



HAL
open science

Transcription du colloque 'Art, sacré et religion : transferts, connexions, échanges' Vendredi 16 octobre et samedi 17 octobre 2009

Danièle Hervieu-Léger, Daniel Fabre, Marcello Massenzio, Régine Azria, Christine Guillebaud, Frédéric Deval, Asma Sassi, Elina Djebbari, Laura Jouve-villard, Patrice Veit, et al.

► **To cite this version:**

Danièle Hervieu-Léger, Daniel Fabre, Marcello Massenzio, Régine Azria, Christine Guillebaud, et al..
Transcription du colloque 'Art, sacré et religion : transferts, connexions, échanges' Vendredi 16 octobre et samedi 17 octobre 2009. 2020. hal-02927068

HAL Id: hal-02927068

<https://hal.science/hal-02927068>

Submitted on 18 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



royaumont

Transcription du colloque **Art, sacré et religion : transferts, connexions, échanges**

Fondation Royaumont / EHESS

Vendredi 16 octobre et samedi 17 octobre 2009
à la Fondation Royaumont

Vendredi 16 octobre

Message de bienvenue de Francis Maréchal, directeur général de la Fondation Royaumont

Bonjour, bienvenus à la Fondation Royaumont.

En ma qualité de directeur général de la Fondation, je voulais au nom de toute l'équipe vous adresser ce message de bienvenue.

Si un tel colloque sur l'art consacré à la religion a lieu à Royaumont, il suffit pour en comprendre la pertinence de rappeler que nous sommes dans une ancienne abbaye cistercienne, qui a connu une vocation religieuse jusque la Révolution française. Elle avait également une vocation mondaine, puisque nous n'avons pas attendu le XX^e siècle pour engager des activités intellectuelles et artistiques. Ensuite, Royaumont a perdu provisoirement cette vocation religieuse, au profit d'une destinée industrielle, d'ailleurs illustrée dans le cadre d'une très belle exposition l'année dernière sur Royaumont au XIX^e siècle. Puis un retour provisoire à la vie religieuse, à travers l'installation d'un noviciat des sœurs de la Sainte Famille de Bordeaux, qui ont voulu laver l'abbaye de toutes les traces impies de cette parenthèse industrielle, pour rêver à un retour au temps de saint Louis, fondateur de Royaumont. J'aurais dû d'ailleurs le préciser. Et avant que l'abbaye de Royaumont passe entre les mains de propriétaires en 1905, la famille Goüin, famille d'industriels qui a fait dans un premier temps de Royaumont sa résidence privée, avant de créer cette fondation en 1964, désormais propriétaire des lieux et qui vit sur cette idée qu'un lieu comme l'abbaye de Royaumont doit être un lieu de rencontres, un lieu de dialogues entre des communautés, qui n'ont pas forcément l'habitude, dans leurs pratiques quotidiennes, d'échanger, de dialoguer et de collaborer entre elles.

Cette idée de la rencontre, c'est à Royaumont qu'a été inventé le concept de centre culturel de rencontres, qui a essaimé un peu partout en France et en Europe. Cette idée est totalement fondatrice à Royaumont. Il y a eu aussi une tradition des sciences humaines à Royaumont, qui s'est fortement développée dans les années cinquante et dans les années soixante, avant que la Fondation ne s'oriente plus vers les pratiques artistiques, toujours dans cette idée de faire se rencontrer des cultures d'horizons extrêmement différents, d'aborder des questions liées à la transmission, à la création, à la recherche artistique, tout cela étant fondé sur la pratique. Il est vrai qu'à un moment donné, on a éprouvé le besoin de prendre du recul par rapport à notre activité quotidienne à Royaumont, dans laquelle on est un peu enfermé, nous sommes de modestes artisans.

C'est comme cela qu'est né, avec cette référence au glorieux passé de Royaumont dans le domaine des sciences humaines, et grâce à Danièle Hervieu-Léger et Frédéric Deval, qui dirige le département des musiques orales et improvisées à Royaumont, ce projet de coopération, de partenariat, entre l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et la Fondation Royaumont. Voilà un peu le cadre dans lequel s'inscrit cette rencontre. Je voulais vous dire que nous, plutôt du côté de la pratique artistique, nous sommes extrêmement stimulés par tout ce que ce partenariat a pu déjà produire, et ce colloque, je pense, en est une manifestation des plus emblématiques.

Voilà ce que je voulais vous dire en introduction, un lieu qui est sans doute approprié à la réflexion qui va s'engager pendant ces deux jours, et je voulais tout de suite remercier à nouveau très chaleureusement Danièle Hervieu-Léger, qui, à l'époque de sa présidence à l'EHESS, a vraiment porté cette idée de ce partenariat, remercier M. Tricornot, qui a aussi été un acteur très décisif de la mise en œuvre de ce partenariat, remercier le nouveau président de l'EHESS. Voilà ce que je voulais vous dire et je passe tout de suite la parole à M. Schaeffer. Merci à tous.

Message de bienvenue de M. Schaeffer, directeur de recherche au CNRS, directeur d'études à l'EHESS (CRAL)

Je vous souhaite la bienvenue au nom de François Weil, président de l'EHESS, qui avait vraiment tenu à être présent aujourd'hui, mais une rentrée très chargée a fait qu'il n'a pas pu venir. S'il avait voulu être ici en personne, c'était pour témoigner du fait que, pour l'Ecole, la collaboration entre recherche et création artistique reste au centre du projet scientifique et un des points très important. En particulier, le partenariat avec Royaumont est à bien des égards un partenariat exemplaire, au sens où la collaboration entre recherche, travail sur le terrain et pratique artistique, est représentée de manière tout à fait cohérente dans ce projet et peut nous servir d'exemple pour d'autres collaborations. Je vous souhaite donc vraiment à tous la bienvenue et je voudrais remercier la Fondation Royaumont, et bien entendu Danièle Hervieu-Léger et Frédéric Deval, qui ont mis sur pied cette collaboration tout à fait exemplaire, la nouvelle équipe de l'Ecole venant seulement continuer et développer. Bienvenue à ce colloque.

Francis Maréchal

Il y a toujours un oubli lorsque l'on fait une introduction. J'ai commis un oubli de taille, j'ai effectivement oublié de mentionner le soutien pour la réalisation de ce colloque de la Mission Recherche et Technologie du Ministère de la Culture et de la Communication, par ailleurs partenaire assidu de la Fondation Royaumont. Voilà, oubli réparé.

1 - Le "sacré" en commun

Cadrage de l'exercice : "sacré", "sacralité", "religion", "spirituel", "mystique"...

Danièle Hervieu-Léger, sociologue, directrice d'études à l'EHESS (CESTA)

Je vais donc introduire de façon très générale et aussi brève que possible, compte-tenu du caractère tout à fait dense du programme, et en particulier du fait que nous avons déjà un petit peu écorné le temps de la matinée.

Je vais donc vous donner d'abord une idée de ce qui a été le point de départ de la réflexion dans la construction de ce colloque et éclairer un petit peu cette thématique des rapports entre art, sacré, religion, spirituel. Il va falloir éclairer ces différentes notions.

Le point de départ de cette réflexion est extrêmement simple. Il est tout simplement le constat de l'extraordinaire parenté des manières que l'on a de parler de l'expérience religieuse et de l'expérience artistique. C'est tout à fait frappant, qu'il s'agisse des dynamiques individuelles de l'expérience religieuse et de l'expérience artistique, ou qu'il s'agisse des dynamiques collectives de l'expérience religieuse et de l'expérience artistique. On en parle très souvent en mobilisant les mêmes éléments, les mêmes références. Je vous en donne quelques exemples pour situer le propos : la recherche de l'accès à une transcendance et la recherche d'un absolu. Le fait que les personnes qui s'y engagent, artistes, ou croyants mystiques, ou spirituels, effectuent un parcours de mise en sens de leur propre expérience. On parle à leur propos de vocation, d'initiation, de perfectionnement. On évoque, dans les deux registres, l'importance des efforts ascétiques, la discipline, qui est nécessaire pour accéder à cette expérience de la transcendance. On évoque des expériences d'extase, on parle de contemplation, mais on parle aussi de sécheresse, on parle de nuit, on parle de grands moments de vide, on parle de salut et on parle d'accomplissement, on parle aussi d'enfer.

Donc il y a là toute une thématique, qu'on retrouve également quand il s'agit du plan plus collectif : la question par exemple du partage des valeurs et des croyances dans des expériences émotionnelles fortes, dans laquelle quelque chose se dit, se donne à voir, d'une expérience de communion, mais qui a aussi son revers, qui est aussi le registre des passions, des conflits, qui traversent et le champ religieux et le champ de l'art. Pour la sociologue des religions que je suis, il y a là quelque chose de fascinant, mais aussi de risqué dans ce déploiement d'analogies au religieux. Jusqu'à quel point peut-on faire jouer cet apparemment sans perdre le sens, le fil, la substance, de ce qui fait, et l'expérience religieuse, et l'expérience artistique ?

Néanmoins, il est clair que, du point de vue de la sociologie de la religion, le point de vue de l'art permet d'articuler trois notions, qui sont absolument clés pour organiser l'approche de ce qu'on peut appeler, au sens large, l'expérience religieuse.

La première notion, c'est la question du sacré, on va y venir beaucoup, qui est essentiellement ce moment de fusion des consciences. Le sacré n'est pas une expérience individuelle, il est nécessairement une expérience collective. C'est une expérience dans laquelle quelque chose fait que les consciences, qui se rapprochent et qui communient dans une expérience commune, ont le sentiment que quelque chose s'impose à elles, qui les dépasse. Cette expérience du sacré, que je reprends là dans des termes très classiques de la définition durkheimienne, qu'Emil Durkheim a donné de l'émotion des profondeurs comme source du sacré, est aussi le principe d'une mise en ordre du monde, qui en particulier va permettre d'organiser la représentation du monde, à travers la catégorie des choses sacrées et des choses profanes. Cette séparation va organiser l'ordre du monde, qui se noue dans l'émotion des profondeurs. Donc la question du sacré, il est clair qu'elle mérite d'être posée, à propos des expériences artistiques.

L'autre dimension, et toutes ces dimensions sont bien évidemment connectées entre elles, c'est la dimension du spirituel. La dimension du spirituel, c'est plutôt le travail de la mise en sens, la manière dont des individus, à partir de la symbolisation de leurs expériences ordinaires, qui font signe, qui leur font signe, témoignent d'un monde qui les dépasse. Cette trajectoire du spirituel est essentiellement une construction du sens, d'un autre sens, de l'expérience ordinaire de la vie.

Troisièmement, et là encore on voit à quel point cette idée d'une mise en sens est puissante, aussi bien dans le champ de l'art, que dans le champ de la religion. Je dirais, à côté de l'expérience du sacré, de

l'expérience spirituelle, l'expérience du religieux proprement dite, au sens un peu technique du terme, est celle du sens de l'appartenance à une lignée témoin, la représentation possible, la mise en scène possible, de la continuité d'une famille unie par des croyances, des valeurs communes, d'une continuité qui s'assure par delà des expériences de la finitude et de la mort. Là encore, on voit très bien à quel point, dans la manière dont on pense la mission de l'artiste et la mission de l'art, cette idée d'un rassemblement, d'un possible accès à une communion des esprits, est puissante et fonde une utopie de l'art, qui, par bien des traits, se rapproche de l'utopie religieuse.

Alors, on peut se contenter de ce constat et se dire qu'il y a une analogie forte, mais on peut aussi essayer de rendre compte de cet apparentement entre le répertoire du religieux et le répertoire de l'art, en essayant de creuser l'idée d'une véritable affinité élective entre art et religion. J'emploie le mot religion en embrassant les trois aspects de ce que j'ai évoqué, le sacré, le spirituel et ce que j'ai appelé le religieux, au sens technique du terme, c'est-à-dire la construction de cette lignée croyante.

L'idée d'une affinité élective qu'on ne peut poser qu'à partir du moment où on admet une différenciation de l'art et de la religion. Il faut qu'il y ait différenciation, pour qu'on puisse penser une affinité élective entre ces deux mondes.

Mais il y a bien des manières de problématiser cette différenciation. Il y a la manière sociologique, positiviste, historico-sociologique positive, qui consiste à repérer que, dans un certain nombre de moments historiques, quand des conditions sociales, économiques, par exemple le rôle du marché, des commandes, etc, sont réunies, on a vu progressivement les activités religieuses, les activités économiques et les activités artistiques se séparer. Mais au delà de cette analyse des moments, des étapes historiques de la différenciation des activités religieuses et des activités artistiques, il est clair que quelque chose se joue dans la sortie en quelque sorte, l'affirmation de l'autonomie de l'art, quelque chose se joue d'une émancipation qui rejoint un mouvement très général, à travers lequel les différentes sphères de l'activité humaine sont sorties de l'emprise englobant le religieux.

C'est une façon très différente d'aborder le problème que de dire que l'activité religieuse et l'activité artistique se sont progressivement différenciées. Ça ne postule pas du tout que les deux aient nécessairement une origine commune. Je maintiendrais soigneusement ce point dans l'ombre, car en un certain sens, c'est indécidable. Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a plusieurs façons de concevoir les applications de cette différenciation.

On peut, premier registre, et on l'a beaucoup fait dans l'histoire de la modernité, penser cette différenciation comme l'émancipation de l'art, la manière dont à travers l'autonomisation de l'art, se joue aussi l'autonomisation de l'individu-sujet, de l'individu moderne. C'est une thématique très forte qui permet d'ailleurs d'arriver à penser l'art comme un espace très important d'accomplissement des promesses de la religion. En quelque sorte, l'expérience artistique, qui remet au fond la création dans le champ de l'humain, ce n'est plus Dieu, mais l'homme lui-même qui crée. Il serait le lieu où, en dehors de la dépendance croyante, pourrait se dire quelque chose, se réaliser quelque chose de l'attente de libération portée par la religion.

Un certain nombre d'exemples peuvent documenter cette approche, et je me souviens de l'exposé qu'avait fait Daniel à propos de Lévi-Strauss, de la manière dont Lévi-Strauss voyait l'art comme, véritablement, l'espace dans lequel se réalisaient les promesses et les attentes du religieux, en dehors de toutes les institutions qui se sont emparées en quelque sorte du contrôle des expériences du sacré, des expériences du spirituel. En sens inverse, d'autres ont vu cette distinction, cette différenciation, cette disjonction, entre art et religion, comme une menace redoutable pour l'art, qui serait toujours menacé de l'intérieur par la profanisation, la trivialisation, la banalisation, l'instrumentalisation de toutes les façons. Le fait que l'art quitte la sphère du sacré serait le possible point de départ d'une perte de sens de l'art lui-même. Je pense d'une façon quasi-caricaturale aux écrits de Jean Clair, qui parle véritablement de cette profanisation de l'art, comme le dénouement de l'articulation entre la religion et l'art, qui est pour lui, la fin de l'art. Alors que, dans le premier cas, l'idée d'accomplissement faisait de l'art une possible fin de la religion, dans les deux sens du mot fin.

Mais, entre ces deux positions extrêmes, on peut observer aussi que demeure et paradoxalement s'active, dans les sociétés sécularisées dans lesquelles nous vivons, qui ne vivent plus sous l'emprise du religieux,

une problématique dans laquelle l'art aurait un rôle particulier, dans la restauration des droits du spirituel, dans ce monde sécularisé. Par rapport à l'envahissement de la rationalité instrumentale dominante, on pourrait voir émerger quelque chose à travers l'art d'une possible reconduite aux attentes authentiques de la religion et de la spiritualité, à la fois oubliées, ou gommées, ou trahies par les institutions religieuses, et évidemment dénaturées par les tendances de la société moderne, et en particulier par l'envahissement de cette rationalité instrumentale. Avec là encore, plusieurs variantes possibles, soit des variantes qui peuvent nous conduire à l'émergence d'une véritable religion de l'art, soit des variantes qui fondent l'art, une propédeutique de l'expérience religieuse comme telle. Et dans toute sorte de renouveau aujourd'hui d'un art sacré, on trouve cette tendance.

Je vais arrêter là mon intervention, mon seul propos était de vous montrer que nous allons tenter d'explorer pendant cette journée et demie les frontières, les moments de passage, les glissements, les va-et-vient entre l'un et l'autre. On va le faire en se plaçant aux post-frontières, là où des choses se jouent, qui permettent d'éclairer les enjeux de ces interactions permanentes entre art et religion, que la sécularisation de la société moderne, non seulement n'a pas fait disparaître, mais fait renaître d'une autre façon.

Nous allons le faire en trois moments, un premier moment où je crois, on va être vraiment au centre de la question du passage sacralité-hors sacralité, à travers divers cas, où on est exactement au point où on glisse du religieux à l'art, mais dans quel mesure cet art ne récapitule pas, ne restitue pas les enjeux majeurs du sacré. Ce sera l'objet de la matinée, avec une réflexion sur les effets pour la religion et pour l'art, et pour la culture en général, de ces échanges.

L'après-midi, nous réfléchirons à la question de cette utopie commune à l'art et à la religion, l'idée que, par l'une ou par l'autre voie, et peut être par les deux conjointes se rejoignant, comme je viens de l'évoquer, se joue quelque chose d'une possible réconciliation d'une communauté humaine. C'est une thématique religieuse très puissante. C'est aussi quelque chose de présent dans un certain nombre d'aspirations de l'art, à jouer le rôle de passeur entre les cultures, de passeur entre les identités, que la scène politique oppose ou confronte, pour accéder à un autre registre, dans lequel la commune humanité peut trouver à s'exprimer pleinement.

Le troisième moment sera de rechercher, non pas de façon métaphorique, le lieu de ces échanges, mais de façon concrète, c'est-à-dire de placer dans des lieux où l'échange se donne directement à voir, des lieux où la transition dans les deux sens, entre art et religion, est mise en acte. En un sens, le colloque tout entier dans ce lieu participe déjà de ce troisième moment, nous donnons le théâtre d'un tel passage. Mais nous verrons dans un certain nombre de présentations comment les lieux cristallisent, condensent les enjeux de ces interactions entre art et religion.

Je m'arrête là, j'ai été évidemment bien trop longue, je m'étais promise de dire trois mots, mais je pense que j'ai essayé de décliner au moins le point de départ de cette réflexion, qui bien entendu n'a de sens que si elle associe complètement ceux qui sont les porteurs du geste artistique de la création et les chercheurs qui réfléchissent sur cet objet très particulier, avec deux approches différentes, même trois: une par une entrée par la religion, avec la présence de spécialistes des faits religieux, une entrée par l'art lui-même, avec des spécialistes d'esthétique, d'histoire de l'art, et une approche par la culture, c'est-à-dire par l'étude très spécifique des interactions et des formes d'inscription institutionnelle de ces échanges dans l'espace social. Voilà ma présentation ramassée que je voulais faire de notre propos.

Frédéric Deval

Avant de passer la parole à Daniel Fabre et à Marcello Massenzio, juste vous dire que ce soir, on aura le pied dans l'artistique, puisque ceux qui seront encore là à 21h pourront assister à une représentation d'une création donnée il y a quinze jours à Royaumont, appelée précisément *A quel dieu parles-tu ? Du slam à Novarina*. A partir de cette thématique, il y a quelques programmes ici qui, avec les artistes, ont été pensés pour poser, de façon théâtre de la parole, cette question de ce rapport aujourd'hui entre un sacré et un artistique. *A quel dieu parles-tu ?* ce soir avec Dgiz, slam et théâtre de la parole, avec Capitaine Slam et avec Pierre Lambla au saxophone. Un théâtre de la parole assez surprenant qui sera donné ce soir juste pour vous en petit comité à 21h.

Et puis la dernière chose avant de passer la parole, c'est que je souhaiterais aussi que cette parole circule aussi entre vous tout au long de cette journée et demie et qu'on trouve ces moments de ponctuation, de

respiration, où vous renvoyez des questions. Un vrai dialogue où ça réagisse, des moments en fin de demie journée très certainement, et même, il ne faut pas s'interdire des prises de parole dans le courant de la demie journée, après chaque intervention. Vous êtes partie prenante de tout ça. La parole à Daniel Fabre et Marcello Massenzio.

En dialogue autour des "objets frontières" : la crucifixion blanche de Chagall / Georges Bataille à Lascaux

Daniel Fabre, anthropologue, directeur d'études à l'EHESS (LAHIC)

Marcello Massenzio, anthropologue, chercheur au LAHIC

Merci, effectivement la matinée est très dense. Nous avons choisi, avec mon collègue et ami Marcello Massenzio, d'illustrer les propos immédiatement tenus par Danièle, à partir de cas très précis, où bien sûr la vertu des cas est de brouiller les paysages, les perspectives, et de conduire à les interroger. Ce sont des cas qui chronologiquement sont extrêmes, puisque je vais vous parler d'art préhistorique, et que Marcello Massenzio va vous parler d'un grand peintre du XX^e siècle, Chagall. En même temps, l'art préhistorique est aussi une découverte du siècle passé, à peine quelques décennies, et donc va poser à l'art des questions d'une extrême modernité.

Cependant, il y a une différence entre nos deux interventions, c'est en cela qu'elles dialoguent, c'est que je vais insister de façon très précise sur les conditions à la fois sociales, mais aussi idéologiques, bref une histoire particulière, qui est la découverte de cet art qui me semble très fortement lié à des questions religieuses. J'utilise ce terme dans un sens général, alors que Marcello va nous faire entrer dans l'aventure spirituelle de Chagall. Nous verrons là se construire, à la fois, non seulement une religion de l'art, mais un questionnement de la lignée religieuse de Chagall, à travers l'art, une sorte de réécriture de cet héritage par l'artiste lui-même. Nous allons surtout parler de choses à voir, même si l'art préhistorique était certainement un art qui était donné accompagné de chants, de musique, nous en sommes à peu près certains, mais malheureusement, ces sons nous resteront à jamais inaudibles. Je vous laisse les imaginer.

J'ajouterai juste quelques rappels terminologiques et notionnels très simples, à la présentation de Danièle, qui concerne le vocabulaire de base que nous utilisons autour des questions de religieux et de sacré. Un vocabulaire qui insiste sur une double dimension, à la fois spatiale et juridique, et qu'il prend autour de la Méditerranée, pendant ce que les historiens du monde antique appelle la période axiale, c'est-à-dire avant et après mille avant le Christ.

Tout cela se cristallise très fortement dans le vocabulaire grec et le vocabulaire latin. Par exemple, en latin, l'espace sacré en terminologie romaine est le *fanum*, le temple. Cet espace n'est pas pénétrable, si ce n'est par les *sacerdotes*, les porteurs de sacré, ceux qui sont dotés de sacré. Autour du *fanum*, se déploie le monde ordinaire, qui commence à la porte du temple, le *profanum*, c'est-à-dire ce qui est devant et ce qui est autour du temple. Vous reconnaissez tous les mots français, des langues romanes, que nous utilisons couramment. Comme l'a montré Emile Benvéniste dans plusieurs travaux importants qui portent sur la catégorie antique du sacré, le terme est le plus souvent redoublé. Le *hieros* grec se double d'un *hagios*, le *sacer* latin se double d'un *sanctus*. Ce deuxième terme *sanctus* est très intéressant, parce qu'il s'appliqua d'abord à Rome, à la limite autour de la ville, aux murs d'enceintes exactement de la ville. L'*urs* est entouré d'un *limes* qui est *sanctus*, c'est à dire franchissable, seulement pour quelques citoyens de la ville. Et qui la franchit indûment s'expose à la *sanctio*, qui est une punition pénale attachée à la transgression de la frontière, de la limite. Voilà le sacré territorialisé, *fanum-profanum*, juridiquement contrôlé, la qualité de *sanctus* étant sanctionnée par le droit.

Pourquoi je fais ce bref rappel qui est à peine une esquisse ? Parce que je vais vous parler de l'irruption d'un sacré culturel majeur, une irruption qui plus est récente et qui a déterminé une véritable effervescence autour de ces valeurs, de ces inscriptions spatiales et juridiques du sacré défini avec tant d'insistance dans la Méditerranée antique.

En novembre 2007, est lancée à New-York une pétition d'abord américaine mais qui va devenir internationale, contre le gouvernement français jugé incapable de préserver la grotte de Lascaux. Vous pourrez lire en ligne la pétition et les commentaires des signataires qui sont fort nombreux, elle existe en quatre langues et elle continue à ramasser des signatures. Ce que contient la pétition, ses attendus et les commentaires du signataire, c'est le récit d'une profanation.

Quand le 12 septembre 1940, quatre garçons d'un village du Périgord ont pénétré dans une grotte ornée, qui s'est avérée être la plus belle des grottes jamais vues. Cette pénétration au tout début n'a pas affecté le site. Elle a donné lieu ensuite après la guerre à une véritable exploitation culturelle, dont le principe n'est pas en soi critiquable, c'est le principe-même du partage. La notion moderne de culture implique effectivement le plus large des partages, mais ce partage a provoqué, à travers toute une série de maladies que l'on a pris l'habitude de nommer par des couleurs, par la maladie verte, la maladie noire, la maladie blanche, etc., une dégradation que l'on sait aujourd'hui absolument irréparable de cette grotte. Lascaux a été fermée en 1963, sur intervention d'André Malraux, et vous savez qu'aujourd'hui, ne pénètrent dans ce lieu que des spécialistes équipés de scaphandres et d'oxygène. C'est une découverte qui est devenue inaccessible et invisible.

L'histoire contemporaine de Lascaux, après la profanation, c'est l'histoire d'une disparition. Or cette disparition n'était pas fatale. Une série de très belles grottes, découvertes juste avant la guerre de 1914, en 1912, dans l'Ariège, par les fils du comte Bégouën, qui était un journaliste, mais aussi un archéologue, ont donné lieu à un règlement, qui en interdisait l'accès et qui fonctionne toujours aujourd'hui. Ce lieu gravé est propriété d'une famille et les visiteurs, a précisé le comte dans son testament, ne peuvent accéder à la pièce maîtresse, qui sont les bisons d'argile Magdalénien, découverts dans cette grotte, qu'accompagnés d'un membre de la famille, et ceci à des dates précises et à un nombre qui est également limité.

D'avoir été un jour profané par le partage culturel, l'objet sacré s'auto-dissout, s'efface, tombe en poussière, ou bien dans une variante très présente dans l'imaginaire archéologique, je dirais de masse, détruit son découvreur, son profanateur, l'auteur du sacrilège. Alors tous ces termes requièrent notre attention et l'orientent vers le pôle opposé à cette fin, la disparition, la dissolution, qui est celui de son surgissement, de sa découverte. Et c'est de cela que j'aimerais vous parler aujourd'hui, du moment de la découverte.

A propos de Lascaux et de Bataille, qui est l'auteur du second grand livre sur Lascaux en 1955, j'ai montré ailleurs que Bataille avait introduit une lecture tout à fait incomprise à mon sens, dans cette approche de l'art préhistorique, en s'intéressant non seulement aux œuvres d'une manière particulière, mais aux découvreurs de ces œuvres.

Bataille visite Lascaux pour la première fois en septembre 1952, et il a une impression très bizarre. Il raconte : on arrive là, il y a un parking de voitures, on descend des escaliers comme dans le métro, puis on se retrouve dans une petite salle où on vend des cartes postales. Il faut attendre que la fournée des gentils touristes qui vous ont précédé sorte pour rentrer, pour pouvoir accéder à la grotte, mais toujours environné de quarante ou cinquante visiteurs. Autrement dit, ce qui pour lui devait être une plongée dans le temps, est tout à fait gâché par le fait que le présent l'accompagne, que le monde présent l'accompagne.

L'éditeur Skira, le grand éditeur suisse, lui propose en 1953-54 de faire un livre sur Lascaux, qui inaugurera une collection sur les grands siècles de la peinture. Bataille va-t-il pouvoir enfin accéder à la grotte dans des conditions tout à fait nouvelles, plus solitaires, nocturnes ? Oui, effectivement, il passera un long séjour dans la grotte au printemps et été 1954, mais là, c'est exactement pareil, parce que l'éditeur arrive avec un photographe qui a d'énormes projecteurs, qui ne cachent plus, qui ne laissent dans l'ombre strictement rien. L'écran qui s'interpose entre lui et la vision des peintures préhistoriques est un écran technique et le monde présent est tout aussi présent là que dans la banale visite diurne des touristes.

A ce moment-là, Bataille entreprend une véritable enquête de terrain, auprès de ceux qui ont découvert la grotte. Il en reste deux au village, ils sont d'ailleurs guides de Lascaux. Ils étaient adolescents en 1940, l'un avait 14 ans, l'autre 17 ans. Bataille va les interroger, disant qu'il était très important pour lui de revivre, au moins dans l'imaginaire, l'instant où ces peintures sont apparues à ces enfants. J'ai retrouvé une vingtaine d'images, qui ne sont pas du tout connues. Il va donc interroger les découvreurs pour tenter de revivre le moment précis de la découverte, qui pour lui est le moment décisif, puisque, dit-il, « si je m'étais trouvé là, j'aurais véritablement communiqué non seulement avec les auteurs de ces peintures ou les spectateurs de ces peintures, mais aussi avec les premiers hommes ».

Pour lui, la peinture préhistorique identifie le moment où l'*homo sapiens* est en pleine possession de ses instruments symboliques et où il est complètement et véritablement homme. Position qui d'ailleurs n'est pas originale à l'époque de Bataille : nombreux sont les chercheurs, les archéologues, qui pensent effectivement que ce n'est qu'à partir du moment où l'art apparaît, l'art qui est propre à *sapiens* d'ailleurs,

qu'on peut dire qu'on est véritablement en face des hommes. Faisant ainsi, ce n'est pas une démarche absolument singulière, ou plutôt, elle s'explique par le fait qu'il connaît très bien l'art préhistorique. Il en a, à peu près, tout lu, c'est facile à vérifier, y compris des articles techniques dans des revues. En réalité, il s'est bien sûr rendu compte que tout ce qui concerne l'art pariétal, c'est-à-dire l'art sur les parois, présente des conditions de découverte qui possèdent de fortes similitudes. Il existe un peu comme une sorte de légende dorée de la découverte de l'art préhistorique.

On peut suivre Bataille dans des lieux qu'il a sans doute visités. La grotte des Bégouën, dite grotte des trois frères en Ariège, a été découverte par les trois garçons de l'archéologue, qui était propriétaire du terrain. Ces garçons, au terme d'une exploration tout à fait aventureuse, ont un jour accédé à cette grotte étonnante, où ils sont tombés devant des bisons d'argile. Je vous passe des images qui retracent la découverte, y compris des bandes dessinées, qui ont pour coauteur les découvreurs. Ici, c'est amusant, la bande dessinée est en noir et blanc, et bien sûr le moment de l'apparition des images est mis astucieusement en couleurs par le dessinateur. Ça, c'est le récit de la découverte par Marcel Ravidat, qui est un peu le chef de la bande. C'est un très beau récit, il faudrait le détailler, il l'a fait à la demande de son instituteur qui a dû se lamenter de ses fautes d'orthographe. Voici le rayonnement extérieur, immédiat, extraordinaire, alors que nous sommes dans la France de la fin des années 40, en zone dite libre. Voilà les enfants qui prennent possession de la grotte en plantant, ce qu'on appelle dans le Périgord, un mai, c'est à dire un arbre avec le drapeau français au sommet, c'est le lieu de leur découverte. Trois garçons découvrent la grotte de Pech-Merle, où je pense que Bataille s'est rendu en Quercy. Là, c'est un gamin du catéchisme qui a 12 ans lorsqu'il découvre la grotte, 14 ans quand il découvre les peintures. C'est toujours la même histoire, il s'enfonce à ses risques et périls dans une faille du rocher et il découvre cet ensemble de peintures extraordinaires qui sont celles de Pech-Merle.

Le premier de ces récits nous vient d'Espagne, en 1879: c'est la découverte, la toute première découverte de l'art pariétal préhistorique. Elle est l'œuvre d'une petite fille, que Bataille compare à Alice de Lewis Carroll, qui, alors qu'elle accompagnait son père, qui faisait des fouilles en amateur, lui échappe, passe dans une salle obscure et se met à crier « Toros, toros! » (Des taureaux, des taureaux !). En réalité, ce n'était pas des taureaux, mais des bisons, mais elle n'en avait jamais vus. Son père accourt pensant qu'elle est en danger et elle lui découvre le plafond d'Altamira, qu'elle est obligée de lui montrer. L'histoire dit qu'elle est obligée de suivre du doigt parce que lui ne voyait rien, c'est elle qui voit le plafond. Altamira ne sera pas reconnue pendant plus de 20 ans, sera considérée comme un faux. Son père mourra, racontait-elle, du chagrin d'être soupçonné. Elle jette la clé de la grotte après la mort de son père. Ensuite, en 1902, les sommités de la préhistoire française, Émile Cartailhac et l'abbé Henri Breuil, viennent reconnaître la grotte. Cartailhac, qui disait que c'était un faux, tombe à genoux devant les bisons du plafond d'Altamira.

Qu'est-ce qui se passe, comment pourrait-on synthétiser ces diverses expériences qui, de 1879 à 1940, mettent en scène des enfants qui par hasard découvrent les premières manifestations de cet art pariétal et préhistorique ? Ces découvertes ont entre 10 000 et 18 000 ans.

Vous avez d'abord les conditions mêmes de la découverte, l'espèce d'irrépressible appel de l'aventure et en même temps, il y a là toujours une échappée. Ils échappent au contrôle des adultes, ils se plongent dans un univers extrêmement dangereux, ils sont dans une situation transgressive et le parcours du dédale souterrain suscite toujours chez eux la surprise et l'enchantement. Mais l'émotion les saisit quand ils trouvent des traces du passage humain, c'est ça qui fait la différence, je veux dire que toute leur attention est fixée sur ces traces, puisque l'art qu'il voit s'accompagne souvent d'autres types de traces, dont des pieds humains, comme c'est le cas à Pech-Merle. Immédiatement, que font-ils ? Une joie indescriptible les saisit et Marcel Ravidat, dont je vous ai à peine montré l'écriture, dit « nous nous mîmes à danser comme une bande de sauvages, à crier et à danser comme une bande de sauvages ». Max Bégouën, le découvreur des bisons d'argile, a fait aussi un très beau récit, dont je vais vous lire quelques passages :

« Nous étions les premiers hommes pénétrant dans cette caverne depuis le départ des chasseurs paléolithiques. Un enthousiasme presque religieux nous soulevait tous les trois, tandis que nous marchions au milieu des salles et des galeries scintillantes de blancheur. L'eau chargée de sel calcaire avait déposé à la surface de l'argile une mince croûte dure, qui avait recouvert d'un glacis protecteur les empreintes millénaires. Nous sommes ainsi arrivés dans une salle large et longue au sol d'argile bossué, toute labourée de griffades. Nous étions enivrés par notre découverte. J'étais un peu en arrière lorsque ma lampe éclaira par hasard une sorte de bloc à mes pieds, je poussai un cri de stupéfaction, qui fit se retourner mes

compagnons, deux bisons modelés en haut relief dans l'argile, deux statues longues chacune d'une soixantaine de centimètres étaient là, sur un bloc de pierre, comme sur un autel. »

La sidération que suscite le surgissement des formes dans le faisceau des lampes, l'attraction exclusive pour ces traces humaines, incarnent une durée immense imaginable, presque infinie, donnent, à tous ces enfants ou ces adolescents découvreurs, le sentiment d'un privilège, d'un message qui leur est personnellement adressé. D'où les cris, les danses, suivis de la décision du silence et du secret, qui est de brève durée mais, à chaque fois, il y a une sorte de résistance à partager leur émotion. Ce silence initial tient pour l'essentiel à la distance ressentie par ces jeunes inventeurs entre leur découverte et leur condition d'enfants. C'est-à-dire qu'ils ont l'intuition d'avoir découvert quelque chose d'extraordinaire, mais qui renvoie à un savoir qu'ils ne possèdent pas, qui ne leur appartient absolument pas. Dès l'instant où ils vont le révéler, les clercs vont s'en emparer.

Voici une photo extraordinaire, c'est à Lascaux, voyez les deux découvreurs assis qui regardent ailleurs. Vous avez les savants, dont l'abbé Breuil au centre et le vieux Bégouën avec son chapeau. L'instituteur prend des notes, là dans le coin : les clercs se sont emparés de la trouvaille. Les gamins sont là, assis par terre, et assistent à la chose, au moment de leur dépossession. Il y a une épreuve, celle de l'homologation, qui est à la fois l'expertise, mais qui est aussi un partage. La plupart de ces récits disent que les gens se sont embrassés, les adultes ont embrassé les enfants. Un véritable transport collectif unit les découvreurs et les savants. Dès que la vérité de la révélation est établie par les autorités, les foules s'acheminent dans tous ces lieux, Lascaux n'est pourtant pas dans un moment très favorable. Mais les gens se mettent en marche, d'abord tous les enfants du canton, qui sont venus voir ce que leurs camarades avaient découvert, et puis les adultes, et pas seulement les spécialistes.

Il n'y a pas besoin d'avoir une imagination débordante pour se rendre compte que ces récits présentent des analogies saisissantes avec des autres, bien mis en évidence par l'anthropologie et la sociologie religieuse, qui est celle des apparitions de la Vierge, qui se multiplient en Europe occidentale, surtout à partir des années 1850.

Le récit de ces événements-là est composé sur un canevas assez stable : l'être surnaturel se montre dans des nues agrestes, formant un paysage élémentaire, une source, un arbre, un buisson fleuri et parle souvent à des enfants, Mélanie Calvat, 15 ans et Maximin Giraud, 9 ans à la Salette en 1846, Bernadette Soubirou, 14 ans, à Lourdes, Lucia Thérèse à Maria Rose, Maria Justine, entre 8 et 11 ans à Fatima de 1915 à 1917. Et tous ces voyants connaissent un brouillage d'identité, une métamorphose intime. Un être souvent lumineux qu'ils n'identifient pas aussitôt s'est adressé à eux. Ce qu'ils en disent est d'abord révoqué en doute, ils sont peut-être influencés, truqueurs ou fous. C'est exactement ce qu'on dit des découvertes d'art préhistorique. Est-ce que l'instituteur ne dit pas à Lascaux : « Ce n'est pas vous qui avait inventé ça pour me faire une blague ? ». La situation les dépasse, elle est donc inadmissible, puis peu à peu, à travers une série de médiations, leur proche entourage, des autorités et des foules pèlerines authentifient la vision, mais qui ne sera finalement jugée telle que très exceptionnellement.

Il y a huit apparitions européennes reconnues par l'Eglise, alors qu'il y en a plus de 500 qui sont documentées. La coïncidence entre ces deux narrations d'apparition, mariale et préhistorique, tient-elle à leur commune appartenance aux récits de découverte, dont elles semblent développer la dramaturgie ? Sans doute, oui, mais à mon sens, en partie seulement. A l'examen, la relation apparaît beaucoup plus serrée et même très spécifique.

C'est la conviction que Bataille suggère au moyen d'une anamorphose qui lui est très personnelle, sur laquelle je ne pourrai pas m'étendre. Lorsqu'on aborde l'identité des protagonistes et la similitude de leurs expériences, il s'agit dans les deux cas d'enfants qui voient. On peut s'étonner de l'application à tous les visionnaires de l'art pariétal que nous avons présenté du terme « enfant ». Si Marie qui découvre les bisons d'Altamira est très jeune, les autres semblent des adolescents assez avancés. Mais dans les récits de découverte, le terme « enfant » est insistant. C'est une qualification qui apparaît sans cesse, parce que ce sont justement les qualités de l'enfance qui s'accordent idéalement à l'événement. Ce n'est pas un problème d'âge, c'est grâce à ce qui leur restait de l'enfance que ces jeunes gens ont tenté l'aventure et ont reçu l'apparition. D'ailleurs, à Lascaux, un petit enfant va servir véritablement de mascotte à toute la première période de fréquentation de la grotte. Il s'agit du fils de l'instituteur, qui vient de publier son autobiographie. Il y a un privilège visionnaire de l'enfance, qui est ce qui est retenu dans l'ensemble de ces

récits. L'arrière-plan de cette insistance sur l'enfance est évidemment culturel, religieux et aussi théologique. Tout au long du Moyen Âge, Marie apparaît plutôt en privé à des clercs adultes en songe ou en méditation, plus rarement de simples enfants. Puis les historiens nous apprennent qu'au XV^e siècle, s'amorce une évolution. Nous avons de plus en plus parmi les voyants des paysans ignorants, des jeunes femmes, des enfants, autrement dit des innocents.

Au XIX^e siècle, la tendance s'affirme et singulièrement après l'apparition de Lourdes, qui marque, dans toute l'histoire des apparitions, un passage tout à fait important. Ces enfants reçoivent des visions qui laissent en eux et devant eux des images. Le fait est évident pour l'art préhistorique et il mériterait d'être précisé pour les miracles mariaux, parce que les spécialistes catholiques de l'histoire de l'apparition de la Vierge tiennent beaucoup à la distinction. Est-ce que la Vierge apparaît en vrai ou sous la forme d'une représentation, une image, une statue, ou est ce que nous avons affaire simplement à l'animation d'une image qui existe déjà, une statue qui pleure, qui saigne ? En réalité, ce que je retiendrais, dans ces trois cas, c'est que l'événement se cristallise toujours sous forme d'image. On tente de fixer l'apparence de l'apparition fugitive, comme on reproduit la figure de la Vierge miraculeusement tombée du ciel, ou la Vierge qui pleure de vraies larmes. D'ailleurs, la théologie contemporaine débat de la prééminence du message verbal et de l'incarnation visible par les yeux du corps, comme disait Saint Augustin.

