit de traiter un sujet philosophique, il peint un texte. Un texte ou une phrase de ce texte, un moment de ce texte, voire un mot. Comme il est difficile de peindre une idée, il lui faut peindre un clin d'œil qui dira cette idée à laquelle se résume la totalité de la pensée du philosophe : ce clin d'œil est un détail, or le diable est dans les détails. Ce qu'il faut voir dans une peinture que je dirai philosophique, c'est le détail qui résume cette philosophie.

Pour Anaxagore, c'est une lampe à huile, des légumes pour Pythagore, une cruche pour Socrate et Xanthippe, des larmes pour Héraclite, un rire pour Démocrite, une coupe pour Socrate, une lanterne pour Diogène, une caverne pour Platon, un crocodile pour Aristote, une lancette pour Sénèque, un pain pour Marc-Aurèle, une coquille pour Augustin, ceci pour rester dans les limites de la philosophie antique.

De Pythagore à Derrida, via Descartes et Kant, Montaigne et Rousseau, Voltaire et Nietzsche parmi d'autres, en trente-quatre toiles, donc en trente-quatre philosophes, Michel Onfray propose une histoire de la philosophie par la peinture !

**Roger-Pol Droit, *Monsieur, je ne vous aime point*,  
Editions Albin Michel, 416 pages.**



C'est l'histoire d'une amitié impossible. Entre Voltaire et Rousseau, les deux géants des Lumières. Dans un XVIII<sup>e</sup> siècle en effervescence, ils se lisent, s'écrivent, s'admirent. Avant le temps des déceptions, du mépris, des insultes, où finalement ils se haïssent à mort. Sans jamais se rencontrer... Ce qui les oppose ? Tout ! Dans ce face à face, loin de leurs statues, on découvre Voltaire adulé et mondain, affairiste et généreux, candide et manipulateur, Rousseau exalté et dépressif, ambitieux et sauvage, passionné et libre. On les accompagne dans la farandole de l'époque, de Paris à Genève, de Potsdam à Londres, de châteaux en auberges, de salons en théâtres, philosophant avec Diderot, d'Alembert, Grimm, leurs amis communs, batifolant avec des femmes souverainement libres comme Madame de Warens, Madame du Châtelet, ou avec l'humble lingère Thérèse Levasseur... Sans le savoir, ils dessinent la confrontation, plus que jamais actuelle, de deux mondes : Voltaire, « en-haut », choisit progrès, opulence et scepticisme, Rousseau, « en bas », défend nature, frugalité et vertu. Comédie des sentiments, ce premier roman du philosophe Roger-Pol Droit est une fête de grand style. On y apprend que, pour engendrer des idées, les icônes de la philosophie jouissent, souffrent et rêvent.



***Nous remercions tous les intervenants  
qui ont bien voulu participer à la rédaction de la revue  
Médecine et Culture***

**Véronique Adoue**, INSERM, Toulouse ; **Pr Jacques Amar**, INSERM 558, Service de Médecine Interne et d'Hypertension Artérielle, Pôle Cardiovasculaire et Métabolique CHU-Toulouse ; **Dr Richard Aziza**, IUCT-Oncopole Toulouse ; **Dr Françoise Bienvenu**, Laboratoire d'Immunologie, centre hospitalier Lyon Sud ; **Dr Buy X**, Institut Bergonié, Bordeaux ; **Pr François Carré**, PU-PH, responsable de l'UPRES EA 3194, Université de Rennes 1, Hôpital Ponchaillou ; **Dr R.L Cazzato**, Institut Bergonié-Bordeaux ; **Me Décultot Cécile**, Interne en M.G, Faculté de Rouen ; **Pr Alain Didier**, **Drs Roger Escamilla**, **Christophe Hermant**, **Marlène Murriss**, **Kamila Sedkaoui** : Service de Pneumo-Allergologie, Clinique des voies respiratoires, Hôpital Larrey, CHU Toulouse ; **Pr Julien Mazières**, **Valérie Julia**, **Anne Marie Basque** : Unité d'Oncologie Cervico-Thoracique Hôpital Larrey, CHU-Toulouse ; **Dr Sandrine Pontier**, Service de Pneumologie et Unité des Soins Intensifs, Clinique des voies respiratoires, Hôpital Larrey, CHU Toulouse ; **Pr Bruno Degano**, Pneumologie - CHRU de Grenoble ; **Dr Hervé Dutau**, Unité d'endoscopie thoracique, CHU de Sainte Marguerite, Marseille ; **Pr Meyer Elbaz**, Service de cardiologie B, Fédération cardiologie CHU Rangueil Toulouse ; **Dr Martine Eismein**, Conseil Général de la Haute-Garonne ; **Dr Régis Fuzier**, Département d'anesthésie, IUCT-Oncopole ; **Pr Michel Galinier**, Pôle cardiovasculaire et métabolique CHU Rangueil Toulouse ; **Pr Hermil Jean-Loup**, PU-MG, Faculté de Rouen ; **Pr Jean-Pierre Louvet**, **Pierre Barbe**, **Antoine Bennet**, UF de Nutrition, Service d'Endocrinologie, Maladies métaboliques et Nutrition, CHU Rangueil Toulouse ; **Pr Mathieu Molinard**, Département de Pharmacologie, CHU Bordeaux, Université Victor Segalen, INSERM U657 ; **Pr Jean-Philippe Raynaud**, **Marie Tardy**, Service universitaire de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, CHU de Toulouse-Hôpital La Grave ; **Pr Daniel Rivière**, **F. Pillard**, **Eric Garrigues**, Service d'Exploration de la Fonction Respiratoire et de Médecine du Sport, Hôpital Larrey, CHU Toulouse ; **Drs Fabienne Rancé**, **A. Juchet**, **A. Chabbert-Broué**, **Géraldine Labouret**, **G. Le Manach**, Hôpital des Enfants, Unité d'Allergologie et de Pneumologie Pédiatriques, Toulouse ; **Dr Jean Le Grusse**, **Dr Dominique Mora**, **Dr H. Naoun**, **M. Antonucci-Infirmière**, CLAT, Hôpital J.D, Toulouse ; **Dr J.P. Olives**, gastro-entérologue, Hôpital des Enfants, Toulouse ; **Drs Thierry Montemayor**, **Michel Tiberge**,



Unité des troubles du sommeil et Epilepsie, CHU Rangueil Toulouse ; **Pr Norbert Telmon**, Service de Médecine légale, CHU Rangueil Toulouse ; **Dr J. Palussiere**, Institut Bergonié, Bordeaux ; **Pr Jean-Jacques Voigt**, chef de service d'Anatomie et Cytologie pathologique ; **Pr Elizabeth Cohen-Jonathan Moyal**, département des radiations IUCT-Oncopole Toulouse ; **Christine Toulas**, Laboratoire d'oncogénétique ; **Laurence Gladieff**, service d'oncologie médicale ; **Viviane Feillel**, service de radioséologie : IUCT-Oncopole - Toulouse. **Pr Rosine Guimbaud**, Oncologie digestive et Oncogénétique, CHU Toulouse et IUCT-Oncopole - Toulouse ; **Michel Olivier**, Anesthésiste-Réanimateur-Algologue, Hôpital Pierre Paul Riquet, CHU Purpan - Toulouse ; **Jean Claude Quintin**, chirurgie de la rétine, CHU Pierre Paul Riquet, Toulouse ; **Valérie Siroux**, INSERM U 823, Grenoble.

**Alexandre Aranda**, neurologue, clinique de l'Union, Toulouse ; **Edmond Attias**, ORL, chef de service au C.H. d'Argenteuil ; **P. Auburgan**, Médecine du Sport, Centre hospitalier de Lourdes ; **Maurice Benayoun**, Docteur en sciences odontologiques, Toulouse ; **André Benhamou**, Chirurgien dentiste, Toulouse, Directeur d'International Implantologie Center ; **Stéphane Beroud**, Médecine du sport, Maladies de la Nutrition et Diététique, Tarbes ; **Anne Chapell**, médecin, enseignante en éthique, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Jamel Dakhil**, Pneumo-Allergologue, Tarbes, praticien attaché Hôpital Larrey ; **Daniel D'Herouville**, médecin chef, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Carol Guinet-Duflot**, art-thérapeute, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Fanny**, infirmière, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Thomas Ginbourger**, Dr en STAPS/sociologie, Université Paul Sabatier Toulouse III. **Vincent Gualino**, Chirurgie de la rétine, CHU Pierre Paul Riquet, Toulouse ; **P.Y Farrugia**, kinésithérapeute, La Rochelle ; **Françoise Fournial**, Pneumologue, Isis médical, Toulouse ; **Gilles Jebrak**, service de pneumologie et de transplantation, Hôpital Bichat, Paris ; **Cyril Louvrier**, chirurgien ORL, Toulouse ; **Madeleine**, aide-soignante, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Michel Miguères**, Pneumo-Allergologue, Nouvelle Clinique de L'Union-Saint-Jean ; **Christian Martens**, Allergologue, Paris ; **Marion Narbonnet**, psychomotricienne, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Michel Olivier**, Anesthésiste-Réanimateur-Algologue , Hôpital Pierre Paul Riquet, CHU Purpan - Toulouse ; **Jean-Claude Quintin**, Clinique Honoré Cave, Montauban ; CHU Lariboisière, Paris ; **Béatrice Raffegau**, bénévole, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Nouredine Shraoui**, Laboratoire Teknimed, Toulouse ; **Pr Simon Schraub**, Professeur d'oncologie radiothérapie, Faculté de Médecine Université de Strasbourg ; **Laurence Van Overvelt**, chercheur Laboratoire Stallergènes ; **Camille Vatier**, Faculté de médecine et Centre de recherche St Antoine, Paris ; **Marie Françoise Verpillieux**, Recherche

Clinique et Développement, Novartis Pharma ; **Bernard Waysenson**, Docteur en Sciences Odontologiques.