En tout cas, le lieu des deux apparitions revêt très vite le même caractère d'espace sacré. Les Vierges apparaissantes sont bientôt vénérées, dans de modestes oratoires ou comme à Lourdes, dans une immense basilique. Même chose pour l'art pariétal. La connaissance des grottes, qui ont longtemps été considérées comme des espaces occupés par des créatures mythiques, que le christianisme a transformé en sorcière ou en démon, a été condamné explicitement par les pouvoirs religieux et civils, au nom de leur relation avec l'enfer, des profondeurs infernales. Cette exploration des grottes resta rare jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, sauf quand il y avait une utilisation pratique directe, comme l'exploitation de minerais. A la fin du XVIII^e siècle commence donc l'exploration pour l'exploration. Nous avons un cas, la grotte des Demoiselles au sud des Cévennes est explorée juste avant la Révolution. Qu'est ce qui se passe à ce moment-là ? La grande vogue d'histoire culturelle bien connue, la redécouverte du gothique, et ces espaces souterrains vont poser un problème toponymique immédiat. Nous avons un transfert terminologique massif, qui a pour effet de rendre rassurantes ces profondeurs, en les christianisant. Les architectures souterraines présentent tous les caractères des édifices religieux : des absides, des nefs, des chapelles... Les peintures préhistoriques, non seulement vont compléter l'équivalence, mais la fonder en raison, puisqu'elle justifie la toute nouvelle interprétation des grottes ornées comme des sanctuaires. Que fait l'abbé Breuil quand il arrive à Lascaux ? Il voit l'abside, définitivement nommée abside, et la nef, définitivement nommée nef. Des enfants, des images miraculeuses, des sanctuaires, les deux séries d'apparition contemporaine semblent donc s'articuler, se répondre.

Cette impression est confirmée par une double proximité, dans l'espace et dans le temps. Côté art préhistorique, sa découverte sur des objets d'abord, et non sur des parois, datent du début des années 1860. La grande apparition de Lourdes est de 1858, reconnaissance par l'Église, 1862. Il y aussi l'espace : l'art préhistorique apparaît en Europe, dans le sud-est de la France, le nord de l'Espagne, avec deux expansions en Italie du Sud et en Andalousie, qui est l'espace de plus haute densité des phénomènes d'apparition mariale.

Cette coalescence trouve à Lourdes son expression la plus synthétique. Le récit retiendra que Bernadette a vu celle qu'elle décrira d'abord comme une petite demoiselle vêtue de blanc et qui sera, non sans hésitation et pression, finalement identifiée à la Vierge, à la bouche de la grotte de Massabielle. L'image qui rend le miracle visible est fixée en 1871 et elle introduit dans la représentation de la Vierge un motif iconographique qui était rare et qui va devenir absolument dominant. La grotte devient le nimbe de l'apparition. Et partout aujourd'hui dans le monde catholique, des amas de rocailles reconstituent le décor et le moment où *Aquero* (celle-là), tout de blanc vêtue et ceinturée de bleu pâle, semble sortir du ventre de la montagne.

Mais ce n'est pas tout. A compter de ce moment, la relation va s'exprimer sur deux scènes, une scène locale et une scène générale, selon deux modalités polémiques, la dispute du territoire et l'affrontement des récits fondateurs, à Lourdes-même. La grotte de Massabielle est au bas d'une colline. C'est un système karstique, il y a d'autres grottes au dessus, en particulier sur la colline, une grande grotte, la grotte des Espéluques. J'ai reconstitué en détail la véritable dispute de l'Église et de la science sur cet ensemble. La grotte des Espéluques, c'est le plus bel ensemble Magdalénien des Pyrénées et peut-être de France. Les fondateurs de

la Préhistoire et surtout les promoteurs de l'idée d'art préhistorique ont tous fouillé la grotte des Espéluques, au moment-même de l'apparition de la Vierge. 1860 : première grande fouille des Espéluques. Le problème de l'Eglise, c'était, outre englober la grotte de l'apparition dans la basilique, de conquérir l'ensemble de la colline. Cela a été fait, patiemment, difficilement, et la colline ne s'est plus appelée des Espéluques, mais du Calvaire, avec la construction d'un calvaire. A l'intérieur-même de la grotte préhistorique des Espéluques, installation de chapelles dédiées à Marie Madeleine, à Notre-Dame des Sept-Douleurs. Mais l'Eglise ne parvenait pas à empêcher les fidèles de s'enfoncer dans la galerie orientale et les fidèles se recueillaient dans le noir et déposaient des cierges et des ex-voto devant la roche nue, sur le sol archéologique. Cette bataille des grottes de Lourdes, que la science a perdu, donne lieu en réalité à un affrontement beaucoup plus radical. Elle révèle la contradiction sous-jacente entre deux ordres d'événements, la concurrence active au sein de leurs similitudes. En témoigne l'accueil par l'Eglise du savoir géologique, paléontologique préhistorique, dont les grottes sont le terrain par excellence.

Deux genèses s'affrontent en résumé : ce qui est en train de se réécrire dans la succession des découvertes préhistoriques, et qui culmine avec la découverte de l'art, et particulièrement de l'art pariétal, reconnu comme le grand art, c'est une autre genèse de l'humanité, une autre genèse de l'homme. Outre les résistances doctrinales, qui sont des résistances qui s'adressent à toute théorie évolutionniste, la théorie générale de Darwin et les théories générales que les archéologues produisent avec la succession des âges préhistoriques, il est évident qu'il y a là une contradiction qu'il a fallu réduire. Toute une cohorte de prêtres archéologues et singulièrement préhistoriens a été chargée de réduire cette contradiction, produisant des constructions intimes qui la résolvaient. J'appelle ces constructions intimes des Vierges préhistoriques. L'abbé Breuil a inventé sa Vierge préhistorique, c'est la « Dame blanche » qu'il aurait trouvé en Afrique du Sud, qui est en réalité un jeune noir au pénis infibulé. L'abbé Lemozi, qui est le découvreur de Pech-Merle, celui à qui André David a révélé la grotte, fait creuser sur ses vieux jours un souterrain, à côté de la grotte de Pech-Merle et y installe une Vierge, qui est la protectrice des visiteurs de la grotte préhistorique. On pourrait montrer comment, dans leur intimité, ces savants se sont efforcés de résoudre la tension entre deux récits de la Genèse.

En conclusion, Bataille connaît tout cela, cela lui permet d'accrocher sa certitude que le seul environnement, à la fois conceptuel et émotionnel, susceptible d'accueillir la découverte de l'art préhistorique, est religieux. Il se réjouit de voir ces prêtres un peu marginaux, qui ont tous eu des problèmes avec leurs hiérarchies jusque dans les années 30. Il se réjouit de converser avec eux, de partager avec eux cette passion, sauf que lui inverse systématiquement ce qui pourrait être un récit conciliant des origines, celui que produisent les prêtres, en affirmant que ces grottes préhistoriques sont de véritables sanctuaires de nos origines. C'est le sanctuaire de l'origine de l'homme. Il balaie toutes les supputations de l'archéologie : nous ne saurons jamais rien du contexte réel des usages de cet art. On peut le décrire, mais les rites, les mythes, sont irrémédiablement perdus. Cet art, lorsqu'il a été produit, faisait communiquer les hommes entre eux, suivant des canevas culturels qui nous sont à jamais inaccessibles. Mais il garde une vertu aujourd'hui, il nous permet de communiquer avec ces hommes des origines. C'est la vertu proprement religieuse de cet art. Son traité sur Lascaux et toutes les conférences qu'il a fait autour, c'est une sorte de démonstration de cette vertu, mais à laquelle il n'a pu accéder, dit-il, que parce qu'il a réussi à se mettre dans l'état d'esprit lui permettant de revivre l'expérience d'apparition. Ces enfants ont vécu une apparition et lui croit en cette apparition. Dans un univers sans transcendance, la révélation n'est pas céleste, elle est profondément humaine, c'est au fond la révélation de notre commune humanité, dont on saisit la toute première efflorescence sur les murs des cavernes.

Frédéric Deval

Peut-être à cet instant, vous avez envie de réagir sur ces aperçus donnés par Daniel Fabre à propos de Lascaux.

Commentaire du public

La principale différence entre ces deux expériences est que dans l'expérience de Lascaux, il y a une objectivation visible de tout le monde alors qu'à Lourdes, il n'y a vraiment qu'un voyant qui a vu. Il n'y a pas de réalité concrète de la vision.

Daniel Fabre

Oui, c'est une différence très importante, mais en même temps, la vision est traduite en deux remarques. Cependant, deux correctifs. La première, la vision donne des images, c'est très important. La fixation de la vision de Bernadette sous forme d'images a fait l'objet de tout un travail de qualifications, ce fut long, ce n'est pas immédiat. Bernadette n'a par exemple pas accepté l'image finale qu'on a donnée de la Vierge. La vision singulière, tout à fait personnelle, ne peut devenir objet de ferveur que si elle est objectivée sous forme d'images. La deuxième, c'est la conception que Bataille a de l'art préhistorique. Il a toujours dit qu'on visite les grottes préhistoriques comme on visite le musée du Louvre. Nous prétendons tout voir, tout savoir, on éclaire puissamment, on introduit des projecteurs. Or en réalité, elles étaient perçues avec un éclairage vacillant, de petites lampes. Autrement dit, c'étaient des machines à apparition. C'étaient des lieux où ceux qui les visitaient dans les conditions de la Préhistoire vivaient une expérience d'apparition renouvelée. Ils n'avaient aucune perception globale du sanctuaire, même s'il est possible qu'il y ait une logique générale. Il n'en reste pas moins que le visiteur devait recevoir des chocs, rencontrant des images dans une circulation qui était incertaine, non contrôlée. Les analystes actuels de l'art préhistorique sont tout à fait d'accord avec les idées de Bataille. Il faut tout revoir, avec les ombres. Ils proposent des lectures de grotte qui tiennent compte de ce que pouvait être la perception, que l'on a à peu près reconstitué. Bataille fait un pas vers le caractère à la fois surprenant, incertain, évanescent, de la présence, et inversement, l'institutionnalisation nous met devant des images qui ont une certaine permanence.

Marcello Massenzio

Avant de me consacrer à Chagall, je voudrais aborder certains des problèmes théoriques les plus remarquables traités à l'occasion des précédents séminaires sur le transfert du sacré.

On a envisagé *grosso modo* deux manières divergentes d'évaluer la dimension du sacré. D'un côté, il y a une ligne de pensée qui attribue au sacré une valeur ontologique, en le considérant comme une réalité d'ordre transcendante. D'un autre côté, c'est justement l'immanence du sacré qui est mise en pleine lumière. Dans le dernier cas, le sacré est tenu par un produit de la culture, de la créativité humaine, qui à sa façon, participe de l'histoire. En ce qui concerne la première démarche, c'est l'œuvre célèbre de Rudolf Otto *Le sacré 1917* qui représente encore aujourd'hui un véritable point de repère. Lors des séances précédentes, notre attention s'est concentrée sur la ligne de pensée opposée à celle de Rudolf Otto. Dans cette perspective, nous avons surtout privilégié la pensée de Claude Lévi-Strauss. En ce qui concerne le domaine de l'anthropologie religieuse italienne, la pensée d'Ernesto De Martino, nous avons surtout souligné l'importance des mythologies de Lévi-Strauss, parce que l'auteur a abordé à plusieurs niveaux le problème du transfert de la sacralité.

C'est précisément au final de *L'homme nu* (1971) que je vais me rattacher aujourd'hui en vous proposant la lecture d'un extrait qui constitue le point de départ de ma nouvelle analyse. Lévi-Strauss se confronte d'abord au problème de l'héritage du mythe. Je me limiterais aujourd'hui à citer un passage-clé qui résume le point de vue de l'auteur : « Avec l'invention de la fugue, et d'autres formes de composition à la suite, la musique assume les structures de la pensée mythique. Après la mort du mythe, sa forme va demander à la musique le moyen d'une réincarnation ». Ensuite, Lévi-Strauss examine le problème du rapport entre le sacré et les œuvres d'art, sur lequel porte le présent exposé. Je cite un autre passage : « Quand le mythe meurt, la musique devient mythique ». Entre parenthèse, Lévi-Strauss réfère surtout à Bach et à Frescobaldi. De la même façon, les œuvres d'art, quand la religion meurt, cessent d'être simplement belles pour devenir sacrées. Il faut alors que nous nous interroguions sur le sens et la fonction de cette sacralisation des œuvres d'art. C'est encore Lévi-Strauss qui nous donne une clé de lecture, en proposant un paradigme qui nous sert de point de repère. Il affirme que le peuple sans écriture, dans le rituel le plus sacré, emploie des instruments, non pas de l'origine européenne, ni même locale s'ils sont manufacturés, mais des instruments tels qu'encore à l'état de nature, l'humanité pouvait en posséder. Il s'en suit que le caractère sacré du rite réside dans sa faculté de réactualiser la pensée, de faire revivre dans le présent.

Autrement dit, c'est grâce au rite qu'il est possible de connecter, de mettre en liaison, le présent et le passé le plus éloigné, antérieur même au passage de la nature à la culture. On pourrait ajouter que le rite en quelque sorte compense la perte de ce passé. Or les œuvres d'art, une fois devenues sacrées, mettent en liaison elles aussi le présent et le passé, en témoignant d'âges devenus vénérables du seul fait qu'ils sont à

jamais révolus. Cette fonction de connecter, de relier par un raccord, des dimensions disjointes du temps, de l'espace, est celle qui est propre à la culture en tant que telle. Entre la dimension du sacré et la dimension de la culture, il n'y a pas de différence qui concerne l'essence. Le fait de tenir cette fonction vise à la sublimer, à mettre en valeur son caractère immuable, permanent, voire éternel. La seule réalisation, loin d'être un phénomène accessoire, revêt un caractère essentiel, que Lévi-Strauss a mis en lumière dans la pensée sauvage, en affirmant que le sacré, dont la marque réside dans la fixité, assure la permanence, la stabilité de l'ordre entier de l'univers culturel.

A ce propos, il m'a paru convenable d'ouvrir une parenthèse pour faire référence à l'exposé de Michel Serre intitulé *Discours et parcours*, publié dans le volume *L'identité*, séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, édité en 1977. Je voudrais vous lire un passage très bref : « Ce qui différencie les cultures, c'est la forme de l'ensemble des raccordements, mais ce qu'elles ont en commun, c'est l'opération même de raccorder, de connecter ». Dans son commentaire, Lévi-Strauss déclare : « Il se trouve qu'à propos du mythe, j'écris la même chose, presque dans le même terme ». En fait, dans ses mythologiques, Lévi-Strauss a fait la lumière sur la puissance médiatrice propre à la pensée mythique. Le mythe est pensé et le caractère spécifique de la pensée mythique est sa puissance médiatrice. La pensée mythique, à l'aide d'un système d'opérations logiques, fait en sorte qu'un réseau de connexions culturelles se superpose à la nature en tant que telle. C'est la manière par laquelle l'anthropologie structurelle envisage le passage de la nature à la culture, du chaos à l'ordre du monde, un ordre dont le fondement ultime doit être en principe inaltérable et qui dans ce but est placé sous le signe du sacré. Dans cette perspective, on arrive à comprendre pourquoi l'image du médiateur, à savoir de celui qui exerce l'art de raccorder, de reconnecter, est aussi souvent entourée d'un halo sacré. A cet égard, Michel Serre cite pertinemment l'exemple célèbre du démiurge de Platon, dans le *Politicon*. Le démiurge est conçu sous la forme du tisserand. Le tisserand, observe Michel Serre, c'est l'ouvrier de l'espace, ouvrier, dit Platon, qui démêle, entrelace, dénoue le rationnel, l'irrationnel, le dicible, l'indicible, la communication et l'incommunicable. Platon nous a livré une autre image du médiateur entre le plan surhumain et le plan humain. Dans ce cas, c'est le poète inspiré, possédé par la muse, qui joue le rôle du tisserand. Le poète est représenté comme une créature aérienne, munie d'ailes, capable de prendre son vol, le vol poétique, image enracinée dans notre culture. Il s'agit d'une image douée d'un pouvoir de fascination extraordinaire, qui nous aidera peut-être à pénétrer un aspect très délicat de l'œuvre de Marc Chagall.

L'œuvre de Chagall, comme chacun le sait, plonge ses racines dans la culture juive, qui accorde aux rêves le privilège de médiatiser, de mettre en liaison, le surhumain et l'humain. Un cas très emblématique est représenté par l'épisode très connu dont le protagoniste est Jacob. Je cite le passage du texte biblique : « Jacob arriva dans un lieu où il passa la nuit, il prit une pierre dont il fit son chevet, et il se coucha dans ce lieu-là. Il est en songe. Et voici qu'une échelle était appuyée sur la terre et son sommet touchait au ciel. Et voici les anges de Dieu qui montaient et descendaient par cette échelle. Et voici l'Eternel qui se tenait au dessus d'elle. » C'est un songe dont la puissance médiatrice est accentuée par la présence de plusieurs symboles de la médiation, telle que l'échelle qui met en communication le ciel et la terre. Les anges qui sont les médiateurs par excellence entre l'humain et le surhumain. Même le lieu où Jacob s'est couché est prédisposé à la communication avec Dieu.

Si nous avons fixé l'attention sur cette épisode, c'est parce que Chagall l'a illustré à maintes reprises par des images, en lui conférant chaque fois une signification différente. Je dirais que Chagall est obsédé par le mythe de Jacob qui songe.

La première image que nous allons analyser fait partie d'une série de gravures consacrées à l'illustration de la Bible de 1957. Le sujet, assez proche du texte, est centré sur la vision de l'échelle, le long de laquelle deux anges sont en train de descendre et de monter. Jacob, le rêveur, est allongé par terre, tandis qu'un deuxième personnage, suspendu dans l'air, la tête en bas, comme souvent chez Chagall, signale au patriarche la présence des anges.

Le peintre avait déjà utilisé le thème du rêve de Jacob, en illustrant le poème d'Abraham Walt, 1937, bien avant l'image proposée. Ici, nous sommes confrontés à une innovation, dont l'épaisseur nous paraît remarquable dans la mesure où elle élargit la portée de l'épisode, bien au delà des limites de la tradition biblique. On voit l'échelle, on voit les anges, mais il n'y a aucune trace de Jacob. Le seul personnage humain visible, placé en bas sur la gauche, est un individu en train de se déplacer, le sac sur le dos, dont la silhouette est justement celle du juif errant, si fréquente dans les tableaux de Chagall. Le juif errant a pris la

place de Jacob. Un tel remplacement peut être justifié si l'on considère que Jacob, qui est en train de s'enfuir pour échapper à son frère, a été considéré comme le prototype du juif errant, qui s'éloigne en fuyant de Jérusalem, pour échapper à la destruction de la ville.

Troisième image : Le songe de Jacob encore une fois en 1960-1966. Cette image nous propose une innovation encore plus subtile, et pourrait-on ajouter, plus révolutionnaire. Dans cette nouvelle variation, Chagall a saisi le moment où la vision céleste des anges et de l'échelle est en train de se transférer dans la toile du peintre. C'est un véritable transfert du sacré. La vision est en train de se transférer dans la toile du peintre, la toile semble tenir la place du rêve de Jacob, qui est encore une fois absent. C'est justement le peintre, assis devant son chevalet, placé au milieu de la scène, qui attire notre attention. Les traits du peintre nous renvoient aux autoportraits de Chagall. Tout cela suggère l'identification de la peinture au songe et en même temps, l'identification de Jacob à Chagall, qui à son tour, s'identifie au juif errant, dont Jacob peut être reconnu comme le prototype.

C'est un vertigineux jeu de miroir qui pose des problèmes passionnants auxquels nous allons tenter de répondre, après avoir examiné un autre tableau. Il est très intéressant de remarquer qu'à la même époque, 1960-1966, Chagall a peint un tableau au même titre du songe de Jacob, où la figure rouge du patriarche qui se tient debout s'approprie à nouveau la vision des anges, en occupant le centre de l'espace. Entre parenthèse, nous pouvons voir une liaison entre la figure de Jacob et celle du Christ, c'est une autre identification. On peut en déduire que les deux représentations ne s'excluent pas l'une l'autre et que par conséquent, elles font partie d'un même projet culturel, que nous allons essayer d'explicitier.

Pour ce faire, il faut se reporter au contexte culturel et historique dans lequel est insérée l'œuvre de Chagall.

Celui-ci a été remarquablement décrit par Seth Wolitz dans son essai intitulé *Le paon doré s'est envolé...*, qui vient de paraître en français dans l'excellent catalogue de l'exposition *Futur antérieur, L'avant-garde et le livre yiddish* publié par Skira (2009). Je cite : « S'adonner à une activité artistique, tailler une image, surtout une tête, eut été sacrilège et contraire à l'éternelle injonction contenue dans l'exode. Autour du XX^e siècle, certains avaient brisé ce tabou et embrassé une carrière artistique. Ce renversement de perspective nous renvoie à un puissant courant de la pensée apparu dans le judaïsme ashkénaze d'Europe orientale à la suite de la Révolution française. ». La rupture la plus radicale par rapport à la tradition concerne le rôle joué par l'esthétique et par l'activité artistique. A cet égard, il suffit de penser qu'après l'expulsion des Juifs d'Espagne, le rabbin ashkénaze interdisait toute activité artistique, y voyant la cause de leur dépossession et la jugeant indigne d'occuper un esprit juif. L'un des objectifs prioritaires d'une renaissance culturelle de la nation, la renaissance des arts, impliquait que le juif s'appropriait les notions occidentales d'esthétique.

L'œuvre de Chagall se situe à l'intérieur de ce processus très ample, visant à rénover et à séculariser la culture juive. C'est à Vitebsk, la ville natale de Chagall, que Jehuda Pen fonde la première école d'art juif dont Chagall est le meilleur élève. Que deviendra le berceau d'une nouvelle génération d'artistes ? Dans quel contexte Marc Chagall a joué un rôle révolutionnaire, d'importance primordiale. Je cite : « Tous les artistes juifs sont mus par le désir ardent de créer un nouveau style juif, mais aucun d'eux n'ira aussi loin que Marc Chagall, qui n'hésitera pas à s'aventurer dans les terres du cubisme, du cubo-futurisme, s'essayant même à l'abstraction pure et un semblant du suprématisme. ».

Et pourtant, l'œuvre de Chagall ne se réduit pas à l'aspect que nous venons de souligner, au contraire. Elle est marquée profondément par la complexité, car l'esprit novateur de Chagall est balancé par son désir de rester ancré dans la culture juive d'origine. Ses œuvres tentent de réaliser le meilleur équilibre entre ses passions et sa volonté. C'est justement dans cette recherche permanente, jamais achevée, que réside à la fois la spécificité du parcours artistique de Chagall et la raison la plus profonde de son pouvoir de fascination.

Le domaine où cette ambivalence ressort d'une manière très subtile est sans doute celui des illustrations de la Bible, qui nous permettent de jeter un œil nouveau sur la façon propre à Chagall de concevoir la peinture et d'essayer de donner de la valeur à la figure du peintre. C'est à partir de 1930 que Chagall se consacre à l'illustration de la Bible, à la demande de l'éditeur Vollard. La première série de gravures est publiée en 1957. Mais la relation du peintre avec la Bible ne s'arrête pas ici, car il n'a jamais cessé au fil de sa vie de remodeler les récits bibliques, en utilisant le langage visuel. Un lien aussi solide et aussi durable avec le

texte de la tradition juive est suffisant pour donner la mesure de l'attachement de Chagall à ses racines culturelles. Le choix d'illustrer par image les vicissitudes de la vie de patriarche imposait au peintre la tâche d'établir d'abord la nature du rapport entre les mots et les images. Le problème-clé par exemple : l'image artistique doit-elle demeurer pour ainsi dire à l'ombre des mots sacrés de la Bible ou bien est-elle en mesure de s'élever à la même hauteur ?

A cet égard, Franz Meyer, qui a consacré à l'art de Chagall, un ouvrage très important, a formulé des remarques qui méritent d'être soulignées. Je commence par citer la synthèse suivante: « Les gravures de Chagall sont riches de communication, non pas dans le sens expressif, mais dans celui de l'unité mot-image. L'image n'est pas là pour abriter l'événement, mais pour l'énoncer sans détour. On pourrait affirmer que le pouvoir des mots bibliques, dont l'origine est sacrée, est transmigré dans l'image peinte qui devient donc la parole biblique incarnée. » Franz Meyer met en valeur la portée de l'imagination créatrice du peintre, concentrée dans son regard. Il s'agit à propos des gravures de Chagall de lecture du texte biblique qui est en même temps un regard qui est aussi une création.

A partir de ces présupposés, il faut s'interroger à nouveau sur la portée de l'identification du songe de Jacob à la vision du peintre, qui constitue le fondement ultime de sa créativité.

Selon notre hypothèse, le songe de Jacob constitue le paradigme le plus connu et le plus considérable auquel Chagall a fait référence pour légitimer l'exercice de l'art de la peinture, qui est étranger à la culture juive. Il nous semble qu'il a remanié à plusieurs reprises ce thème biblique pour fonder le statut du peintre. Celui-ci, à l'instar du patriarche, doit être inclus dans le cercle du visionnaire, des élus par Dieu, une catégorie qui est propre à la tradition juive. En considérant l'ampleur réservée à la dimension autobiographique, il faut conclure que c'est Chagall-même qui se propose en peintre comme la dernière incarnation de la figure traditionnelle du visionnaire. Les images peintes sont faites de la même substance que les songes, et non des songes profanes, mais des songes imprégnés de sacré, les songes qui médient entre l'invisible et le visible, entre le surnaturel et le naturel. En d'autres termes, la légitimation de la peinture équivaut à sa sacralisation. Ce processus implique à la fois l'élargissement et le remodelage du domaine du sacré. Il y a un autre tableau de Chagall, consacré au songe de Jacob, qui témoigne de cet enchaînement dont on vient de parler. Il s'agit d'une huile sur toile qui date de 1956-67 qui propose une lecture de l'épisode fidèle et très infidèle au texte biblique. Dans la section inférieure du tableau, on voit Jacob allongé par terre, endormi. L'espace supérieur de la toile est occupé par l'apparition des anges qui jouent un rôle essentiel dans le mythe du patriarche, apparitions auxquelles se joignent, et c'est ici que réside la nouveauté la plus extraordinaire, sans qu'aucune solution n'existe, les fantômes qui habitent l'imaginaire du peintre. Et le juif errant que nous voyons sur la droite, avec le sac sur le dos. Le juif qui serre la thora dans ses bras au milieu de la toile, la mère qui étreint son enfant sur la poitrine, sont les fantômes qui sont au centre du tableau de la *Crucifixion blanche*. Une telle proximité entre les images bibliques et les fantômes du peintre, sans précédent, suggère que, pour Chagall, il n'y pas de distinction entre l'univers poétique du peintre et l'univers du rêveur biblique, mais qu'au contraire, l'un fusionne avec l'autre. Dans ce tableau, c'est surtout l'image du juif avec la thora qui est mise en valeur grâce à la blancheur éclatante de son vêtement, qui se détache du fond vert de la toile. Celui-ci, replié sur lui-même, assoupi, semble appuyer sur le corps allongé de l'autre vieillard endormi, Jacob. Grâce à ce jeu de correspondances, Chagall fait ressortir l'affinité entre les deux personnages, qui nous ramène à l'identification de Jacob au juif errant. Il faut rappeler que dans la symbolique de Chagall le juif errant peut être considéré comme le double du juif qui sert la thora.

La ligne de pensée que nous venons de tracer est bien enracinée dans l'esprit de Chagall comme le démontre l'un des chefs-d'œuvre de la période russe, *L'apparition* (1917-1918). Dans ce cas, l'artiste s'approprie le thème chrétien de l'Annonciation avec beaucoup d'ironie pour faire son autoportrait en peintre, assis devant son chevalet, visité par l'ange Gabriel. Le peintre a pris la place de la Vierge. Cette peinture est plus qu'une œuvre profane sur le thème de l'inspiration de l'artiste. La pose de la muse est celle d'un ange avec des ailes. L'attitude de l'ange Gabriel, avec la main levée, propre à l'iconographie classique, en fait un messenger de la source divine de l'inspiration. Dans la même perspective, Chagall s'approprie le thème biblique de l'échelle de Jacob pour établir une relation d'équivalence entre le peintre inspiré et le patriarche rêveur, entre sa peinture et la parole biblique, parole animée par le souffle sacré, par le souffle divin.

Si d'un côté Chagall a médiatisé entre la culture occidentale moderne et la culture juive traditionnelle de

L'Europe orientale, bref entre Paris et Vitebsk, d'un autre côté, il a fait de la connexion entre le ciel et la terre, la marque de la peinture, de sa peinture. On comprend alors pourquoi il a accolé à cette présence constante des anges une importance aussi extraordinaire, en arrivant jusqu'à représenter l'ange en peintre. Le résultat le plus puissant est l'autoportrait en jeu de miroir de Chagall intitulé *L'ange à la palette*.

Frédéric Deval

J'ai une petite question pour Daniel Fabre et Marcello Massenzio. Il y a un mot qui n'a pas encore été prononcé depuis ce matin, c'est celui de romantisme. Aussi bien dans la position de George Bataille que celle que vous décryptez de Marc Chagall, on a vraiment l'impression que ces deux-là restent tributaires en plein XX^e siècle de la vision romantique de l'artiste comme transmetteur en chef, grand passeur, que ça soit le célèbre poème de Baudelaire sur les phares, que ça soit jusqu'au surréalisme avec André Breton, ou le mouvement parallèle aussi intéressant du grand jeu de René Daumal ou René Char. Autrement dit, est-ce que cette grande vision romantique ne vient pas infuser la pensée de Georges Bataille sur cet artiste originaire de la peinture pariétale et ce destin messianique, mais tellement tributaire du nationalisme, et finalement des origines romantiques, que l'on retrouve chez Chagall ?

Daniel Fabre

On ne peut répondre que oui, car il y a une vision scolaire du Romantisme, qui le cale dans des dates, en plus du Romantisme français, il faudrait parler du Romantisme allemand, qui est la véritable référence. Vous citez Char, vous savez que Char et Bataille ont partagé la découverte de Lascaux, ils ont d'abord découvert les images de Lascaux, ils étaient ensemble. Bataille était bibliothécaire à Carpentras à ce moment-là, quand les premières images de Lascaux ont été disponibles après la guerre. D'ailleurs, Char a écrit cinq poèmes tout à fait extraordinaires sur Lascaux, qui peuvent servir à décrypter Bataille. Il y avait bien sûr cette conception mystique de l'artiste, qui pour Char, et extraordinairement démontrée par ce livre étonnant, qui a été très mal reçu des conversations avec Paul Wein. René Char, dans ses poèmes, développe une théorie mystique de l'arrivée de la poésie. Pour Bataille, il faudrait longuement développer car ce qu'il découvre dans Lascaux, c'est toute une série d'énigmes emboîtées, dont l'énigme centrale est celle de l'inceste mère-fils. La question de l'origine va pour lui se concentrer sur cet inceste représenté et aussi vécu dans son cas, ce qui excède le Romantisme.

Marcello Massenzio

Pour Chagall, oui et non. Sans doute la conception mystique de l'art renvoie au Romantisme mais il n'y a pas la causalité en tant qu'individu exceptionnel. Il doit toujours se confronter à la société, à la tradition, à la communauté, qui doit être en mesure de comprendre son message. Oui, si l'on pense à l'idée de l'artiste possédé, mais en ce qui concerne la valeur sociale de l'artiste, le dépassement de l'artiste en tant qu'individu solitaire, je dois répondre non. C'est autre chose. J'ai parlé de Chagall en tant que tisserand entre la culture occidentale et la culture juive, il a atrophié la conception romantique de l'artiste, mais en même temps, il l'a transformé pour fonder le statut de l'artiste dans la culture juive. Le rapport continue entre passé et présent. Il y a donc quelque chose de plus complexe.

Danièle Hervieu-Léger

Juste un mot très bref sur les deux exposés. Dans ces approches de ces échanges, de ces interactions, entre art et religion, la question du politique ressurgit de façon absolument centrale. Il y a quelque chose qu'il faut marquer, tout ceci ne se déploie pas dans un ciel indistinct, ça se joue dans des conjonctures historiques et politiques extrêmement précises. La concurrence entre le mouvement des apparitions religieuses et le mouvement des découvertes archéologiques est, de ce point de vue-là, étonnante. C'est véritablement un enjeu conjointement et directement politique, et ce que vient de dire Marcello Massenzio va dans le même sens.

Commentaire du public

Est ce qu'il ne faudrait pas pousser le moment de l'art jusqu'à l'art contemporain? Car les relations de l'art moderne et de la religion, c'est quand même un grand point d'interrogation. Avec Chagall, on voit les passerelles, elles sont très perceptibles, mais je pense qu'il serait intéressant de voir la confrontation jusqu'à l'art contemporain.

Marcello Massenzio

Lévi-Strauss a ouvert une perspective.

Daniel Fabre

Il y a eu une grande exposition à Beaubourg il y a deux ans sur les traces du sacré.

Frédéric Deval

Je propose que Régine Azria reprenne le flambeau sur les déplacements du sacré dans le judaïsme contemporain.

Du Temple au Mémorial, déplacements de la sacralité dans le judaïsme contemporain

Régine Azria, sociologue, chercheuse au CNRS (CEIFR)

Je commencerais par une anecdote: un monsieur, juif tunisien d'un certain âge, découvre Paris. Il sort émerveillé mais pensif de sa visite de Notre-Dame et s'interroge. Voici ce qu'il dit : « Les chrétiens doivent vraiment beaucoup aimer leur dieu, ils doivent l'aimer bien plus que nous n'aimons le nôtre, nous juifs, pour lui faire d'aussi belles maisons. ».

Pour aborder la question des déplacements de la sacralité dans le judaïsme contemporain, j'ai choisi de centrer mon propos sur la pratique d'un art que d'aucuns ont longtemps considéré comme étranger à la culture juive, à savoir l'architecture. Quelles sont les raisons de ce choix et quel est son lien avec le thème de ce colloque ?

Tout d'abord, même si cette raison n'est pas la plus importante, il s'agit de mettre à mal un préjugé tenace selon lequel les juifs seraient des bâtisseurs du temps plutôt que des bâtisseurs de l'espace. Si cette formule « bâtisseur du temps » est belle, si elle résume bien une pensée profonde qui mérite tout notre respect, elle n'en a pas moins contribué à entretenir un malentendu, une vision déformée.[1] Les historiens de l'art qui se sont penchés sur la question ont en effet démontré qu'au cours de leur histoire, en dépit de la précarité relative inhérente à une condition diasporique qui ne les prédisposait pas à devenir des experts en architecture du divin, les juifs ont été de fait des bâtisseurs d'édifices religieux. [2]

Mais, plus important me semble être cet autre motif, que j'énoncerai sous forme de question, elle-même à l'origine de cette enquête. Existe-t-il aujourd'hui des lieux ou des modalités d'inscription spatiale dans lesquels les juifs se reconnaissent plus spécifiquement et si oui, lesquels ?

Enfin, le choix de l'architecture se justifie parce que celle-ci ne se contente pas d'être un vecteur de sacralité, et éventuellement un vecteur des déplacements de cette sacralité. Au-delà de son caractère strictement fonctionnel, l'architecture est, intrinsèquement et structurellement, un langage, un mode d'expression qui obéit à une grammaire, c'est-à-dire à un ensemble de principes et de règles, qui utilise des formes, qui recourt à des signes, à des symboles, à des références, qui se reconnaît dans des styles et des courants, et ce au même titre que la musique ou toute autre discipline artistique. Ma démarche consiste par conséquent à tenter de comprendre ce que nous donnent à voir du judaïsme d'aujourd'hui certaines des réalisations architecturales contemporaines réalisées au sein du monde juif ou en lien avec le monde juif.

Il n'a d'ailleurs pas tout à fait tort ce vieux juif. Si le palmarès de l'amour de dieu devait être décerné à la religion qui a érigé les plus beaux monuments à sa gloire, on peut effectivement se demander si les juifs ne se trouveraient pas loin derrière, en queue de peloton. Car il faut bien reconnaître que, malgré sa longue histoire, le judaïsme a versé peu d'ouvrages d'art au patrimoine architectural religieux de l'humanité, qui soient susceptibles de rivaliser avec la splendeur des églises d'Occident, avec le raffinement des mosquées d'Orient ou des temples d'Extrême-Orient. Le seul monument qui eût pu prétendre entrer dans la compétition et dont les juifs auraient éventuellement pu s'enorgueillir, n'existe plus. C'était le Temple de Jérusalem bien sûr. Ce temple magnifique et solitaire, dressé sur le mont Moriah, sur le lieu-même où d'après la tradition juive Abraham s'apprêtait à immoler son fils Isaac, ce temple pour la construction duquel on fit appel aux meilleurs architectes, artistes et artisans du Moyen-Orient, pour lequel on alla chercher les matériaux les plus précieux; ce temple enfin à propos duquel Flavius Joseph d'abord, les sages du Talmud ensuite n'avaient pas de mots assez forts pour en décrire la beauté. Manque de chance, par deux fois, ce temple a été détruit. [3] Depuis lors, aucun monument comparable, ni par la splendeur, ni par la dimension ou la fonction, s'est venu le remplacer.

Cela étant, si en 2003, je pouvais encore affirmer sans risque de me tromper, que, « ce que l'on observe lorsqu'on circule en Israël c'est, côté juif, ... l'absence de toute présence monumentale du divin » [4], cela n'est plus tout à fait vrai fin 2009. En effet, depuis 2006, Jérusalem détient le privilège d'être le siège de la plus grande synagogue du monde, et ce grâce aux Hassidim de Belz [5]. Cet impressionnant complexe, qui se veut une réplique agrandie de son original ukrainien détruit par les nazis, peut en effet accueillir 6000 fidèles. Avec ses 12 mètres de haut, ses 12 tonnes de bois et de métal, sa capacité à contenir plus de cent rouleaux de la torah, son arche sainte est éligible pour figurer dans le grand livre Guinness des records. Cet édifice a détrôné le temple Emmanu-El de New-York, construit en 1929 dans un style néo-roman/*Modern Style*, qui détenait jusqu'alors la première place avec ses 2500 places. Il a de quoi surprendre tant il accumule les paradoxes. Réincarnation sublimée d'un des hauts lieux de la spiritualité diasporique et hassidique mais dont l'architecture, le volume, l'implantation, évoquent irrésistiblement le Temple de Jérusalem (tel qu'il est décrit et représenté par l'iconographie traditionnelle), il est tout à la fois l'expression de la vitalité d'une tradition plusieurs fois centenaire, en même temps que l'illustration la plus brutale des tendances de notre époque : ostentation, gigantisme, volonté de surenchère d'un côté; de l'autre, produit de la mondialisation, puisque cet édifice monumental est le centre mondial des Belzer (*Belz World Center*), financé par les membres de la communauté du monde entier : s'y articulent la circulation des membres, la circulation des flux financiers, la circulation des références au sacré et à la sacralité.

Si Israël apparaît comme LE lieu privilégié pour une enquête de ce type, il n'est évidemment pas le seul comme nous le verrons. Il semble malgré tout pertinent de commencer cette enquête par Israël, en raison de la place éminente de l'architecture dans un pays neuf, où tout était à construire, au sens propre comme au sens figuré, qui plus est dans un pays qui s'auto-définit comme État juif.

Les hommes et les femmes qui avaient en charge la destinée du pays au moment de la création de l'État, étaient loin d'être insensibles à la dimension architecturale, monumentale de la renaissance nationale juive [6]. Ils n'ignoraient pas non plus que l'idée de la renaissance d'un État juif sur le territoire de la Bible n'était pas le fait du hasard. Ils savaient qu'en dépit de son caractère non religieux, voire antireligieux, ou en tout cas anticlérical, l'utopie à l'origine du sionisme politique, celle qui visait à renouer concrètement le lien entre le mythe biblique et l'histoire moderne, trouvait sa source dans la dimension prophétique juive, dans un univers saturé de représentations religieuses et de formules faisant référence au retour à Sion et à Jérusalem : « Si je t'oublie Jérusalem,... », « l'an prochain Jérusalem », et pas à n'importe quelle Jérusalem, à la Jérusalem reconstruite dans ses murailles autour de son Temple. Un homme aussi profondément areligieux que David Ben Gourion était un fervent lecteur de la Bible, qu'il n'hésitait pas à citer dans ses discours. Et pourtant ! Lors de l'entreprise pionnière moderne de (re)judaïsation de la Palestine, la prégnance de cette mémoire biblique exhumée, revendiquée, sacralisée par la rhétorique sioniste ne s'est pas traduite par un élan bâtisseur de lieux de culte grandioses. La judaïsation du territoire s'est opérée par d'autres canaux, notamment par l'immigration juive, mais aussi par la langue et par l'hébraïsation. Hébraïser la carte d'Israël, donner des noms hébreux aux nouvelles localités, aux rues, aux carrefours, aux places, a été un des moyens de s'approprier ces lieux en les judaïsant.