**Laurence Adrover**, Pneumologue ; **David Attias**, Pneumologue-Allergologue ; **Franc Berthoumieu**, chirurgie thoracique et vasculaire ; **Jacques Besse**, **Matthieu Lapeyre**, **Daniel Colombier**, **Michel Levade**, **Daniel Portalez**, Radiologues ; **Benjamin Elman**, Urologue ; **Vincent Misrai**, Urologue ; **Christophe Raspaud**, Pneumologue ; **Jacques Henri Roques**, Chirurgie générale et digestive ; **Michel Demont**, Médecine du Sport ; **Anne Marie Salandini**, **Florence Branet-Hartmann**, **Christine Rouby**, **Jean René Rouane**, Neuroendocrinologie ; **Jean-Paul Miquel**, **Nicolas Robinet**, **Bernard Assoun**, **Bruno Dongay**, Cardiologie ; **Bruno Farah**, **Jean Fajadet**, **Bernard Cassagneau**, **Jean Pierre Laurent**, **Christian Jordan**, **Jean-Claude Laborde**, **Isabelle Marco-Baertich**, **Laurent Bonfils**, **Olivier Fondard**, **Philippe Leger**, **Antoine Sauguet**, Unité de Cardiologie Interventionnelle ; **Jean-Paul Albenque**, **Agustín Bortone**, **Nicolas Combes**, **Eloi Marijon**, **Jamal Najjar**, **Christophe Goutner**, **Jean Pierre Donzeau**, **Serge Boveda**, **Hélène Berthoumieu**, **Michel Charrançon**, service de Rythmologie ; **Thierry Ducloux**, Médecine Nucléaire ; **Raymond Despax**, Oncologie ; **Dr Philippe Dudouet**, service de Radiothérapie, Clinique Pasteur, Toulouse.

**Jacques Arlet**, Professeur des Universités, Ecrivain ; **Laurent Arlet**, Rhumatologue, Toulouse ; **Elie Attias**, Pneumo-Allergologue, Toulouse ; **Sébastien Baleizao**, médecin généraliste ; **Paul Bellivier**, artiste-peintre ; **Olivier Bendries**, informaticien ; **Reine Benzaquen**, peintre-sculpture ; **Jean-Paul Boun- heure**, Professeur à l'Université, Membre de l'Académie Nationale de Médecine ; **Jean-Jacques Brossard**, chercheur associé, centre d'études et recherches sur la police ; **Pierre Carles**, Professeur Honoraire des Universités ; **Pierre-André Delpla**, Maître de Conférences des Universités, Praticien Hospitalier de Médecine Légale - CHU Rangueil, Toulouse ; **Hamid Demmou**, Université Paul Sabatier ; **Pascal Dupond**, Professeur agrégé de Philosophie ; **Arlette Fontan**, Docteur en philosophie, Enseignante à l'ISTR de Toulouse ; **Alain B.L. Gérard**, Juriste, philosophe ; **Jean-Philippe Derenne**, Professeur des universités, Ancien chef de service de pneumologie et réanimation à la Salpêtrière-Paris, **Jocelyne Deschaux**, Conservateur du Patrimoine écrit à la B.M. de Toulouse ; **Didier Descouens**, ORL, Toulouse ; **Stéphane Dutournier**, Acrobate ; **Pr Yves Glock**, Chirurgie cardio-vasculaire, CHU Rangueil Toulouse ; **Nicole Hurstel**, Journaliste, écrivain ; **Serge Krichewsky**, hauboïste à l'Orchestre National du Capitole de Toulouse ; **Hugues Labarthe**, Enseignant à l'université, Saint Etienne ; **Marie Larpent-Menin**, journaliste ; **Vincent Laurent**, Doctorant en droit privé, UTI Toulouse ; **David Le Breton**, Professeur de sociologie à l'Université Marc Bloch de Strasbourg, Membre de l'UMR "Cultures et sociétés en

Europe” ; **Paul Léophonte**, Professeur des Universités, correspondant national (Toulouse) de l’Académie de Médecine ; **Isabelle Le Ray**, Peintre, créatrice de Tracker d’Art ; **Christian Marc**, Comédien ; **Jezebel Martinez**, Cardiologue, Coutras ; **Michel Martinez**, Agrégé de Lettres, docteur d’Etat en Littérature ; **Charlotte Maubrey-Hebral**, Professeure agrégée de Lettres Modernes ; **Jean Miguères**, Professeur honoraire des Universités ; **Sophie Mirouze**, Festival International du Film de la Rochelle ; **Morué Lucien**, **Domingo Mujica**, alto-solo, orchestre national du Capitole de Toulouse ; **Florence Natali**, professeure agrégée de philosophie ; **Georges Nouvet**, Professeur Honoraire des Universités ; **Henri Obadia**, Cardiologue, Toulouse ; **Christophe Pacific**, docteur en Philosophie ; **Mireille Pénochet** ; **Sophie Pietra-Fraiberg**, Docteur en philosophie ; **Laurent Piétra**, Docteur en philosophie ; **Gérard Pirlot**, Professeur de psycho-pathologie Université Paris X, Psychanalyste, Membre de la Société psychanalytique de Paris, Psychiatre adulte, qualifié psychiatre enfant/adolescent. ; **Anne Pouymayou**, Professeur de Français ; **Jacques Pouymayou**, Anesthésiste-Réanimateur, IUCT-Oncopole ; **Aristide Quérian**, chirurgien cardio-vasculaire ; **Lucien Ramplon**, Procureur général honoraire, “Président des toulousains de Toulouse” ; **Claire Ribau**, Docteur en éthique médicale ; **Isabelle Richard**, doyenne de la faculté de médecine d’Angers ; **Guy-Claude Rochemont**, Professeur, membre fondateur, ancien président et membre de Conseil d’administration de l’Archive ; **Nicolas Salandini**, Doctorant en philosophie ; **Manuel Samuelides**, Ancien élève de l’Ecole Normale Supérieure, Pr honoraire de mathématiques appliquées à l’Ecole Nationale Supérieure de l’Aéronautique et de l’Espace ; **Didier Sicard**, Ancien président du comité consultatif d’éthique ; **Stéphane Souchu**, Critique de cinéma ; **Pierre-Henri Tavoillot**, Maître de conférence en philosophie morale et politique à l’université Paris-Sorbonne, président du Collège de Philosophie ; **Ruth Tolédano-Attias**, Docteur en chirurgie dentaire, DEA de philosophie, Docteur en Lettres et Science Humaines ; **Emmanuel Toniutti**, Ph.D. in Théologie, Docteur de l’Université Laval, Québec, Canada ; **Shmuel Trigano**, Professeur de sociologie-Université Paris X-Nanterre, Ecrivain Philosophe ; **Marc Uzan**, Endocrinologue, Toulouse ; **Jean Marc Vergnes**, DRE INSERM-U825 ; **Pierre Weil**, Agronome et chercheur ; **Christian Virenque**, Professeur des Universités ; **Muriel Welby-Gieusse**, Médecin phoniatre, choriste et pianiste ; **Muriel Werber**, Dermatologue, Toulouse.

## Sommaire de tous les articles parus dans la revue *Médecine et Culture*

### Numéro 1 :

#### **B.P.C.O.**

R. Escamilla, A. Didier, M. Murriss

#### **Médecine et Ethique**

E. Attias

#### **Concepts fondamentaux des religions monothéistes**

R. Toledano-Attias, L. Pietra, H. Demmou

#### **Le tenor est en prison**

J. Pouymayou

#### **Etat des lieux du cinéma français**

S. Mirouze

### Numéro 2

#### **Recommandations pour le suivi médical des patients asthmatiques**

Anaes et Afsaps

#### **La désensibilisation allergénique : intérêt de la voie sublinguale**

M. Miguères

#### **Orientations diagnostiques du cancer de la prostate**

B. Elman

#### **L'endocardite infectieuse d'origine dentaire**

M. Benayoun

#### **Les citrons de Sicile**

J. Pouymayou

#### **Laïcité, religions, incroyance : les valeurs**

E. Attias, A. Fontan, H. Demmou, A.B.L. Gérard

#### **La mutation numérique du cinéma**

S. Souchu

### Numéro 3

#### **Sport et Médecine**

F. Carré, D. Rivière, A. Didier, E. Garrigue, B. Waysenson

#### **Le sport est-il dangereux pour la santé ?**

D. Rivière

#### **Sport : société et économie**

E. Attias

#### **Réflexion sur le sport**

E. Attias, R. Toledano-Attias

#### **Milon de Croton**

J. Pouymayou

#### **Sculpture**

J. Miguères

#### **Cinéma**

Une brève présentation de la cinémathèque de Toulouse

G.-C. Rochemont

La Rochelle, pour le seul plaisir du cinéma

S. Mirouze

Pour filmer la boxe, le cinéma prend des gants

S. Souchu

#### **Musique**

Le dernier mur du son

S. Krichewsky

#### **Numéro 4**

##### **Ronchopathie et apnées du sommeil**

T. Montemayor, M. Tiberge, B. Degano, E. Attias, J. Amar  
A.M. Salandini, Ch. Rouby, F. Branet, J.R. Rouane,  
A.Didier, K. Sedkaoui, F. Fournial