Revenons à l'architecture. Qu'observe-t-on en effet, sinon que les grandes réalisations architecturales qui ont marqué avec le plus de force la naissance ou la renaissance de l'État juif, ne se présentent ni sous la forme d'un hypothétique troisième Temple - même si certains en envisagent très concrètement la construction et s'activent à cet effet -, ni même sous celle de synagogues, dont les qualités esthétiques et archi-

tecturales seraient propres à susciter l'émerveillement. Pour s'en tenir à la seule ville de Jérusalem, car elle est malgré tout la plus emblématique, à l'exception de l'université des Mormons inaugurée en 1988, jusqu'en 2006, l'année d'inauguration du temple de la synagogue de Belz, les réalisations les plus spectaculaires ont été, et continuent à être des ouvrages à caractère profane. Quelques exemples par ordre chronologique pour la seule ville de Jérusalem :

- 1953 : Yad Vashem, instituée par la Knesset, il s'agit d'un immense complexe en expansion permanente dédié à la mémoire du génocide. Ce site de plusieurs hectares comprend des monuments commémoratifs, des sculptures, un musée historique, des archives centrales, un centre de recherche ;
- 1953 : le campus de l'université hébraïque de Jérusalem à Givat Ram, et sa bibliothèque nationale ;
- 1965 : le musée d'Israël (architectes A. Mansfeld and D. Gad) et le sanctuaire du Livre qui abrite les rouleaux de la mer morte et dont l'architecture extérieure évoque le couvercle d'une jarre (les dits rouleaux étaient conservés dans des jarres lorsqu'ils ont été découverts) et l'aménagement intérieur, la poignée d'un rouleau de la Torah ;
- 1966 : la nouvelle Knesset (architecte Joseph Klarwin) ;
- 1967 : le campus du Mont Scopus. Ce campus universitaire, premier site de l'université hébraïque inauguré en 1925, était devenu inaccessible au lendemain de la guerre d'Indépendance de 1948 lorsque cette partie de la ville passa sous souveraineté jordannienne. Il fut réouvert en 1967, après la guerre des six jours. Restauré, reconstruit, agrandi, de nombreux bâtiments architecturalement novateurs voisinent actuellement avec les bâtiments d'origine ;
- 1971 : le théâtre-centre culturel de Jérusalem, agrandi en 1986, (architectes Nadler, Nadler & Bixon) ;
- 1992 : la Cour suprême (architectes Ram Carmi et Ada Carmi-Melamed), construite sur une hauteur face à la Knesset et légèrement surélevé par rapport à cette dernière pour signifier la suprématie de la justice sur le politique ;
- 1993 : la nouvelle municipalité de Jérusalem (architectes Jack Diamond and Ofer Kolker & Associates) ;
- 2003 : le Ministère des affaires étrangères (architectes Kolker, Kolker & Epstein, associés à Diamond, Donald, Schmidt & Co. de Toronto) ;
- 2004 : le nouvel aéroport international (architecte Yossi Assa) qui est absolument gigantesque.

Ces ouvrages d'art (certains ont été primés par des jurys internationaux) dont la liste n'est pas exhaustive, ont tous une vocation profane : politique, juridique, administrative, académique, scientifique, culturelle, mémorielle... [7] Tous se veulent les symboles sacralisés d'un pays qui entend offrir l'image d'un Etat jeune, moderne, démocratique, qui valorise l'art, la culture, la science, la technologie - parce que certains de ces édifices sont des prouesses technologiques -, qui magnifie l'héroïsme de ses soldats et honore la mémoire des victimes du génocide.

Cela pour signifier que le génie bâtisseur et le souci esthétique que les Israéliens se sont redécouverts à la faveur de l'établissement d'un Etat juif, ne se sont pas investis prioritairement dans des projets culturels ou religieux d'envergure. Ainsi, il a fallu attendre 1982 pour qu'une grande synagogue, dont le style est, là encore, inspiré par les représentations du Temple, soit inaugurée à Jérusalem. Elle jouxte le siège du rabbinat central, un édifice massif et imposant, lui-même inauguré en 1968, c'est-à-dire 10 ans après la création de l'Etat. Cela ne veut pas dire pour autant qu'Israël soit dépourvu d'édifices religieux présentant un intérêt architectural. De belles synagogues esthétiquement innovantes ont vu le jour à Jérusalem durant la même période.

A titre d'exemple on citera la synagogue de l'université hébraïque à Givat Ram (architecte David Resnick) qui était très avant-gardiste au moment de sa construction en 1956, ou celle de l'hôpital Hadassah construite en 1962, et dont les plans étaient conçus pour accueillir les vitraux de Chagall (les douze tribus y sont présentées sur les quatre faces de l'édifice, qui est véritablement un bel écrin pour ces vitraux).

Les synagogues ne manquent pas à Jérusalem et en Israël en général. Il y en a beaucoup, des centaines et peut être des milliers, de toutes formes, de toutes tailles, de tous styles. Parmi les plus récentes, certaines sont originales, comme Meguilat Or (2007-2008, architectes Knafo-Klimor) à Césarée, dont la structure en spirale suggère, d'après ses concepteurs, le rouleau de la Torah et un mouvement d'ascension, c'est à dire d'élévation spirituelle. Ou encore la synagogue de l'université de Tel Aviv, due à l'architecte de la cathédrale cylindrique d'Evry, Mario Botta.

Mais, à la différence de celles que je viens d'évoquer, la plupart des synagogues sont discrètes. Elles se fondent dans le tissu urbain et passent le plus souvent inaperçues. On ne les remarque pas, tant leur présence dans le paysage apparaît naturelle en Israël. C'est davantage par le bruit, grâce aux sons qui traversent leurs murs ou qui s'échappent de leurs fenêtres qu'on les repère. Le bruissement d'une synagogue ne se confond avec aucun autre bruit, aucune autre musique. Ce son de la synagogue est identifiable par qui-

conque l'a entendu une fois. Or la plupart de ces synagogues sont de taille modeste. Et si elles n'attirent pas l'attention, c'est aussi et surtout parce que nombre d'entre elles sont de simples oratoires, de petites salles de prière aménagées de façon rudimentaire, installées à l'étage ou au rez-de-chaussée d'immeubles ordinaires, ou cachées au fond d'une cour ou d'un jardin. Elles sont fréquentées par des habitués qui n'ont besoin ni de décorum, ni de faste, et qui se satisfont du minimum nécessaire pour prier ou étudier leur page de Talmud quotidienne ou hebdomadaire. Des chaises, des bancs, des tables, des rayonnages pour les livres, un pupitre pour l'officiant, une armoire pour les rouleaux de la Torah, un lavabo pour les ablutions rituelles, quelques chromos sur les murs leur suffisent. En général, on se retrouve dans ces synagogues de quartier entre habitués, originaires du même pays ou de la même ville, parce qu'on prie selon le même rituel, avec le même accent, parce qu'on appartient à la même obédience religieuse, parce qu'on est attaché à une liturgie particulière ou qu'on vénère le même rabbi, ou pour des raisons de simple commodité, parce qu'on habite à proximité.

Ces lieux sans faste participent d'un mode de vie encore actuel dans certains milieux juifs, ou qui le redevient chez ceux qui font retour à la pratique religieuse. Cela est vrai en Israël comme en diaspora. La synagogue y trouve naturellement sa place entre l'épicerie et le jardin d'enfants, c'est-à-dire au cœur de la rue du monde. Tels qu'ils se présentent dans leur simplicité ou leur style un peu kitsch pour certains d'entre eux, ces lieux de prière et d'étude appartiennent au paysage banal de la rue juive. Ils s'inscrivent dans la continuité d'une tradition de familiarité avec les choses du sacré, mais d'un sacré proche, qui n'a pas grand chose à voir avec l'expérience sublime d'un Moïse ou d'un Abraham dans leur face-à-face solitaire avec le divin, ni même avec l'expérience collective et intense du sacré, telle qu'elle devait être vécue au temps des pèlerinages au Temple de Jérusalem. Il s'agit ici d'un sacré au quotidien, d'un sacré modeste vécu et entretenu autour d'habitudes et de gestes ordinaires, comme le fait d'observer les règles de la cachout, d'embrasser la *mezouza* en pénétrant dans une maison ou de se reposer le shabbat. Autrement dit, d'un sacré sans appareil, intégré à la vie et qu'on n'aurait pas l'idée d'isoler ou de séparer des autres activités de la vie.

Ainsi, ce déficit relatif de monumentalisation du divin serait moins imputable à un déficit d'amour (« Les juifs aimeraient-ils moins leur dieu que les chrétiens ? », se demandait avec inquiétude notre juif du début), qu'au fait qu'ils l'aiment et l'honorent, mais autrement, en privilégiant les gestes et les rites.

Mais le paysage monumental d'Israël donne à voir autre chose encore, qui nous ramène à la thématique de ce colloque. Il donne à voir un déplacement de la sacralité : à travers ses édifices profanes et ses ouvrages d'art, Israël se sacralise lui-même en tant qu'Etat moderne et séculier d'une part, en tant qu'espace territorial conquis et reconquis d'autre part. L'enracinement ou le ré-enracinement physique concret qu'exige cette (ré)appropriation du lieu passe, entre autres, par une architecture moderniste et audacieuse, où les symboles qui renvoient aux origines bibliques et à la modernité du temps présent font corps avec la pierre, le béton, le verre et l'acier. L'architecture s'y fait langage, mode d'expression et attestation du juif nouveau. Elle est un message adressé au monde; l'expressivité et l'esthétique de la forme y ont valeur de profession de foi.

Quittons Israël et reprenons la question du début. Quels sont aujourd'hui les lieux ou les types d'inscription spatiale hors d'Israël, dans lesquels les Juifs se reconnaissent de façon plus spécifique et qu'ils investissent de sacralité ? Certains de ces lieux emblématiques sont récents, nouvellement créés ou reconstruits, d'autres sont anciens, recyclés ou affectés à de nouveaux usages.

Comme pour Israël, un bref inventaire de quelques-uns des édifices parmi les plus connus, inaugurés, réalisés ou mis en chantier depuis les années 80 :

- Varsovie, 1988 : le monument d'Umschlagplatz, la gare à partir de laquelle les juifs du ghetto étaient déportés vers les camps de la mort ;
- Washington, 1993 : le Musée Mémorial de l'Holocauste ouvert dans la foulée d'une série de Monuments-Mémoriaux dispersés sur le territoire des Etats-Unis, de Boston (1995) à San Francisco, le dernier en date étant le Museum of Jewish Heritage de New York, situé face à la Statue de la Liberté, inauguré en 1997 ;
- Paris, 1998 : le Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, installé dans les murs de l'Hôtel de Saint Aignan dans le quartier du Marais ;
- Berlin, 2001 : le Musée juif de Libeskind ;
- Berlin, 2005 : le très controversé Mémorial de la Shoah d'Eisenman ;
- Paris, 2005 : le Mémorial de la Shoah et le Mur des Noms.

Là encore, la liste n'est pas exhaustive. Monuments et/ou musées, nouveaux ou intégrés dans des bâtiments anciens, réaménagés, un même thème fédère ces réalisations : le génocide et la transmission de sa mémoire. Les lieux de culte eux-mêmes n'échappent pas à cette nouvelle exigence mémorielle. C'est ainsi qu'en Allemagne, des synagogues qui avaient été détruites à l'époque du nazisme, notamment lors de la Nuit de Cristal, ont été reconstruites ou remplacées. Outre leur fonction culturelle, ces édifices ont une fonction mémorielle, qui est inscrite explicitement dans le bâti, dans la structure, dans la symbolique des formes, dans le choix des matériaux. Deux exemples : les synagogues de Dresde et de Munich.

La nouvelle synagogue de Dresde a été inaugurée en 2001. Edifiée sur l'emplacement de la synagogue qui avait été détruite pendant la guerre, c'est un bâtiment austère, de par son style et ses matériaux, qui tranche avec son environnement de style plutôt baroque (également reconstruit après la guerre). Détail intéressant : des fragments de l'ancienne synagogue ont été incrustés dans un des murs d'enceinte de cette nouvelle synagogue. Cette pratique d'incorporer des restes d'un bâtiment ancien dans une structure nouvelle n'a rien d'original, elle est assez communément pratiquée. Ce qu'elle a d'original dans le cas présent, c'est bien sûr le contexte historique.

Ce qui me suggère une comparaison avec une autre pratique, étrangère au judaïsme, mais propre au monde chrétien et qui remonte aux temps anciens : la pratique des reliques. Il est de notoriété que la présence de reliques de martyrs confère une sacralité au lieu qui les abrite. Dans le cas présent le martyr est figuré par la synagogue détruite qui a subi le martyr et le mur de la synagogue nouvelle qui a recueilli ses reliques est son reliquaire. Cette circulation de la sacralité entre le matériel et le spirituel, entre l'ancien et le nouveau, entre le passé et le présent, n'est pas sans rappeler cette légende selon laquelle des pierres du Temple de Jérusalem auraient été incorporées dans les murs de synagogues polonaises, façon de distribuer un peu de la sacralité de la Terre Sainte [8]. Ici on peut supposer que la fonction mémorielle de la relique doit aussi être comprise comme un défi, celui du retour à la normalité juive après la Catastrophe.

Ce sont les mêmes architectes, lauréats en 2002 du *European building of the year* pour leur réalisation de la synagogue de Dresde, qui ont été retenus pour la construction de la nouvelle synagogue centre-communautaire de Munich. Inaugurée en 2006, ce nouveau sanctuaire porte le nom de la synagogue détruite pendant la Nuit de Cristal, *Ohel Jakob* (Tente de Jacob) qui se trouvait non loin de l'emplacement de la synagogue actuelle. Là encore, on observe la prégnance de la sacralité mémorielle inscrite dans le bâti : un tunnel souterrain de 32 mètres de long, appelé « le passage du souvenir » (*Gang der Erinnerung*) relie la synagogue et le centre communautaire. Sur les murs de ce tunnel, sont inscrits les noms des quelques 4500 habitants juifs de Munich assassinés pendant la période nazie. Le choix de la date de l'inauguration, un 9 novembre, jour anniversaire de la Nuit de Cristal, s'inscrit dans cette même logique mémorielle et vient se surajouter à la sacralité religieuse propre à tout lieu de culte. Une sacralité religieuse qui s'exprime dans le bâti, dans le langage des formes et des matériaux : référence au Temple de Jérusalem, à travers le choix de la pierre, dont la couleur claire et la taille rappellent la pierre de Jérusalem; l'emploi de cèdres du Liban pour la décoration intérieure de la synagogue; références bibliques, à travers le thème de la tente, laquelle est figurée symboliquement par l'enveloppe de verre qui recouvre le bâtiment cubique, tente qui rappelle le séjour des Hébreux dans le désert... et peut être aussi la précarité de la condition diasporique.

Je pourrais continuer et multiplier les exemples mais je pense que cela n'est pas nécessaire.

Comment interpréter cette monumentalisation de la mémoire, cet investissement massif dans la pierre, dans la construction de musées, d'édifices, de monuments dédiés à la mémoire ? Jusqu'au lendemain de la seconde guerre mondiale, et à l'exception de l'art funéraire, l'architecture ne figurait pas au premier rang des pratiques mémorielles juives, qui privilégiaient le rite et l'écrit [9]. Les premiers monuments de mémoire de l'après-guerre ont été des « monuments de papier », il s'agissait des livres des souvenirs rédigés par les survivants des communautés martyrisées. Le phénomène de monumentalisation a pris l'essor considérable qu'on observe aujourd'hui, au cours des vingt dernières années seulement. A peu près à la même époque, les arts visuels s'emparaient eux aussi de cet objet de réflexion, d'investigation, de représentation, qu'est devenue la mémoire.

Doit-on voir dans ce phénomène de monumentalisation de la mémoire juive la réaffirmation de l'assimilation culturelle des Juifs ? Sans doute, mais encore. Doit-on y voir un effet de mode ? Un attrait pour le paraître et l'ostentation ? Ou encore une forme d'opportunisme face à un marché de la culture qui fait une large place au visuel et aux musées ? Probablement, mais pas seulement.

Plus profondément, ces nouvelles pratiques pourraient trouver leur origine dans un processus de déplacement, de dilatation, de dissémination de la sacralité à l'œuvre depuis quelques dizaines d'années, et dont les Juifs n'ont d'ailleurs pas l'exclusivité. Au côté des dispositifs rituels traditionnels de la sacralité religieuse, ceux qui étaient réservés aux seuls juifs et plus spécifiquement à leurs fractions observantes ou pratiquantes, on assiste de nos jours à la mise en place de dispositifs de sacralisation de la mémoire, particulièrement celle du génocide, destinés à des publics plus larges, juifs et non juifs. Ces nouveaux dispositifs offrent à la sacralité mémorielle des canaux d'expression divers et complémentaires : événements ponctuels d'un côté, à haute intensité émotionnelle mais de courte durée, comme par exemple les célébrations religieuses et profanes du Yom HaShoah ou de la Rafle du Vél d'Hiv; et de l'autre, aménagement de sites architecturaux ou monumentaux, qui sont circonscrits dans l'espace, très localisés, mais dont les nombreuses implantations disséminées sur les territoires des trois continents - l'Europe, l'Amérique, l'Asie - assurent à la sacralité mémorielle une présence distribuée, permanente et vigilante à l'intention des peuples et des nations.

Que dire enfin de cette nouvelle *religion pèlerine*, pour reprendre la formule de Danièle Hervieu-Léger [10], que constitue le tourisme de mémoire ? Que dire de ces visites organisées sur les lieux de la vie juive d'antan et de ses vestiges architecturaux ? Que dire de ces synagogues historiques, celles de Prague, de Cracovie, de Djerba, et bien d'autres, dont la remise en état vise moins à les rendre à leur vocation première qu'à les transformer, au mieux en musées-lieux de mémoire, au pire, en produit touristique ? Que dire de ces pèlerinages organisés par des tours opérateurs sur les lieux de la mise à mort industrielle des Juifs ? Que dire des foules de fidèles qui se pressent au mur occidental, ultime vestige du Temple, transformé en une synagogue immense et à ciel ouvert, où des juifs s'adonnent sans retenue à un rite idolâtre d'adoration de la pierre et du lieu ? Autant que le Temple qui faisait l'admiration de Flavius Joseph et dont la mémoire a été pieusement conservée par la prière et le rite, autant que la synagogue ou la yeshiva qui attire aujourd'hui des jeunes en quête de certitudes et de réinscription dans une lignée croyante, autant que les monuments et les musées aux architectures imposantes, ces *lieux de mémoire* sont à compter sans doute parmi les nouveaux lieux emblématiques du judaïsme contemporain, des lieux où s'expérimentent des modalités jusque là inédites chez les juifs du rapport au sacré.

[1] Abraham Heschel, *Les bâtisseurs du temps*, les éditions de minuit, 1957

[2] Cf. Kalman Bland, *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton University Press, 2000; Dominique Jarassé, *Synagogues, Une architecture de l'identité juive*, Adam Biro, 2001; Gabrielle Sed-Rajna, *L'art juif*, Citadelle & Mazenod, 1995.

[3] Celui de Salomon en 586 av. J.-C. et celui d'Hérode en 70 ap. J. C.

[4] Cf. Régine Azria, « 'Lieux juifs' : solitude du Mont, rumeurs du monde », communication orale dans le cadre des Rencontres Thomas More, *Temple, lieu de culte, lieu sacré (judaïsme, christianisme et islam)*, Couvent de la Tourette, 12-13 avril 2003; repris dans *Revue de l'histoire des religions*, tome 222, fascicule 4, oct.-déc. 2005, 567-572.

[5] J. Gutwirth. *Vie juive traditionnelle ; ethnologie d'une communauté hassidique*. Paris, les éditions de Minuit, 1970, préf. A. Leroi-Gourhan.

[6] Par monumental j'entends ici : présentant un caractère imposant par ses dimensions et ses qualités formelles

[7] Le mémorial de la déportation de Yad Vashem, mais aussi les nombreux monuments érigés à la mémoire des combattants de la guerre d'Indépendance.

[8] Cf. Haya Bar-Itzhak, Poland – « A Materialized Settlement and a Metaphysical Landscape in Legends of Origin of Polish Jews ». In : *Jewish Topographies. Visions of Space, Traditions of Place*, edited by Julia Brauch, et alii. Ashgate, 2008, p. 170.

[9] Cf. Annette Wieviorka (en col. avec I. Niborski), *Les livres du souvenir. Mémoires juifs de Pologne*, Archives-Gallimard, 1983.

[10] D. Hervieu-Léger, *La religion en mouvement. Le pèlerin et le converti*, Paris, Flammarion, 1999.

Frédéric Deval

Un peu de respiration maintenant. Je remercie Régine Azria et je passe le témoin à Christine Guillebaud.

Les conditions de "mise en culture" des performances religieuses au Kerala

Christine Guillebaud, anthropologue, chercheuse au CNRS, Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (LESC)

Bonjour à tous. Je voudrais d'abord remercier très chaleureusement Danièle Hervieu-Léger et Daniel Fabre pour cette invitation, sur un sujet très pointu.

Je vais essayer, pour ma part, d'apporter un point de vue ethnographique principalement, sur un processus qui apparaît dans le titre de ma communication : la mise en culture des rites. Cette expression a d'abord été utilisée par un collègue anthropologue, Gilles Tarabout, aussi indianiste, spécialiste de l'Inde du Sud, dans un excellent article où il décrivait très précisément comment un rituel peut être reconfiguré dans ses aspects esthétiques, mais aussi dans ses actions, puisque le rituel, c'est aussi de l'action avant tout.

Ce passage du rite à la culture nécessite, du point de vue des ethnomusicologues et des anthropologues de la musique en général, de s'attaquer véritablement à une description fine des transformations qui s'opèrent. Il s'agira dans mon papier de souligner les opérateurs de ce processus, tout d'abord dans les lieux et dans les modes de présentation de performances rituelles, qui sont aujourd'hui mondialisées. Il y a tout d'abord des lieux emblématiques du passage du rituel à l'art, que sont les festivals, les compétitions, ou encore les supports de diffusion. Ces supports sont le CD, le vidéo CD, et bien sûr l'Internet. Je suis ethnomusicologue, je vais donc surtout parler de musique et de danse, des arts de la performance, ce qui permettra d'avoir à la fin de la matinée des exemples assez différents. On a un passage du rituel à l'art, mais aussi tout ce qui entoure les conditions de production artistique, dans ses aspects économiques, les plus mondialisés.

En second lieu, je parlerai de procédés concrets, que sont par exemple la fragmentation des éléments qui constituent une activité rituelle ou encore l'innovation esthétique. À partir du moment où une musique rituelle, qui se déroule dans un temple ou dans un espace domestique, est mise sur scène, certains éléments vont forcément être recréés ; on peut parler ici d'innovation, en terme purement créatif donc, et c'est ce que je vais essayer de décrire en quelques mots.

Le troisième élément qui me semble important est que ce passage ne se fait jamais uniquement par les créateurs eux-mêmes. Je ne sais plus maintenant s'il faut les appeler des officiants ou des créateurs ! Dans ce double rôle, il y a forcément une médiation qui se fait, il y a des personnages-clés auxquels les anthropologues s'intéressent de plus en plus, que sont les milieux de la musique, les tourneurs, les directeurs artistiques, mais aussi les intellectuels, les chercheurs eux-mêmes, qui invitent leurs collègues musiciens sur les scènes. Il y a tout ce travail de traduction, de transfert vers la scène qui est effectué, et de réaménagement esthétique qui est assuré par de nouvelles figures, auxquelles on accordait peu de place jusqu'ici dans l'art et dans son histoire.

Mon terrain, qui va servir de cas emblématique, se situe en Inde du Sud, au Kérala. Cette région est assez intéressante pour aborder les questions de passage à l'art, d'organisation de festivals et de compétitions, dans la mesure où ce processus est assez ancien, - peut être pas aussi ancien qu'en Europe-, mais il a déjà près de soixante ans. Depuis la création de cet État régional, peu après l'indépendance, très tôt, les musiques et les danses ont été prises en main par le monde politique ; d'abord comme des éléments particulièrement efficaces pour créer de la réforme sociale, créer une certaine égalité dans cette société par nature inégalitaire, hiérarchique. Dans cette région particulièrement, 40% de la population n'est pas hindoue. Il y avait donc un véritable enjeu au moment de la création de cet État régional de créer une culture commune, une nation. Cela va être possible notamment par ce média qu'est la performance, une particularité de ces terrains-là. Il est très courant dans cette région, marxiste de tradition depuis 60 ans, de dire qu'un discours politique n'est pas très efficace, si on le compare à une expérience sensorielle, comme la musique ou la danse, car elle est auditive, gestuelle, visuelle, collective et partagée.

Un des premiers volets de cette politique est l'organisation de grands festivals, qui vont être appelés des festivals de « *folk arts* ». C'est intéressant de noter comme le mot « art » apparaît, alors qu'on parlait de folklore jusqu'ici. Dans les grandes villes de la région, ce sont des événements qui visent à créer de nouveaux espaces de célébration de l'histoire et de la culture de cette région. Des troupes sont invitées de toute la région du Kérala, elles sont rémunérées pour un service musical ou scénique, présenté pour un public relativement nouveau, celui de la ville, alors que la majorité des formes rituelles sont plutôt ancrées dans les pratiques villageoises. Ce sont des événements qui réunissent énormément de monde, généralement plusieurs milliers de participants. Il s'agit de faire dérouler sur la même scène pendant plusieurs jours d'affilée, et pendant quatorze heures d'affilée, plusieurs centaines de musiciens venus de plusieurs villages, de différentes régions du Kérala.

Je vais surtout parler des processus concrets de création. De manière générale, on pourrait dire que l'objectif principal du festival, dans cette région, est de montrer l'extrême diversité, et l'extrême

hétérogénéité du patrimoine local. Plus on va en montrer, plus on va créer ce sentiment de profusion esthétique. Le principal processus observable, dans la matière musicale et dansée, est celui de la fragmentation, qui s'opère à deux niveaux. J'ai prévu de vous montrer quelques exemples, deux vidéos que j'ai tournées à quelques années d'intervalle, dans deux situations très différentes de présentation du rituel. La première situation est un rituel dédié aux divinités serpents, qui se déroule dans l'enceinte privée d'une maison kéralaise. C'est le propriétaire d'une grande maisonnée qui a commandé un rituel, pour les divinités de son domaine, à des musiciens spécialistes de basse caste qui s'appellent les Pulluvan. Ces derniers viennent chez ce commanditaire réaliser ce rituel pendant plusieurs jours. On est donc dans un contexte domestique, public, mais qui n'est pas ouvert en dehors du réseau habituel de la famille ou du voisinage. Ensuite, je vous propose de regarder une partie fragmentée de ce rituel qui a été présenté récemment dans un festival. Regardons les vidéos, ensuite je commenterai en détail.

Première vidéo, tournée en 2000. Le chef de cérémonie, l'officiant principal, tient la torche en main pour procéder à une danse sacrificielle très commune dans la région, dédiée à la déesse hindoue, « le tournoiement de la flamme » (*tiriyulicil*). L'ensemble de la danse est réalisé autour d'un dessin de sol, qui s'appelle le *kalam*, et l'ensemble du parcours rituel s'effectue de manière spatialisée autour du dessin. Il s'agit ici d'un rituel d'ordre thérapeutique, pour dire rapidement les choses, du traitement des infortunes ; des plus banales, comme les maladies de peau, aux problèmes de fécondité, tout ce qui touche à la prospérité familiale. Les divinités serpents sont les garants de cette prospérité familiale. Vous apercevez ici les officiants principaux de ce rituel, les Pulluvan, qui sont les musiciens qui l'animent.

Deuxième vidéo, lors d'un festival, en 2007. On se retrouve ici dans la cour de l'Académie d'art et de théâtre gouvernementale (*Sangeet Natak Academy*), qui est l'institution qui gère notamment la promotion des arts locaux. C'est une présentation scénique de plein air ; on est dans des formes d'installation un peu différentes. Si l'on se place au plus près des savoir-faire des officiants, c'est assez flagrant : dans la comparaison de ces deux extraits, toute la configuration spatiale et les différentes expressions qui composent l'action rituelle ont été ici tout simplement évacuées. Pas complètement en fin de compte, car ce dessin de sol, qui est une représentation visuelle des divinités, une façon de les rendre présentes, existe bien, mais il a été tracé la veille par les mêmes officiants. Ce dessin de sol peut être vu par les participants au festival, mais dans une temporalité différente. Les gens ont pu voir le dessin, mais seulement s'ils se sont déplacés dans les bâtiments de l'institution. La danse sacrificielle, qui est normalement complètement spatialisée autour du dessin, est réalisée ici sans la présence des divinités.

J'ai beaucoup échangé avec les officiants et leur ai demandé notamment ce qui se passe sur ces scènes, afin d'entendre leurs intentions créatives, lors de ces actions pour eux connues mais réalisées dans un espace qui l'est moins. C'est tout à fait passionnant de voir que ces officiants sont finalement plus rapides que les anthropologues ; ils ont déjà nommé ces processus de fragmentation ! Ils disent par exemple « On est en train de faire comme si les divinités étaient là, on présuppose que les divinités sont là. Mais elles ne sont pas là, c'est une forme artistique (ils le disent mot à mot *kala rupam*) ». Ils arrivent ainsi à faire cohabiter ces deux pratiques, car ils font aussi des rituels dans le cadre domestique. Il y a un travail tout à fait important d'innovation pour ces musiciens, car faire une danse circulaire autour d'un espace absent implique des innovations. Pour le cas particulier de cette danse, il y a tout un travail physique très proche du hip-hop comme vous voyez ! Ce sont des performances qui ne sont pas forcément nées dans l'espace rituel. Pour ce premier processus de la fragmentation, il manque aussi tous les acteurs du rituel, l'espace est dépourvu ici de toute la présence familiale. Un rituel convoque toujours au minimum un commanditaire avec un officiant, des échanges d'offrandes, plusieurs heures de préliminaires. Là, on extrait la danse de cet ensemble et de tous les autres éléments qui rendent cette action efficiente d'un point de vue religieux et thérapeutique.

La fragmentation se situe aussi à un autre niveau : l'idée est de créer de la profusion esthétique dans les festivals. Il est souvent intéressant de voir comment les médiateurs de ces événements travaillent. Dans cette région, ce sont les chercheurs, souvent marxistes, des intellectuels, des professeurs d'université, qui promeuvent ces officiants sur la scène et qui vont donner les clés au public pour comprendre comment la fragmentation a été faite. En premier lieu, ils vont mettre des noms. Les intellectuels disent qu'ils vont présenter les *items* du rituel. Le mot anglais est intéressant, on choisit le composant de ce rituel. Plus on aura de noms différents, plus on va donner l'impression que le rituel est riche en composants. Il y a d'ailleurs une idéologie très forte pour créer de l'abondance. Pour vous donner un exemple concret, ces musiciens Pulluvan appellent leur rituel mot à mot « tremblement de serpent ». Il a été présenté avec cinq

ou six noms différents ensuite : rituel du « tournoiement de la flamme », puis le rituel du « chant et du tracé du dessin » et le rituel de la « *puja* de serpents » etc., alors que tout cela compose habituellement la même et unique action.

Une autre forme de présentation, aujourd'hui mondialisée, particulièrement prégnante dans cette région, c'est la forme compétition. J'esquisserai tout à l'heure quelques idées générales ; pourquoi la compétition est une forme qui marche aussi bien que le festival.

Je vais d'abord présenter ses caractéristiques dans cette région de l'Inde. La compétition est un événement de politique culturelle et gouvernementale, qui consiste à déplacer la transmission des savoirs rituels. Là, le rituel, c'est aussi comme l'art : des savoir-faire qui doivent être transmis. Il s'agit de transférer cet apprentissage, interne à la caste ou à la religion, vers l'espace de l'école publique. De gigantesques compétitions artistiques sont ainsi organisées, financées par le Ministère de l'Education, auxquelles sont invités plusieurs milliers d'élèves, sélectionnés tout au long de l'année dans leur école pour présenter des prestations scéniques de différents ordres. Qui dit compétition dit évaluation. Des comités d'experts sont ainsi réunis.

Ce qu'il est intéressant de voir en terme d'évaluation esthétique, c'est que ce ne sont plus les musiciens eux-mêmes qui évaluent leurs « pairs », mais des responsables d'institutions culturelles, des professeurs d'université ou des représentants des grandes académies de promotion des arts. Il y a donc un transfert des dépositaires du savoir musical, de la sphère rituelle à la sphère institutionnelle. L'enjeu de la compétition est aussi, pour les élèves, un moyen d'intégrer les carrières prestigieuses universitaires. Un élève qui gagnerait un premier prix en danse s'assure potentiellement d'être bien placé à l'université, pour intégrer les carrières d'ingénieur, de médecin. Vous pouvez imaginer le débat que cela peut créer dans une région communiste, où les gens qui décrivent ces compétitions y voient une pure logique de quota d'entrée à l'université.

Nouvelle promotion et nouvelle transmission des savoirs artistiques permettent aussi d'initier de nouvelles situations de performance. Le fait d'extraire le rituel de son ancrage domestique permet de redéfinir totalement les normes esthétiques, puisque le public va assister à des situations complètement inattendues. Par exemple, des danses spécifiques aux hindous vont être réalisées par des musulmans et des chrétiens. Des jeunes femmes, qui jusqu'ici ne touchaient pas les tambours joués dans les temples, vont se mettre à jouer ces instruments. Des articles de journaux montrent ainsi des jeunes femmes de quinze ans qui jouent des trompes d'orchestres de temple. Il y a l'idée d'innovation, de valeur sociale, de réforme.

On est toujours dans l'idée de nourrir la valeur de l'égalité ; il n'y aurait plus de caste, en tout cas dans l'imaginaire de la danse, plus de religion. Par le fait que ces communautés partagent ici des arts communs, ceci leur permettrait de créer une culture typiquement kéralaise. En utilisant évidemment une nouvelle catégorie sociale, celle de la jeunesse, et plus du tout celle de la caste ou de la religion. Le concours est une forme efficace aujourd'hui, car elle met en avant des régimes de défi, de surpassement et d'émulation, qui ne sont pas forcément évidents dans leur ancrage rituel. Dans le concours, on accède à de nouveaux cadres normatifs des musiques et des danses, au travail constant que font les musiciens à adapter, au travail que font les évaluateurs à repousser les marges établies, ou au contraire à rigidifier des choses qui ne l'étaient pas forcément. On joue là sur la manière d'apprécier une qualité musicale ou dansée, qui n'est pas forcément absente des performances rituelles, mais qui n'est pas forcément centrale.

La dernière reconfiguration possible va se situer dans l'espace de la diffusion de masse, les CD, les vidéos CD, les DVD, l'Internet. Dans le cas kéralais, ces productions sont portées par des médiateurs, des intellectuels, mais aussi des sociétés privées de promotion du disque. Il est intéressant de voir que les logiques de passage à l'art sont aussi portées par des intérêts économiques très forts. L'usage des vidéo CD est grandissant en Inde et en Indonésie, qui sont actuellement les deux plus grands pays producteurs au Monde; le coût est aussi moins important que le DVD. Sur ces supports, sont promues des musiques, au sens patrimonial, et des musiciens qui appartiennent à certaines castes, qui étaient jusqu'ici dévalorisées. Les premiers groupes sociaux qui ont bénéficié de cette diffusion de masse, ce sont les basses castes, et notamment la caste des Paraya, qui possède des savoirs rituels tout à fait diversifiés, largement décrits par les folkloristes locaux. Ils ont été les premiers à mettre sur la scène publique ces savoirs rituels, j'en ai apporté quelques exemples.

Vous avez ici une série d'albums de *folk songs*, qui présentent des savoirs uniquement maîtrisés par la caste des Paraya. La promotion de masse a bénéficié aux plus dominés de la société locale. Les porteurs de ces projets, souvent des intellectuels, font cette traduction entre les sociétés privées de disques et les musiciens, assument le rôle de directeur de troupe ou de tourneur. Leur nom est indiqué sur les pochettes. Leur objectif de médiateur est de, je cite « soutenir ces musiciens, mais ce sont avant tout des troupes de *self-empowerment* ». En français, cela donne des troupes d'« auto-émancipation » des basses castes. Je continue la citation : « j'agis uniquement comme agent catalyseur ». Être un agent catalyseur, du point de vue de ce médiateur, c'est constituer des troupes, les faire tourner et leur assurer une meilleure « dissémination », c'est le terme qui est utilisé, un nouveau concept des académiques locaux.

En termes de production musicale, les musiciens font un travail réflexif sur leur savoir, leur propre pratique. Le premier effort, ou la première action créative qui va être faite, c'est d'abord du transfert. Ils vont essayer de transférer sur la scène (qui est filmée dans le vidéo CD), ce qui est transférable, généralement le plus visuel : tous les accessoires du rituel, les petites ombrelles en feuille de palme. Ils vont créer un mouvement collectif, un pas de danse, qui n'existait pas forcément, pour faire corps ensemble. Autre élément important, ils vont créer des costumes de scène, alors que dans les rituels, on n'est pas habillé de la même manière.

Dernier exemple, le plus près de nous en terme chronologique, celui des musiciens Paraya qui s'auto-promouvent, c'est-à-dire sans la présence de médiateurs. Aujourd'hui, nombreux sont les officiants de rituel, spécialistes du culte, qui se présentent comme « traditionnels ». Ils ont des cartes de visite et se présentent directement aux sociétés, cherchent leur commanditaire et leur mécène pour produire des vidéos CD. Ces vidéos s'appuient sur une esthétique empruntée à un autre art, le cinéma. Comme vous le savez, le cinéma a une place très importante en Inde. Ils vont chercher dans le cinéma une manière de promouvoir leur savoir. J'ai apporté un exemple.

Le personnage que vous voyez est la déesse hindoue. Vous repérez assez facilement cette esthétique *filmi*, issue du cinéma populaire. On est dans le play-back ; le montage de l'image se fait en rythme, en pulsation, avec le mouvement. Ce qui est intéressant aussi, c'est qu'il y a une mise en situation devant le temple local, devant l'arbre banyan, lieu particulier où l'on fait habituellement ces rituels de possession. On entend aussi un hautbois, qui est tout à fait important dans l'univers sonore de ce rituel mais qui n'est absolument pas montré à l'image. Ce qui est surtout mis en avant est l'aspect spectaculaire des costumes, présent aussi dans l'ancrage rituel, mais qui est bien plus mis en avant qu'habituellement. Ces artistes traditionnels produisent leur musique selon des normes qui vont être doublement influencées par les festivals organisés par le gouvernement et le réseau privé des *popular music*. Ces musiciens participent aux festivals, on les invite comme des représentants traditionnels de leur art et cela influence leur pratique, en termes de durée, et par le fait qu'ils choisissent certaines pièces, et pas d'autres. Il y a toujours un processus de sélection qui s'opère. Le marché privé du disque et du VCD impose simultanément des normes esthétiques tirées du cinéma, car ce sont aussi des produits qui sont censés être exportés. Dans le cas des vidéos CD, c'est un produit de consommation qui est directement adressé à la classe moyenne urbaine et aux émigrés indiens de cette région, qui résident essentiellement en Amérique du Nord et dans les pays du Golfe. C'est précisément ces produits-là qui vont être achetés par ces populations qui cherchent à recréer une appartenance à leur culture d'origine.

C'est intéressant de voir que se trouvent réunis dans les mêmes espaces de création, des musiciens de basse caste qui valorisent leurs savoirs, pendant longtemps marginalisés ; un producteur, qui a une optique marchande ; et des utilisateurs, qui cherchent une authenticité, une tradition d'origine. Cette technologie du son et de l'image à peu de frais fournit de nouveaux espaces pour les pratiques musicales, mais elle ne va pas non plus créer a priori des formes de créativité spécifiques. Ce qui ressort ici, c'est la rencontre d'intérêts culturels contradictoires ; des stratégies de valorisation, des projets d'émancipation et de réforme, et des projets de diffusion de produits culturels de masse.

Frédéric Deval

Un grand merci qui nous amènera cet après-midi sur ces questions de mondialisation musicale, de folklorisation. J'ai un souvenir en 2006 de valorisation de basse caste par la musique à travers un tourneur, c'était le groupe mauritanien Diddal Jaalal, qui était totalement dans cette valorisation d'un art peul du désert très mal considéré. Il y avait un tourneur habitué de l'université de Nouatchok, un intellectuel qui

avait inventé le concept de transnomadisme sahélien, de l'Éthiopie jusqu'à la Mauritanie, pour idéaliser une figure valorisante de l'art musical de ces Peuls. Ça nous renvoie aussi au concert d'un autre Indien du Sud, qui aura lieu à Royaumont, Subramaniam, dans une rencontre insolite et inédite avec un musicien improvisateur de la grammaire post-jazz européenne, Andy Emler. Voilà qui éclairera les problématiques du Kérala autrement.