##### **Procès médicaux en France**

L. Vincent

##### **La superstition**

E. Attias, L. Piétra, N. Salandini, E.Toniutti,  
Ch. Raspaud, L. Remplon,

##### **Les Sybarites**

J. Pouymayou

##### **Musique : Mozart**

D. Descouens, S. Krichewski

##### **Photo**

L. Arlet

#### **Numéro 5**

##### **L'obésité**

J.P. Louvet, P. Barbe

##### **Poids, troubles du comportement alimentaire et fonction ovarienne**

J.P. Louvet, A. Bennet

##### **La gastroplastie**

F. Branet-Hartmann, Ch. Rouby, A.M. Salandini, J.H. Roques

##### **Le concept d'alexithymie**

M. Tardy, J.Ph. Raynaud

##### **Le dossier médical personnel**

V. Laurent

##### **Le corps**

D. Le Breton, E. Attias, R. Tolédano-Attias, L. Piétra,  
S. Beroud, H. Obadia

##### **Le ballet du capitole de Toulouse**

Nanette Glushahk, Michel Rahn

##### **Les croissants**

J. Pouymayou

##### **Cinéma : le burlesque contemporain des frères Farrelli**

S. Souchu

##### **Peinture**

H. Obadia

#### **Numéro 6**

##### **Nouveautés en cardiologie**

J.P. Albenque, A. Bortone, N. Combes, E. Marijon, J. Najjar, Ch. Goutner,  
J.P. Donzeau, S. Boveda, H. Berthoumieu, M. Charrançon M. Galinier, M. Elbaz,  
J. Amar B. Farah, J. Fajadet, B. Cassagneau, J.P. Laurent, Ch. Jordan, J.C. Laborde,  
I. Marco-Baertich, L. Bonfils, O. Fondard, Ph. Leger, A. Saugué  
J.-P. Miquel, N. Robinet, B. Assoun, B. Dongay, D. Colombier

##### **Le cœur dans tous ses états**

R. Tolédano-Attias, L. Piétra, G. Pirlot, Y. Glock 37

##### **Dix jours en Octobre**

J. Pouymayou

##### **Théâtre et société : de Sophocle à Koltès**

Ch. Marc

##### **Toubib Jazz Band**

L. Arlet

##### **Hommage : Albert Richter**

E. Attias

## Numéro 7

### **Journée Toulousaine d'Allergologie**

Pr A. Didier, M. Miguères, J. Dakhil,  
F. Rancé, A. Juchet, A. Chabbert-Broué,  
G. Le Manach

### **Les Allergènes Recombinants**

L. Van Overvelt

### **Le syndrome obésité-hypoventilation**

S. Pontier, F. Fournial, L. Adrover

### **L'orthèse d'avancée mandibulaire**

G. Vincent

### **Imagerie de l'aorte abdominale**

M. Levade, D. Colombier

### **Les médecins philosophes**

E. Attias, H. Labarthe 29

### **Musique : Le Piano**

P. Y. Farrugia

### **Les Cénobites**

J.Pouymayou

## Numéro 8

### **Nouveautés en Oncologie**

J.-J. Voigt, R. Aziza, N. Sahraoui D. Portalez,

T. Ducloux, R. Despax, J. Mazières 20

### **Réflexions sur les âges de la vie**

P.-H. Tavoillot, G. Pirlot, L. Piétra

### **E.R.A.S.M.E.**

J. Deschaux

### **Les athlètes du son**

P. Y. Farrugia

### **Le coureur de Marathon**

J. Pouymayou 47Le Festival de Cannes

### **Le festival de Cannes**

E.Attias

## Numéro 9

### **Nouveautés en oncologie**

H. Dutau, Ch. Hermant, Ch. Raspaud, Ph. Dudouet,

E. Cohen-Jonathan Moyal, Ch. Toulas, R. Guimbaud,

L. Gladieff, V. Feillel, V. Julia, A.-M. Basque, J. Mazières

### **La responsabilité**

E. Attias, S. Pietra-Fraiberg, R. Tolédano-Attias

V. Laurent, N. Telmon

### **Phedou**

C. Ribau, P. Dupond, J.-P. Marc-Vergnes

### **La police scientifique**

J.J. Brossard

### **Musique**

L. Morué, D. Mujica , J. Pouymayou 49

### **Peinture**

P. Bellivier

### **Un personnage du bain turc d'Ingres**

P. Léophonte

### Numéro 10

#### **La BPCO en 2009**

G. Jebrak

#### **La violence**

R. Tolédano-Attias, E. Attias

D. Le Breton, G. Pirlot, P.A Delpa

#### **Katherine Mansfield**

P. Léophonte

#### **La Sultane Créole**

J. Pouymayou

#### **Musique : de la violence et autres dissonances**

S. Krichewski

#### **L'école du cirque**

S. Dutournier

#### **Le cinéma en DVD**

S. Mirouze

### Numéro 11

#### **Etude sociologique du recours aux médecines parallèles en cancérologie**

S. Schraub

#### **Journée toulousaine d'Allergo-Pneumologie**

L. Têtu, M. Lapeyre-Mestre, A. Juchet, M Miguères

#### **L'Institut Pasteur**

S. Mergui

#### **Les rapports humains**

R. Tolédano-Attias, E. Attias

#### **Hector Berlioz**

M. Penochet

#### **Le français qui sauva Bismarck**

J. Pouymayou

#### **Charlie Chaplin**

E. Attias

### Numéro 12

#### **Sport et maladies graves**

D. Rivière

#### **Anévrisme athéromateux de l'aorte abdominale**

Ph. Léger, A. Sauguet, Ch. Jordan

#### **Montaigne**

E. Attias, R. Tolédano-Attias, G. Pirlot

#### **Peinture : Le Pastel**

P. Bellivier

#### **Musique : Carlo Gesualdo**

M. Penochet

#### **Le tyran, le savant et la couronne**

#### **Curzio Malaparte "une vie de héros"**

J. Pouymayou

#### **Chopin et la maladie des passions tristes**

P. Léophonte

#### **L'étrange docteur Maï**

C. Corman

### Numéro 13

#### **Comment mettre en place la VNI dans l'IRC**

S. Pontier-Marchandier

#### **L'orthèse d'avancée mandibulaire**

R. Cottancin

#### **Aspects atypiques du myocarde en scanner et en IRM**

D. Colombier, O. Fondard, M. Levade, J. Besse, M. Lapeyre

#### **La Justice**

E. Attias, R. Tolédano-Attias, S. Pietra-Fraiberg

#### **Musique : Robert Schumann**

M. Penochet

#### **Le plus beau tableau du monde ou le peintre, l'écrivain et le soldat**

J. Pouymayou

#### **La peste à Venise (1347-1630)**

P. Léophonte

### Numéro 14

#### **Agriculture et santé durable**

Pierre Weil

#### **Allergie au Ficus Benjamina**

D. Attias

#### **Voltaire**

E. Attias, R. Tolédano-Attias,

Ch. Maubrey, A. Pouymayou

#### **L'affaire Druaux**

S. Baleizao, G. Nouvet

#### **Le Collège de France**

R. Tolédano-Attias

#### **Buster Keaton**

E. Attias

#### **Franz List**

M. Penochet

#### **Coq au vin**

J. Pouymayou

#### **Le mot de la fin**

P. Léophonte

### Numéro 15

#### **Vers une reconnaissance de l'allergie**

Ch. Martens

#### **La pompe à insuline chez le patient diabétique**

C. Vatiez

#### **Crise des transmissions**

R. Tolédano-Attias, E. Attias, M. Martinez, D. Le Breton

M. Samuelides, G. Pirlot

#### **Les jardins d'Eyrignac**

E. Attias

#### **La dague de miséricorde**

J. Pouymayou

#### **Une lecture de Frédéric Prokosch**

P. Léophonte



### **Numéro 16**

#### **La tuberculose hier et aujourd'hui**

J. Le Grusse

#### **Vivre coliqueux à Rome**

À partir du journal de voyage de Michel de Montaigne

J. Martinez

#### **Réflexions sur la mort**

N. Telmon, E. Attias, L. Pietra,

G. Pirlot, D. Le Breton,

Ch. Maubrey-Hebral 1

#### **La voix de la mort**

J. Pouymayou

#### **Les gladiateurs et la médecine cannibale**

J. Ph. Derenne

#### **Jules Verne**

M. Uzan

#### **Laurel et Hardy**

E. Attias

#### **Entretien avec Joan Jorda, peintre et sculpteur**

P. Léophonte

### **Numéro 17**

#### **La tuberculose pédiatrique**

D. Mora, G. Labouret, H. Naoun,

M. Antonucci, M. Esmein

#### **Jean de la Fontaine : la vie, l'oeuvre, les fables**

E. Attias, S. Fraïberg-Pietra, Ch. Hebral, R. Toledano-Attias

#### **La Castapiane**

J. Pouymayou

#### **Harold Lloyd**

M. Uzan

#### **L'histoire des castrats et Farinelli**

M. Pénochet

#### **Pontormo et le syndrome de Stendhal**

P. Léophonte

### **Numéro 18**

#### **La vieillesse**

E. Attias, D. Le Breton, R. Toledano-Attias, J. Marinez

#### **Soins palliatifs et fin de vie**

E. Attias

#### **Verdi, deux siècles sans une ride**

J. Pouymayou

#### **Amadeus, Don Giovanni, Don Giacomo**

P. Léophonte

### **Numéro 19**

#### **Syndrome d'apnée du sommeil : étude pluri-disciplinaire**

D. Attias, A. Aranda, C. Louvrier,

V. Misrai, J.C. Quintin, V. Gualino

#### **L'art thérapie en soin palliatif**

C. Guinet-Duflot

#### **Regards sur l'individualisme contemporain**

R. Tolédano-Attias, L. Pietra, E. Attias

#### **Victor Hugo : L'itinéraire politique d'un grand poète**

J.P. Bounhoure

#### **Les clés de la Bastille**

P. Pouymayou

#### **Aimer, admirer ou plaindre Emma : une lecture de Madame Bovary**

P. Léophonte

### **Numéro 20**

#### **Journée toulousaine d'Allergologie**

V. Adoue, V. Siroux, F. Bienvenu, M. Miguères, J.-P. Olives

#### **J'ai vécu la médecine d'urgence**

Ch. Virenque

#### **Deux médecins méridionaux, pionniers de la cardiologie**

J.-P. Bounhoure

#### **Socrate**

E. Attias, R. Tolédano-Attias, L. Piétra

#### **L'effet Papillon**

J. Pouymayou

#### **Christian de Duve**

P. Léophonte

### **Numéro 22**

#### **L'hypnose est-elle efficace contre le trac chez les artistes ?**

M. Welby-Gieusse

#### **La Liberté**

E. Attias, D. Le Breton, L. Pietra, Ch. Hebral, J.P Bounhoure

#### **Être libre sous le joug...**

P. Léophonte

#### **Les poissons rouges et la poudre blanche**

J. Pouymayou

#### **Georges Brassens**

E. Attias

## **Numéro 21 : Morceaux choisis 1**

### **David Le Breton**

Obsolécence contemporaine du corps :

Visages du vieillir

Que transmettre aujourd'hui ?