2 - La religion et l'art : l'utopie en commun

Danièle Hervieu-Léger

Nous allons donc entamer la seconde séquence de notre programme et je pense que la continuité va se faire particulièrement bien, entre l'intervention de Christine Guillebaud ce matin et l'après-midi, puisque nous sommes déjà au cœur de ces phénomènes tout à fait contemporains de remplacement et de réemploi, qui produisent de façon extrêmement inattendue des objets sacrés nouveaux. Le grand intérêt de cette approche étant de montrer ce processus de folklorisation, si l'on emploie ce terme dans un sens aucunement dévaluatif, mais dans le sens que lui donne Michel de Certeau. Il s'agit de repérer des éléments, qui faisaient sens à l'intérieur d'un système donné, par exemple le système religieux, et qui sont en quelque sorte arrachés à cette matrice, à cette syntaxe. De nouvelles combinaisons de sens s'organisent, qui peuvent donner lieu à des configurations en réalité très complexes et très riches, aussi bien sur le terrain de l'art que sur celui du religieux. Je pense que nous touchons à ce qui va être au centre de cet après-midi, la façon dont les pratiques qui se transforment, portent en commun ce qu'on pourrait appeler une utopie. Cette utopie a une version religieuse et probablement une version du côté de l'art, qui est l'idée que, à travers ces échanges, se joue une sorte de partage commun d'une humanité. C'est cette utopie en commun, qui va faire l'objet de la réflexion de cet après-midi. Je donne la parole à Frédéric Deval, qui, du point de vue d'un praticien direct de ces échanges, va nous parler de musique, sacré et utopie mondiale.

Le sacré ne se laisse pas enfermer dans une bouteille. Musiques, sacré et utopie mondiale.

Frédéric Deval, essayiste, directeur du département Musiques orales et improvisées de la Fondation Royaumont

Je vois un peu cette adresse comme un préambule au spectacle de ce soir, qui s'intitule *A quel dieu parles-tu ? Du slam à Novarina*. Je me positionne depuis une expérience et non depuis une discipline des sciences humaines en particulier, depuis une expérience que je peux avoir sur les croisements musicaux en particulier, ici dans cette maison, qui s'y consacre en partie.

Je voudrais vous montrer une série de photographies prises par un ami de Royaumont samedi dernier, dans le cloître. Elles concernent un artiste musicien qui utilise une grammaire post-jazz et qui utilise en même temps beaucoup d'onomatopées, il s'agit de Médéric Collignon. Vous n'entendez pas le son, mais c'est intéressant ce que dit l'image. Médéric Collignon utilise son corps dans beaucoup de virtualité, il siffle, il fait des onomatopées, il utilise l'entièreté du masque. Il n'y a pas d'instruments, ce n'est pas ce qu'on appelle un chanteur d'ailleurs. Les gens sont autour, assez médusés, dans une sorte de sidération. Voilà Guillaume Orti, saxophoniste, qui a appelé Médéric Collignon, tel un chasseur avec un appeau qui appelle le gibier. Ce sont des images de quelqu'un qui est dans une performance.

Ce que je voudrais dire à cette occasion, pour ceux qui l'ont entendu et le réécouteront, c'est que Médéric Collignon est un peu un artiste athlète de la métaphysique moderne. De quoi est-il le nom ? On a vu que son corps est son instrument, il est art total. C'est quelqu'un qui joue à la fois de la trompette, du cornet de poche, du bugle, qui utilise la voix comme une onomatopée, qui danse les sons qu'il sort de son corps, qui siffle. Tout ce qui peut servir de corps sonore dans son propre corps, il l'utilise. Le souffle est premier pour lui. Ce qui est sa marque, c'est que soit il oriente son souffle dans un instrument, comme la trompette, le bugle, soit il se sert de son souffle pour produire des onomatopées, des phonèmes qui peuvent avoir des

caractéristiques langagières. Il s'agit d'une utilisation purement phonétique de certaines langues imaginaires. C'est quelqu'un qui est mû par le souffle en permanence, même dans sa danse.

L'auteur des photos, qui ne s'attendait pas du tout à ce qu'il allait voir, a été à ce point sidéré qu'il a dit y avoir vu un chamane du XXI^e siècle. Il y a quelque chose qui traverse Médéric Collignon qui est effectivement très animal, comme s'il était une sorte d'animal-homme producteur de son, dans tout son corps. Dans les photos, nous avons pu percevoir un certain nombre de moments où il est très sacrificiel. Il n'a aucune pudeur sous le regard des autres à offrir son propre corps au voyeurisme collectif, à offrir son propre corps comme produisant du son intégralement, que ce soit l'estomac, le ventre, la tête et tous les types de voix, les voix de tête, les diphonies, les sifflements. Il y a quelque chose de totalement offert, qui me rappelle quelque chose qui est de l'ordre du sacrifice, d'un sacrifice à la communauté qui l'entoure.

Pendant toute cette promenade, il donnait l'impression d'être dans un autre état de conscience. Il y avait la perte d'une certaine conscience, le « être là » très cartésien, très normé dans l'espace et dans le temps. Il était à l'intérieur de lui-même, produisant des sons au profit de ceux qui étaient autour, au profit d'un être collectif. Autre caractéristique importante sur Médéric Collignon, c'est quelqu'un qui est totalement déréférencé par rapport à une esthétique de départ ou un langage musical typé. Bien sûr, son langage de départ est une certaine grammaire des musiques improvisées, post-jazz. Mais dans la performance, dans son art, il est déréférencé, décatégorisé, il échappe à toute catégorie.

Il me semble que ces photos dans le cloître sont une très belle illustration du réemploi par un artiste individuel d'un cadre sacré antérieur. Voilà quelqu'un qui est dans le carré du cloître, dans toute la symbolique chrétienne donnée à cette architecture et à ces géométries, et qui réinvente un rapport avec son invisible et l'invisible de ce qui l'entoure. C'est un rapport purement original, purement individuel d'une personnalité, d'un auteur singulier qui fait front à la communauté qui l'entoure. Il a cette ironie de s'inscrire dans une grammaire sacrée qui préexiste, mais il n'en utilise pas les codes, il ne nous fait pas de la musique médiévale. C'est finalement le symptôme de cette déterritorialisation à laquelle on assiste, entre les références de langages qui étaient naguère extrêmement typés, référencés, inscrits dans un territoire et une identité culturelle et qui maintenant se remixent, se diasporisent et arrivent dans des logiques d'auteur.

Ce qui est étonnant chez Médéric Collignon, mais aussi chez Dgiz, que l'on verra ce soir dans son slam, dans son théâtre de la parole, c'est à quel point il y a un rapport permanent entre le visible ou l'audible et ce qui préexiste avant toute mise en son, toute mise en mouvement ou toute mise en image. C'est-à-dire quelque chose qui est encore invisible, qui est encore inaudible, qui est encore immobile. Pour qui voit Médéric Collignon, qui voit Dgiz, cette espèce de point de surgissement entre les deux, de point de bascule, est la marque de ce qu'on pourrait appeler une pensée personnelle sur sa propre métaphysique et la métaphysique de l'homme, sur comment l'art peut-il faire surgir le point de bascule entre visible et invisible.

Voici quelques autres figures qu'on pourrait nommer de ces passeurs, qui réinventent, à travers des langages visant toujours la création, un dialogue entre visible et invisible. Elles sont exemplaires de cette attitude nouvelle et singulière, d'un sacré individualisé qui cherche son référent collectif qui passe par la personnalité d'un auteur. Je pense dans des domaines extrêmement différents, j'ai parlé de Dgiz dans le slam, je peux parler aussi, dans le flamenco, d'Israël Galvan, qui a une sorte de folie inspirée, qui transmute les codes de la danse flamenco dans un dialogue extrêmement profond et personnel avec la métaphysique de son art. Dino Saluzzi, qui est venu ici, est aussi quelqu'un qui a ce rapport extrêmement profond sur le surgissement d'un art à travers son instrument argentin, le bandonéon. Ballaké Sissoko, grand joueur malien de la kora, est aussi quelqu'un qu'on pourrait qualifier d'athlète de cette métaphysique moderne, c'est-à-dire comment adresser le langage de la kora malienne, qui est un langage aristocratique de cour bambara, à un public contemporain, qui ne connaît pas forcément les codes de départ ; comment retrouver cette émotion des profondeurs, cette profondeur d'une pensée qui ne satisfait pas d'un humain social, mais qui recherche un archétype d'humain planétaire, comme disait Danièle Hervieu-Léger, en opposant l'universel situé à l'universel planétaire. Ces artistes sont des gens qui, à partir d'une grammaire de départ, essaient de réinterroger des figures universelles d'un sacré sans appartenance.

Il y a une caractéristique qui me paraît aussi commune à ces artistes, à ces passeurs, à ces athlètes d'un genre nouveau. C'est le grand retour du souffle. Je voudrais vous lire sur la question un ou deux passages du dernier livre de Valère Novarina qui s'appelle *Lumières de corps*. « *Toutes les trois secondes, le corps est*

délivré de la mort par la respiration. » et encore, « *Les pensées irrespirées, inespacées, qui ne raisonnent pas dans l'espace, ne se précipitent pas pour entendre et jouer avec les corps inanimés et vivants, pour rebondir dans la matière et y trouver réponse, contradiction et écho, ces pensées trébuchent, sonnent faux, sont mortes.* » Encore un autre passage très aphoristique, à la manière de Novarina : « *Le langage est la matière vue en mouvement.* » La langue de Novarina est une langue qui dit justement la rythmicité de la langue et la primauté du souffle.

On ne peut pas manquer aujourd'hui d'être frappé par ce retour du souffle, de différentes manières, dans les arts musicaux et les arts de la parole : par exemple, chez Dgiz, la rythmique qui vient du rap et qui modère son slam, art de la parole qui vient au départ du rap et qui s'est mélangé avec beaucoup de cultures ouest-africaines et nord-africaines. C'est une projection rythmique de la parole, c'est comme cela que l'on peut caractériser le slam. Chez lui, la métrique de la langue, la rapidité de la projection des mots par le souffle est la chose première. Le sens rejoint ensuite le souffle. La métrique donne sa forme, la rapidité de la pulsation rythmique de la langue donne sa forme. Tout l'art de Dgiz consiste justement à ce que dans le moule de la forme vienne couler le sens pratiquement instantanément au moment où il s'adresse à vous. Évidemment, cela pourrait donner avec quelqu'un dont l'imagination est faible des platitudes, comme chez beaucoup de slameurs. Chez lui, chez quelques autres aussi, cette façon de venir couler du sens dans le moule préparé par le souffle, tout ça à très grande vitesse, est quelque chose d'assez fascinant.

Autre passage éclairant de Novarina sur la question: « *Les idoles d'aujourd'hui les plus mortes sont les mots. Nous nous sommes forgés à partir d'eux des statues invisibles que nous vénérons mécaniquement. Nous nous agenouillons devant les mots magiques, agités comme des grigris, alors qu'il faut replacer les mots dans leurs dépenses, leurs marches, leurs chemins, leurs passions, dans leurs voix ardentes. Le langage doit être remis au feu. Notre corps est emporté avec la pensée. La respiration nous donne ordre de traverser, nous rappelle que nous sommes des animaux de passage.* » C'est très étonnant de voir comment la pensée sur le souffle dans la langue, de quelqu'un qui vient de la grande littérature française comme Valère Novarina, premier auteur entré de son vivant au répertoire de la Comédie Française, renvoie à toute l'expérience du slam depuis une dizaine d'années. C'est le grand retour du souffle, et il y a maintenant objectivement convergence entre la grande culture écrite, en langue française, et l'expérience et la pratique du slam. Des choses très intéressantes se disent sur ce qui travaille la société en profondeur, un grand retour de la parole oralisée, de la parole rythmique, de la parole respirante. Un auteur comme Novarina, d'un côté, et de l'autre, des gens qui ne l'ont même pas lu et qui expérimentent ce que les cultures de tradition orale ancienne, africaine, sud-américaine, asiatique, savent depuis longtemps. Voilà quelque chose de très signifiant.

Le troisième point sur ce grand retour du souffle, c'est l'intérêt, le tropisme, qu'il peut y avoir en Europe et dans le monde artistique musical pour ce qu'on pourrait appeler le chant profond. C'est une traduction de ce que les andalous appellent le « cante jondo » mais ce chant profond, on le retrouve dans les cultures persanes d'où vient en partie Keyvan Chemirani. On le retrouve dans ce chant corse monodique de Battista Acquaviva dimanche dernier à Royaumont. On le retrouve chez les géorgiens dans des polyphonies, ici il y a deux ans avec le compositeur Alexandros Markeas. On peut le retrouver dans la voix, l'attitude musicale, d'une grande *cantaora* flamenca comme Inès Bacan. Si je cite des exemples, c'est qu'il y a une très grande fascination, un sentiment profond d'intérêt pour ce qu'on peut appeler ce chant profond, c'est-à-dire un chant qui se caractérise par un certain type d'émission qui tourne le dos au belcanto, qui tourne le dos à la tradition occidentale du chant classique et qui opte pour une monodie souvent de tradition orale, avec des intervalles souvent plus petits que les nôtres et nos demi-tons. Ce chant profond se caractérise pratiquement toujours, qu'il soit persan, flamenco, kabyle, iranien, turc, par une gestion périodique du souffle.

Dans bon nombre des croisements musicaux auxquels on assiste actuellement, on voit cette curiosité, cette attirance vers ce grand type de chant soufflé. Je rapproche ces trois éléments à dessein, car il me semble qu'à côté de l'écriture, des cultures littéraires qui se sont celles de l'Europe occidentale, le souffle marque un grand retour chez des auteurs comme Novarina, dans ce slam que personne ne connaissait il y a dix ans et qui travaille notre société. Il marque un grand retour, dans une sorte de recyclage de décontextualisation des cultures marquées par des chants monodiques profonds. On peut y voir là quelque chose qui travaille les sociétés postindustrielles. Plus elles se post-industrialisent, plus elles se virtualisent, plus elles passent des signes écrits informatisés, et plus l'attention apportée au souffle parallèlement grandit.

Après le souffle, je voudrais donner une deuxième caractéristique qui me semble très intéressante aujourd'hui, faire un petit éloge du sacré comme surprise. On a beaucoup parlé ce matin d'apparitions et je m'en réjouis beaucoup, car la pensée de Georges Bataille sur l'apparition, de Debussy sur le « je ne sais quoi » et le « presque rien », tout cela peut dessiner une sorte d'esthétique de la surprise. Médéric Collignon dans le cloître n'était pas autre chose finalement qu'un artiste qui a tenté à chaque seconde d'être perçu par ceux qui l'entouraient comme une pure apparition. Je renverrais volontiers à ce que disait Lorca, « *Seul le mystère nous fait vivre.* » Je suis convaincu qu'une certaine forme d'art ne peut nous toucher que par la surprise, par le surgissement, par l'inespéré, par ce fait que l'artiste ne doit être pas là où on l'attend. Un grand *cantaor* du flamenco, Pepe De la Matrona, qui est mort à 93 ans en 1980, complétait ce que disait Lorca : « *Le duende, c'est comme le mystère, tout le monde en parle mais personne ne l'a vu.* » Le *duende* est cette espèce d'état de grâce et d'inspiration, de sortie de soi de l'artiste flamenco. Personne ne l'a vu avant, mais lorsque cela se produit, lorsque Médéric Collignon ou Guillaume Orti sont inspirés, lorsque Keyvan Chemirani est inspiré, et communique son état d'inspiration aux musiciens maliens, iraniens, indiens, qui travaillent avec lui, alors quelque chose peut se passer, quelque chose peut aimer les artistes collectivement avec le cercle de ceux qui les écoutent. On ne sait pas le nommer mais on en parle, on n'est plus pareil avant qu'après. Le « olé » flamenco de la tauromachie ne dit pas autre chose que cette interjection de gravité joyeuse qui est lancée au moment où la surprise vient de nous cueillir.

Médéric Collignon interloque. Lorsqu'on le voit et l'entend, c'est une question certes de sensibilité, je parle à partir d'une expérience, sa voix vous envahit. La question est évidemment de savoir comment faire apparaître : on parle de surprise, de surgissement, d'apparition, mais comment va-t-on s'y prendre pour faire apparaître et faire apparaître quoi ? Appelons-le le réel, l'être comme surgissement visible, comme surgissement perceptible.

Je vais appeler Novarina à la rescousse sur cette question : « *Le langage est au plus proche des choses, non qu'il en saisisse jamais aucune, mais qu'en les appelant, il joue leur apparition, il sait de source.* » C'est un aphorisme que je trouve extraordinairement lumineux. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le langage n'est pas dans la distance par rapport aux choses mais en les appelant, comme le chasseur qui utilise l'appeau pour appeler le gibier, il joue leur apparition. Va-t-il ou non y arriver ? En tout cas, il joue la possibilité de cette apparition.

Peut-être finalement ce qu'on appelle le sacré, Danièle Hervieu-Léger nous le dira peut-être, c'est la nomination d'un dispositif, c'est tout ce qui justement permet de faire apparaître. On pourrait poser cette proposition, y réfléchir : est-ce-que le sacré est un dispositif qui permettrait de faire apparaître, de nous cueillir dans la surprise de l'apparition de l'être comme réel ou du réel comme être ? A ce moment-là, on peut comprendre que tout ce qui a la vertu, le potentiel de faire apparaître, peut être appelé créer. Un temple a cette possibilité de faire apparaître le sacré, tout comme une musique.

Pour changer d'appui, voilà ce que nous dit sur cette philosophie de la surprise Jean-Luc Nancy dans son livre *Être singulier pluriel* : « *L'essence de l'être est le coup, être c'est toujours chaque fois un coup d'être. Frappe, atteinte, choc, battement, heure, rencontre, accès. Et toujours aussi par conséquent un coup d'avec. Singuliers singulièrement ensemble, et dont l'ensemble n'est ni la somme, ni l'englobant, ni la société, ni la communauté. L'ensemble des singuliers est la singularité-même. Elle les assemble en tant qu'elle les espace, ils sont liés autant qu'ils ne sont pas unifiés.* » Je trouve ce passage très beau, qui dit que si l'être se manifeste, ce n'est que par coup. C'est par à-coup. C'est par surgissement. C'est par coup produit sous la vigilance de celui qui est vigilant.

Je vous propose aussi d'aller vous promener dans les couloirs de la salle à manger et vous verrez les photos de Gilles Abegg, qui disent ces rencontres en Turquie, en Espagne, au Maroc, en Syrie. Gilles Abegg a su, parce qu'il était en état de veille, capter ce moment du surgissement musical dans la rencontre entre deux musiciens de cultures différentes, qui ont su établir des points de compatibilité entre leurs langages. Ces photos disent très souvent ce moment du coup, ce moment de la chose qui surgit.

En art, je dirais que la surprise est la garantie qu'un langage ne devienne pas un répertoire, cet affreux mot pour qualifier des séries de langages musicaux. Quand vous êtes musiciens, vous avez envie de jouer un répertoire. Est-ce-que, quand vous aimez la musique, vous avez envie d'entendre un répertoire ? Vous avez plutôt envie qu'on vous charme, qu'on vous surprenne, qu'on vous révèle à vous-même. Justement, l'éloge de la surprise, c'est l'éloge de cette vertu qui permet qu'un langage musical ou artistique ne devienne pas

un répertoire. Je connais un des grands slameurs maliens, Lassy King, qui prend toujours congé de vous en disant « A brusquement ». Voilà quelqu'un qui a totalement intériorisé dans son art oratoire de slameur et griot malien cette fonction-même de la surprise, de vous réveiller dans la brusquerie d'un congé ou la brusquerie d'un « je te revois ».

Pour terminer sur Jean-Luc Nancy et ce qu'il nous dit dans son beau livre *Etre singulier pluriel*, « *Qu'est-ce alors que la surprise ? C'est justement ce que l'on ne peut plus demander, la surprise n'est rien, elle n'est pas une nouveauté d'être qui surprendrait par rapport à un être déjà donné. Lorsqu'il y a événement, qu'il n'y en ait qu'un seul pour la totalité ou qu'il n'y en ait divers, dispersé et aléatoire, c'est le déjà qui saute avec le pas encore. Saute tout le présent présenté ou présentable et ce saut, c'est le venir ou la présence, le praesens lui-même sans présent.* » Je dirais que c'est ce qu'il faut à l'art de ces athlètes, appelons-les métaphysiques, qui travaillent ce rapport entre le visible et l'invisible, entre l'audible et l'inaudible, en sachant créer en vous l'attente de la surprise. L'artiste est celui qui crée en vous l'attente de la surprise, dans une adresse à vous directement, le vous qui peut être singulier ou collectif, comme le disait si bien Jean Luc Nancy en montrant la pluralité des singuliers dans l'être collectif.

Quatrième et dernier point, comment est-ce-que tout ceci se joue, se tresse, s'entrelace dans la transculturalité musicale que nous connaissons aujourd'hui ? C'est une banalité de dire que tout migre, on l'a souvent exploré ici dans des colloques différents, la population migre, les sociétés migrent, les esthétiques migrent, les musiques migrent. On l'a vu ce matin avec les Kéralas, les spiritualités migrent. Il y a un parallélisme singulier de la migration des esthétiques et de la migration des spiritualités. Subramaniam est le parfait exemple de la migration d'une spiritualité, la spiritualité hindouiste, qui était servie par la musique carnatique, une des grandes musiques dévotionnelles de l'humanité. Maintenant, que se passe-t-il ? Subramaniam va donner autant de concerts à Los Angeles, qu'à New Delhi ou Bangalore. Il y a une diaspora des auditoires, des récepteurs de sa musique, qui est la marque de la mondialisation actuelle. Ça se déterritorialise et ça se reterritorialise. Comment adresser la musique carnatique à Londres, Paris ou Los Angeles, de la même manière qu'on l'adresse à l'occasion de la fête de tel saint hindou vénéré à Bangalore ? C'est forcément différent.

Comment peut-on reformer le nous, comment peut-on reformer la communauté, si toutes les cultures dans la mondialisation sont déterritorialisées au départ, si elles sont diasporiques, car on peut le dire aujourd'hui de toutes les cultures ? Je vous donne un exemple tout frais puisqu'il date d'hier soir. J'ai assisté chez Bartabas Zingaro à Aubervilliers au lancement d'un festival qui s'appelle *Villes des musiques du monde* dans toute la Seine Saint Denis. Il y avait un musicien du sud de l'Algérie, héritier des musiques des esclaves noirs qui ont traversé le désert, Camel Zekri, qui accueillait pour une expérience musicale à venir, des pygmées aka de République centrafricaine, sortis de chez eux, emmitoufflés dans des manteaux. La figure de cette diaspora et cette déterritorialisation des musiques étaient là hier soir, avec ces pygmées qui semblaient parachutés du ciel, sortis de la forêt centrafricaine, qui se retrouvaient dans une orbite dont ils n'avaient même pas idée en prenant l'avion.

Si toutes les cultures sont diasporiques, quelle manière d'être neuve faut-il inventer en art pour faire communauté ? La communauté n'est plus circonscrite à un territoire spécifique. Les langages migrent, ils diasparent. Comment va s'y prendre l'artiste pour que les structures musicales qu'il manie continuent à faire langage ? Je dirais que ce qui est à l'œuvre dans cette transculturalité musicale, c'est la recherche d'universaux, d'un humain minimum travaillable pour que l'art fasse sens. Ces universaux, où est-ce que les musiciens vont aller les chercher ? Il a tous les éléments du langage à sa disposition. Les uns vont aller chercher les structures des échelles de son, les modes, les autres vont travailler sur les structures rythmiques.

Entre iraniens et indiens, lors de l'aventure « Le rythme de la parole » de Keyvan Chemirani ici, en 2004, la question était : quel rythme commun allons-nous trouver et comment les jouer pour qu'il fasse sens par rapport au cercle de la communauté qui va venir nous écouter ? D'autres vont penser qu'une pratique similaire de l'improvisation dans des cultures différentes va les aider à trouver des chemins les uns vers les autres. D'autres vont s'intéresser à telle vocalité, à telle émission de voix, à la recherche de timbres. D'autres vont prendre le problème par le bout instrumental. Ils se relient à une famille d'instruments et donc ils vont en déterminer une résultante, un langage commun. D'autres vont dire qu'ils refusent les structures et vont travailler sur les affects. Qu'y a-t-il de commun entre les lamenti de la Méditerranée ? C'était le programme de Battista Acquaviva sur la Corse, à travers des esthétiques différentes, samedi

dernier. Cela peut être les lamentations à travers la Méditerranée, cela peut être les chants de déploration à travers des géocultures spécifiques. Il y a des artistes aussi qui ont une théorie de la personne. Si les artistes qui se rencontrent n'ont pas d'atomes crochus et qu'aucune relation interpersonnelle ne se crée, aucune structure ne pourra par elle-même créer les conditions d'un langage, d'un langage adressable et du surgissement de cette émotion des profondeurs. C'est la théorie de Ross Daly qui est un grand musicien d'origine irlandaise, mais qui a totalement renouvelé l'approche des musiques modales de la Méditerranée orientale, qu'elles soient grecques ou arabes. Paco de Lucia, pour le flamenco, disait dans une interview qu'il n'y avait pas pour lui de distinction entre les chants légers et les chants profonds, le fameux *cante jondo* de Lorca : on pouvait jouer de façon profonde des chants légers et ce chant léger était une idée finalement fasciste et nazie, qui avait trait à cette mystification de la pureté. Le chant profond andalou serait plus pur que le chant léger. Ce sont des artistes qui privilégient donc l'impact personnel du musicien.

Les rencontres de Royaumont pour terminer depuis 1999 qu'elles ont débuté. On peut regarder tous les programmes qui se sont succédés, jamais cette question de la façon dont les musiques qui se mondialisent et sont infusées par la pensée d'un sacré, jamais cette question-là n'a été absente, elle a toujours été présente d'une façon ou d'une autre. J'en donne quelques exemples.

En 2001, *Les Passions d'Istanbul* avec le grand soufique Kudsi Erguner, comment le langage des makams ottomans, c'est-à-dire des modes ottomans, peut, entre Grecs, Turcs et Séfarades d'aujourd'hui, faire sens ? Réutilisation, réemploi d'une structure, les makams ottomans, dans une contemporanéité musicale, rêve de la reconstitution d'un Empire ottoman contemporain à travers une structure spécifique. Comment atteindre un point de sacralité, un point de communion métaphysique translangue et transculture, à travers la figure mythique d'une ville qui est Istanbul et qui est dans l'esprit de Kudsi Erguner très analogue finalement à une Jérusalem céleste.

En 2002, *Le flamenco à la question* posait aussi cette question avec le réemploi des chants sacrés et de la *saeta*, la recherche entre un langage jazz incarné par Padovani et le flamenco, du chant profond par excellence, de celui qui sort de la profondeur des tripes et qui s'adresse aux hommes d'aujourd'hui.

Le rythme de la parole, je laisserais Keyvan Chemirani en parler, a été une expérience fondatrice entre trois cultures dissemblables, la culture de l'Inde du Sud, la culture persane iranienne et la culture malienne. Comment une grammaire de la métrique des langues permettait aux musiciens de se parler, de rendre compatible leur langage musical et de créer, par une création musicale authentique, un moment de communion avec l'auditoire, qui n'était pas spécialement érudit dans chacune de ses cultures.

En 2005, *Maqams et création* poursuivait cette idée semée par Kudsi Erguner, comment l'arborescence des modes des orientes musicaux de l'Asie centrale jusqu'à l'Andalousie en passant par la Syrie et l'Arménie, comment ces allusions de la civilisation musulmane, comment est ce qu'ils nous permettent d'imaginer des créations contemporaines et de toucher à ces questions ?

Le banquet polyphonique géorgien était une autre figure d'une recherche d'une sacralité humaine contemporaine, à travers la rencontre insoupçonnée entre un ensemble de polyphonie géorgienne venu de Belissi et un auteur-compositeur singulier et actuel Alexandros Markeas. Comment la figure platonicienne du banquet pouvait être investie par une rencontre d'un ensemble polyphonique géorgien et d'un auteur grec, qui avait peut-être des oreilles spéciales pour comprendre la Géorgie. Comment ils ont utilisé ensemble cette figure du banquet et ces figures des polyphonies orientales, très différentes de nos polyphonies occidentales, pour imaginer du neuf ?

Enfin, l'année dernière, *Du griot au slameur*, c'était aussi cette recherche d'universaux à travers la parole rythmique. On avait exploré avec Keyvan Chemirani le rythme de la parole, il apparaît que cette grande recherche du souffle, d'une parole rythmique commune, traverse les sociétés aussi bien en Europe qu'en Afrique. Entre un griot malien et un slameur de Bamako ou de Paris, faire ensemble, créer de la communauté, abolit complètement les barrières que pouvaient dresser les 5000 kms entre Paris et Bamako et l'histoire différente du Mali et de la France polluée par la colonisation. La parole rythmique a été finalement le sésame qui a permis à des griots, à des musiciens de tradition orale malienne, à des grands musiciens improvisateurs français comme Andy Emler et Guillaume Orti, de travailler ensemble. Elle a été le lien basé sur le souffle et la métrique. Voilà ce que l'on peut dire sur ces expériences.

A travers la transculturalité musicale, tentative de trouver des langages compatibles entre des musiques de provenances culturelles diverses qui ne se seraient jamais rencontrées il y a vingt ans, en même temps que cette recherche avait lieu, toujours en filigrane, il y avait chez les musiciens cette quête, cette recherche. Peut-être en ai-je été aussi un acteur, il faudrait que d'autres caractérisent le rôle de Royaumont dans ce type de rencontres. En tout cas, toujours chez les musiciens, il y avait cette quête d'une universalité, d'un universel planétaire comme dirait Danièle Hervieu-Léger, qui viendrait se substituer à l'universel situé de chacune des cultures de naguère. La culture syrienne avec des gens qui font la musique à Alep, la culture carnatique en Inde du Sud, la culture flamenca en Andalousie et « les cochons seront bien gardés », c'est-à-dire cette idée qu'une musique s'identifie à une communauté circonscrite à un territoire.

Un jour, je le dis souvent car c'est très illustratif, ce grand ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob, avait enregistré les tsiganes du nord la Roumanie au début des années 80 et revenant près de vingt ans après dans le même village, il a été demandé à ses informateurs d'avant, où étaient passés ses tsiganes. On lui a répondu qu'ils étaient à Sarcelles. Tout d'un coup, le terrain se déroba sous les pieds-mêmes de l'ethnomusicologue. C'est finalement l'illustration de cette mondialisation des musiques, de ce côté diasporique des cultures et du fait que maintenant, l'observateur des sciences humaines ne peut plus se satisfaire d'un terrain qui est territorialisé à un endroit précis, dans un espace-temps précis, reflétant une communauté qui a ses codes. Nous sommes maintenant dans des diasporas, des décompositions de puzzles et des recompositions de puzzles à l'infini. Internet en est finalement l'exposant le plus infini.

A un moment ou un autre, toutes ces recherches que je vous ai citées sont arrivées dans ce qu'on pourrait appeler dans la région d'un sacré sans appartenance. Avec quels moyens musicaux, on en a parlé tout à l'heure, regardez ce que fait Zad Moulaka, qui était en résidence ici pendant trois ans. Dans la grammaire moulakienne de ces recherches d'une musique nouvelle entre Proche-Orient et composition européenne, on retrouve la récurrence d'éléments, des constantes : travail sur la voix, travail sur les percussions, travail sur les langues imaginaires, leurs phonétiques, travail sur des intervalles non-tempérés, plus petits que nos intervalles, et en lien avec les affects profonds de l'homme, d'autres régions de l'homme, que peuvent révéler ce travail sur ces intervalles, recherche d'un rituel.

Toutes ces constantes sont récurrentes dans le travail de Zad Moulaka, mais je dirais que dans les différents programmes de 2000 à 2009, on va retrouver ce travail sur la voix, les percussions, des langues imaginaires pour leurs propres phonétiques, jusqu'y compris le slam d'aujourd'hui, des intervalles qui ne sont plus petits, et l'utilisation même par des artistes qui ne sont pas musiciens au départ comme Dgiz, de tous ces intervalles, ce travail sur le théâtre de la parole, avec toutes les onomatopées, tous les bruitsages.

Bien sûr, selon ces programmes, tous ces éléments sont retrouvés dans un rapport variable, mais ils ont tous contribué à déplacer les cadres de départ, le temps, l'espace, la communauté, le langage. Dans toutes ces rencontres, ce qui est finalement en jeu, c'est tout un travail sur l'être ensemble, la formation d'une communauté neuve, non comme une communauté de destin comme naguère, mais une communauté d'élection. Et avec quels outils ? Pour moi, l'artiste qui travaille l'art et qui arrive à faire surgir une émotion universelle est un artiste utilisant la surprise, qui me semble être indissociable de l'acte artistique le plus créateur aujourd'hui.

Danièle Hervieu-Léger

Merci Frédéric pour cette présentation d'une expérience concrète, qui est celle de Royaumont et qui en même temps, te permet d'exposer une sorte de manifeste clairement posé, sur ce que peut être aujourd'hui l'acte artistique. Ce que je voudrais quand même dire, avant de passer la parole aux autres intervenants, après cet exposé, et qui est d'autant plus important pour nous, qui nous place en situation au sein de cette maison et de ces entreprises, c'est à quel point les questions que tu as évoquées ont un écho.

Les spécialistes des sciences sociales des faits religieux, qui sont dans cette pièce, ont dû se sentir extrêmement à l'aise, dans la mesure où une série de questions, que tu as soulevées, sont extraordinairement pertinentes, à la fois dans le champ religieux et dans les questionnements des sciences sociales du fait religieux. Je pense par exemple au retour du souffle, la question du retour du souffle, qui a un écho direct avec la montée en puissance, la redécouverte des phénomènes glossolales, des langues imaginaires et de leur possible interprétation. L'émergence de ces langues, de ces pratiques glossolales,

serait simplement le signe d'un épuisement du langage, mais aussi du dépassement du langage. Le discernement, qui permet de savoir si l'on est dans quelque chose qui est au-delà des limites du langage, c'est précisément le discernement de la communauté. Il y a des parentés, et même des logiques communes, qui peuvent être explorées.

Autre thème très important : le sacré comme surprise, ou l'art comme surprise, a à voir, pour les spécialistes des faits religieux, avec l'importance d'effet de charisme, dont Max Weber pensait que c'était la force de changement des sociétés de la tradition et dont on est obligé de constater qu'elle est une puissante force de changement des sociétés ultramodernes. Il y a, autour du charisme, toute une série d'interrogations. Cette question du charisme est aussi la question de la surprise. Le porteur de charisme introduit une surprise dans les codes homologués, pose quand même une question très forte, qui est la question que j'aurais aussi envie de te poser : avec quels types d'effets sociaux ? On ne se refait pas, je suis sociologue. Le problème des effets sociaux de la surprise, du côté du champ religieux contemporain, c'est clairement le problème de la validation communautaire, dans une situation où les validations institutionnelles du croire autorisées se sont effondrées et où le problème est d'inventer des modes de validation, permettant d'assurer ce jeu de la reconnaissance. La surprise ne tombe pas dans un trou profond, mais produit un certain nombre d'effets. Donc cette question très importante rejoint la question de la validation communautaire, avec cette circonstance commune au champ religieux et au champ artistique, de la dilatation planétaire de cette communauté en devenir. C'est ce que précisément est la thématique de l'utopie, que nous avons introduit dans cette séance.

Je ne m'attarde pas, j'aimerais aussi discuter de ta charge contre le répertoire repoussoir. Le problème, c'est qu'à travers la formation des répertoires, se joue aussi quelque chose de la constitution d'une lignée de témoins. On ne peut pas bazarder cela de façon définitive, ne serait-ce que parce que cela permet de créer des affinités à travers le temps et de réintégrer, à tout ce jeu de la surprise et de la validation, la dimension des profondeurs de champs historiques.

Frédéric Deval

C'est juste une question de balancier, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de balancer le dépôt de la culture comme ça à la corbeille, il s'agit simplement de dire que ceux qui nous enchantent sont ceux, sur des choses inédites, sur une œuvre qui n'existait pas l'instant d'avant, qu'on appelle création, ou celles qui sont déposées dans les répertoires, redonnent de l'enchantement par la surprise, comme si c'était le premier matin. Les grands arrivent à le faire. Quand vous écoutez Dino Lipatti, vous n'avez pas envie de voir la photographie de la partition, vous êtes dans l'enchantement. C'est quelqu'un qui a tellement sublimé ce répertoire, que ça n'est plus situé dans l'espace et dans le temps. On n'est plus dans l'analyse. Un Dino Lipatti rejoint pour moi un Ballaké Sissoko, dans cette région commune.

Danièle Hervieu-Léger

La question de la communauté des saints, d'accord. Mais la constitution de la mémoire, qui évidemment peut devenir un abominable enfermement, et surtout le support d'orthodoxie et de routine, bien sûr, mais disons quand même l'importance de codes partagés, qui permettent de communiquer, de transmettre, de cumuler les expériences faites. Tout ça est quand même très important. Tout ça ouvre un tas de perspectives de discussion, mais on ne va pas commencer à s'empailler entre nous sur ces questions. Je donne donc la parole à Asma Sassi, sur « Chanter l'islam d'aujourd'hui : les formes musicales d'une spiritualité musulmane globale. »

Chanter l'islam aujourd'hui : les formes musicales d'une spiritualité musulmane globale.

Asma Sassi, doctorante au CESTA

Il existe, au niveau du thème du chant religieux islamique, dans la littérature musicologique et ethnomusicologique, plusieurs manières d'aborder ce sujet. Fondamentalement, on a deux approches complémentaires qui dominent cette littérature, celle qui consiste à étudier le chant comme le support à des rituels de

différentes natures, qu'ils soient liturgiques, thérapeutiques ou maraboutiques, et celle qui étudie le chant dans sa relation avec l'extase mystique, qui apparaît comme un domaine propre aux soufis et aux confréries religieuses musulmanes. Très peu d'études, en tout cas dans le monde francophone, sortent de ce cadre imposé, les rituels et les confréries religieuses, comme si le chant religieux islamique était nécessairement circonscrit à ces deux domaines, à ces deux espaces.

A la fin des années 90 et au début des années 2000, quelques chercheurs s'intéressent tout de même d'un peu plus près à l'exécution des chants religieux dans les fêtes domestiques ou sur des scènes de festivals ou de spectacles. Mehdi Nabti évoque par exemple les représentations musicales des Aïssâwa marocains en France comme au Maroc ; Mouloud Haddad évoque dans ses articles des concerts produits par un groupe de la confrérie Qadiriyya-Boutchichiyya en France. On a quand même une littérature scientifique qui émerge, avec des travaux qui constituent une percée essentielle dans le renouvellement de l'approche scientifique du chant religieux islamique, mais ces travaux restent néanmoins cantonnés aux productions faites par des groupes confrériques, affiliés à une confrérie et ils ne traitent pas vraiment de cette production faite par ceux que l'on peut appeler des musiciens professionnels, qui ne seraient pas nécessairement affiliés à une confrérie ou un ordre soufi particulier. Même quand c'est le cas, le jugement qu'ils portent à ce genre de formation professionnelle est parfois incomplet. Mehdi Nabti, par exemple, n'hésite pas à affirmer que les pratiques actuelles de ces musiciens professionnels ont vidé les chants de leur substance soufie, comme s'il y avait une perte de leur sens spirituel. Il me semble que la thèse qu'il a conduite, les travaux qui sont en cours, permettent de dépasser ce type de constats et d'aborder plus rigoureusement la question du sens que ces pratiques peuvent avoir, qu'on qualifie généralement de culturelles, ou qui peuvent avoir un patrimoine spirituel. Plutôt que d'affirmer qu'il puisse y avoir une perte de sens spirituel dans ces productions actuelles, j'ai presque envie de dire le contraire, que le chant religieux tel qu'il s'exécute dans des productions qui ne sont pas confrériques, qui ne sont pas rituelo-thérapeutiques, redéfinit la relation entre l'auditeur -dès lors qu'il est croyant, musulman-, et les fondements de sa croyance. L'idée de former une communauté d'hommes, unie par le même sentiment d'amour pour le prophète de l'Islam, est au fondement d'une création artistique importante et les choix esthétiques opérés par les praticiens constituent un moyen de façonner une spiritualité musulmane qui peut être atteinte par tout croyant et en toute circonstance, et non plus seulement par des initiés au soufisme ou à la mystique musulmane.

Je vais tenter de démontrer en quoi cette activité artistique, qui n'est donc à proprement mystique, produit tout de même un enseignement religieux, qui consolide les liens d'une communauté musulmane par-delà la *praxis* et par-delà le dogme. Je vais prendre deux exemples : le *rkoub*, dans le monde musulman, après quoi je parlerai plus généralement du chant islamique dans le monde non-musulman.