### **Pierre Henri Tavoillot**

Philosophie des âges de la vie

### **Ruth Tolédano-Attias**

Quel est l'impact de l'individualisme sur les rapports humains

Réflexions sur la violence

Crise ou rupture des transmissions

Socrate : la tâche du philosophe

### **Elie Attias**

La superstition : analyse et dérapages

A la découverte de Voltaire

Réflexions sur la Justice

L'Amitié

### **Gérard Pirlot**

Violence et « biolence » à l'adolescence

Montaigne : Le « je » subjectif construit dans la réverbération mélancolique... des absents

### **Laurent Piëtra**

Quelques variations sur le thème de « l'homme sans âge » de Mircea Eliade et F.F Coppola

« Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point »

### **Jézabel Martínez**

Le regard littéraire sur la vieillesse à la Renaissance

### **Sophie Fraiberg-Piëtra**

La responsabilité : approche éthique

### **Charlotte Hébral**

Le chêne et le roseau

### **Paul Léophonte**

D'un labyrinthe de curiosités au fleuve Alphée avec Roger Caillols

Amadéus, Don Giovanni, Don Giacomo

Pontormo et le syndrome de Stendhal

### **Jean Paul Bounhoure**

Goya : sa maladie, son œuvre

### **Sébastien Balcaizao et Georges Nouvet**

L'affaire Druaux

### **Serge Krichewsky**

De la violence et autres dissonances

### **Anne et Jacques Pouymayou**

Voltaire et Calas

### **Elie Attias**

Charlie Chaplin

### **Jacques Pouymayou**

Les clés de la Bastille

Le coq au vin

**Numéro 23 : Morceaux choisis 2**

***Ruth Tolédano-Attias***

Approche philosophique des rapports humains

L'élaboration du concept de *responsabilité* dans la philosophie platonicienne

***Elie Attias***

Individualisme et Solitude

Le procès de Socrate

***David Le Breton***

Violences et jeunes des quartiers de Grands Ensembles

Du cadavre

***Gérad Pirlot***

La mort qui ronge inconsciemment dans les manifestations psychiques

***Laurent Piétra***

D'où vient que la superstition ne meurt point ?

L'individualisme

***Charlotte Hebral***

La mort dans *Les Fleurs du mal*

Micromégas (1752)

***Sophie Fraiberg-Piétra***

Légalité et légitimité

***Jézabel Martínez***

« Vivre coliqueux à Rome ».

*A partir du Journal de voyage* de Michel de Montaigne

***Jean Paul Bounhore***

Victor Hugo : l'itinéraire politique tortueux d'un grand poète

***Paul Léophonte***

Un personnage du bain turc d'Ingres

Chopin et la maladie des passions tristes

***Jacques Pouymayou***

Le plus beau tableau du monde

Le coureur de Martahon

***Marc Uzan***

Lire ou relire Jules Verne aujourd'hui

***Jacques Arlet***

Poètes toulousains de la Belle Époque

**Numéro 24 :**

**Jacques Pouymayou**

A la poursuite de l'antalgie

**Michel Olivier**

Douleur et Urgence

**Muriel Welby-Giesse**

Chant et reflux

**Elie Attias**

Comment définir le bonheur ?

**Ruth Tolédano-Attias**

Peut-on rechercher le bonheur à l'heure de l'arbitraire ?

**Laurent Piétra**

Le bonheur doit-il être achevé ?

**Charlotte Hebral**

La littérature et le bonheur

**Paul Léophonte**

Un souvenir de Sviatoslav Richter (1915\_1977)

**Pierre Carles**

Beaux tuberculeux

**Elie Attias**

Pierre Dac

**Numéro 25**

**Guy Laurent, Gisèle Compaci**

L'accompagnement des patients en cancérologie

**Jean Paul Bounhour**

Maladie coronaire et sexe féminin

**Aristide Querian**

Histoire de la chirurgie cardiaque

**Elie Attias**

Réflexions sur la jalousie

**Gérard Pirlot**

La jalousie : du pathologique à la « normalité » d'un affect inscrit au plus profond de l'humain et de l'humanité

**Paul Léophonte**

Un génie presque oublié, Laennec

**Pierre Carles**

Et Zeus nomina les étoiles

**Jacques Pouymayou**

L'homme qui détourna le fleuve

Apothéose, A Denis Dupoiron

**Numéro 26 : Un cheminement philosophique de Ruth Tolédano-Attias**

La "juste mesure" et la démesure

Approche philosophique du corps

Le cœur politique : le courage, la cordialité, l'amitié et la justice dans la cité

L'amour courtois : le cœur en émoi pour des amours impossibles

Réflexions sur la violence

Approche philosophique des rapports humains

« Des cannibales » : le paradoxe de Montaigne. Qui est le plus barbare ?

La justice avec ou sans la démocratie

Voltaire : *Candide ou l'optimisme*

Crise ou rupture des transmissions

Peut-on parler de la dimension philosophique des Fables de La Fontaine ?