Le *rkoub* est un terme dialectal tunisien que j'ai eu l'occasion d'entendre pendant mon terrain en Tunisie, auprès de groupes de bateleurs qui exécutent des chants religieux issus des répertoires confrériques, lors des fêtes domestiques, lors de festivals ou à la télévision. J'ai particulièrement suivi les groupes de soulamia, une confrérie aujourd'hui disparue du pays, mais dont le répertoire a perduré et qui est progressivement devenu, au cours du XX^e siècle, une *koinè* de la musique confrérique en Tunisie, reprenant à son compte divers répertoires confrériques et diverses techniques du chant religieux. Le terme « *rkoub* » se traduit par l'idée de monter sur quelque chose et par extension, on peut le traduire par le terme « apposition ». Dans le domaine du chant religieux, il désigne le fait de remplacer les paroles d'une chanson profane, de variété, en tout cas écrites par un musicien ou un artiste professionnel, par des paroles religieuses. Ce type de chants est pratiqué depuis de nombreux siècles, ce qui s'explique par la rencontre permanente entre les soufis et les musiciens professionnels dans les sanctuaires religieux (les zaouias), une rencontre que Jean During évoque dans sa thèse sur la « Musique et l'extase ». Aujourd'hui, pour ne prendre que le cas de la Tunisie, le *rkoub* est beaucoup pratiqué par ces groupes de bateleurs, qui ne sont pas affiliés à une confrérie particulière. Je vous en donne un exemple, un des groupes de soulamia que je suivais régulièrement interprétait toujours dans ses soirées de mariage la chanson d'un très célèbre artiste tunisien, Ali Riahi (1912-1970), intitulée « *Ayech minn ghir aml fi hobbek* » que l'on peut traduire par « Vivre sans espoir que tu m'aimes ». En voici un extrait musical dans sa version originale, vous pouvez suivre les paroles traduites en français à l'écran. :

Tu n'entends plus mes lamentations

Tu ne reçois plus mes lettres

Quand ils me disent que ma vie est entre tes mains

J'en meurs sans que tu saches combien je t'aime

*Ce qui m'émeut aux larmes
C'est que tu ne t'enquiers pas de moi
Et plus encore qu'aux larmes
C'est que, pour mon malheur, je t'aime encore*

On a là les paroles d'une chanson d'amour somme toute classique : un homme qui en appelle aux sentiments de sa bien-aimée qui l'a quitté, partie vers d'autres horizons. Voilà à présent ce que cet extrait devient dans le *rkoub*, pratiqué par le groupe de bateleurs que j'ai suivi :

*Salut et bénédiction sur le Prophète
Lui qui ôte toute obscurité
Notre Prophète, Parfum du Livre
Je chante ses louanges et je les chante encore
Ce qui m'émeut aux larmes
C'est ton amour, toi, le meilleur des êtres
Et plus encore qu'aux larmes
C'est que tu t'éloignes et que j'en brûle*

Nous avons ici un récitant qui n'évoque pas sa bien-aimée comme dans la chanson originale, mais le prophète de l'Islam, qu'il appelle « le meilleur des êtres », le « Parfum du Livre ». Ce *rkoub* n'est pas l'œuvre du chef de cette troupe-là, c'est l'œuvre d'un récitant confrérique, spécialiste de la récitation faite sur le prophète, notamment lors des commémorations de l'anniversaire de la naissance du prophète, le Cheikh Abdelmajid Ben Saad (m.1972). [Ce récitant] a contribué [dans les années 1960] à faire de la soulamia une *koinè* de la musique de confrérie en Tunisie et à la modernisation du rituel de la soulamia dans les fêtes domestiques.

La question que l'on peut se poser à ce niveau, c'est de savoir pourquoi les praticiens du chant religieux, qui viennent ou non du milieu confrérique, procèdent à l'adaptation des chansons de variété en chants religieux. Plusieurs hypothèses peuvent être avancées, parmi lesquelles celle qui consiste à supposer que le *rkoub* est un moyen pour les praticiens de manifester leur attachement à l'art du chant. Ils ne sont clairement pas insensibles à l'esthétique du chant mais cela n'est absolument pas une nouveauté. Pour aller plus loin et surtout en se fixant sur les propos recueillis auprès des chefs de groupe de soulamia, il est peut-être surtout question d'associer un enseignement religieux à la notion du divertissement. Un mariage, une circoncision, la réussite d'un étudiant à un examen scolaire sont des moments importants dans la vie des familles tunisiennes et le fait d'inviter une troupe de soulamia pour célébrer ces événements peut être motivé par le fait de vouloir les consacrer religieusement. Toutefois, les familles, comme j'ai pu le constater durant mon terrain, posent de plus en plus des conditions à cette consécration religieuse. Ils ne souhaitent pas reproduire des rituels tels qu'ils peuvent avoir lieu dans les sanctuaires confrériques ni se contenter de litanies : elles recherchent de plus en plus la bonne ambiance, les rythmes rapides, le moyen de faire danser éventuellement les invités, en somme de produire des sonorités festives. Le *rkoub*, qui n'est, encore une fois, pas une pratique nouvelle dans l'histoire des confréries, pas plus d'ailleurs que le fait d'organiser des séances de chants liturgiques dans les fêtes domestiques, constitue un excellent compromis parce que tout en étant de dimension religieuse, il exploite des références artistiques que les auditeurs connaissent bien et qu'ils apprécient comme faisant partie de leur culture musicale. Aussi, ces auditeurs se montrent plus attentifs aux chants religieux, mais surtout, et c'est cela que recherchent parfois les chefs de troupe, ils se montrent plus attentifs à ce que disent les récitants, ne serait-ce que parce qu'ils ne reconnaissent pas les paroles de la chanson originale, qu'ils connaissent par ailleurs par cœur lorsqu'il s'agit de grands noms de la musique arabe.

A partir de là, on peut dire que le *rkoub* ne constitue pas une dénaturation du spirituel dans la mesure où il entretient le sentiment religieux du praticien comme de l'auditeur. Plus que cela encore, c'est dans le champ sémantique même que l'on reconnaît une forme de continuité des principes élémentaires du chant religieux. Tout en adoptant la structure mélodique et la rythmique d'une chanson de variété, le *rkoub* est composé de paroles très classiques dans le domaine du chant religieux. Les paroles du *rkoub* que j'ai donné en exemple évoquent le prophète dans un style, même si c'est une création, qui n'est pas du tout original. C'est un style rhétorique tout à fait ressemblant aux poèmes mystiques généralement chantés par les soufis. On y retrouve le thème de l'éloignement, de l'amour du prophète, la plainte, qui sont autant d'éléments qui caractérisent les poèmes classiques. Sur ce terrain là encore, on peut dire que le *rkoub* apparaît comme une pratique qui ne constitue une dénaturation du spirituel. Les récitants, et surtout ceux qui fabri-

quent le *rkoub*, comme Abdelmajid Ben Saad, gardent finalement quelque part en tête l'idée qu'en l'interprétant, non seulement ils apportent ce divertissement attendu des auditeurs, mais en plus ils perpétuent d'une certaine manière les codes à travers lesquels l'auditeur peut reconnaître implicitement les formes classiques d'expression de la spiritualité musulmane. Le *rkoub* n'est pas un détournement du sens spirituel, ni même une adaptation moderne, mais plutôt une technique artistique pour atteindre un même objectif d'encensement du prophète et de la voie qu'il a tracée.

La deuxième pratique que je vais à présent évoquer est celle des *anachid* dans le monde non-musulman, c'est-à-dire plus précisément en Europe et en Amérique du Nord. Le terme « *nachid* » est à proprement parler le terme arabe pour désigner le chant religieux islamique. C'est une hymnodie traditionnellement exécutée dans les *zaouïas*, [les sanctuaires dédiés aux saints], par les récitants confrériques mais pas seulement. Il s'agit le plus souvent d'un poème mystique classique mis en musique, soit par le fondateur d'une confrérie, soit par un adepte ou un membre de cette confrérie, un *mouchid*, particulièrement sensible à l'esthétique musicale. On a vu au cours du XX^e siècle qu'un certain nombre de ces récitants mènent une double carrière, à la fois dans le domaine du religieux et une activité d'artiste, ou de compositeur professionnel : par exemple, Zacharie Ahmed et Ali Mahmoud au début du siècle mettent en musique un certain nombre de poèmes classiques. L'*inchad*, tel qu'il peut se pratiquer dans le monde arabo-musulman, se caractérise principalement par le fait qu'il s'exécute *a capella*, il peut aussi être accompagné par un instrument de percussions ou à vent, mais la place des instruments est assez réduite. Au XX^e siècle, le chant religieux est aussi exécuté dans d'autres espaces que la « *zaouïa* » : à la radio, à la télévision, sur les scènes de spectacles, de festivals, de commémorations, et cela même avant la proclamation des indépendances nationales. En Tunisie, on connaît bien la troupe Mahmoud Aziz qui, dans les années 1960, alors que les confréries sont plus ou moins combattues par le pouvoir politique, propose des manifestations médiatiques, où le chant religieux est à l'honneur et rencontre d'autres types de chansons, notamment les chansons de variété. De même, en Syrie, la Ligue des récitants confrériques, qui s'est constituée au milieu des années 1970, généralise l'usage de l'*inchad* en le mettant à la portée de tous, d'une part à travers tous ces canaux de diffusion et d'autre part en tentant d'améliorer constamment les qualités d'élocution des récitants, de manière à ce que les paroles soient le plus clair possible pour les auditeurs.

En Europe, le chant religieux sort un peu plus des circuits traditionnels des récitants affiliés à des confréries, et se dégage de sa forme classique pour devenir une unité musicale qui n'emprunte plus uniquement aux influences musicales orientales, mais aussi à celles du monde occidental. Cela commence au milieu des années 1990, avec un jeune artiste, David Wharnsby, converti à l'islam en 1993, à l'âge de 20 ans. Il porte depuis le nom islamique, qui est aussi son nom artistique, de Dawud Wharnsby Ali. Ce jeune artiste décide de composer des hymnodies islamiques en anglais sur des rythmes qui empruntent à la musique de variété, à la « *folk music* » et à quelques influences irlandaises. Wharnsby fait de sa conversion à l'islam une adhésion à des principes universels, loin des institutions religieuses traditionnelles qu'il rejette violemment, et croit fondamentalement à l'idée d'une paix universelle. Il en fait aussi un moyen d'exprimer son respect pour la nature et l'environnement. Il ne chante donc pas exclusivement sur l'islam, ni sur les musulmans. Toutefois, depuis 1996, tous ces albums contiennent des chants que l'on peut véritablement qualifier de religieux. En voici un exemple sonore, avec le titre *The Prophet* tiré de son avant-dernier album et dont vous pouvez suivre les paroles traduites de l'anglais en français à l'écran :

Mohammed, paix et bénédiction sur lui (en arabe)
Est tranquillement assis le soir
Ses compagnons lui demandent
« O bel homme, pourquoi es-tu assis là, endeuillé ? »

Refrain :
« Ma Communauté (« My Ummah »), ceux qui me suivent
L'avenir de la foi m'inquiète jusqu'à en pleurer
Mes frères et sœurs en islam
Seront-ils forts et poursuivront-ils après ma mort ? »

Le Prophète se tient en silence et prie
Sa barbe est mouillée tant il pleure de crainte
« O mon Dieu (« Allah »), ne laisse pas cette nation se fâner ! »
Plaidant dans la nuit, la terre autour de lui se remplit de larmes.

Dawud Wharnsby Ali a composé plusieurs chansons de ce type, mais je répète tout de même que ce n'est pas sa spécialité. Il n'a pas focalisé son travail sur le chant religieux, mais cette chanson-là est intéressante, d'une part, par sa forme, par sa structure, et d'autre part, par son contenu. Au niveau de la forme, Wharnsby chante en anglais, sur une rythmique qui rappelle un peu une comptine. Ce qui est surtout à retenir, c'est qu'il chante *a capella*, ce qui rapproche ce morceau de la production de l'*inchad* classique. On peut y voir une sorte d'héritage qui, associée à la structure mélodique, en fait une œuvre hybride, entre des influences que l'on peut qualifier d'occidentales et une préconfiguration islamico-orientale. Au niveau du contenu, donc des paroles, Dawud Wharnsby Ali met en situation le prophète de l'islam qui se préoccupe de l'avenir de sa communauté. Dans ce travail d'écriture, on retrouve le thème de la tristesse, la plainte, tout ce qui touche aux affects, comme dans les poèmes mystiques classiques. Mais là où nous avons quelque chose d'assez nouveau, c'est dans la thématique de ce chant : l'état de la communauté musulmane. Un thème très fortement actuel, même fortement politisé chez les musulmans qui le corrént souvent à la notion de « retour aux sources » [de l'islam]. Depuis plus d'un siècle, avec le réformisme musulman, de nombreux groupes musulmans restent bloqués sur l'idée qu'il faut prendre exemple sur les premiers musulmans, les *salaf*, à savoir le prophète et ses compagnons, qui disposeraient en quelque sorte des plus grandes qualités du vrai musulman.

Le chant religieux en Europe et en Amérique du Nord, ne s'occupe, en général, absolument pas des sujets que l'on peut retrouver dans le monde oriental, à savoir les saints de l'islam. Il n'y a pas de vénération pour les saints, on n'en retrouve aucune trace dans les chants européens et américains. Il n'est pas non plus question des confréries religieuses, au contraire, il semble y avoir un rejet de ces institutions, ainsi que de leurs fondateurs. Ce qui s'y exprime surtout, c'est un besoin de rassemblement autour d'un dénominateur commun qui est le prophète, considéré comme le fondateur de la communauté musulmane, un personnage qui résume à lui seul tout ce qui a été fait pendant de nombreux siècles d'histoire, quant à la construction d'une communauté musulmane.

On trouve une autre illustration de ce type de chansons chez un artiste britannique d'origine azérie, Sami Youssef. Si Dawud Wharnsby Ali tend à une sorte de paix universelle, qui dépasse le simple cadre de l'islam, Sami Youssef est, pour l'ensemble de son œuvre, entièrement tourné vers l'islam et vers un public musulman, et qui plus est vers les musulmans du monde entier, puisque cet auteur-compositeur-interprète chante en anglais, en arabe, en turc, en ourdou. Il chante sur des modes musicaux orientaux autant que sur de la variété anglaise, ce qui lui permet d'élargir son public d'auditeurs. Comme Dawud Wharnsby Ali, Sami Youssef écrit selon les mêmes modalités, souvent sur des rythmes lents, des slows, des plaintes, et surtout sur les mêmes thèmes, l'amour du prophète, la recherche de sa rencontre, les valeurs religieuses comme l'amour pour les parents et surtout la consolidation de la communauté musulmane. Voici un extrait d'une chanson sortie en 2005, intitulée *My Ummah*, avec les paroles retranscrites ici, toujours de l'anglais au français :

« Ma communauté, ma communauté » (« My Ummah, my Ummah »)

Dira l'Envoyé de Dieu (« Rasoul-Allah ») en ce jour

Même si nous nous sommes éloignés de lui

Mes frères et sœurs en islam

Luttons, travaillons et prions

Si nous voulons restaurer la gloire de sa voie

O mon Dieu, Maître de l'univers (en arabe)

Le Clément, le Miséricordieux (en arabe)

O Seigneur (en arabe)

Permetts à la Communauté de se relever

Permetts-nous de revoir la lumière du jour

Encore une fois

Contrairement au titre précédent, celui-ci accorde une plus grande place aux instruments de musique, batterie, violon, piano. C'est une rupture totale avec l'*inchad* classique, tel qu'on peut l'entendre dans le monde arabo-musulman. Ce que l'on retient ici, c'est la ressemblance de contenu entre ce titre et celui de Dawud Wharnsby Ali : même thème bien sûr, mais aussi même rhétorique et même sémantique. On retrouve à peu près les mêmes termes, les mêmes constructions, la même intervention en discours direct du prophète dans le couplet. Le rythme est lui aussi ressemblant, quelque chose de très lent. Tout cela permet

de penser qu'on pourrait éventuellement ouvrir un champ d'études sur ce nouveau genre de chant religieux, tel qu'il peut se développer dans les communautés américaines et européennes musulmanes.

Le *rkoub* et le chant religieux islamique dans le monde non-musulman présentent un effet d'inversion. Dans le *rkoub*, le récitant adapte une chanson de variété à la forme classique de l'*inchad*. Dans le chant religieux, tel qu'on peut le trouver chez ces artistes, le compositeur crée des paroles religieuses sur une composition qui est elle-même originale. Mais d'une manière ou d'une autre, l'objectif visé par ces deux constructions artistiques reste absolument le même : faire de la musique un moyen de dispenser un enseignement, de sensibiliser un public d'auditeurs aux valeurs religieuses, à travers les références de leur culture musicale. Les praticiens ne s'encombrent pas des préoccupations proprement mystiques, la spiritualité musulmane n'est pas accessible qu'aux soufis. Atteindre le prophète, l'aimer, tout cela peut se faire par la création de conditions d'écoute spirituellement divertissantes. Tout cela devient possible sans atteindre pour autant l'extase mystique.

Je n'ai pas beaucoup parlé des auditeurs. Ce type de chansons, de productions, rencontre un succès assez fulgurant, surtout pour Sami Youssef, à travers le monde musulman, que ce soit en Indonésie où il multiplie les concerts, au Moyen-Orient ou en Europe. Ce public composé de musulmans était peut-être en attente de ce type de productions, dans la mesure où il y a eu pendant une longue période –et qu'il y a toujours d'ailleurs– un débat théologique assez important sur le caractère licite ou illicite de la musique. Ces artistes-là ont fait le pari qu'ils pouvaient être artistes à part entière, créateurs d'un art en quelque sorte, et en même temps, respecter les préceptes de leur religion. Cat Stevens, converti à l'islam de longue date et connu aujourd'hui sous le nom de Youssouf Islam, a d'ailleurs ressorti il n'y a pas longtemps un album. Pendant plus de dix ans, depuis sa conversion à l'islam, il avait cessé toute forme de création artistique pensant que cela était interdit par la religion. Avec ce nouveau genre de chant religieux, Cat Stevens participe pleinement à cette nouvelle activité artistique qui se veut religieusement pédagogique. On a donc quand même une attente du public et des artistes réelle et qui consolide finalement une spiritualité qui se caractérise par le fait d'aimer le prophète, d'être animé d'un sentiment d'amour qui permet d'oublier les frasques d'une religion violente et politique et qui est souvent corrélée à la création d'une grande communauté musulmane. L'art de ces praticiens recherche et sert la consolidation, même virtuelle, de cette communauté tant fantasmée et qui, pour exister, a besoin du constant rappel du modèle prophétique.

Danièle Hervieu-Léger

Merci beaucoup de cette présentation, qui est absolument étonnante et intéressante, à de multiples points de vue, de la manière dont elle fait apparaître les logiques de bricolage et d'hybridation, mais aussi avec quels enjeux politiques et quelles transformations de l'Islam. C'est vraiment un dossier magnifique. Je pense que l'on va écouter les différents exposés et prévoir un temps de débat avant la pause pour remettre en perspective toutes les questions sur des zones de recouvrement. La parole est à Elina Djebbari, qui nous parle du ballet national du Mali.

La mise en scène d'un patrimoine religieux : le Ballet National du Mali.

Elina Djebbari, doctorante-allocataire de recherches en ethnomusicologie, EHESS-CRAL

Avant toute chose, je tiens à préciser que les éléments dont je vais vous parler dans le cadre de ce colloque auquel je suis honorée de participer, accompagnent une réflexion assez récente, qui a été en partie initiée par le projet FSP Mali Contemporain porté par l'anthropologue Gilles Holder, projet intitulé « *Patrimonialisation et stratégies mémorielles du religieux au Mali. Mise en scène de la culture religieuse et recompositions de l'identité nationale.* ». Plus que des résultats, ce sont donc quelques pistes de réflexions que je vais vous présenter aujourd'hui. Vous verrez que certains aspects de mon propos vont entrer en résonance notamment avec la communication de Christine Guillebaud ce matin, puisque je travaille également sur les processus de patrimonialisation et de spectacularisation des musiques et des danses au Mali à travers les troupes de Ballets (Ballet National et troupes privées).

A la période des Indépendances en Afrique de l'Ouest, dans les années 1960, les nouveaux Etats-Nation se sont basés sur leurs ressources culturelles pour se constituer une nouvelle identité nationale. Ainsi, sur le

modèle des *Ballets Africains* créés par le guinéen Fodeba Keïta et repris par Sékou Touré pour le compte de la nouvelle République de Guinée indépendante en 1958, Modibo Keïta, premier président de la République du Mali indépendante en 1960, décide lui aussi de constituer des ensembles nationaux. Entre 1961 et 1962 seront créés quatre formations nationales : le Ballet National (qui porte jusqu'en 1978 le nom de Troupe Folklorique Nationale du Mali), l'Ensemble Instrumental National, l'Ensemble Dramatique National et l'Orchestre Moderne National, les artistes recrutés pour servir ces formations étant des fonctionnaires de l'Etat. Ainsi âgé d'une histoire longue de près de cinquante ans, le Ballet National du Mali est aujourd'hui encore, malgré son déclin, considéré comme le détenteur du patrimoine musical et chorégraphique de l'ensemble des populations du Mali.

Je ne m'attarde pas aujourd'hui sur les processus de collecte de « toutes les musiques et toutes les danses de toutes les populations du Mali » mis en place pour constituer le répertoire du Ballet National, ni sur les processus de recompositions engendrés par la décontextualisation des morceaux et leur adaptation à un contexte scénique à l'occidentale. Cette entreprise de collecte s'est accompagnée d'un processus de patrimonialisation qui visait à préserver certains aspects de la culture malienne que l'on considérait en voie de disparition, ou du moins fragilisés par la colonisation, mais aussi par la prédominance toujours grandissante de l'Islam. A ce titre, les pratiques religieuses « traditionnelles » étaient considérées comme un patrimoine culturel à sauvegarder et à valoriser, comme témoin d'une époque précoloniale que l'on souhaitait mettre en avant. Ainsi, depuis sa création en 1961, le Ballet National du Mali s'est donc en partie appuyée sur les musiques et les danses liées à des pratiques religieuses pour constituer son répertoire. Si l'État ne détient plus aujourd'hui le monopole de ce genre artistique particulier, puisque de nombreuses troupes privées œuvrent également en ce domaine, le religieux reste une source essentielle d'inspiration pour la création artistique contemporaine.

Bien sûr, je ne vais pas m'étendre sur toute l'ambiguïté de cette entreprise liée à la création du Ballet National, contenue notamment dans l'intitulé-même de « Ballet » dans laquelle on ressent bien toutes les influences exogènes qui peuvent avoir présidé à la constitution de cette institution, qui se voulait cependant porteuse de cette nouvelle identité nationale malienne. De plus, l'identification de ce patrimoine, qui a permis la constitution du répertoire du Ballet National, s'est largement appuyée sur des considérations ethnicisantes, héritées des administrations coloniales mais aussi du travail des premiers ethnologues (Amselle et M'Bokolo, 1999), qui visait à regrouper les différentes populations en ensemble culturels le plus homogènes possibles de manière à assimiler un mode d'expression musicale et chorégraphique à une population, à une zone géographique donnée, à une langue etc., la « mise en ethnies » s'avérant un préalable indispensable à la « mise en traditions » des pratiques musicales et chorégraphiques ainsi répertoriées. C'est ainsi que l'on a toujours aujourd'hui au répertoire du Ballet National du Mali le *Dansa* des Khassonké de la première région de Kayes, le *Bondialan* des Bambara de la région de Ségou, la *Danse des Peuls* de la région de Mopti etc.

Les expressions musicales et chorégraphiques liées à différentes pratiques sociales, ici je n'évoquerai que les pratiques religieuses, ont été extraites de leur contexte de production et intégrées au répertoire du Ballet National. De leur contexte d'exécution cérémonielle et cultuelle, ces pièces ont été recomposées de manière à être adaptées à un nouveau contexte scénique à l'occidentale. Certaines d'entre elles ont été exploitées plus que toutes autres afin d'assurer la promotion de la culture malienne à l'étranger, en devenant ainsi le vecteur de la construction identitaire nationale et le support de discours attendants, par le biais des grandes tournées internationales ou des compétitions panafricaines, comme le Premier Festival Mondial des Arts Nègres à Dakar en 1966 ou le Premier Festival Panafricain de la Jeunesse à Alger en 1969. Il s'agit par exemple de la pièce intitulée *La Danse des Possédés*, l'une des premières pièces à figurer au répertoire du Ballet National et qui en a été l'un des fleurons régulièrement présenté dans les grands festivals internationaux.

La mise en scène d'un culte censé être partagé par toutes les populations du Mali était vue comme un facteur susceptible de servir de base à l'unité et à la cohésion sociale jugées nécessaires à la construction identitaire de cette jeune nation. Cette pièce, qui condense en une vingtaine de minutes des cérémonies qui peuvent s'étendre sur trois jours et trois nuits, est censée représenter ainsi l'essence des cultes de possession présents sur l'ensemble du territoire malien. Perçue comme un trait culturel partagé par l'ensemble des populations formant la nouvelle nation malienne en construction, cette danse pouvait servir un certain type de discours identitaire mettant en avant une unité culturelle permettant de souder autour de valeurs communes les différences culturelles que connaissent les populations maliennes.

(Extrait de la *Danse des Possédés*, Ballet National du Mali).

Cette *Danse des Possédés* a permis au Mali de remporter la médaille d'or du folklore au Premier Festival Panafricain de la Jeunesse à Alger en 1969. On peut se rendre compte des éléments favorisés lors de la composition du morceau et qui sont devenus le point central d'attention de la pièce. La *Danse des Possédés* est en effet caractérisée par la représentation des moments de transe, de tremblements, de tétanie, ainsi que les roulades qui les précèdent. D'autres éléments liés aux cérémonies de possession ont été rapportés sur scène, tels que j'ai pu moi-même les observer sur le terrain (l'officiant chargé de recouvrir le possédé d'une tunique et d'un bonnet, l'attachement des mains...). J'ai laissé le final de la pièce, pour que l'on puisse voir la manière artificielle dont a été mis en scène ce culte de possession. Il s'agit véritablement de la mise en spectacle d'éléments performantiels existants, organisés ici de manière à suggérer le contexte et les moments forts de ces cultes de possession.

De la même manière, la danse des masques *Kanaga* des Dogon a été très rapidement intégrée au répertoire du Ballet National et en est aujourd'hui encore une des pièces maitresses, que le Ballet présente en toutes sortes d'occasions, particulièrement en présence d'un public occidental, le *Kanaga* étant devenu, depuis les travaux de Marcel Griaule, non seulement l'un des symboles du Mali, mais aussi par extension de l'Afrique entière.

(Extrait de *Kanaga*, danse Dogon, Ballet National du Mali).

Avec l'évolution toujours croissante du tourisme en Pays Dogon (cf. travaux d'Anne Doquet), ces masques ont pris un statut de divertissement tout autre que le rôle qui leur était à l'origine dévolu et représentent aujourd'hui un symbole de la culture malienne. Les porteurs de masques se plaisent à jouer avec le public en accompagnant toujours de mouvements facétieux la fameuse et impressionnante rotation de la tête, caractéristique gestuelle principale de la danse du *Kanaga*, autant d'éléments qui permettent à cette pièce d'avoir une place pérenne au sein du répertoire du Ballet.

Autres éléments liés à la sphère religieuse et exploités par le Ballet National : les danses d'initiation. Bien qu'à la base destinées à un public extrêmement restreint, certaines de ces danses d'initiation, autrefois tenues secrètes, ont été néanmoins adaptées sur scène. C'est le cas de la danse d'initiation appelée *Gomba*. Le discours qui accompagne la représentation de cette danse est empreint des mêmes valeurs que celles accompagnant la *Danse des Possédés*, à savoir que l'initiation, ici masculine, est une pratique répandue sur l'ensemble du territoire malien et partagée par l'ensemble des populations, même si les dénominations diffèrent d'une région à l'autre, d'une population à l'autre. L'initiation, considérée donc comme une étape obligatoire dans la vie de tout individu, représenterait là encore une caractéristique culturelle commune à l'ensemble de la nation malienne et qui peut, dès lors, favoriser la cohésion sociale et la construction de l'identité nationale par l'évocation de ces points de partage, de ces valeurs communes.

(Extrait de *Gomba*, Ballet National du Mali).

Plus particulièrement, il s'agit également d'évoquer à travers cette pièce du *Gomba* la vigueur et l'énergie des danses d'initiation masculine tout en favorisant la circulation de tout un imaginaire lié aux mystères de l'initiation, le *Gomba* étant une danse dite « chiffrée » ou « codée ». Il est dit en effet que si les danseurs ou les musiciens venaient à se tromper dans l'exécution des pas ou des phrases musicales, ils mouraient sur le champ. Chaque pas est accompagné d'une signification illustrée par un proverbe, que l'initié aura appris pendant sa période de réclusion avec ses compagnons de classe d'âge. Si l'on voit que pour cette danse, la configuration en cercle a été en partie respectée, il n'en demeure pas moins que l'un des éléments majeurs caractérisant la bonne exécution de cette danse en contexte cérémoniel a dû être organisé pour s'adapter aux conditions de la performance scénique. En effet, nous voyons ici comment, par exemple, l'un des danseurs indique par le soulèvement de la calebasse qu'il tient dans ses mains le changement de pas, alors qu'initialement, chacun des initiés doit justement savoir à quel moment exact il faut changer de pas, le tout en parfaite interaction avec les phrases musicales.

Je tiens juste à souligner également que, pour ces trois danses que je vous ai présentées, on voit que les tambours *jembe* et *dundun* constituent l'essentiel de l'orchestre du Ballet National. Or il convient de préciser que chacun de ces rythmes étaient joués sur d'autres types de tambours, mais qu'ils ont été transposés sur ceux qui se sont révélés au fur et à mesure les instruments de prédilection du Ballet National, là encore un long processus que nous ne pouvons évoquer plus avant.

A travers ces pièces sont ainsi évoqués les grands thèmes liés aux manifestations performantielles des pratiques religieuses : la possession, les masques ou l'initiation, autant de thèmes qui ont longtemps nourri

les représentations occidentales et les fantasmes liés au continent africain. Nous voyons donc comment les expressions musicales et chorégraphiques liées à certaines pratiques religieuses des populations maliennes, étaient investies d'un discours identitaire favorisant la construction d'un imaginaire national commun, utile à la constitution d'une nation malienne. En outre, certains éléments permettaient de véhiculer des représentations susceptibles de plaire à un public occidental, qui, même s'il n'est pas au fait de la complexité des systèmes religieux dans lesquels ces éléments prennent place, n'en est pas moins sensible aux symboles qu'ils représentent.

Aujourd'hui encore, les pratiques religieuses constituent une source d'inspiration importante pour les artistes de Ballets, et ce notamment pour les troupes privées qui se sont développées à partir des années 1990 au Mali, au moment de la démocratisation du pays, et qui concurrencent sérieusement le Ballet National aujourd'hui en déclin.

Si ces nouvelles troupes se sont largement inspirées du répertoire du Ballet National, leurs directeurs étant d'anciens membres du Ballet (anciens directeurs, danseurs ou musiciens), elles ont aussi cherché à développer de nouveaux vocabulaires musicaux et chorégraphiques pour s'insérer dans le réseau plus économiquement avantageux de la danse contemporaine. Malgré des objectifs bien différents des motivations qui ont porté le Ballet National à sa création, les acteurs de ces nouvelles troupes de Ballet cherchent toujours à montrer leur attachement à une certaine idée de « tradition », d'« authenticité ». A ce titre, certaines pratiques religieuses, ou du moins la mémoire de celles-ci, sont de nouveau considérées comme une source d'inspiration que l'on peut mettre en scène et par là, que l'on peut réactualiser par et pour la création d'une nouvelle composition, sans forcément tenir compte de leur sens originel ou de leur valeur intrinsèque.

(Extrait de *Zagre*, Ballet Kelete).

Nous voyons ici comment cette composition du Ballet Kelete, l'une des troupes privées les plus importantes à Bamako, a utilisé une danse liée au culte du *Nya* en pays Minianka. Le chorégraphe en a retiré les principes musicaux et chorégraphiques et en a évacué le discours lié à la pratique religieuse en le remplaçant par un thème romanesque. La chorégraphie issue de cette pratique religieuse sert ici de prétexte à l'édification d'un discours traditionaliste visant à exalter les valeurs de « terroir » et d'« authenticité ».

De la même manière, en constituant leur propre version de la *Danse des Peuls*, la gestuelle de la prière musulmane a pris le statut d'un nouveau vocabulaire chorégraphique, apte à satisfaire une création qui se veut tournée vers la danse contemporaine, tout en réaffirmant les liens de cette population avec l'Islam.

(Extrait de la *Danse des Peuls*, Ballet Kelete).

On voit ici comment les gestes de la prière, effectuée quotidiennement par les fidèles, prennent ainsi une toute autre dimension en étant transposés sur scène et mis en musique, les mouvements de la prière étant organisés chorégraphiquement sur l'espace scénique, en interaction avec les phrases musicales.

Dans le même ordre d'idée, nous trouvons l'évocation de l'Islam dans une version d'une pièce appelée *Sunu*, très populaire au Mali et qui, à la base, n'a pas de lien avec une pratique religieuse puisque c'est une danse dite « de réjouissance » ou « profane », au contraire des autres danses évoquées précédemment, toutes issues de la sphère religieuse.

(Extrait de *Sunu*, Ballet Kelete).

Dans cette pièce a été intégrée la représentation de l'ablution qui précède la prière musulmane. Ce vocabulaire gestuel, propre à la religion musulmane, est ainsi utilisé de plusieurs manières. Dans un cas, il apparaît comme un nouveau vocabulaire chorégraphique qui se veut contemporain (au sens d'innovation artistique), mais à la fois légitime, en ce qu'il s'avère représentatif d'une expression culturelle malienne. Dans l'autre, il est considéré comme une gestuelle à laquelle on prête des valeurs esthétiques et qui, réinjectées au cœur de danses profanes, leur confèrent une autre dimension, sans doute plus respectable, témoin ici du processus plus large de remoralisation de la société malienne (cf. le programme ANR PUBLISLAM dirigé par Gilles Holder).

Comme évoqué plusieurs fois précédemment au cours de ce colloque, c'est aujourd'hui un lieu commun de dire que les musiques et les danses circulent. Mais la circulation de pas de danse liés à un contexte religieux

révèle une forme de réappropriation d'expressions artistiques assez intéressante. C'est ici un cas particulier qui est évoqué mais il permet néanmoins de prendre la mesure de l'importance de la circulation des individus et des innovations qu'ils peuvent ainsi apporter d'un contexte à l'autre.

(Extrait de *Culture*, Ballet National du Mali).

Nous voyons ici un danseur exécuter une impressionnante série d'acrobaties et de sauts périlleux, caractéristiques d'une danse liée à l'initiation du *Dô* en milieu Bamanan. Les danseurs qui exécutent ces figures acrobatiques sont appelés *Cèblencè* et se produisent normalement complètement masqués des pieds à la tête et n'apparaissent qu'à de rares occasions. Toutefois, l'évolution de la société est telle que cette pratique devient plus accessible dans certains villages et tendrait à devenir une attraction touristique, le public appréciant l'aspect très spectaculaire de cette danse. Au vu de ces évolutions et de ces possibilités nouvelles, ce jeune danseur, récemment recruté au niveau du Ballet National après être passé dans d'autres troupes privées de la capitale Bamako, a permis ainsi à un public élargi de connaître le répertoire des pas acrobatiques des *Cèblencè*, autant de mouvements qui pourront être repris par d'autres danseurs et alimenter ainsi ce jeu des circulations, permettant ici à des pratiques religieuses performantielles d'être réintégrées dans un contexte de spectacularisation, profane. Ainsi, du religieux au profane, du profane au religieux, les compositions du Ballet National et des nouvelles compagnies de Ballets contribuent à rendre floues les frontières entre les genres, semblant ainsi permettre une certaine liberté de choix artistiques à ce genre musical et chorégraphique particulier.

La Biennale Artistique et Culturelle du Mali, événement d'envergure nationale porté par le gouvernement, permet également d'appréhender la façon dont le religieux agit toujours véritablement comme une ressource d'inspiration pour la création artistique contemporaine. La Biennale Artistique et Culturelle consiste à faire s'affronter dans une série d'épreuves artistiques (orchestre moderne, ensemble instrumental traditionnel, pièce de théâtre, solo de chant, chœur, exposition d'objets d'art, danse traditionnelle et Ballet à thème) les neuf régions administratives du pays (Kayes, Koulikoro, Sikasso, Ségou, Mopti, Tombouctou, Gao, Kidal et le District de Bamako) qui constituent leurs troupes après différentes étapes de sélection des artistes (phases locales et phases régionales) avant de se rencontrer lors de la phase nationale, la Biennale proprement dite. Là encore, le religieux est présent, notamment dans les épreuves de « danse traditionnelle » ou de « Ballet à thème », que ce soit au niveau des thèmes représentés (possession, initiation, fétiches...) ou des figures évoquées (marabouts, imams, féticheurs, génies...), comme nous avons pu l'observer lors de la dernière Biennale qui s'est déroulée à Kayes en décembre 2008. Le religieux apparaît là encore comme susceptible d'évoquer les notions de « tradition », de « terroir », d'« authenticité », valeurs que l'on peut opposer aux thèmes de la « modernité » aussi traités dans les épreuves de la Biennale, comme la lutte contre le SIDA par exemple. L'implication du religieux dans ces institutions d'Etat que sont le Ballet National ou la Biennale Artistique et Culturelle interroge les principes de la laïcité constitutionnelle tout en témoignant de l'importance du religieux pour la société malienne. De plus, nous aurions pu évoquer la manière dont les autorités religieuses influent sur la création artistique contemporaine en imposant notamment la concurrence d'autres formes musicales aux genres « traditionnels », la restriction des répétitions des troupes de Ballets pendant le mois de Ramadan par exemple, la nécessité de se couvrir lors des représentations maliennes pour les danseurs contemporains qui se produisent parfois nus en Europe...

Au-delà des thèmes abordés dans ces créations, les compositions du Ballet National et des troupes privées qui utilisent le religieux comme une source d'inspiration artistique posent nécessairement le problème des liens entre la laïcité constitutionnelle et les autorités religieuses. On sait par exemple que les autorités religieuses du *Komo*, une société d'initiation très importante au Mali, se sont opposées aux recherches menées auprès de leurs initiés par les émissaires du gouvernement pour en monter une pièce qui figurerait au répertoire du Ballet National. Pour cette raison, toutes les troupes de Ballets prétendent avoir leur danse du *Komo* mais aucune ne peut la présenter sur scène.

Ces productions de Ballets permettent de s'interroger sur les motivations de cette mise en scène du religieux dans l'espace public. Nous avons pu voir comment les « religions traditionnelles », considérées comme un substrat culturel commun que le développement des grandes religions monothéistes et la colonisation semblaient avoir mis en danger et censées de plus être partagées par toutes les populations présentes sur le territoire national, ont pu être exploitées de manière à éveiller l'intérêt des populations locales à la mise en scène de leur propre patrimoine tout en répondant à un certain goût du public occidental. L'évocation prééminente des « religions traditionnelles » permet-elle d'aller au delà du clivage

entre obédience chrétienne et musulmane en révélant par ailleurs certains aspects du syncrétisme religieux qui a cours au Mali ? Ou permet-elle plutôt de réellement envisager un patrimoine culturel commun qui serait toujours aujourd'hui susceptible de suggérer une conscience nationale malienne à l'aide de valeurs religieuses communes ? Il ne faudrait pas ignorer l'influence prédominante de l'Islam dont témoignent les compositions de certaines troupes privées. L'art apparaît ici comme un cadre de mise en valeur du religieux. En effet, il se produit une sorte de phénomène de *resacralisation* par le passage à la scène, de pratiques, qui justement dans leur contexte d'origine, se désacralisent, au fur et à mesure de l'évolution de la société malienne, notamment dans le contexte plus général de la globalisation.

Danièle Hervieu-Léger

On a vu se dessiner ce qu'on avait déjà aperçu avec l'exposé de Christine Guillebaud ce matin, cette sorte de cycle du recyclage du religieux, qui est patrimonialisé à des fins culturelles nationales, donc politiques, mais qui, à travers un élargissement du marché, l'arrivée des troupes privées, va en quelque sorte passer du registre de la patrimonialisation, avec la routinisation du ballet national, à de nouvelles formes de création et d'innovation, qui elles-mêmes vont reconfigurer du religieux. Il y a là un cycle complet, et c'est extrêmement fascinant. On va poursuivre avec un autre cas.

La Praça Onze de Rio de Janeiro

Laura Jouve-Villard, doctorante au CRIA

Ce que je vais vous présenter n'est pas à proprement parler l'histoire d'un espace sacré, d'un espace de rituel religieux ou d'un lieu de culte, mais l'histoire, si ce n'est d'une sacralisation, tout du moins d'une mythification, celle d'un espace urbain qui a été investi d'une telle charge symbolique au cours du XX^e siècle, à Rio de Janeiro au Brésil, qu'il en est devenu un lieu mythique, un lieu originel, un haut-lieu (l'endroit où la terre touche le ciel, pour reprendre Roger Caillois). Il s'agit de la Praça Onze, une place publique située dans la zone nord de Rio de Janeiro, immortalisée en tant que berceau de la samba.

La samba, ce genre musical aujourd'hui d'une ampleur internationale, qui a imprégné le jazz comme le rock, le hard-rock même, comme la pop ou même le rap, aurait surgi, comme par enchantement, sur cette place publique, au début du XX^e siècle. Cette naissance est même précisément datée à l'année 1917, et sa première manifestation a un nom « Pelô Telefone », une samba carnavalesque composée dans le salon d'une maison donnant sur cette place publique, la maison de Tia Ciata. L'histoire de la naissance de la samba telle qu'elle est racontée dans les chansons qui ont été composées tout au long du XX^e siècle (j'en ai dénombré 51 qui font référence ou qui traitent directement de la Praça Onze), mais aussi telle qu'elle est présentée dans nombres d'ouvrages, de sites Internet, ou simplement de témoignages d'aficionados de la samba, est bien décrite comme un surgissement.

Mircea Eliade, dans *Sacré et Profane*, écrit que « tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent ». Or, sans faire de rapprochements, de raccords abusifs, la samba, suivant ce discours le plus répandu sur ses origines, serait presque « tombée du ciel », sur cette place.

Le plus important ne semble pas être de valider cette topographie de la naissance de la samba, ou de rétablir une autre vraie vérité du lieu et du moment de création de ce genre musical, puisque de tout façon cela impliquerait de valider l'idée d'une création de toute pièce et ex-nihilo presque, d'un genre musical. Une des questions que pose le cas de la Praça Onze est celle du comment de sa fabrication, tout au long du XX^e siècle, comme un haut-lieu de musique dans la ville. Et un élément de réponse fondamental à prendre en compte, c'est que cette consécration de la Praça Onze comme lieu de musique semble avoir été effectuée au moment de sa destruction, au tournant des années 1940, au moment donc, où elle n'est plus un lieu physique, en dur dans l'espace urbain, mais un espace symbolique, l'espace de projection d'un mythe, celui des origines de la samba et du carnaval.

Le président Getulio Vargas, au pouvoir depuis 1930, a imposé en 1937 une nouvelle constitution qui a fait du Brésil une dictature civile soutenue par l'armée. Henrique Dodsworth, qui a été nommé préfet de Rio de

Janeiro à la veille de la déclaration de la nouvelle constitution, sera responsable du remodelage de la capitale à l'image du régime de Vargas, et cette réforme urbaine touchera en premier lieu la zone centrale de Rio et ses quartiers populaires, dont le quartier entourant la Praça Onze. L'œuvre magistrale de ce retournement urbain, c'est la gigantesque Avenida Presidente Vargas dont le tracé passe par la Praça Onze qui sera donc rasée début 1940.

La destruction de la Praça Onze s'est faite sans trace. Aucune photographie, ni aucun article, du moins qui nous soient parvenus, ne documentent le moment de sa destruction. Ce sont en réalité les paroles des sambas composées entre le moment de l'annonce de la destruction de la Praça Onze, en 1940, et sa destruction effective, finalisée en 1944, qui ont comblé les creux des réseaux officiels de communication de l'époque. Ainsi entre 1940 et 1944, seize sambas rendant hommage ou faisant référence à la Praça Onze, ont été composées.

Pourquoi la destruction de la place impliquait-elle la fin des écoles de samba et du carnaval pour les auteurs de cette samba ? Que se passait-il de musical sur la Praça Onze avant sa destruction ? A vrai dire, là encore il n'y a presque pas de document attestant de façon précise de la vie musicale de la Praça Onze dans la première moitié du XX^e siècle. Tous les ouvrages d'histoire de musique populaire brésilienne racontent que dans le quartier de la Praça Onze avait lieu tous les ans un carnaval populaire, célébré par la population pauvre des quartiers entourant le port de Rio, dont le quartier de la Praça Onze faisait partie, et qui se distinguait du carnaval officiel de Rio de Janeiro qui se déroulait dans les quartiers plus chics, mais l'on ne dispose que de très légères informations sur la forme que prenait ce carnaval populaire, son organisation, son parcours surtout, en bref, nous n'avons même pas de document qui atteste que le défilé du carnaval populaire passait par la Praça Onze. Et ces rares documents sont tous des coupures de presse qui relatent de façon à la fois très vague et très négative ce rassemblement populaire qui échappait à la programmation officielle du gouvernement et qui donnait à voir une partie pauvre et ouvrière de la ville qu'on voulait laisser invisible et silencieuse.

En somme, avant sa destruction, la Praça Onze est un espace invisible à l'échelle de la ville, qui ne s'empare d'un droit de cité qu'à l'occasion d'un rituel annuel, celui du carnaval populaire, non-officiel de Rio de Janeiro. Et après sa destruction passée sous silence médiatique mais à grands bruits de sambistas, à grands renforts de paroles de sambas lui rendant hommage, la Praça Onze va se mettre à exister, non pas dans l'espace urbain physique en plein essor de modernisation, mais dans sa représentation, sa symbolique. Finalement, les seuls témoignages qui nous permettent de suivre l'histoire de la Praça Onze, ou plus précisément l'histoire de la représentation de la Praça Onze et sa fabrication en tant que haut-lieu fantôme de musique sont les paroles des sambas. Et si l'on suit le fil de leur composition au-delà de 1944, l'on se rend compte que petit à petit, d'espace du carnaval populaire, d'espace d'appropriation de l'espace urbain par les pratiques musicales des populations défavorisées du port de Rio, la place va être consacrée berceau de la samba. Et là, vers 1955, va surgir une histoire de la Praça Onze qui n'avait jamais été racontée, ou du moins chantée ou écrite noir sur blanc auparavant, c'est celle de la Praça Onze du début du XX^e siècle, quartier de la population bahianaise, donc d'anciens esclaves de la région du Nordeste du Brésil, autour de Salvador de Bahia, qui après l'abolition de l'esclavage en 1888 se sont rendus sur Rio de Janeiro pour les besoins de main d'œuvre de la capitale en expansion.

Dans cette mise en récit à rebours de la Praça Onze, des personnages et des lieux si ce n'est mythiques, puisqu'ils ont existé, mais en tout cas emblématiques, vont faire surface : Tia Ciata, la tante Ciata, qui organisait des fêtes dans son salon pour la communauté bahianaise du quartier, dans sa maison située à l'angle de la Praça Onze, Donga, qui y aurait composé la première samba, Pixinguinha et d'autres sambistas qui vont finalement devenir les héros de cette histoire des origines de la samba. On a l'impression que tout se passe comme si le moment de la destruction de la Praça Onze était l'angle qui avait diffracté le Temps de la Praça Onze, en la faisant vivre et revivre suivant des réactualisations de sa mémoire qui ne sont pas chronologiques. La Praça Onze est une image de cet « enracinement dynamique » pour reprendre Michel Maffesoli dans la ville et dans la conscience des gens qui y habitent ; cristallisation de la mémoire musicale de cet espace qui s'est donc élaborée au fil des chants des sambas qui ont été composés sur la Praça Onze, chantés lors des carnivals qui ne se déroulaient donc plus dans le quartier de la Praça Onze après sa destruction, mais sur l'Avenida Presidente Vargas.

Je parlais de haut lieu de musique fantôme dans la ville. Fantôme car aujourd'hui la place n'existe plus, mais le quartier porte son nom, une station de métro la plus proche de son ancien emplacement porte son nom,

et surtout, c'est dans ce quartier qu'a été construit au début des années 1980 le Sambodromo, cette avenue de 700 mètres de long uniquement dédiée au carnaval de Rio de Janeiro, qui est donc vide 360 jours par an. Et au pied de cette avenue, a été construit dans les années 1990 un large terrain avec une scène, accueillant pendant les cinq jours du carnaval des concerts de musique populaire brésilienne, et qui a été appelé le « Terreirao do Samba », la grande cour de la samba, destiné à, je cite « faire revivre l'ambiance surchauffée des fêtes organisées par Tia Ciata au début du XX^e siècle ».

Finalement, le quartier de la Praça Onze est aujourd'hui un lieu mythique de Rio de Janeiro autant si ce n'est plus que le Christ Rédempteur de Rio de Janeiro. Entendons nous bien... Le Christ Rédempteur placé en 1921 en haut du pain de sucre, qui est un emblème international de la ville, reçoit plus de 600 000 visiteurs par an, ce qui n'est pas le cas, hors carnaval bien sûr de la Praça Onze. Ce que je veux dire c'est que le Christ Rédempteur est un monument religieux qui a été placé là en haut du corcovado, non pas pour monumentaliser une mémoire d'événements divins ou tout du moins extra-ordinaires qui s'y seraient produits. Mais pour fêter en grande pompe le centenaire de l'Indépendance du Brésil. On a créé un monument religieux mais il ne s'agit pas d'une monumentalisation d'un espace sacré.

Dans le cas de la Praça Onze, je me permets de lancer l'hypothèse que l'idée d'une monumentalisation d'un espace de l'extra-ordinaire est plus prégnante dans la mesure où les pratiques musicales qui avaient lieu dans ses alentours, les défilés carnavalesques en l'occurrence, étaient en quelque sorte des rituels, où chaque année, la ville invisible, étouffée, se manifestait, pour revendiquer un espace urbain et culturel propre, et par suite un espace de partage de l'espace urbain et culturel qui était en train de se programmer pour la capitale-vitrine de Rio de Janeiro.

Aujourd'hui, en dehors du carnaval, le quartier de la Praça Onze n'est pas à proprement parler un lieu de pèlerinage. Il s'agit d'un quartier presque fantôme, ni Zone Sud de la ville merveilleuse, ni Zone Nord de la ville favelisée, ni quartier commercial ni quartier de loisir, à peine d'habitation, il s'agit plutôt d'un grand terrain qui semble en friche, un lieu de passage. Pourtant des circuits touristiques sont organisés tous les jours pendant le mois du carnaval, toutes les semaines ou tous les quinze jours le reste de l'année, pour revenir sur les traces de la naissance de la samba. On visite alors l'ancien emplacement de la Praça Onze. La cité de la samba, où les Ecoles de samba fabriquent leurs chars et leurs costumes, le terreirao do samba vide, donc, l'avenida Marquês de Sapucaí, le Sambodromo, vide aussi, en ponctuant ces visites de points historiques commençant tous par « c'est là que » mais dont la suite varie selon les guides touristiques.

En conclusion, est-ce que le quartier de la Praça Onze peut être aujourd'hui considéré comme je l'annonçais pourtant en introduction, comme un lieu mythique de musique, le lieu originel de la samba ? Est ce que c'est une utopie dans la mesure où elle n'a pas de lieu fixe, mais qu'elle est l'espace de l'enracinement dynamique dont parle Michel Maffesoli, ou est-ce une utopie dans le sens où elle est l'espace de mémoire d'un désir collectif, d'une revendication politique, dans le sens du vivre ensemble, le désir d'une ville ouverte, sans marge, sans interstice urbain étouffé ? La Praça Onze, est-ce un lieu de pèlerinage, non, mais dans l'imaginaire, un peu. L'institutionnalisation de l'extraordinaire ou du mythe des origines et à l'opposé, l'appropriation ritualisée, dans le cadre du festival, d'un espace urbain. Faut-il construire les hauts-lieux de musique ou est-ce qu'il ne faudrait pas aussi les laisser être construits, pour ne pas dire transcendés, par les pratiques musicales ? La question est ouverte.

Danièle Hervieu-Léger

C'est un exposé qui est absolument surexcitant pour les sociologues des religions, car quand on vous entend parler de cette place qui n'existe pas, mais qui existe quand même, vous avez cité Caillois, mais moi celui à qui je pense, c'est Maurice Halbwachs, c'est à la topographie légendaire des lieux saints, c'est à la façon dont la mémoire invente des lieux, à ceci près que Halbwachs l'a fait à partir des récits de pèlerins au fil des siècles. Vous, vous le faites sur le terrain, ce qui est absolument extraordinaire. Il y a une reprise confessionnelle et plurielle de ces espaces, ce qui va brouiller les cartes dans le cas du schéma halbwachsien, de la manière dont la mémoire invente des lieux. Le lieu est virtuel. Vous embrayez sur une sociologie durkheimienne malgré tout, du fait qui se passe sur cette place, à savoir que, et c'est la fusion des consciences pendant les cinq jours du festival, avec en plus une espèce de mise en scène physique de l'alternance, qu'évoque Durkheim comme lieu d'émergence du sens du sacré. L'alternance entre les longues périodes mornes, où il ne se passe rien du tout, et là c'est physiquement inscrit dans les lieux, et puis de

temps en temps, l'événement extraordinaire, dans lequel la logique de coalescence fonctionne, et là il se passe quelque chose qui est de l'ordre du sacré. Ce qui est extrêmement intéressant dans votre exposé, c'est que vous avez pris plein de précautions pour parler de religion, alors qu'en fait, vous avez tous les droits à vous poser la question du religieux dans ce genre de circonstances, même si on peut ne pas être entièrement d'accord avec une définition strictement durkheimienne d'un type fonctionnel du religieux, comme la logique de la fusion des consciences. Il se trouve en plus qu'ici vous maîtrisez l'autre volet, à savoir la construction d'une lignée de témoins. Ce qui est extraordinaire, c'est qu'il y a bien autour de l'événement samba, toujours abordé sous le phénomène de l'émotion collective, la construction d'une véritable chaîne de mémoire. De ce point de vue-là, votre exposé est au cœur même des questions dont on traite ici. Je propose qu'on se donne quelques instants pour poser les questions.

Commentaire du public

J'ai une question par rapport au Ballet national du Mali. Il y a certains des films qui ont été présentés, qui ont été filmés au Musée national du Mali, que je connais un peu pour avoir travaillé dessus. La question que je me posais, c'est qu'au Musée national du Mali, il y a à la fois ces prestations dans le cadre des Jeudis musicaux pour les Maliens et d'un autre côté, il y a les groupes privés dont vous parliez, commandés par des agences de voyage, pour se donner en spectacle devant des groupes de touristes en voyage organisé. Pour le coup, ce n'est plus du tout une image de la nation qui est donnée, mais c'est bien une image d'une ethnie en particulier, le plus souvent ce sont les Dogon. Ce que je voulais savoir, c'est est-ce qu'il y a une distinction entre ballet national et ballet privé, qui corresponde à la distinction entre public malien et public touristique ?

Elina Djebbari

Ce qui se passe, c'est que le Ballet national est réellement en déclin actuellement, c'est-à-dire qu'il continue à répéter tous les jours au Palais de la Culture, mais je dirais que le Palais de la Culture a tendance à cacher ce ballet-là. Il ne se produit que très rarement. Ce qui fait que ce sont les troupes privées qui sont beaucoup plus en contact avec le public occidental. Mais je dirais que les deux sont censés être en contact avec le public malien et le public occidental, puisque les troupes privées se produisent aussi dans des festivités locales. Un des aspects que je n'ai pas pu aborder ici et qui est intéressant dans ces ballets, c'est qu'avec ce modèle premier du ballet national, toutes ces danses qui ont été intégrées au répertoire ont ensuite été réinjectées dans les pratiques sociales. Il y a eu un cheminement de ce premier répertoire, qui est allé dans toutes les régions prendre les danses et les musiques. Ce répertoire, comme son discours portait sur le fait qu'il devienne garant de la tradition, pour la jeune génération, c'est le ballet national qui est cette tradition. C'est pour cela que je disais qu'il puise maintenant dans ce répertoire-là. Comme les danseurs des ballets nationaux ou des troupes privées, ce sont les mêmes qui animent les mariages et les autres fêtes populaires. Ils jouent le répertoire appris dans ces ballets-là. Il y a toute une transformation des pratiques musicales populaires. Ce qui est intéressant aussi, c'est que le djembé, qui est aujourd'hui complètement international, a acquis cette renommée grâce à ces troupes de ballets, non seulement celui du Mali mais surtout celui de Guinée, qui ont fait des tournées internationales très importantes. D'anciens solistes ou d'anciens danseurs ont immigré un peu partout, surtout en Europe, aux États-Unis, au Japon et ont ouvert des cours. C'est pourquoi maintenant tout le public européen, qui apprend les musiques et les danses du Mali, reçoit des cours issus de ce répertoire, qui a été ensuite de nouveau recomposé par ces anciens solistes issus du ballet national. Ce qui fait que désormais, il y a une demande liée à l'apprentissage de ces danses ou de ces musiques. De ce fait, le ballet national reste toujours un modèle, même s'il est actuellement en déclin. Les artistes fonctionnaires d'État sont maintenant âgés, les membres des troupes privées sont plus jeunes et sont beaucoup plus ouverts vers la création contemporaine. Le ballet sort très peu aujourd'hui, il est considéré comme un dinosaure, comme un musée poussiéreux qui a fait son temps. Le discours identitaire n'a pas la même validité.

Michael Werner

Il y a plusieurs questions communes qu'on pourrait essayer de creuser. Elles ont été traitées de façon différente pour vous trois. La première, c'est des publics et de la diversité des publics. Peut-être encore

d'abord, avant les publics, le lieu d'exécution, qui est le lieu d'interaction entre les musiciens et un public. Là effectivement, ce qu'Elina nous a montré, les vidéos, c'étaient des lieux non construits, vous avez fait allusion au fait que ça pose des problèmes dans un espace théâtral frontal. Or précisément, ce que nous avons vu là, ce n'était pas ça. La spécificité de la musique est qu'elle est exécutée. De ce point de vue-là, elle est localisée dans le temps et dans l'espace. Il se passe des choses qu'on ne peut plus reconstruire, reconstituer, malgré tous les enregistrements. Or, je pense qu'il faudrait différencier selon différents types de lieux, différents types de réception, que cela passe par des disques ou des concerts et différents publics. Liée à cela, la question de la musique. J'ai un peu regretté l'absence de ce que l'on fait porter à la musique dans les différentes analyses. Dans beaucoup de cas, il y a une sorte de sacralisation. Ce n'est pas ce que l'on avait en tête lorsqu'on avait parlé au départ du transfert du sacré. Une sorte de sacralisation du profane, du politique, etc. en même temps, une spécification de moments particuliers qui comportent différentes configurations des deux cotés, du sacré et du profane. Je pense que la musique peut être analysée de façon beaucoup plus précise, pour essayer de voir les différents rapports qu'il y a dans ce va-et-vient, dans cette histoire croisée.

Elina Djebbari

Je vais juste répondre par rapport à la question des lieux. J'avais des vidéos sur scène, pour différentes raisons, je n'ai pu les présenter. Pour la danse des possédés, le premier morceau que j'ai présenté, c'est intéressant, c'est une captation relativement ancienne, qui est de 1984, qui représente tout l'imaginaire qui était véhiculé avec les ballets aux Indépendances. Tout était créé par rapport à des représentations qui étaient collées à ces danses par les occidentaux. C'est tout à fait significatif qu'il est représenté cette danse dans un village, avec les cases, comme un archétype de ce que l'on se représente d'un village africain. J'ai insisté sur le fait que l'on voyait bien le final, que c'était bien face-caméra, dans un rapport frontal. De la même manière, dans la danse dongon, elle était au Musée national, c'était face au public. Dans tous les extraits, on voyait bien que les musiciens étaient toujours derrière les danseurs. Les danseurs sont de dos par rapport aux musiciens. Dans un contexte populaire, c'est toujours l'inverse. Les danseurs viennent danser face aux musiciens, il y a une inversion hiérarchique entre la musique et la danse, qui est issue de cette transposition sur la scène, puisque dans le contexte populaire, par exemple dans un mariage, le danseur peut être un spectateur. Il y a toute une interaction entre le public, c'est le danseur qui vient danser face aux musiciens, il propose des pas, et c'est aux musiciens de suivre musicalement. Dans le cadre du ballet, c'est absolument l'inverse, tout un tas d'arrangements musicaux ont été mis en place. Ce sont les musiciens qui décident quand le danseur doit changer de pas. C'est vrai que je n'ai pas mis d'extraits vraiment sur scène, parce que maintenant, le Ballet national du Mali ne se produit que dans des contextes où il a perdu le statut qu'il avait acquis en faisant véritablement des tournées. Ils circulaient partout dans le monde, ils ont fait les plus grandes salles de spectacles. Maintenant, ils ne se produisent que dans de petits endroits. Cela représente aussi une réalité au Mali, il y a très peu de salles de spectacle dignes de ce nom.

Hélène Hatzfeld

J'aurais voulu poursuivre sur la question des relations avec le public. Ce qui m'a frappé en particulier sur le Mali, c'est l'extraordinaire mise en ordre que représentent ces spectacles de danse. On en a parlé à propos du face à face. Je voudrais savoir si, à certains moments, vous avez pu remarquer un aspect peut-être fusionnel avec le public, ou est-ce qu'il y a complètement perte de la capacité religieuse de ces masques, de ces vêtements, est-ce qu'il y a irruption de manifestations du public, qui échapperaient à cette mise en ordre ?

Elina Djebbari

C'est vraiment intéressant, car toujours dans les discours, tout ce qui concerne les danses de masques, de possession, ils ont toujours ce discours qu'ils reproduisent exactement ce qu'il se passe réellement dans les cérémonies. Par exemple à cette danse des possédés, qui est une pièce qui a vraiment marqué le répertoire, car elle a remporté de nombreux prix internationaux, j'ai beaucoup de discours qui affirment que, quand cette danse est effectuée, les danseurs qui miment le fait qu'ils entrent en transe, ils étaient possédés et que parfois, certains spectateurs entraient en transe. Mais, d'un autre côté, ça dépend des

situations, c'est vraiment que dans les discours, ils ont tendance à renier cette dissociation radicale qu'il y a eu entre le public et les spectacles. Les danses liées à des sphères religieuses, le public est très restreint, les femmes et les enfants n'ont pas le droit d'y assister, il y a eu toute une démocratisation par cette mise en public beaucoup plus ouverte. Cela dépend des circonstances. D'un côté, il peut y avoir une séparation très nette où le rapport est rompu et d'autre fois, non. En général, le Ballet national essaie de faire venir danser les spectateurs dans le dernier morceau joué. Il y a deux espaces en jeu.

Commentaire du public

Pour continuer ce que disait Hélène Hatzfeld, sur la mise en ordre de la transe à travers les créations culturelles, on peut comprendre combien le public occidental a été choqué lorsqu'il a vu le film de Jean Rouch *Les maîtres fous*, qui lui ne fonctionne pas du tout sur ce système-là. Il est quand même beaucoup plus dans une dimension initiatique. Pour aussi faire une remarque sur les zaouïas, sur la fête du Mouloud, quand vous avez parlé des zaouïas en Tunisie, ce qui m'avait frappé sur la fête du Mouloud en Algérie, il y avait deux types de manifestations. Il y avait la manifestation de nuit avec des descendants d'esclaves qui étaient assez austère, et la manifestation de jour. Elle n'avait plus rien à voir avec le religieux et petit à petit se perdait. Les gens qui participaient à la fête du Mouloud ne voulaient plus y aller, car il y avait des motocyclettes qui pétardaient, des gamins qui faisaient la fête. Il y avait une perte de plus en plus importante de la ferveur.

Asma Sassi

Le Mouloud en Algérie ne donne pas forcément lieu à d'énormes fêtes publiques. On trouve beaucoup de chants et de récitations dans les zaouïas et les mosquées. La fête n'est pas tellement musicale. Il est vrai qu'en dehors des représentations que l'on a dans les zaouïas et des mosquées, on n'a vraiment de débordement de ce type-là. En règle générale, cette sorte de bonne ambiance générale est quelque chose qui est vraiment prégnante dans les fêtes domestiques, quand on a des groupes de chants liturgiques qui viennent animer les soirées, ou encore une fois, il y a une volonté réelle de la part des familles organisatrices de créer cette bonne ambiance. Cela ne plait pas toujours aux groupes de récitants, qui n'admettent pas par exemple facilement l'introduction de la derbouka, l'interprétation de chants sur les saints, ou des chants de circonstances qui animent généralement la fin de la soirée. Lorsqu'ils tombent sur une famille organisatrice qui ne demande tous ces chants, qui ne demandent que des chants sur le prophète et sur Dieu, ils sont ravis. Un des exécutants de groupe me disait un jour que les choses ont changé dans ce bled, à partir du moment où les femmes ont pris le dessus sur les hommes dans l'organisation des fêtes. Il attribuait la licence aux femmes. Il est vrai que les femmes, en tout cas dans le village où je travaillais, ont pris l'ascendant dans l'organisation de ces fêtes et qu'elles ont sans doute beaucoup poussé à la recherche de la danse. Il y a un conflit permanent entre ceux qui voudraient rétablir des fêtes religieuses absolument dénuées de toute chanson profane, de toute expression d'une chanson qui ne convient pas à l'éthique religieuse, et ceux qui au contraire poussent dans l'autre sens, qui disent qu'il y a une incompatibilité entre le fait de se réjouir, de faire la fête et de chanter sur Dieu et sur le prophète. C'est un compromis constant qu'on a au niveau des soirées de chants liturgiques, avec des gens qui poussent de chaque côté. Au final, cela donne des sonorités assez originales. On a une recherche constante de la part des uns et des autres de totalement mêler cette espèce d'ambiance de fête, où tout le monde danse. Certains s'amuse à mimer des danses confrériques, quand il y a des chants sur les saints. Cela crée un conflit, mais en même temps, tout le monde est content à la fin d'une soirée. Cela se perpétue et même cela s'accroît. Les fêtes de soulamias n'étaient pas comme ça il y a encore dix ans. On est loin de ce mélange absolument incroyable entre la bonne ambiance festive qui appelle des sonorités différentes des litanies et la production des répertoires de confréries.

Le cas Bach, entre religion et art : la Passion selon saint Matthieu

Patrice Veit, historien, chercheur au CNRS (CRIA)

Dans le cadre de la thématique de cette rencontre, j'aimerais aborder Johann Sebastian Bach et sa musique, à travers une œuvre, *la Passion selon saint Matthieu*, œuvre qui est emblématique à plus d'un titre.

D'abord, la *Passion selon saint Matthieu* se situe à un point culminant et à un tournant dans l'activité créatrice de Bach. Contrairement à la légende d'un Bach composant semaine après semaine une cantate tout au long de ses années passées à Leipzig, les années 1727-1729 où l'œuvre fut composée et chantée pour la première fois, correspondraient en vérité à l'apogée de la production de Bach en matière de musique sacrée, cette production s'amenuisant fortement à partir des années 1730. Certains musicologues voient même dans la *Passion selon saint Matthieu* le sommet de cette activité, à la fois en ce qu'elle se situe au terme d'une longue chaîne de compositions religieuses, mais aussi en ce qu'on peut lire en elle comme une somme et une synthèse des expériences musicales amassées jusque là par Bach.

Mais la *Passion selon saint Matthieu* est aussi synonyme du « retour » à Bach au XIX^e siècle. Sa « redécouverte » à Berlin en 1829 fonde et alimente le « mythe Bach » et participe des nombreuses légendes qui entourent la vie et la musique du compositeur. L'œuvre est aussi au cœur du processus de « monumentalisation » que connaissent depuis Bach et son œuvre.

Dans cet exposé, j'aimerais m'arrêter sur l'événement musical que constitue le moment où est rejouée en public la *Passion selon saint Matthieu* à Berlin en mars 1829, cent ans après sa première exécution à Leipzig en 1727 ou 1729. Cette audition berlinoise publique fait événement en ce qu'elle connaît un succès retentissant. L'originalité de cet événement réside en ce qu'il s'agit non point de la création d'une composition contemporaine, mais de la reprise d'une œuvre du passé. Cette audition acquiert également une dimension historique en ce qu'elle est considérée dès cette date comme l'acte de naissance de la prétendue « redécouverte » de Bach au XIX^e siècle.

Ce qui m'intéresse ici, ce sont moins les circonstances que les cadres et les contextes dans lesquels la *Passion selon saint Matthieu* est donnée à entendre en 1829. Ils sont révélateurs de transferts de sacralité et permettent de s'interroger sur les rapports entre religion et art au début du XIX^e siècle.

De quelle *Passion* de Bach s'agit-il en effet lors du concert berlinois de 1829 ? L'œuvre est rejouée après un silence de près de cent ans. Mais la vie musicale ainsi que les conditions d'exécution sont très différents par rapport à ceux de la création de l'œuvre dans la première moitié du XVIII^e siècle. Qu'est-ce qui différencie cette reprise de l'exécution initiale à Leipzig en 1727/1729 ? D'abord, la *Passion selon saint Matthieu* n'est plus jouée dans une église, comme à Saint-Thomas de Leipzig dans la première moitié du XVIII^e siècle, mais dans une salle de concert, celle de la *Sing-Akademie*. Elle ne fait plus partie non plus d'un office religieux pour lequel elle avait été composée, à savoir les Vêpres du Vendredi saint dans la liturgie luthérienne. Cet office, précédé d'un culte plus bref le matin, débutait à 13h45 pour s'achever quatre à cinq heures plus tard. Cet office était composé de chants et de prières, mais surtout de la lecture du récit de la *Passion* selon les quatre Évangiles et d'une prédication qui constituaient le centre de l'office et autour desquels se trouvaient réparties les deux parties de la *Passion selon saint Matthieu*. Son cadre à Berlin est désormais celui d'un concert qui débutait à 18h. L'auditoire n'est plus composé de la communauté des habitants de Leipzig, mais d'un public payant où l'on retrouve le Roi de Prusse et la cour ainsi que l'intelligentsia berlinoise de l'époque.

Les modifications concernent aussi les musiciens : la *Passion* n'est plus dirigée par un Cantor aux fonctions liturgiques et scolaires, comme l'était Bach à Leipzig, mais par un compositeur et pianiste n'exerçant aucune charge qui le rattache directement à une église, à savoir le jeune Felix Mendelssohn Bartholdy, tout juste âgé de 20 ans.

De même, à côté des parties solistes qui sont chantées par des chanteuses et des chanteurs d'opéra, les solistes de l'Opéra de Berlin, le chœur n'est plus un chœur d'église formé d'un nombre réduit d'écoliers comme celui de la Thomaschule, chargé de chanter au cours des différents offices du calendrier liturgique luthérien. C'est maintenant un chœur mixte, fort de 158 hommes et femmes, essentiellement des amateurs : La *Sing-Akademie* de Berlin sur laquelle je m'arrêterai quelques instants, car elle est représentative des évolutions musicales à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle.

La *Sing-Akademie*, fondée en 1791, est une des institutions marquantes de la vie musicale berlinoise au début du XIX^e siècle et son directeur qui est en même temps le professeur de musique de Mendelssohn, Carl Friedrich Zelter, est le réformateur des institutions musicales en Prusse au début du XIX^e siècle. La *Sing-Akademie* de Berlin est caractéristique des institutions musicales bourgeoises qui se mettent en place dans

la seconde moitié du XVIII^e siècle. Elle a été fondée dans le but de promouvoir la « musique sérieuse », autrement dit religieuse, et la pratique des œuvres chorales. La *Sing-Akademie* constituait une initiative pour un art « alternatif », c'est-à-dire pour un genre de musique que célébraient quelques-uns des représentants de l'élite intellectuelle de l'époque, Goethe et E.T.A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann en tête. De quoi s'agissait-il ? Du chant choral sans accompagnement instrumental, a capella, selon un idéal stylistique que l'on pensait être celui de Palestrina et que l'on redécouvrait à cette époque à travers les œuvres des maîtres italiens des XVII^e et XVIII^e siècles, comme par exemple le Romain Gregorio Allegri. « Musique alternative », d'abord, face à l'emprise jugée trop envahissante des genres en vogue, à savoir l'opéra, mais avant tout la musique instrumentale et plus particulièrement ces petites pièces galantes ou de virtuosité qui abondaient avec l'entrée du piano dans les intérieurs de la bourgeoisie. Une musique alternative, aussi, face à la musique sacrée de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, en particulier la musique protestante, que beaucoup considéraient comme étant depuis un certain temps déjà sur la voie du déclin.

La stricte polyphonie vocale est à l'origine de la fondation de la *Sing-Akademie* et tient une place importante dans son répertoire. Mais cette musique vocale se trouvait à présent détachée de tout lien fonctionnel avec l'Église. Sa pratique était d'ordre avant tout esthétique. La formule lapidaire de Johann Friedrich Reichardt, dernier *Hofkapellmeister* sous Frédéric II et figure-clé de la renaissance palestrinienne en Allemagne, est un parfait témoignage de cette conception nouvelle de la musique d'église : « Wahre Kirchenmusik ist Kunst – La vraie musique d'église est art ». C'est dans ce contexte que la *Sing-Akademie* inscrit au répertoire de ses exercices internes, sans public, d'abord quelques motets de Bach, puis dans les deux premières décennies du XIX^e siècle divers extraits des *Passions* ou de la *Messe en si mineur*. La *Sing-Akademie* s'ancre dans une tradition de l'œuvre de Bach à Berlin, déjà ancienne, remontant à l'époque de Frédéric II de Prusse avec la présence de certains fils et élèves de Bach à la cour (Carl Philipp Emanuel Bach, Agricola, Kirnberger, par exemple) qui fait de Berlin au début du XIX^e siècle la « capitale de Bach » pour reprendre l'expression de Heinrich Heine.

La *Sing-Akademie* reflète également le rôle grandissant des amateurs dans la vie musicale depuis la fin du XVIII^e siècle. Cette culture amateur est marquée notamment par l'accent mis sur la pratique de la musique et sur le sérieux qui est associée à celle-ci, dans une conception héritée de l'*Aufklärung*. Dans la musique, on ne recherchait plus simplement le divertissement, mais désormais la « *Bildung* » (la formation culturelle) qui se mêlait au loisir. On reconnaissait dans la pratique de la musique la vertu d'épanouir et d'ennoblir moralement l'individu, d'où l'insistance répétée sur l'exercice concret du chant et de la musique et de son caractère pédagogique. De là, le caractère exclusif de la *Sing-Akademie*, ses membres se recrutant avant tout dans les couches sociales liées à la *Bildung*, à savoir : les milieux artistiques et intellectuels, ainsi que la société des salons, si caractéristique du Berlin de cette époque.

Une autre caractéristique de la *Sing-Akademie* est la place réservée aux femmes dans cette culture musicale amateur. Il faut considérer que c'était presque une première à cette époque d'entendre des femmes chanter un répertoire de musique liturgique qui avait été réservé jusqu'alors aux voix masculines. La place attribuée aux femmes, importante dès la création de la *Sing-Akademie*, coïncide avec leur rôle nouveau dans la vie musicale et dans la culture bourgeoise, marquée par une féminisation croissante de la pratique musicale à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle qui s'exerçait avant tout dans un cadre domestique.

Le chant choral tel qu'il était pratiqué à la *Sing-Akademie*, donnait la possibilité aux femmes de la bourgeoisie de sortir du cadre domestique et de participer à la vie musicale publique, qui leur était souvent proscrite, sans déroger aux convenances. L'essor si important des chœurs mixtes au XIX^e siècle et, avec eux, le développement de la musique ancienne et de l'oratorio sont en grande partie redevables de la participation active des femmes au chant choral qui est inaugurée, en Allemagne, en particulier à travers la *Sing-Akademie*.

Le lieu d'exécution ainsi que la nature des interprètes influent également sur l'aspect musical de l'œuvre qui est donnée en public, amenant à modifier l'image sonore de la *Passion selon saint Matthieu*. Les changements sont de différentes natures. J'en retiendrai ici deux :

- 1- D'abord, les effectifs vocaux se trouvent considérablement développés par rapport à ce qu'ils étaient à l'époque de Bach. Mendelssohn dispose d'un chœur de 158 choristes, ouvrant ainsi la voie aux imposantes masses chorales qui marqueront par la suite les interprétations de la *Passion*.
- 2- La *Passion selon saint Matthieu* est ensuite amputée d'un certain nombre de numéros, vingt-deux au

total, une pratique qui fera école. Ces coupes concernent avant tout les arias, mais aussi, dans une moindre mesure, les chorals. L'œuvre était ainsi sensiblement plus courte, correspondant à la durée habituelle d'un concert à l'époque (2 heures environ).

Mais les coupures, dont le but était aussi pratique en raison de l'extrême difficulté de certains arias, entraînent plus encore une modification de la structure de la Passion : elles déplacent les proportions des parties solistes et des parties chorales au profit de ces dernières. La conséquence en est que l'œuvre se trouvait recentrée autour du texte biblique et des chœurs. Le caractère dramatique l'emportait à présent sur les accents plus contemplatifs qui émanaient pour l'essentiel des arias. Tandis que la *Passion selon saint Matthieu* dans sa version d'origine confrontait sans cesse le spectateur à la condition pécheresse de l'homme, celle de 1829 insistait en revanche sur la personne de Jésus et sur son humanité souffrante.

L'importance donnée aux masses chorales et la primauté accordée aux chœurs dans la reprise berlinoise de la *Passion* en 1829 trouvent en fait leur origine dans un idéal sonore qui prend sa source à une tradition esthétique et interprétative implantée en Allemagne via l'Angleterre depuis la fin du XVIII^e siècle : celle des oratorios d'Haendel.

Les oratorios d'Haendel constituent en effet un répertoire essentiel pour les sociétés chorales qui se sont développées en Allemagne sur le modèle de la *Sing-Akademie*. Depuis, au plus tard, le concert du *Messie* donné en 1784 dans l'abbaye de Westminster pour le centenaire de la naissance d'Haendel et repris à Berlin en 1786, les oratorios d'Haendel connaissent un succès de plus en plus grand auprès des sociétés chorales en Allemagne, et en premier lieu auprès de la *Sing-Akademie*. Ils sont, en outre, joués avec d'importantes masses chorales et orchestrales : plus de 500 exécutants lors du concert à Westminster en 1784. Il n'est pas étonnant dès lors que les habitudes interprétatives propres aux oratorios d'Haendel se transmettent aux grandes œuvres vocales de Bach dont l'exécution se caractérise tout au long du XIX^e siècle par un appareil choral et instrumental abondant. Haendel dont les oratorios continuent d'être chantés depuis la mort du compositeur, à l'inverse de la musique vocale de Bach, fait figure en quelque sorte de « pont sonore » qui relie deux époques distinctes : le milieu du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle.

Par ailleurs, la reprise de la *Passion selon saint Matthieu* s'effectue également dans un contexte musical et esthétique marqué par un intérêt croissant pour la musique de Beethoven, mort deux ans auparavant (1827). Berlin joue, avec Leipzig un rôle clé dans la réception de Beethoven, sa musique trouvant à Berlin un terrain particulièrement favorable avec des relais comme Bettina von Arnim, E.T.A. Hoffmann ou le critique Adolf Bernhard Marx. *Fidelio* connaît à partir de 1815 un grand succès auprès du public berlinois et les années 1820 sont marquées par de nombreuses créations d'œuvres du maître de Bonn, en particulier ses symphonies. Felix Mendelssohn prend part d'ailleurs à plusieurs reprises à ces créations berlinoises.

C'est aussi dans « ce climat beethovénien » que se déroulent les premières tentatives pour faire entendre en public des œuvres vocales de Bach. Lors d'un concert donné en 1828, à l'occasion de la fête protestante du *Buss- und Bettag*, des extraits de la *Messe si mineur* de Bach sont chantés à côté du Kyrie et du Gloria de la *Missa solemnis* de Beethoven dans le même programme.

Le critique Adolf Bernhard Marx, le rédacteur du journal *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, organe très influent pour la vie musicale berlinoise de la première moitié du XIX^e siècle, s'engage, par une campagne de presse sans précédent, pour la promotion de la *Passion selon saint Matthieu*. Or, Adolf Bernhard Marx est également celui qui a contribué à promouvoir auprès du public berlinois la musique de Beethoven, en particulier ses œuvres tardives jugées difficiles, et notamment la *Neuvième symphonie* créée à Berlin en 1826.

Dans le concert berlinois, la *Passion selon saint Matthieu* est revisitée selon les critères esthétiques contemporains, bien éloignés de la pratique du XVIII^e siècle. La redécouverte de la *Passion* s'effectue dans l'esprit de la « musique absolue » (la musique pure), mise en valeur par le romantisme et qu'incarnent les symphonies de Beethoven. La *Passion selon saint Matthieu* se trouvait mise en relation avec les compositions de Beethoven quasi contemporaines de l'exécution de 1829 comme la *IX^e symphonie* ou la *Missa Solemnis*. Il n'est pas étonnant dès lors que ce soient quelques-uns des plus illustres représentants de la « musique pure », autrement dit la musique instrumentale, comme Franz Liszt, Robert Schumann ou Johannes Brahms qui s'engageront, à la suite de Mendelssohn, pour la cause de Bach.

L'œuvre de Bach s'inscrivait dans un contexte historique nouveau caractérisé par la sécularisation du religieux et la sacralisation du profane typiques de la conception romantique de la « religion de l'art ». Considérée désormais non plus comme musique sacrée, mais comme œuvre d'art, la *Passion selon saint Matthieu* transformait la salle de concert en un espace sacré, à l'image de la salle de la *Sing-Akademie* au moment du concert de 1829.

Dans son architecture comme dans ses éléments décoratifs néo-classiques, le bâtiment de la *Sing-Akademie*, la première salle de concert construite à Berlin en 1827 d'après des esquisses de Schinkel, présentait toute l'apparence d'un temple. Ce recours à des motifs religieux, antiques ou chrétiens, qui caractérise l'architecture des salles de concert en Allemagne à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, et plus généralement les nombreuses analogies existant entre l'architecture des salles de concert et l'architecture religieuse s'accordaient avec la visée morale et civilisatrice du concert public mais plus encore avec la tendance à la sacralisation de l'art, et tout particulièrement de la musique, élément essentiel de la *Bildung*.