Vieillesse et sagesse

Quel est l'impact de l'individualisme sur les rapports humains ?

Peut-on rechercher le bonheur à l'heure de l'arbitraire ?

Socrate : la tâche du philosophe

*Lectures et commentaires :*

- *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, de Christian Salmon

- *Expériences de la douleur : Entre destruction et renaissance* de David Le Breton.

- *Eclats de voix. Une anthropologie des voix* de David Le Breton

- *Tous gros demain ? (2007) et Mon assiette, ma santé, ma planète (2010)* de Pierre Weill.

**Numéro 27 :**

***Paul Léophonte***

Une brève histoire de la tuberculose

***Jean Paul Bounhoure***

La mort de Gustave Mahler

Bref rappel sur l'historique des endocardites malignes

***Cécile Décultot, Jean-Loup Hermil, Sébastien Baleizao***

Comment les médecins généralistes appliquent la bienveillance lors des visites à domicile

***Ruth Tolédano-Attias***

Rire/Aimer/Joie

***David Le Breton***

Quand le rire fait police

***Charlotte Hebral***

Le rire en littérature

***Elie Attias***

Le Burlesque

***Christian Virenque***

Double anniversaire

***Pierre Carles***

Les voyageurs de Jules Verne sont malades

***Jacques Pouymayou***

La souris du paradis

**Numéro 28 :**

**Jean Paul Bounhoure**

Manifestations cardio-vasculaires et substances récréatives

**Christian Virenque**

Kéraunopathologie et médecine kéraunique

**Thomas Ginsbourger**

Activité physique et cancer

**Ruth Tolédano-Attias**

Mensonge : malaise et aliénation

**Laurent Pietra**

Le mensonge comme action

**Charlotte Hebral**

Mensonge littéraire. Une voie véritable ?

**Elie Attias**

Superstition et Mensonge

**Paul Léophonte**

Huitième Commandement et mensonge médical vertueux,  
ou vérité nuancée

**Jacques Pouymayou**

La souris du paradis

**Numéro 29 : Pensées et Réflexions de Elie Attias**

**Sport et Économie**

**Réflexion sur le sport. Jusqu' où la performance ?**

**Le corps dans tous ses états**

**Les médecins philosophes**

**Ma responsabilité envers autrui ou le devoir de responsabilité**

**La violence à travers des citations**

**L'amitié**

**Michel de Montaigne**

**Réflexion sur la justice**

**À la découverte de Voltaire**

**Observation et analyse de la crise de transmission**

**La mort dans tous ses états**

**Jean de La Fontaine**

**Vieillesse et perte d'autonomie**

**Soins palliatifs et fin de vie : Réflexion**

**Individualisme et Solitude**

**Le procès de Socrate**

**Réflexions sur la liberté**

**Réflexions sur la jalousie**

**Comment définir le bonheur**

**Le rire : le Burlesque**

**Mensonge et superstition**

**Chroniques**

- La Laïcité
- Albert Richter : champion et humaniste
- Le festival de Cannes
- Charlie Chaplin
- Buster Keaton
- Stan Laurel et Olivier Hardy
- Georges Brassens
- Pierre Dac

**Numéro 30 :**

**Jacques Pouymayou**

Analgésie périmerveuse et douleurs du cancer  
L'analgésie intrathécale en douleur cancéreuse

**Régis Fuzier**

Analgésie périmerveuse continue et douleur carcinologique

**Ruth Tolédano-Attias**

Que peut la raison face aux émotions ?

**Elie Attias**

Quand l'émotion l'emporte sur la raison

**Florence Natali**

La fragilité de Médée

**Charlotte Hebral**

Ce que dit l'émotion à la raison

**Manuel Samuelidès**

Histoire de la raison scientifique

**Paul Léophonte**

Chronique : L'Art d'Hammershoï

**Jacques Pouymayou**

Nouvelle : Un monde connecté ou l'avenir numérique radieux

**Numéro 31 :**

**Christian Virenque**

Une brève histoire du SAMU 31

Louis Lareng ; Hommage

**Richard Aziza, R.L Cazzato, X.Buy, J.Palussiere**

Perspectives du radiologue interventionnel dans la prise en charge des métastases osseuses

**Florence Natali**

Difficile vérité

**Laurent Pietra**

Le Lévitte d'Ephraïm de Rousseau : texte clef

**Manuel Samuelidès**

Développement de l'intelligence artificielle

**Ruth Tolédano-Attias**

Un paradoxe contemporain : la culpabilité héréditaire

**Charlotte Hebral**

Le mentir-vrai au théâtre : un jeu pour la vérité

**Paul Léophonte**

Un miracle toscan

**Jacques Pouymayou**

L'aviateur et le philosophe

**Brigitte Hedel-Samson et Michèle Tosi**

Œuvres ultimes

**Elie Attias**

Michel Bouquet

A lire



Achévé d'imprimer

G.N. Impressions - 31340 Villematier

Email : [gnimpressions@gmail.com](mailto:gnimpressions@gmail.com)

Dépôt légal : janvier 2020