Le *Schauspielhaus* de Karl Friedrich Schinkel, inauguré en 1821, sur le *Gendarmenmarkt* à Berlin illustre la transformation des rapports entre religion et art à cette époque : sur son socle, ce temple de l'art domine le centre de la place et relègue ainsi au rang de bâtiments presque subalternes les deux anciens temples de la religion qui bordent de chaque côté cet espace, à savoir, d'un côté, le *Dom* allemand et, de l'autre, le *Dom* français.

L'expérience musicale – principalement sous sa forme instrumentale et chorale – était assimilée à l'expérience religieuse ; et le public, formé des « *Gebildeten* » (les gens cultivés) était convié à une célébration – l'expression revient fréquemment - dans une salle de concert où il pouvait se sentir « comme dans une église » pour reprendre une expression de Wackenroder. La conception romantique de la *Kunstreligion* à laquelle adhèrent les élites bourgeoises, associée à la canonisation des « classiques » (les oratorios d'Haendel et de Haydn, les symphonies de Beethoven), réduit de plus en plus le fossé séparant une salle de concert dans laquelle on pouvait « se sentir comme à l'église » et une église que l'on pouvait utiliser comme une salle de concert.

Dans une lettre écrite directement après le concert berlinois, Fanny Mendelssohn, la sœur de Felix, exprime parfaitement cette analogie entre le concert et la célébration religieuse : « La salle comble offrait un spectacle comme dans une église, le silence le plus profond, le recueillement le plus solennel régnaient dans cette assemblée ». Les termes utilisés par Fanny Mendelssohn pour décrire l'impression qui se dégage du concert berlinois de 1829, renvoient à une nouvelle qualité du concert public payant qui fait son apparition à l'époque de Beethoven, où l'auditeur de concert va se trouver de plus en plus dans une attitude contemplative et silencieuse. L'œuvre d'art et ses exigences font évoluer l'écoute de la musique de la délectation vers une célébration de l'art musical qui prend un caractère quasi religieux. La prestation musicale offerte en concert exige un public sérieux et concentré, qui tend idéalement vers une fusion avec la musique. C'est ce qu'exprime également la maxime empruntée à Sénèque qui se trouve au dessus de la scène de la salle du *Gewandhaus* de Leipzig, construite en 1781 : « *Res severa [est] verum gaudium* » (une chose pratiquée avec sérieux est une vraie joie)

Quant à l'interprétation de la *Passion selon saint Matthieu* lors du concert berlinois, Felix Mendelssohn ne visait pas à une reconstitution, mais à une reproduction qui fût aussi efficace que possible, c'est-à-dire correspondant aux moyens musicaux du temps et attentive à l'horizon d'attente d'un public qui ne venait pas écouter l'œuvre pour les mêmes raisons ni avec les mêmes habitudes que celui de Leipzig dans la première moitié du XVIII^e siècle. Il s'agissait de convaincre un public de l'intérêt de l'œuvre dans le cadre de repères esthétiques qui étaient ceux de son époque. La « redécouverte » de la *Passion selon saint Matthieu* était une « transplantation », tout comme à la même époque la renaissance palestrinienne déconnectée d'avec le XVI^e siècle. L'œuvre, en effet, se trouvait implantée dans un contexte nouveau et recevait une fonction nouvelle.

Pour conclure, la *Passion selon saint Matthieu* telle qu'elle est jouée à Berlin en 1829 inaugure un style d'interprétation qui fera référence durant une grande partie du XIX^e siècle, non seulement pour l'exécution de la *Passion selon saint Matthieu*, mais aussi de toutes les autres grandes compositions vocales du Cantor qui seront révélées à sa suite. D'une part, les effectifs choraux atteignent jusqu'à 300 chanteurs dans les exécutions de la *Passion* à la fin du XIX^e siècle. D'autre part, la pratique des coupures dans la *Passion selon saint Matthieu* se maintient tout au long du siècle. La *Passion selon saint Matthieu* ne connaît, en effet, pas

d'exécution intégrale avant le début du XX^e siècle.

À l'exemple de la *Sing-Akademie*, l'exécution berlinoise est aussi révélatrice de l'essor des chœurs laïcs, si représentatifs de la culture bourgeoise, qui deviennent dorénavant des piliers de la vie musicale en Allemagne, et en particulier de la réception des œuvres vocales de Bach au XIX^e siècle.

Dans le sillage de l'enthousiasme patriotique pour les témoignages musicaux du passé, la *Passion selon saint Matthieu* se trouve, à travers cette exécution, élevée au rang de monument national et son importance sur le plan musical est comparée à la cathédrale de Cologne, ce monument du gothique médiéval, que l'on redécouvre à la même époque.

Si, enfin, le concert de mars 1829, marque le point de départ de l'intérêt public pour l'œuvre vocale de Bach, celui-ci ne concerne toutefois pendant longtemps qu'une élite encore restreinte. Mais toujours est-il que la reprise de la *Passion selon saint Matthieu* se trouve au début d'une évolution qui sera décisive pour la manière de percevoir Bach et sa musique. Cette perception évolue, au fur et à mesure que s'élargit la connaissance de son œuvre, en particulier de sa musique vocale. Le nom de Bach ne sera plus uniquement associé au clavier et à l'orgue et à l'art du contrepoint, comme encore vers 1800. Qui dit Bach au XX^e siècle, en particulier en Allemagne, pense désormais avant tout au compositeur d'œuvres religieuses, au Cantor de Saint Thomas de Leipzig.

L'électroacoustique comme expérience des profondeurs

Sylvie Dallet, professeur des universités, Université de Paris-Est, Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines

De 1932, à 22 ans, jusqu'en 1990, en date de ses derniers écrits publics, le musicien Pierre Schaeffer n'a cessé de signaler « la sévère mission de la musique » (1968) : remettre « la métaphysique au cœur » d'un processus de création décrit « dans le langage des choses ». La musique concrète, inventée après des mois de tâtonnements lui a permis de traduire le cœur du chaos politique des années de guerre. La composition musicale liée à la musique concrète apporte dès lors un formidable outil au musicologue comme au sociologue, car la dimension électroacoustique amplifie et travaille exclusivement les sons enregistrés de la nature. L'électroacoustique, dans sa distorsion et son chaos potentiel, correspond à un « son ressaisi à la source », un son des profondeurs qui, au-delà de la notation et des écritures occidentales, conduit à la perception de la « musique même », selon l'expression de Schaeffer en 1977. Celle-ci n'a désormais besoin d'aucune image pour circuler « au cœur » d'une dynamique collective. Les remarques persistantes de Pierre Schaeffer, confortées par des expériences d'écoute collectives de ces dernières années, rejoignent alors les dispositifs chamaniques les plus anciens : une musique qui touche au cœur, qui tue ou qui guérit. Cette musique, non notée et peu rythmée, procède pourtant de la boucle, dans une procédure qui laisse surgir la transe (les formes du sampling), mais aussi des formes de désordre calculées, des matériaux fossiles ou dansés, qui sont les restes d'une écoute primitive avec laquelle le XXI^e siècle renoue.

En 1948, après dix années de tâtonnements vers une musique qui soit véritablement en phase avec son temps, Schaeffer invente en quelques mois ce qu'il appelle immédiatement la musique concrète, conçue sur le principe du couper – coller dans la matière du son enregistré. Cette innovation musicale, ce que Michel Chion appellera par la suite la musique des « sons fixés » se situe paradoxalement dans la lignée des « musiques orales », voire des « arts de la parole » où l'improvisation, l'apprentissage et l'expérience servent de premiers guides au compositeur. De fait, cette invention de 1948 va prodigieusement aider la réflexion des ethnographes et des anthropologues, non seulement dans leur collecte sonore, mais plus avant dans la reconnaissance des expressions exotiques, voire ésotériques. Cette révolution dans la manière de percevoir le son, reste prioritairement, au-delà des supports qu'elle convoque (de la bande électromagnétique aux transformations numériques) un exercice de l'oreille, physique, culturelle et métaphysique. Dans cet exposé forcément succinct, je vais être obligée de fonctionner par raccourcis et sur des exemples qui sont des points d'assemblage de l'analyse. Avant de commencer ma démonstration, qui s'appuie sur plus de quinze années d'écoutes, de lectures et d'intuitions, je voudrais dire que cette aventure commence bien comme un mythe, avec un récit des origines et des formulations ouvertes qui remontent au tournant de la Seconde Guerre Mondiale.

Dès 1952, pour *Timbres - Durées*, le polytechnicien Schaeffer écrit ces phrases : « la musique -dans le sens harmonique du terme- a maintenant atteint son plafond. (...) Par contre, les autres éléments de la musique, et spécialement les éléments du rythme si longtemps oubliés : la durée, le timbre, l'attaque, l'intensité, sont de nos jours, remis à l'honneur. La musique concrète s'inscrit tout naturellement dans cet ordre de recherches en lui fournissant les matériaux » [1]. (...)

En 1959, il signe : « si l'oreille est, en définitive, le seul juge du phénomène musical, c'est à elle et non à l'analyse mathématique ou à la technologie électroacoustique, de choisir et d'inventer, s'il le faut, les sons qui lui conviennent. (...) Des dons d'origine quelconque, mais de préférence acoustique, fournissent les matériaux d'un montage qu'aucun instrument ne permet d'articuler, sinon, par transformation, transmutation, découpage, juxtaposition ou superposition, en vue d'une « expérience musicale » [2] et en 1968 il dit encore, dans une apostrophe véhémement qui correspond chez lui à une attitude de combat : « Il y a aujourd'hui un engouement pour les structures, comme pour les fruits défendus de ces jardins que l'on saccage, avec une naïveté si incroyablement occidentale ! (...) J'apporte le rude, le rugueux le primaire, le primitif. J'exige que l'on écoute avec intensité et que l'on n'aille pas galvauder le mot « structure » à propos de brouillons ridicules, où n'importe quoi se justifie par le calcul et le dessin. (...) N'importe quoi peut être bon (pour la musique) : les instruments, les microphones, les ressorts à boudin, les pinces à sucre. [3]

Un son est facile à écouter s'il a une histoire, s'il est à lui seul un morceau de musique, s'il habite la durée de façon cohérente mais avec une part d'imprévisible... Notre oreille reste cependant une machine à calculer. Elle est à la fois mathématicienne au sens de la musique traditionnelle- quoi de plus mathématique que la musique d'Occident - et *sauvage*, inspirée et voyante. »

La musique concrète au ventre du volcan

Je vous ai assemblé ces textes de Pierre Schaeffer, pour introduire différentes notions qu'il me semble important de comprendre ensemble. Au-delà de cette confrontation conceptuelle, je souhaite vous signaler les quelques passerelles culturelles que les arts de l'enregistrement ont jeté entre l'Orient et l'Occident depuis les années 1950. Je crois en effet que l'électroacoustique fait surgir un fonds ancien de la communication humaine, dont les traces doivent être explorées au-delà du périmètre étroit de leurs expressions esthétiques contemporaines.

Depuis l'invention puis la théorisation de la musique concrète en 1948, faite de matériaux naturels assemblés à l'oreille et fixés grâce à l'enregistrement, toute la perception qualitative du musical et du sonore a changé. Cette remarque va bien au-delà de la composition musicale occidentale ou de la redécouverte et la diffusion par les disques, les concerts et les CD des musiques extra européennes, spécialement celles qui sont vocales, improvisées ou non notées.

Schaeffer en ouvrant la boîte de Pandore depuis le Studio d'Essai de la RTF [4] s'est immédiatement assigné la mission d'explorer en équipe les prodigieuses transformations sociales que cette découverte allait entraîner. Je ne m'attarderai pas longtemps sur Schaeffer, bien que son expérience constitue toute la trame des remarques que je souhaite vous faire entendre. Schaeffer est à la fois un artiste et un scientifique, un physicien, mais aussi un chrétien critique, entraîné à percevoir derrière la physique des matériaux, la métaphysique qui circule et la nourrit. Il a rencontré Gurdjieff dans les années 1940 et a fréquenté les fondateurs de *Planète*, cette revue de l'après-guerre où l'ésotérisme fréquentait librement les découvertes scientifiques les plus inouïes. Son message s'est d'abord attaché à la voix comme matériau musical à la manière de l'Orphée mythique, puis il a plaidé pour la redécouverte de l'oreille primitive dans une ligne d'expertise qui a été reprise à partir des années 1970 par Thomatis. Par ailleurs, pour ancrer les expériences de la musique concrète, Schaeffer a assigné aux procédures d'enregistrement une sévère mission, celle de ne travailler uniquement que sur des sons naturels captés, transformés, arrangés certes, mais toujours authentiques dans leur origine. La musique électroacoustique est d'abord une musique conçue à partir des sons naturels enregistrés au contraire de la musique électronique issue d'instruments reproducteurs de sons. Cette volonté de s'en référer exclusivement à la Nature et à l'Humain intime ou socialisé, dans ses émissions sonores les plus diverses, du bruit de l'eau au bruit des rues, imprègne tout le vocabulaire schaefferien : il use métaphoriquement des termes tels que fertilité, gisement pétrolifère, suggérant tout un humus alchimique [5] signifiant : catharsis, anamorphose, transmutation... .

En bref, Schaeffer s'attache à avertir ses contemporains des profondes mutations de sens que sa découverte

avait fait surgir, avec toutes les ressources de son vocabulaire mixte, universaliste et scientifique d'une part et, d'autre part, méditerranéen c'est-à-dire dans une relation spécifique au Verbe fondateur et au Livre testamentaire. Depuis l'Antiquité gréco-latine, notre système de références artistique s'incarne autour des Muses, ces filles d'Apollon, dieu de la lumière, du soin et de la musique, qui ont également pour mère la déesse Mémoire. Par cette double généalogie, les Muses portent en elles les Arts & les Sciences, souvent confondus sous le terme d'Arts Majeurs. Aujourd'hui, le développement des moyens audiovisuel induit une tripartition d'équilibre qui s'instaure entre l'écrit, l'image et le son. Cet équilibre nouveau est décrit par Schaeffer dans la terminologie des Arts-Relais, qui ne sont plus des catégories raffinées de l'esthétique, mais bien l'amplification des expressions premières, liées au mouvement et à une nouvelle combinatoire des timbres et des couleurs des notes. Le compositeur concret François-Bernard Mâche le dit autrement [6], mais sur une même gamme : « la musique est un amplificateur qui bouleverse la conception ordinaire du temps ».

Les phénomènes que j'ai commencé à vous décrire touchent toutes les écoutes et les structures compositionnelles contemporaines, sans commune mesure avec les essais qui ont surgi de la RTF dans les années 1960. Les DJ, le cinéma et le jeu vidéo sont grands consommateurs de ces musiques concrètes, ouvrant, sans que le public en ait bien conscience, de nouveaux espaces du vivre ensemble. Si la musique concrète est bien au cœur du chaos compositionnel contemporain, c'est parce qu'elle porte en elle cette expression des profondeurs, cette transe dont des auteurs tels que Gilbert Rouget, Luc de Heusch [7] ou François-Bernard Mâche tentent l'exploration.

Schaeffer lui-même écrit dans une lettre à Albert Richard en 1957 [8] : « On aurait pu penser que ce n'était pas sans raison que j'insistais si fort sur les ressources du bruit, de la voix, voire du langage des animaux... ».

Si comme le bruit est la trace indélébile d'un élément naturel, la composition spécifique issue de la collecte des bruits et leur mélange à l'oreille, ont abouti à un imaginaire qui use de métaphores audacieuses telles que « le cinéma de l'oreille » ou des logiques de réemploi combinent désormais avec le vocabulaire des arts plastiques. Cette musique sauvage et raffinée, mais dévorante et étouffante pour ses expressions les plus plates, devient la métaphore des surgissements volcaniques comme celle du bouleversement des fossiles. Dans cette démesure particulière à notre époque, nos matériaux conduisent à la recherche et le jeu, dans une sorte de retour archéologique constant : si on peut en effet fermer les yeux, on ne peut clore nos oreilles, sauf à faire appel aux muscles de notre corps tout entier : danser, fuir ou rester sourd ne relève plus du simple domaine de la musique, mais d'une attitude de vie.

Je voudrais résumer rapidement quelques traits de cette musique, reflètent ce chemin des corps et des choses, dont Schaeffer a esquissé la première syntaxe :

A) des sons du quotidien décontextualisés : grincement de porte, (Henry), sons de transports et des rues, marchés, usines [9]. Ces sons filtrés ou disposés en boucle vont bien au delà de notre quotidien, car ils parlent des apprentissages de l'enfance, dans une libre association des savoirs. *L'étude aux chemins de fer* de Pierre Schaeffer, interprétée en concert pour la première fois le 5 octobre 1948, inaugure officiellement les essais de la musique concrète par une libre association de sons issus de 6 locomotives enregistrées en gare de Batignolles. On peut penser que cet hommage au train du passé correspond à un hommage plus complexe aux débuts du cinéma : les Frères Lumière avaient également surpris leurs premiers spectateurs par une *Entrée du train en gare de la Ciotat* en 1898. Ces deux locomotives, lancées à cinquante années de distance, sur la trame du souvenir à travers des images (1848) et des sons forts (1948) signent bien la fable de la modernité. Dans un même esprit, les sons de l'enfance deviennent la trame des contes, pour Beatriz Ferreyra (compositrice argentine, assistante de Schaeffer au GRM) puis le canadien Francis Dhomont.

- *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer & Pierre Henry (1952)

- *Etudes aux Allures* de Pierre Schaeffer (1959)

- *Forêt profonde* de Francis Dhomont 1984 (13 plages sonores dont les plages 2 *A l'orée du conte*, page 11, *métamorphose* et page 12 *chambre de lumière*)

B) sons naturels magnifiés ou métamorphosés : cailloux, torrent, bruits de vagues réverbérées dans des grottes (François Bayle), voix du monde animal (oiseaux, *la rivière des oiseaux* de Beatriz Ferreyra), cochon, baleines, loups, grenouilles, dauphins... (Exemples et expériences de François-Bernard Mâche et Alain Savouret)

exemples :

- l'expérience franco-libanaise de *Jeita* (« *murmure des eaux* » en araméen) commande du département du tourisme libanais à François Bayle en 1970 après la découverte de la grotte de Jeita en 1958.
- l'expérience suisse du compositeur et sculpteur Oskar Wiggli, *Guarec* ou pour la première fois en 1994 des sons envoyés dans 300 000 m³ d'une caverne saline emplie de méthane donnèrent l'impression de tutoyer un monde immatériel.
- l'expérience française d'Emmanuel Dilhaç, concerts aléatoires publics avec des pierres et des bois flottés (cf les CD *Lithophonie* etc...)

C) des « voix de l'invisible et de l'au-delà », comme la somme métaphysique des parties de cet assemblage compositionnel mais aussi une continuité de recherche qui oscille entre l'esprit et la mémoire. Citons pour mémoire Saint Augustin : « A travers toutes ces choses, je cours, je vole, je plonge ici et là, aussi profondément que je veux » (...) et moi, avec la main de l'esprit, je les chasse du visage du souvenir jusqu'à ce que je cherche se dévoile et quitte sa retraite pour se présenter à ma vue » [10].

De même, on ne peut que se remémorer l'origine des premières procédures d'enregistrement : Charles Cros (invention du Paléophone : « j'ai voulu que les voix aimées soient un bien qu'on garde à jamais ») et Edison (Phonographe, moyen d'enregistrer « les dernières paroles des personnes mourantes »). Enfin, mentionnons le travail du linguiste et « d'archéologie imaginaire » du compositeur François-Bernard Mâche : *Rituel d'Oubli* et travail de chant de Philippe Brunet sur Homère (*Redécouvertes de l'étrusque*). Dans une démarche analogue, citons *L'ange* de Michèle Bokanowski (1977-1982), associée au film de son compagnon Pierre Bokanowski ou encore les compositions qui s'en réfèrent à la régénération et à la survie de l'âme tels que : *Le livre des morts égyptien* (Pierre Henry, 1988) annonce par ses nappes de sons le *Manuel de résurrection* (Mâche, 1998) qui fait chanter l'égyptien ancien avec des répons en ibère.

L'archéologie de l'imaginaire (objets sonores et langue des oiseaux)

« La musique c'est l'homme à l'homme décrit dans le langage des choses ». Cette dernière phrase du *Traité des Objets musicaux* (1966) me sert d'introduction à une pensée qui, en Occident s'est nourrie de Pythagore et d'Héraclite, en alternative scientifique au mythe d'Orphée [11]. A titre de comparaison, je voudrais citer le penseur indien. Le passeur contemporain Rabindranath Tagore, s'essaie ainsi, dans *Sâdhana* (1913) à la confrontation des valeurs de l'Occident et de l'Orient : « l'homme *peut penser* parce que ses idées sont en harmonie avec les choses » et il ajoute « l'esprit indien (à l'inverse de l'esprit occidental) n'hésite jamais à reconnaître sa parenté avec la nature et la continuité de ses rapports avec les choses ».

Dans une démarche analogue, Schaeffer dénonce la musique contemporaine comme un effritement de « paroles ou d'actes gelés », reprenant les termes de Rabelais qu'il affectionne. Dans ce tourbillon d'échos que l'audiovisuel apporte désormais et de façon irréversible, il suggère de réactiver la musique en l'hybridant, afin de consolider le dernier « art martial » qui nous reste. La conjonction schaefferienne du « faire et de l'entendre » suppose dans les « arts martiaux » de l'Orient, non un écrasement de l'adversaire mais un accord de forces basé sur le jeu, la ruse et l'équilibre. Tagore ne dit pas autre chose quand il appelle un « jeu de la joie », sans lequel nulle création n'est réellement possible. A ce moment, on ne peut que penser au message porté par le *Zarathustra* de Nietzsche, composé quelque 20 années avant le *Sadhana* de Tagore : « il faut avoir du chaos en soi pour pouvoir enfanter une étoile qui danse ».

En effet, les mécanismes surgis de l'aventure concrète bousculent par l'irruption des corps sonores et des matières, les bases de notre système de représentation du monde. Depuis Orphée et également depuis Pythagore (souvent confondu avec Orphée), on avait assisté à la lente sujétion du musical au verbe, à la note et à la partition, soit les deux expressions qui lient la musique à l'écriture et à la langue. Dans la pensée occidentale macrocosmique, l'harmonie des sphères appartient à la pensée de Pythagore, régulièrement cité comme un des pères de la musique acousmatique, cette musique pour l'oreille qui repose sur le souffle [12]. La musique concrète, qui isole des objets sonores en les distinguant, évoque aussi les « atomes de liberté » que l'enfance savait, naguère, apprivoiser. A l'inverse et dans une logique de microcosme, ce sont les équipes de recherches d'Harvard qui, en 2009, ont créé un logiciel qui reconnaît la « chanson des cellules », permettant par l'harmonie ou la dysharmonie de détecter précocement les cancers.

De cet aspect, je voudrais faire une remarque relative à un aspect pour l'instant peu exploré de l'électroacoustique et qui s'apparente au jeu jubilatoire décrit par Tagore, comme au traditionnel « *Jojk same* », un chant improvisé qui continue à triller sur le modèle des cris d'oiseaux. On peut également

penser au « Jaou » arabe. Schaeffer parle des « chasseurs de sons comme les « oiseleurs du cripeur de ce cristal », une poétique qui puise ses racines à l'aube de l'humanité.

La langue des oiseaux en effet, est une langue fictive et secrète qui consiste à donner un sens autre à des mots ou à une phrase, soit par un jeu de sonorités, soit par des jeux de mots, soit enfin par le recours à la symbolique des lettres. Longtemps langue des initiés, lié à l'alchimie et à la poésie hermétique, la langue des oiseaux acquiert une dimension psychologique au XX^e siècle, avec les travaux de Carl Gustav Jung ou de Jacques Lacan, qui y voient un codage inconscient permettant d'amplifier le sens des mots et des idées.

Autrement dit, la langue des oiseaux est une langue cryptée et culturellement aléatoire, se fondant sur trois niveaux :

- La correspondance sonore des mots annoncés avec d'autres de l'ordre du non- dit permet un rapprochement sémantique qui constitue un codage volontaire, soit pour masquer une information, soit pour amplifier le sens du mot premier.
- Les jeux de mots utilisés permettent un codage davantage subtil, énergétique et ésotérique, qui fonctionne en miroir et à l'infini : verlan, anagrammes, fragments de mots, etc.
- La graphie enfin, fondée sur la symbolique mystique des lettres des mots annoncés, renforce le codage aléatoire de l'oreille par un codage iconique renforçant le sens des mots, comme dans les hiéroglyphes. Dans cette dernière évaluation, des éléments annexes tels que le nombre d'or de l'architecture ou les hiérarchies d'anges célestes sont souvent associés à l'alphabet, comme les ultimes références.

Dans les trois cas, l'électroacoustique a, si je puis m'exprimer ainsi, des choses à faire entendre. D'abord parce qu'elle mixe des sons, des phrases et des bruits, dans un effleurement des sens les plus profonds. Deuxièmement parce que dans ces sonorités d'appel qui sont le plus souvent comme redressées par des titres symboliques : *Requiem* (Chion), *L'ange* (Michele Bokanowski), *Rituel d'oubli* (Mâche) etc. Le public reconnaît intimement ses propres circuits d'expression dans des langues qui se superposent et qui participent, selon le vœu du conteur Bruno de la Salle [13], au retour inespéré des « arts de la parole ».

Pour avoir organisé de 1997 à 2003, en tant que directrice du Centre Pierre Schaeffer plusieurs dizaines d'écoutes, je peux vous dire que ces écoutes produisent un phénomène complexe que je décrirais comme un développement de la capacité, non de s'identifier ou de vibrer à l'unisson des autres, mais de penser pour soi dans une association sonore guidée toujours inattendue. Pour ma part, la figure du « cinéma pour l'oreille » contient une grande part de vérité. Le « qu'entends-tu par là ? » de « l'oreille oubliée » demeure ici dans son mystère. L'art des sons fixés, issus eux-mêmes d'histoire différentes qui tissent le récit des contes, dans une relation fragmentée aux profondeurs de soi, suppose une écriture de substitution aléatoire, comparable aux hiéroglyphes, mais dans une relation d'ombre et de lumière qui avait déjà été suggérée au XVII^e siècle par le jésuite Athanase Kircher. De fait, les sons électroacoustiques accompagnent de plus en plus, par intuition, la construction des hologrammes, cette superposition colorée de luminosités. Dans une telle perspective, le concept de *l'ombre*, dont Jung s'est beaucoup servi, se justifie pleinement, parce qu'il pose les limites du savoir classique, dans sa virtuosité aveugle. L'intégration du sonore, l'acceptation de sa musicalité au sens trivial de « la bouilloire chante » par exemple, intègre cette part d'ombre qu'est le « non savoir » ou le savoir sensible, repérable à l'effroi qu'il inspire chez les intellectuels, ou au sacré qu'il induit chez les mystiques. Pour anecdote, lors du Jubilé de la Musique concrète, le Centre Pierre Schaeffer avait organisé au Conservatoire de Paris une série de sept concerts ; alors que les gardiens de la salle sont venus nous remercier de la qualité des programmations, nous n'avons pas pu attirer un seul des 600 élèves du Conservatoire, trop occupés à accorder comme des sourds leurs propres instruments.

La réintroduction du son dans un récit musical est donc une aventure qui puise aux racines de notre culture et, je dirais, dans les nœuds les plus secrets de ses conflits originels : c'est la lyre d'Orphée contre les tambours des ménades dionysiennes, c'est le cri des origines contre la cantillation des religions du Livre. Nietzsche note ainsi « les choses viennent s'offrir d'elles- mêmes pour servir d'image » [14]. C'est bien pour rendre compte de cette mutation vers l'oralité, le mouvement et le corps que Schaeffer ne cesse d'écrire ce mot de sa vingtième année : « la scène se passe en ton âme ». Cette âme matrice et motrice, se développe dans le ventre jusqu'à « caresser la peau du silence » dans une mission que François-Bernard Mâche assigne à la musique [15].

L'objet sonore aux matrices du sacré

Schaeffer avait rêvé d'une nouvelle éthique de l'auditeur, à la fois personnelle et collective, non plus ethnocentriste mais en dialogue culturel. Il y a, écrit-il en 1957, « des musiques ou nous aimerions émigrer ». Dans ce chemin qui se dessine vers un sacré en friche, parsemé d'objets sonores et sensibles, modernes cailloux du Petit Poucet acousmatique, trois éléments avertissent d'un changement d'horizon : le démembrement, le retour à l'animal comme matrice et la puissance du grave dans les signatures.

Dans le mythe d'Orphée, Apollon civilisateur est clairement opposé à Dionysos, l'harmonie de la lyre contrarie le rythme des tambours, mais aussi le son clair est valorisé contre le son grave, à l'inverse de la plupart des civilisations orientales. L'imaginaire orphique apparaît central dans le jeu qui se joue entre les racines de la culture occidentale : pour le mythe d'Orphée qui fixe en son temps une pratique chamanique millénaire, celui du voyage psychopompe, l'image recèle une valeur mortifère opposée au chant salvateur, celui qui guérit et charme les bêtes sauvages : nous sommes avec Orphée aux prémises du message judéo-chrétien comme aux racines actuelles du questionnement voire du malaise audiovisuel.

Dès lors, je voudrais compléter le chemin interprétatif de cette musique sur deux remarques : les sons collectés par le compositeur procèdent d'un couper/coller qui peut s'interpréter comme un démembrement du son du vécu afin de remembrer sur une autre énergie, celle du compositeur, elle-même en phase ou en désaccord avec l'énergie collective de son public. Ces procédures d'ordre chamanique sont en train de bouleverser subtilement la relation à l'art et au religieux, dans la mesure où elles laissent émerger, au delà des rituels socialisés, des formes de vie et d'expression qui n'avaient pas droit de cité artistique jusqu'au XX^e siècle. Elles remettent en jeu le bruit des corps, de tous les corps sonores et particulièrement du corps comme instrument. Le « danser pour lire le symbole des plus hautes choses » est une des clefs ésotériques du *Zarathushtra*.

Dans cette perspective introspective, l'apport du compositeur et linguiste François-Bernard Mâche de l'Institut me paraît singulièrement pertinente, et dans doute comparable à celle que le compositeur Alain Savouret du CNSM de Paris. [16]. Combinant le travail du linguiste avec l'inspiration du compositeur, François-Bernard Mâche poursuit une réflexion pionnière sur le cri animal comme matrice de toutes les musiques et plaide pour le retour à une sensibilité « baroque », c'est-à-dire formellement irrégulière, plus physique que mathématique. L'électroacoustique lui fournit un terrain d'expériences exceptionnel sur des pièces comme *Rituel d'oubli* (1968) puis *Korwar* (1972), où il mixe des sons d'animaux à des langues et des dialectes en voie d'extinction. *Rituel d'oubli*, composé dans le chaos de mai 1968, dans un exorcisme itératif de la guerre d'Algérie, s'ouvre sur le cri de calao, un oiseau tropical qui émet des sons rauques et répétitifs, bientôt accompagné d'un des plus anciens instruments du monde, le rhombe, attesté déjà dans les paléolithiques australiens et africains. Comme le dit lui-même François-Bernard Mâche dans les entretiens avec Bruno Serrou : « *Rituel d'oubli* s'ouvre ainsi par cette allusion immémoriale à la présence de la musique dans le monde, au delà de l'espèce humaine et au delà de toute tradition culturelle » et s'efface devant la voix de la dernière chamane guayaki, Kiepja, dont le filet de voix est traité comme un « objet sonore » selon la terminologie schaefferienne ou comme une étoile morte dans le langage poétique de la cosmologie.

Enfin, j'irais plus rapidement sur les tonalités de grave. Vous le savez, les voix diphoniques et les tessitures les plus graves sont employées pour le soin et les invocations sacrées dans les civilisations nordiques et extrême-orientales. Le magnétophone puis l'ordinateur a, à mon avis, réintroduit la puissance du grave, soit directement soit en accompagnement. Pour exemple, je signale que lama Gyourmé, responsable du temple tibétain de Vincennes ou sont déposées depuis peu des reliques de Bouddha, a décidé d'éditer des mantras de bénédiction (ex : *Souhais pour l'éveil*, chants lama Gyourmé, arrangements JF Rykiel, 1994-2000, Taktik music) avec le compositeur en électroacoustique Jean-François Rykiel, dans un échange énergétique constant. Ces textes-trésor de la liturgie tibétaine offrent un singulier accord avec la musique-écran composée à leur intention.

Dans cette dimension qui n'est plus cosmique mais holistique, faite d'échanges et de rééquilibrages invisibles entre les spiritualités occidentales et orientales l'électroacoustique féconde le cinéma et s'hybride pour le concert : ce mouvement de création, né des démembrements successifs, voire d'une vraie schizophrénie, repose sur des techniques archaïques. Ces techniques sacrées surgissent en éruption de laves, ou se découvrent comme des palimpsestes. Comme le remarquait Pythagore dans l'ascèse de l'écoute qu'il imposait à ses disciples, la source du son n'est plus cadrée par l'écriture d'une note de

référence, mais dans une recherche *de ce qui se joue* fondamentalement grâce aux sens. C'est je crois, pour cette raison, que les circuits des abbayes et des lieux d'approvisionnement du sacré, Maubuisson, Royaumont et Fontevraud, pour exemple, commencent à expérimenter la création immatérielle par des « paysages » et des « marches » sonores, qui, d'installations nomades à des écoutes différenciées, rééquilibrent les perceptions des citadins par ce « 100% nature, 100% culture » selon la malicieuse et provocatrice expression d'Edgar Morin.

[1] Cité in Pierre Schaeffer *De la Musique concrète à la Musique même* (DMCMM), 1977, réédition, préface Dutilleux, postface Dallet, Mémoire du Livre, 2002 article « Mozart & les ingénieurs »

[2] In DMCMM, opus cité

[3] In DEMCMM, opus cité

[4] Le Studio d'Essai a été créé par Schaeffer en 1942 pour expérimenter des essais sur la voix et a servi de premier terrain pour les opéras radiophoniques. Il est devenu très vite un haut lieu de la Résistance qui a été un puissant levier de la Libération avertissant la population par la voie des ondes et du tocsin des églises, du début des combats de rues.

[5] Le mot d'alchimie tire son origine du terme arabe signifie « terre noire »

[6] François-Bernard Mâche, *De la musique, des langues et des oiseaux*, entretien avec Bruno Serrou, INA et Editions Michel de Muale, 2007 texte et DVD.

[7] Luc de Heusch, *La transe, la sorcellerie, l'amour fou, Saint Jean de la Croix etc...* Editions complexe, 2006 et Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Gallimard, 1980. Voir également l'ouvrage américain de Ted Gioia, *Healing songs*, Duke University Press, 2006

[8] Citée in DMCMM, opus cité

[9] Ces sons prennent une valeur politique, tel le travail sonore des Phonogénistes ou des Kristoff K.Roll, relayés par l'émission Epsilon de Radio Aligre dans les années 1990.

[10] Saint Augustin, *Confessions*. cité in *Plaidoyer pour une littérature orale*, Bruno de la Salle, CLIO, 2004

[11] Sur le mythe d'Orphée, et l'électroacoustique, cf Dallet, « Pierre Schaeffer, du don sonore à la déchirure audiovisuelle », in numéro spécial tome 2, « Orphée », in *Le Paon d'Héra*, éditions du Murmure, 2007 et également article Dallet « Matériaux pour une nouvelle philosophie des arts » in Dallet & Veitl, *Du sonore au musical (cinquante années de recherches concrètes)*, L'Harmattan, 2001

[12] Le terme de musique « acousmatique » vient de Pythagore : il remplace pour un certains nombres de compositeurs modernes les termes d'« électroacoustique », voire de « concret », trop daté.

[13] Bruno de la Salle, *Plaidoyer pour les arts de la parole*, Centre de Littérature orale, opus cité

[14] Nietzsche, *le Gai savoir*, 1882.

[15] La composition *La peau du silence* (Mâche, 1962) s'inspire d'un poème de Séférís (cité in Serrou, opus cité)

[16] Mâche et Savouret sont des compositeurs électroacoustiques de la seconde et de la troisième génération. Mâche a écrit un remarquable *Musique, mythe, nature et les dauphins d'Arion*, Klincksieck, édition augmentée, 1991

3 - Les lieux du sacré

Pour cette matinée, nous avons quatre interventions. Je donne tout de suite la parole à Katherine Sirois qui travaille au CESTA.

De la vitrine-miroir. Des musées autrement. Réflexion sur la réception esthétique des masques et des objets de rituels sacrés.

Katherine Sirois, doctorante au CESTA

Comme le monde perçu ne tient que par les reflets,
Les ombres, les niveaux, les horizons entre les choses,
Qui ne sont pas des choses et qui ne sont pas rien,
Qui au contraire délimitent seuls les champs de variation possible
Dans la même chose et le même monde [...]
Merleau-Ponty, *Le philosophe et son ombre*

C'est par le recours à la pratique photographique – comme outil visuel, que nous souhaitons réfléchir sur les nouvelles significations que peuvent acquérir et endosser, au sein des musées, les objets provenant de contextes religieux divers et ayant eu, avant leur muséification, un statut d'objets sacrés. Nous désirons par ce moyen tenter de révéler leur caractère multiple et dynamique, leurs « nuances et leurs chatoiements » [1], mais aussi, la façon dont ils maintiennent et exercent, même en contexte muséologique, des efficacités et laissent encore entrevoir d'une certaine manière une « aura » telle que Benjamin l'a définie, quelque chose comme une « apparition d'un lointain, si proche soit-il ».

Les objets que nous photographions sont tous des objets anthropomorphes ou du moins, ils ont tous la particularité de représenter un visage, une face. Il peut s'agir de sculpture avec visage, mais il s'agit le plus souvent de masques. Nous captions par la photographie les visages artificiels des objets et des masques dans les relations qui s'établissent avec les visages des spectateurs au sein du musée.

Une notion éclairante et inspiratrice pour ce projet, la notion grecque de *prosôpon*, qui désigne indifféremment le masque, la figure artificielle des objets inanimés et le visage de l'homme vivant ou celui des ancêtres donné par le moyen de l'image. *Prosôpon* réfère à la fois à l'action de voir, de regarder et de se donner à voir, de se présenter à la vue d'autrui. C'est ce qui fait face. La *prosôpopoeia* ou la prosopopée, réfère aussi à l'action de personnifier, d'animer des figures artificielles par l'introduction, l'incarnation de personnages. Comme au théâtre, le masque immobile et figé, le *prosôpon* optique, est progressivement animé, à la fois par les mouvements corporels exécutés par l'acteur et par les descriptions orales des émotions et des sentiments vécus au cours de l'histoire par les personnages. Mouvements des acteurs et contenu narratif se conjuguent, donnant ainsi lieu à la visualisation chez les spectateurs d'expressions faciales ayant pour effet de transformer, durant la représentation, l'aspect visuel des masques. Ainsi animés et investis d'expressivité et de vie, le masque devient diégétique, c'est le masque du *muthos* [2].

La personnification des masques réalisée au théâtre, la transformation de la raideur et de la fixité en pulsations et en expressivité, l'est évidemment aussi dans le cadre des cérémonies de rite et de culte religieux, cela notamment par la mise en scène des mythes fondateurs, le dynamisme et les phases cinétiques des danses exécutées par les porteurs et, dans ce cas comme dans celui du théâtre, par la participation et l'investissement imaginal des assistants et des spectateurs. On pourrait aussi dire, par une pratique active de la réception esthétique.

Ainsi, qu'ils aient été fait pour être portés ou non, qu'ils soient masques de théâtre grec, romain, japonais, masques de cérémonies religieuses chinoises, océaniques, objets protagonistes dans le déroulement de rites ou de célébrations culturelles consacrées aux dieux ou aux ancêtres, ces objets, outre la potentialité d'animation et de mise en mouvement qu'ils déploient, sont également caractérisés par leur ambivalence et leur complexité signifiante et agissante. Cette complexité se manifeste par leurs fonctions de transformation et d'incarnation, soit celle qui consiste à métamorphoser les célébrants ou à rendre visibles parmi les

hommes des entités invisibles, de faire apparaître et de rendre accessibles des personnages et des événements mythiques. Nous avons certainement affaire avec ces objets à ce que Rudolf Otto a appelé le Tout Autre, le *ganz anderes*, ou au « lointain si proche soit-il » de Benjamin, soit cette expérience de l'étrangeté radicale qui arrache le sujet à la vie quotidienne et au niveau de conscience ordinaire. Le Tout Autre, est ce qui excède et ce qui, par conséquent, ne se laisse pas saisir, limiter ou encadrer par des catégories et des définitions conceptuelles. Ces objets, parce qu'ils sont connectés à un ordre de réalité supérieur, d'où l'irréductibilité du mystère qui souvent les caractérise, sont ainsi susceptibles, dans leur contexte d'origine surtout, de faire jaillir cette expérience radicale du sacré [3].

Il en va tout autrement en contexte muséologique où ces objets, ne participant évidemment plus au rituel théâtral, ni à la cérémonie religieuse pour lesquels ils avaient été conçus, ne sont plus les objets d'une telle vivification, d'une animation si directe et explicite. Immobilisés et exposés aux regards sur des socles ou derrière des vitrines, ils endossent de nouvelles significations et les nouveaux statuts que leur confère leur intégration dans le marché de l'art et ses institutions. Ainsi, d'une valeur culturelle éminemment forte, ces masques et ces objets sont successivement passés, dans le processus qui les a conduit au statut d'objets culturels, d'objets « exposables » dirait Benjamin ou d'objet qui ont une valeur d'exposition, par des phases de décontextualisation et de marchandisation d'une part, mais aussi, dans la logique nécessaire du musée, de neutralisation et d'esthétisation radicale.

[...] la prépondérance absolue de la valeur culturelle avait fait avant tout de l'œuvre d'art, écrit Benjamin, un instrument magique, dont on n'admit que plus tard le caractère artistique. De même aujourd'hui la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction artistique – apparaisse par la suite comme accessoire [4].

Évidemment, l'aspect esthétique, la dimension formelle et l'exigence plastique des objets est un aspect absolument essentiel de leur conception et de leur manifestation. Tout comme l'acte de présentation en public et le déroulement des mises en scènes auxquelles ils prennent part dans l'espace du sacré. Mais contrairement aux mises en scènes qui sont pratiquées en contexte religieux, éminemment complexes au plan symbolique et souvent sophistiquées au plan technique, les mises en scènes muséales visent tout au plus à répondre aux besoins muséographiques proprement dits. Ceux-ci sont imposés par les missions structurantes des musées : la conservation et la préservation, la recherche scientifique et la divulgation didactique. Les mises en scènes muséales sont, de plus, complètement dépendantes des conditions, des contraintes et des limites relevant de la muséographie elle-même. Le musée est alors ce théâtre sans théâtralité pourrait-on dire ; un théâtre silencieux d'objets suspendus où chaque élément est splendidement isolé dans une abondance et une juxtaposition de cohabitations d'objets divers provenant de temps et d'espaces les plus variés. Un théâtre qui exclut nécessairement toute théâtralité tragique et symbolique. Aussi, de par la prédominance de leur statut d'œuvres d'art mêlant tout à la fois les notions d'authenticité, d'originalité, de représentativité et d'unicité sinon de rareté, les objets subissent quelque chose comme ce que l'on pourrait appeler un type de re-sacralisation implicite. Mais il s'agit cette fois d'une sacralité nettement amoindrie, débarrassée en grande partie, sinon entièrement, du religieux et du sacré entendu comme expérience vécue du *ganz anderes*, dans laquelle le phénomène dynamique du mouvement, propre au processus de transformation qui souvent est à l'œuvre dans l'expérience du sacré, est essentiel. Cette part de nouvelle sacralité relève cette fois du statut même d'« œuvre d'art », de chef-d'œuvre, et de l'intégration au sein de la grande Histoire de l'art et de ses institutions officielles que sont les musées d'art. Notons par ailleurs que certaines caractéristiques des institutions de l'art ne sont pas sans faire écho aux caractéristiques généralement admises des espaces du sacré, tels la délimitation et la séparation, l'observation de règles propres, l'établissement d'interdits, notamment en ce qui concerne le toucher, le comportement et l'attitude, ainsi que la consécration, ici, à l'Art avec un grand A. Rappelons au passage qu'en Grèce les temples et les chapelles votives consacrés aux divinités étaient également des dépôts d'œuvres d'art offertes aux dieux, que l'on y tenait des inventaires très détaillés, pratiquait déjà des techniques de conservation et de restauration pour les objets les plus précieux, et qu'il était possible pour le pèlerin et le touriste de les visiter en échange d'une obole [5]. Mais, malgré les parallèles que nous pouvons établir, le musée, de par sa nature même de lieu de science, d'institution du savoir, demeure toutefois un espace résolument profane.

Ajoutons que les espaces muséaux dédiés aux arts sont le plus souvent caractérisés par une architecture pensée en fonction de critères privilégiant la sobriété, l'épuration géométrique, l'harmonie et une

rationalité de type mathématique ou minimaliste. Cette conception internationalement admise de l'architecture muséale [6] a émergée dès la première moitié du XX^e siècle. Élaborée en premier lieu pour répondre à des soucis d'organisation, de mise en ordre, de clarté, d'harmonie et de neutralité dans la présentation [7], elle dévoile, sur le plan théorique, des affinités non seulement avec le courant géométrique de l'art abstrait, mais également avec la grande tradition classique du Beau. Aussi, au sein même de l'espace du musée, un deuxième espace propre à un grand nombre d'objets sacrés et de masques, celui de la vitrine. Les boîtes de verre, ces show case ou glass boxes, qui ont pour fonction principale de protéger les objets du « toucher » et de la détérioration due notamment aux variations climatiques, créent de forts effets d'aseptisation qui contrastent grandement avec les états et les fonctions d'origine des objets et des masques.

Aussi, le catalogage, l'étude et la diffusion des masques se réalise par l'intermédiaire de reproductions photographiques orientées elles aussi par les principes qui régissent les musées où elles sont faites : clarté et objectivité obtenues par des expositions frontales ou de trois-quarts, encadrement stable et central, uniformité et belle définition des objets photographiés, neutralité de l'espace environnant, parfaitement blanc, noir ou consistant en un doux dégradé de bleu ou de gris. I.L. Schneider, en 1951 dans un livre intitulé *Masques primitifs*, écrit ainsi, je le cite :

« Ces masques, suspendus côte à côte dans les musées, morts, ne peuvent laisser soupçonner la puissance qu'ils développent dans l'action. Nous nous sommes proposé pour approcher le mystère des traits figés, de renoncer à la photographie conventionnelle et de rendre la phase d'activité la plus intense et la plus impressionnante [8]. »

Ainsi au moyen de prises de vues en diagonale, par l'usage du flou et du gros plan, par l'instauration d'une instabilité, par le décentrement en largeur et en hauteur, Schneider vise à accentuer la force d'expression des masques, à renforcer leur impact, à leur imprimer du mouvement et de la vie « comme des portraits vivants pris sur le vif » dit-il. Il désire offrir une impression de masques en déplacement, « comme s'ils fonçaient sur le photographe ». Ici, j'ai poussé plus loin les idées de Schneider à partir de ses photographies même, en accentuant vivement les effets de mouvements et de flous. On y voit à mon sens tout à fait ce que Schneider a tenté réaliser, soit des masques en vol, des masques dansant dans l'espace, masques saisissants d'expressivité, masques en mouvement entrant ou sortant du cadre en grande vitesse.

Cette approche photographique des masques s'écarte évidemment des techniques classiques de présentation pratiquées par les musées. Aussi, tant pour la reproduction photographique que pour le contexte d'exposition, les phénomènes d'ombre et de reflets, ainsi que tous les effets qui peuvent en découler : dédoublements, multiplications, superpositions, sont considérés comme indésirables, car ils gênent la visibilité et la lisibilité des œuvres. Le « bien voir » demeure un principe fondamental du processus de connaissance sous-jacent et ne devrait souffrir des altérations qui mettraient en évidence son enracinement subjectif, corporel et haptique.

Paradoxalement, c'est la vitrine, élément fondamental du dispositif qui sert à instaurer les conditions du « bien voir », qui engendre de façon inévitable la plupart des « bruits » visuels. Or, il est possible, selon nous, que ces phénomènes puissent être intégrés dans l'orientation cognitive qui structure les musées et devenir une source de compréhension, notamment, des aspects de la réception esthétique des masques réalisée en contexte d'exposition. Car, tout en instaurant une distance entre le sujet observateur et l'objet observé (qui reprend le schéma simplifié de la théorie classique de la connaissance) et en privant le premier d'une appropriation et d'un usage du second dont l'intégrité est ainsi protégée, les surfaces de la vitrine réfléchissent et superposent leurs images et leurs espaces respectifs et créent par cela un lieu « imaginal » se situant dans les interstices ou les intervalles du musée. A la différence de Schneider, c'est dans la spécificité même de la relation qui s'établit entre les masques et les sujets observateurs dans l'activité de la réception esthétique que nous cherchons à redynamiser les masques.

C'est en effet par la transformation de la vitrine de musée en miroir et par la prise en compte des phénomènes secondaires et marginaux qu'engendre ce changement d'aspect, reflets et « bruits », que nous tentons de voir et de comprendre la relation intime qui s'instaure entre le sujet observateur et l'objet observé. La métamorphose réciproque qui affecte le sujet et l'objet impliqué dans la relation esthétique est mise en évidence par les espaces intervallaires du musée. Cette métamorphose réciproque peut certainement nous éclairer sur les processus de connaissance en jeu dans la relation esthétique.

En superposant, grâce à la vitrine, l'image du visage du sujet au masque qui se trouve face à lui et en animant ainsi le visage représenté par son regard et ses traits, l'observateur laisse que le sentiment de son propre visage se métamorphose et devienne partie de la composition d'un « être » nouveau ou mixte où le propre et l'étranger cohabitent. C'est ce moment de double métamorphose, que nous considérons comme étant constitutif de la connaissance en général et de la contemplation esthétique en particulier que nous tentons de capter et de faire voir grâce à l'outil photographique. Rappelons que ce processus de transformation est l'une des fonctions initiales des masques eux-mêmes lorsqu'ils sont directement portés sur le visage. Mais même lorsqu'ils se trouvent « pris » dans leur seule dimension optique et visuelle, suite à leur muséification, ils présentent – malgré la force de leur expressivité – quelque chose comme un vide dans lequel peut se loger et se réfléchir la proprioception de l'observateur [9] laissant entrevoir par là, les dimensions haptique, kinesthésique et proprioceptive de l'activité perceptive. En ce sens, l'instrument photographique nous semble d'autant plus adéquat qu'il révèle dans le face-à-face qu'il fait voir une structure analogue à la structure perceptive que les philosophes Vischer et Lipps ont nommée *Einfühlung*. Pour cette raison, mais nous n'allons pas développer ces aspects aujourd'hui, nous croyons que cette notion s'avère un instrument théorique pertinent pour expliciter ce que font voir les photographies par l'éclairage particulier qu'elle jette sur les mécanismes de la réception esthétique.

La vitrine et ses bruits nous permettent ainsi d'élaborer quelque chose comme une « iconologie des reflets » en référence à la méthode inédite pratiquée par Aby Warburg dans son projet Mnémosyne. « L'iconologie des intervalles » warburgienne met en évidence et analyse, par la pratique du rapprochement inattendu et du collage, le tissu de relations qui se manifeste entre des figures issues d'ailleurs spatio-temporels hétéroclites et en apparence discontinus.

Nous aimerions pour conclure évoquer les travaux photographiques de l'Italien Mimmo Jodice et les considérations de Carl Einstein sur l'art sacré africain [10]. Ce dernier, dans le cadre d'une réflexion sur les rapports pouvant exister entre la réception esthétique, la réflexion sur l'art et la création artistique, se questionne sur le niveau de connaissance qui est réellement envisageable dans le contexte muséologique en ce qui concerne les objets antérieurement consacrés à des dieux, des objets qui sont « l'expression de tant de choses ». A l'idée généralement répandue que l'analyse des formes d'un objet développe une connaissance qui ne peut que demeurer dans la seule sphère du donné immédiat, il répond que « toute forme particulière investit les éléments valables de la vision, les représente même puisque ces éléments ne peuvent être présentés que comme formes et que c'est précisément l'accord essentiel entre la perception universelle et la réalisation particulière qui fait vraiment une œuvre d'art » [11]. Ainsi élabore-t-il l'idée que l'œuvre d'art est invariablement la manifestation d'une vision du monde, qui dans le cas de l'art africain, est une vision où le plastique et le pictural s'équilibrent parfaitement. Au final, les œuvres et leurs formes sont pour Einstein indépendantes, transcendantes et dégagées de tout lien.

Nous trouvons dans les travaux de Mimmo Jodice cette même idée d'une autonomie de la forme et d'une liberté des œuvres d'art, qui sont pour lui, toujours chargées de vie. Car Jodice voit dans tout visage peint et sculpté, le « démon vivant de la création », « l'angoissante présence de vie enfermée dans le marbre ou le bronze » [12]. La figure contient « une grande richesse de signifiés qui concernent la représentation, la création, l'imagination, l'apparence, le rêve, la ressemblance. Des signifiés qui, glissant de l'un à l'autre, touchent au théâtre, à l'existence, à la beauté, la pensée, l'ombre et par conséquent à l'art et à l'essence même de la communication » [13]. Jodice observe la façon subtile dont le visage de chair devient masque, le masque de bronze ou de marbre, visage. Nous pensons inévitablement ici au *prosopôn* grec et à la manière dont le visage et le masque sont qualifiés et compris au moyen d'une même notion. L'image anthropomorphe est toujours vivante, nous dit Jodice, et « les yeux de cette image nous observent depuis l'intérieur de la photo, à travers les fenêtres », ou à travers les miroirs pourrait-on dire aussi. Que ce soit l'objet ou le fantôme de l'objet, il demeure une présence étrangère, mystérieuse et inquiétante » [14].

Ainsi le sentiment esthétique est peut-être bien cette autre facette de la faculté de connaître à côté du savoir objectif et de l'exercice de la raison tel que le présentait Otto dans son ouvrage sur le sacré. Cette facette relève du mode intuitif de la connaissance. « Est esthétique tout jugement qui n'est ni rationnel, ni moral et qui implique une activité du sentiment ». Il y aurait donc dans l'émotion esthétique, nous dit Otto, quelque chose qui relèverait du sacré, car il s'agit le plus souvent de faire l'expérience devant l'œuvre d'art, du mystère ; le mystère du Tout Autre ou du grand lointain. Ne sont-ils pas les mécanismes même de la réception esthétique qui sont révélés à la fois par la notion de *prosôpon*, par le masque et la représentation anthropomorphe, mais aussi par la notion de sacré elle-même ? Tous ces éléments ou ces phénomènes révèlent en effet comment dans l'activité de la réception esthétique s'effectue tout à la fois une

participation, un inévitable investissement de la vie même du sujet dans le visage ou l'objet inanimé devant lequel il se trouve, mais aussi l'exercice d'une influence directe ou indirecte de ce même visage artificiel, de l'objet inanimé sur la perception et le sentiment propre du sujet.

Citons enfin Victor Basch qui, dans le contexte des théories de *Einfühlung* explicite bien la double mise en mouvement ou double métamorphose qui se réalise dans la jouissance esthétique : « Animer, personnifier, vivifier des choses dépourvues de vie, c'est sympathiser avec elles, puisque la sympathie consiste précisément à sortir de soi, à se prêter, à se donner à autrui » [...].

« Une visite de musée, qu'est ce autre chose si ce n'est une série continue de transsubstantiations et de métempsychoses ? » [15].

[1] Lettre de Brice d'Antras, responsable du Bureau culturel à l'Ambassade de France en 2004 citée par Hassan Musa, « Les fantômes d'Afrique dans les musées d'Europe ».

[2] Frontisi-Ducroux, Françoise, « Prosopon, masque et visage », in Cahiers du GITA (Groupe interdisciplinaire du théâtre antique), Actes du colloque international « Anthropologie et théâtre antique » tenu à Montpellier du 6 au 8 mars 1986, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier, 1987, n°3, pp. 83-92.

[3] Rudolf Otto, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, trad. de l'allemand d'après la XVIII^e édition par André Jundt, Paris, Payot, 1968 [1917].

[4] Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [IVE version 1939], trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac [1959], trad. neuve par Rainer Rochlitz, Paris, Editions Allia, 2006, p. 30.

[5] Germain Bazin, *Le Temps des Musées*, Liège-Bruxelles, Desoer, 1967, pp. 13-14

[6] Conception qui prime encore aujourd'hui malgré les nouvelles tendances qui, depuis le musée Guggenheim de Bilbao s'orientent de plus en plus vers le spectaculaire et l'inédit ; le musée tend à devenir lui-même une œuvre d'art.

[7] Schmidt-Degener, F., « Principes généraux de la mise en valeur des œuvres d'art », in *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Conférence internationale d'études, Société des Nations, Office International des musées, Institut International de Coopération intellectuelle, Madrid, 1934, tome I, section VI, pp. 199-220.

[8] Schneider, I. L., *Masques primitifs*, Paris, Les Iles d'Or, Plon, coll. " Psyché ", 1951, sp.

[9] Maldiney, Henri, « Dionysos l'existence a-logique », in *Aître de la langue et demeure de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975 ; Kuhn, Roland, *Phénoménologie du masque à travers le Test de Rorschach*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992.

[10] Einstein, Carl, *Negerplastik*, trad. de l'allemand par Liliane Meffre, in *Qu'est ce que la sculpture moderne ?*, catalogue d'exposition tenue au Centre Georges Pompidou et au musée d'art moderne de Paris (du 3 juillet au 13 octobre 1986), Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1986 [1915], pp. 344-353.

[11] *Ibid.*, p. 346.

[12] Bertelli, Carlo, Mimmo Jodice photographie, catalogue de l'exposition "Spoon River Méditerranée" présentée à Paris du 15 novembre 1988 au 14 janvier 1989, Naples, Electa Napoli, 1988, p. 9.

[13] Valtorta, Roberta, Mimmo Jodice. *Passé intérieur*, trad. de l'italien par Michel Bresson, Milano, Federico Motta Editore, 1993, p.7.

[14] *Ibid.* p. 11.

[15] Basch, Victor, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, F. Alca, 1896, p. 298.

Patrice Veit

Merci pour ce très riche exposé, qui reprend des thèmes que nous avons déjà abordés hier et qui apporte des éclaircissements. J'ai beaucoup été intéressé par cette notion de sobriété, dont vous parliez à propos des musées. Cela me semble un phénomène contemporain, quand on regarde par rapport à d'autres bâtiments, comme les salles de concerts aujourd'hui. Elles ont un aspect aussi de sobriété, qui permet, par rapport à l'écoute de la musique, à la mise en contact avec l'objet, il n'y ait pas d'écran, entre l'objet ou le son et la personne qui écoute ou la personne qui regarde. Nous retrouvons la même chose aussi dans l'architecture aujourd'hui contemporaine des édifices sacrés, qui ont cette sobriété qui n'existe pas au XIX^e siècle. Quand on regarde les musées au XIX^e siècle, on a cette impression de temple, comme pour les salles de concerts ou l'opéra, qui existe beaucoup moins aujourd'hui. Mais ça, on peut peut-être avant de passer au suivant, ouvrir la discussion avec le public.

Danièle Cohn

Il faut peut-être préciser que beaucoup des illustrations que vous avez apportées, ce sont vos photographies. C'est aussi votre travail d'artiste qui joue et qui s'imbrique à la réflexion esthétique que vous menez dans le cadre d'une thèse.

Katherine Sirois

C'est un travail que je fais dans les musées avec les reflets et les ombres. Dans certaines photographies, on voit l'objet qui est photographié, devant, avec l'image du sujet photographe, moi en l'occurrence. Avec les reflets des autres objets, des autres masques, qui se trouvent derrière. Il y a trois plans, trois niveaux de spatialité, qui sont réunis dans un seul plan, le plan de la photographie. C'est la réunion sur un même plan, on pourrait dire un troisième lieu, qui réunit à la fois l'espace des objets et l'espace des sujets observateurs.

Marcello Massenzio

Juste une petite remarque par rapport au musée comme lieu. Quand Victor Turner définit le phénomène sacré dans des sociétés sur le plan technologique, il dit que le sacré est un phénomène liminal. Probablement, le musée est un lieu de liminalité. C'est la catégorie peut-être que l'art et la religion partagent, c'est-à-dire avoir la nécessité d'un *sanctus*, d'un lieu consacré et fonctionnel seulement dans ces lieux-là. Ce n'est pas forcément un lieu institutionnel comme le musée, c'est aussi l'objet qui crée le lieu. C'est comme quand Peter Brook dit qu'il y a un espace théâtral, quand il y a quelqu'un qui traverse la rue pour être regardé. C'est l'objet qui détermine aussi le lieu, qui détermine cette idée de liminalité. Je me demande jusqu'à quel point dans les musées le conflit existe entre le lieu institutionnel et le lieu créé par l'objet. Je me demande si ton travail photographique va toucher cette liminalité, ce passage.

Régine Azria

On a vécu *in vivo* ce que vous étiez en train d'exposer dans votre présentation avec le reflet. Vous en avez fait un objet qui apporte une dimension supplémentaire aux photographies avec ces reflets superposés. Nous, nous nous l'avons vécu comme une perturbation, dès lors que le reflet était blanc et cachait complètement le plan. En revanche, il y a des moments où ça apportait un niveau supplémentaire à l'image, c'était comme une espèce de filtre coloré, qui apportait comme une sorte de bigarrure, ou un effet de vitrail qui était projeté sur l'image. Donc la perturbation peut être positive comme négative.

Katherine Sirois

Dans le cas de la peinture, souvent la perturbation est négative, car les reflets des verres, on doit toujours se déplacer, trouver l'angle qui convient pour pouvoir voir, sinon on n'y voit rien.

Commentaire du public

C'était effectivement une perturbation, jusqu'au moment où je l'ai pris en photos et je me suis aperçu, qu'avec le contraste de la photographie, cela devenait vraiment un masque. C'est étonnant, il y a un quatrième niveau de superposition qui est arrivé par le soleil, avec ce côté surgissement de sacré qui arrive d'un seul coup. Je voulais simplement témoigner, je suis un grand fan de masques. J'éprouve en regardant, et y compris des photos de masques dans des musées ou des ouvrages, des sensations qui sont complètement différentes des autres arts, car il y a ce côté miroir que je retrouve nulle part ailleurs. Votre travail est très intéressant pour cela, car cette mise en perspective des différents plans et le fait que dans les musées, on ait une présentation fixe, mais aussi des projections vidéos qui contextualisent l'usage de masques anciens dans des cérémonies religieuses ou autres, permet de faire une espèce de pont entre les deux et de revisiter, même des masques statiques, d'une autre manière, en essayant ces vibrations qu'on pouvait avoir lorsqu'on les voyait en action.

Daniel Fabre

Juste deux remarques. La première, j'ai beaucoup aimé vos photographies, il y a une question sous-jacente dans votre exposé qui est une question partagée par beaucoup de muséographes contemporains, qui est comment animer les objets dans un musée. Animer dans les deux sens : à la fois mettre en mouvement et donner une âme. En cela, le musée cherche à renouer avec un autre temps de son histoire, un temps où on

ne sentait pas obligé de présenter les objets dans un espace nu, comme sur une paillasse de laboratoire, où ils soient perçus comme des choses. Il fut un temps où le musée, c'était aussi du mouvement, de la musique, des danseurs masqués. Je pense au musée de Catlin présenté à Paris en 1845, qui était tout ça à la fois, avec les vrais indiens en plus et les tableaux du peintre qu'il a fait sur le terrain sur les murs. Il y a eu un moment où se séparent ces deux définitions du musée et le musée est orphelin de ce qu'il fut pendant la première période romantique. La solution, cela peut être la théâtralisation. On a beaucoup écrit sur le musée du quai Branly, mais je trouve qu'aucune thèse n'a touché ce point absolument décisif, qui est que le cœur de ce musée est un théâtre. Il est significatif que l'on ait donné à son théâtre le nom de l'anthropologue du regard éloigné, c'est-à-dire Lévi-Strauss. Le musée du quai Branly cherche à récupérer ce qui a été une expérience de l'accueil théâtral de Paris, théâtre des nations, maison des cultures du monde. On réintègre cela dans le musée. Au fond, les masques qu'on voit dans les vitrines sont censés être animés à certains moments dans le théâtre. Il y a une espèce de programme parallèle entre l'objet et l'objet animé. Dans ce que vous avez présenté, je crois qu'il y a une spécificité, ce ne sont pas des objets en général, ce sont des visages, dont le problème est de créer cette situation, que Georges Didi-Huberman a résumé dans un des titres de ses livres, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. L'animation, c'est l'échange de regards. On crée un dispositif de vision qui fait que nous sommes regardés et nous échangeons des regards. J'ai pensé ici à Lévinas et à son travail sur la métaphysique du visage, qui me paraît une réflexion tout à fait centrale pour comprendre le sens de l'opération que vous nous avez donnée à voir.

Patrice Veit

Nous allons passer au second exposé de la matinée, celui de Cyril Crignon, qui va nous parler de lieu et de sacré chez Barnett Newman.

Le Tzintzum dans l'œuvre de Barnett Newman : concept spatial et portée éthique.

Cyril Crignon, doctorant au CESTA

En 1967, soit trois ans avant qu'il ne mourût, Barnett Newman prit part à un colloque, sur l'invitation du Père Thomas F. Mathews, prêtre jésuite et historien de l'art. Le thème en était : « Les dimensions spirituelles de l'art contemporain ». Le peintre New-Yorkais y dit ceci :

« ... l'enjeu fondamental d'une œuvre d'art, qu'il s'agisse d'architecture, de peinture ou de sculpture, est d'abord et avant tout qu'elle crée un sens du lieu. »

Puis il ajouta :

« ... je pense que certains lieux sont plus sacrés que d'autres, et cela dépend, selon moi, de la qualité de l'œuvre d'art, de son unicité, de sa rigueur ». [1]

Il mesurait ainsi la dimension spirituelle d'une œuvre d'art à l'aune de sa capacité à nous produire un sens du lieu, suivant les conventions irréductibles de l'art particulier dont elle relève et en vertu des possibilités expressives qu'offre celui-ci. Que le lieu où l'œuvre est actuellement et concrètement présentée soit quant à lui sacré ou séculier à cet égard importait peu.

Voilà qui nous amène à nous poser quelques questions. Comment, tout d'abord, Newman s'y est-il pris pour inscrire, dans le mode de fabrication de ses œuvres, la possibilité d'un lieu qui leur soit propre et qu'actualise l'expérience que l'on en fait ? En quoi cela peut-il leur conférer un caractère sacré ? Sur quels présupposés esthétiques et philosophico-religieux cette construction picturale du lieu peut-elle s'appuyer à cet effet ? En quoi, par ailleurs, cela a-t-il pu constituer, aux yeux de Newman, une réponse pertinente à cette question qui le taraudait : que pouvait vraiment faire un peintre sérieux et probe, qui eût vraiment sens en un monde marqué par les séquelles de la II^e Guerre Mondiale, en un monde où se sont produits Auschwitz et Hiroshima [2] ? La question est alors de savoir quel sacré reconstruire dans un tel contexte historique.

Création du monde et naissance au monde.

Newman a médité la possibilité de continuer à faire de l'art, et le sens que cela pouvait encore avoir, en revisitant quelques mythes de création du monde. Réalisée en 1948, *Onement I* est la première toile qui lui fournit les termes adéquats pour ce faire. Aussi prit-elle pour lui valeur de commencement [3]. Les dimen-

sions en sont pourtant modestes. Le peintre en a recouvert la surface d'un rouge tirant sur le Terre de Sienna qui, au départ, ne devait être qu'un apprêt. Elle n'en est donc ni saturée ni uniformément compacte, mais frémit encore des passages de la brosse qui l'ont animée d'un souffle imperceptible. Dans l'intention première d'effectuer un test chromatique, l'artiste a ensuite fixé en son centre et sur toute sa longueur un ruban adhésif, pour l'enduire, à l'aide d'un couteau à palette, d'un rouge cadmium plus clair. Il y aurait d'ordinaire substitué un rai de lumière symbolisant l'idée de genèse, et construit alentour une texture évoquant l'atmosphère du *tohu-bohu*. Cette fois-là, il s'en abstint ; et ce fut l'interruption du processus qui acheva l'œuvre. Son motif vertical central, que Newman nommerait plus tard son « zip », s'était en effet imposé à lui comme l'élément nécessaire et suffisant de l'unification de la composition [4].

Les sinuosités de la pâte orangée attestent ses badigeonnages divergents, et ne dissimulent rien de l'adhésif qui a bien été apposé sur le support. Pour autant, ce zip n'apparaît pas comme une figure qui se profile sur un fond - donnant ainsi carrière à une illusion de profondeur [5]- ; et les zones adjacentes ne constituent pas davantage un fond qui, au titre d'ornement, mettrait en valeur une figure qui se suffirait à elle-même. Peut-être en raison de sa fluidité organique, ou encore parce qu'il ne diffère du reste de la toile que par un contraste tonal dont l'équivalent sonore serait le passage à l'octave, ce zip s'intègre pleinement au sein du plan du tableau, qu'il structure tout en le gardant indemne de toute dislocation - de tout morcellement comme de tout échelonnement. Il marque simplement à la surface de la toile la différence minimale sans laquelle elle restait inorganisée et indistincte ; il sépare et ajointe, en un moment indivis, les pans de peinture qui le jouxtent ; il y trace des limites, qui sont ici moins ce à quoi ces champs colorés se terminent, que ce à partir de quoi ils peuvent commencer à se déployer [6].

Si Newman a vu *Onement I* se lever, comme auraient dit les Goncourt, c'est parce que le zip et les autres champs, dont il ne diffère pas en nature, y sont co-présents ; ils coexistent dans l'espace que le zip déclare en son entier d'un trait. Par là, la peinture se présente frontalement, tout d'un bloc ; et ainsi elle se signifie, elle se désigne elle-même. Inscrit de plain-pied dans le contexte de son énonciation actuelle, comme nous l'a fait observer Yve-Alain Bois [7], le zip confère à la peinture la qualité du déictique. (Newman, du reste, intitulerait certaines de ses œuvres *Ici*, ou *Maintenant*). Celle-ci conquiert la capacité de dire « Je », ou « Me voici », et constitue à ce titre une adresse directe au regardant, - lequel, à son tour, se voit requis de faire acte de présence. Elle formule au présent l'idée de création du monde - et ce monde est un monde auquel le sujet naît. Elle constitue le sujet de la perception en constituant le champ de sa perception et en le situant par rapport à lui. Un sens aigü de la verticalité sous-tend en effet cette peinture de champs colorés. Elle présume l'axe vertical de notre corps comme vecteur de nos perceptions visuelles et de notre situation dans le monde [8]. L'orientation de l'espace que propose cette œuvre correspond d'autant plus à la structure du corps propre qu'elle s'établit sur une symétrie bilatérale dont la perception - comme le rappelle Yve-Alain Bois en renvoyant à Maurice Merleau-Ponty - « est ce qui constitue le sujet de la perception en tant qu'être humain debout », ou encore « ce qui solidifie l'équivalence immédiate entre la conscience de notre propre corps et l'orientation toujours déjà donnée du champ de perception »[9].

Newman devait dès lors se destiner à poursuivre dans son travail, bien au-delà des principes de la symétrie, l'exploration du champ de notre perception, et des conditions de l'expérience sensible. À cet effet, il expérimenterait les variations d'échelle de ses œuvres - autrement dit, il méditerait la manière dont chacun des champs en lesquels se partage la toile doit se déterminer par rapport aux autres ainsi qu'au tableau dans son entier. Les différences en termes de nombre, de placement, de largeur et de couleur des zips, entraînent en effet des modifications dans la position du sujet. Celui-ci est amené à prendre conscience de sa situation de corps, au sein d'un espace chaque fois redéfini. Il était en effet plus juste de parler à cet égard de lieu, si tant est que l'espace se laisse concevoir comme une chose étendue, qui serait là devant nous, déjà constituée, et caractérisée par l'extériorité de ses parties. L'espace que construit Newman n'est pas un cadre ou un contenant où sont logés les objets de l'expérience, représentés sous les espèces de figures, et dont nous pouvons déterminer par la mesure les dimensions et les distances. Il implique au contraire la présence d'un sujet incarné, qui le détermine de l'intérieur suivant ses intentions motrices. Le peintre l'a construit à partir de sensations hylétiques et kinesthésiques objectivées en qualités déterminées de la peinture ; que le regardant, à son tour, laisse s'exprimer à travers l'expérience pratique et exploratoire qu'il fait de ces œuvres.

Ce fut ainsi en créant un sens du lieu que Newman formula ce paradoxe d'« un art abstrait où le sujet prime » [10]. La position effective et la constitution du sujet, la détermination des conditions de sa présence au monde : n'était-ce pas là tout l'enjeu de la conception de la peinture que s'était formée Alberti ? L'espace de la représentation, dont l'humaniste a posé les principes en 1435, a pu se maintenir, *mutatis*

mutandis, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, car il avait l'avantage de signifier une vision du monde réglée pour le sujet. Structuré par les procédés perspectifs qui nous permettent de nous faire une image du monde qui nous soit commensurable, et organisé en fonction de la position qu'il nous attribue, il pouvait nous convaincre que son espace était symboliquement en continuité avec celui où nos corps se meuvent. Il entra en crise, dès lors que la peinture, selon la description que le critique américain Clement Greenberg a faite de ses développements modernistes, fut prise en « une sorte d'inclination ou de tropisme » [11] qui l'a conduite à rendre explicite et à montrer sa qualité spécifique d'être plane. Cette « destruction d'un espace plastique », qu'a aussi analysée Pierre Francastel [12], a délogé le spectateur de sa place. Créer un lieu, pour Newman et ses pairs, revenait à réactiver la formation de sens originelle de la conception albertienne, sans pouvoir user davantage des moyens qui l'avaient servie, et en prenant acte de cette affirmation de la planéité. Il s'agissait donc de remettre la main sur une forme de *commensuratio*, de mesurer, de manière toute intuitive et empirique, non plus une fiction d'espace, mais un espace réel, celui de la toile, et d'en faire la forme même d'un espace vécu

Déterritorialisation d'une pratique liturgique.

Cette dimension phénoménologique de l'œuvre de Newman est aussi le support d'une moralisation du sujet, qui spécifie ce qu'il peut en être de son caractère sacré. Nous voudrions tenter l'hypothèse suivante : c'est en imaginant un modèle de synagogue que Newman a pour la première fois énoncé les principes, non seulement esthétiques, mais encore philosophico-religieux, qui sont au fondement de sa conception visuelle du lieu, et c'est en réalisant un Chemin de Croix qu'il en a déployé toute la signification.

La première fois que Newman fit part publiquement de sa volonté de créer un lieu [13], ce fut en effet dans le texte dont il accompagna la maquette qu'il réalisa avec l'aide du sculpteur Robert Murray et présenta à l'exposition intitulée *Recent American Synagogue Architecture*, qui se tint au Jewish Museum de New York entre le 6 octobre et le 8 décembre 1963 [14]. Aux côtés d'architectes aussi éminents que Louis Kahn, Philip Johnson ou encore Frank Lloyd Wright, Newman fut le seul peintre qui y participa. Ce n'était toutefois pas un travail de commande [15]. Il en avait conçu de son propre chef le modèle et l'énoncé explicatif, quelques onze ans auparavant. À cette époque, dans le contexte de l'immédiat après-guerre, un intérêt pour la synagogue croissait aux États-Unis. De nombreuses synagogues se construisaient à travers tout le pays ; et ce renouveau de l'architecture synagogale était communément interprété comme une réponse à la Catastrophe survenue en Europe [16]. Newman déplorait dans le dessin de ces synagogues un manque d'inspiration. Il reprochait précisément à l'architecture populaire de son temps d'être dépourvue de ce pouvoir subjectivant qui décide si une œuvre produit ou non un sens du lieu. Elle lui semblait inapte à ménager une place à un sujet, toute occupée qu'elle était d'elle-même et se concevant comme un simple agencement de formes, de volumes et de matériaux dans l'espace.

Au cours d'une conversation qu'il eut au coin d'une rue un jour de 1951, le peintre, réputé éloquent, exposa l'idée de sa synagogue, et en traça au dos d'une enveloppe les plans, en coupe et en élévation. Celle-ci associerait aux éléments qu'on y trouve traditionnellement (telles l'Arche d'Alliance où sont rangés les rouleaux de la Torah, et la *bimah*, la plate-forme où ceux-ci sont lus et interprétés), des structures qui donneraient forme à des conceptions kabbalistiques de la Présence divine. Elle reprendrait de surcroît la configuration spatiale d'un terrain de base-ball. Le rabbi se tiendrait sur le monticule du lanceur, les hommes dans les *dug-outs* (ces sortes de bancs des remplaçants), et les femmes dans les tribunes. Le jeune architecte Richard Meier eut par suite vent de ce projet original, qui mêle culture populaire et érudition avec cette simplicité et ce génie des trouvailles américains. Il invita Newman à le concrétiser, lui promettant d'en publier des photographies et l'argument dans le catalogue de l'exposition dont il était le commissaire, et décida finalement d'inclure la maquette dans la présentation.

La question de la foi ou de l'observance concerne l'homme et non l'artiste ; aussi n'est-elle bien entendu pas engagée ici [17]. Cela dit, nous le savons par son biographe, l'artiste n'était pas particulièrement pieux [18]. Nous pouvons donc estimer que, s'il s'est ainsi occupé d'architecture synagogale, ce fut dans le dessein d'approfondir, tangentiellement, quelque chose qui est au cœur de la pensée qu'il méditait quand il était tout occupé de sa peinture, et dont il a ici envisagé la possible objectivation aux dimensions de l'architecture. Son modèle de synagogue entretient probablement des rapports obliques, mais nécessaires, avec toute son entreprise picturale.

Dans l'exposition de son projet de synagogue, là encore pour la première fois, le lieu est désigné comme sacré, à travers le terme de *Makom*. Ce mot hébreu, qui signifie bien « lieu », est aussi l'un des noms de

Dieu [19]. Il désigne le lieu où Dieu manifeste Sa présence tout en se tenant en retrait, tout en restant caché et en demeurant invisible. Redoublant cette idée de retrait, Newman décrit l'opération par laquelle s'ouvre le lieu dans son modèle synagogal en recourant à une autre notion puisée à la source de la mystique juive : la notion de *tzimtzum*. C'est sur cette notion, que Newman liait ici manifestement pour la première fois à sa réflexion et qui serait amenée à y réapparaître, que nous voudrions resserrer notre focale. Il s'agit d'une conception kabbalistique qui permet de donner consistance à l'idée biblique de création *ex nihilo*. Elle en détermine la condition de possibilité en remontant en amont et en décrivant l'événement inaugural qui y a préludé : la contraction, ou la rétraction primordiale de l'Infini. En effet, Dieu étant infini, Il était « tout en tout » avant la création ; il n'y avait alors rien qui ne fût coextensif à Son essence lumineuse, laquelle emplissait tout, - pas de néant, rien à partir de quoi créer le monde. À dessein d'amener à l'existence quelque chose qui fût autre que Lui, Dieu dut ménager une place où cela fût possible ; et Il ne put le faire qu'en se retirant, de Lui-même et en Lui-même. Il abandonna ainsi en Son sein, sans donc cesser de la contenir, une place vacante à remplir par la création. Il vaut d'être noté que cette contraction ou ce retrait du divin signifie aussi bien son autolimitation, et que cette idée est fidèle à la lettre du texte hébraïque de la Bible, où l'un des noms de Dieu, *El Chaddai*, désigne Celui qui pose des limites [20]. Or, la question des limites dans le travail de Newman est fondamentale.

Dans le projet de synagogue élaboré par Newman, cette conception trouve une matérialisation aussi simple qu'audacieuse sous les espèces des parois de verre réparties symétriquement aux extrémités latérales du temple. Ces cloisons, sous lesquelles les hommes auraient dû attendre d'être appelés à se tenir devant la Torah pour en lire leur chapitre, sont en effet repliées en accordéons. Elles décrivent des zigzags et, ce faisant, articulent un double mouvement de contraction et de rétraction du lieu. L'artiste réemploya la structure accordéonique de ces murs-fenêtres en 1969. Il en rendit la disposition asymétrique et en érigea une sculpture en acier Cor-ten, intitulée précisément *Zim-Zum* [21]. Cette sculpture, directement posée au sol, requiert explicitement du regardant qu'il intervienne activement dans sa définition même ; et il la définit alors en termes de champ ou de spatialisation. Il faut en effet qu'il entre dans le passage que ces deux parois zigzagantes lui ménagent pour en actualiser la puissance expansive et la dimension dynamique ou processuelle. À mesure qu'il en traverse l'espace, il sent le rythme qui scande le déploiement de cette sculpture ; il perçoit le changement dans la continuité de sa forme ; il en appréhende la modulation plastique. Il voit alors les plaques d'acier qui cadrent son champ de vision tantôt saillir et se comprimer, tantôt se dérober, tantôt accentuer la fuite de leurs lignes, tantôt raccourcir...

Un Chemin de Croix sans croix.

Ne se passe-t-il pas semblable chose dans les peintures de Newman - à tout le moins dans celles qui comportent plusieurs zips et sont plus larges que hautes ? Le peintre, autrement dit, n'aurait-il pas construit cette structure parce qu'il y a vu une transposition tridimensionnelle possible de sa méthode picturale, - le *zip* ? Celle-ci revient moins en effet à inscrire des signes à la surface de la toile qu'à produire des espaces. Ce d'autant que le peintre procédait de la façon suivante : il ménageait des réserves au sein de la toile, en employant souvent à cet effet, de diverses façons, des rubans adhésifs ; il mettait ce faisant en retrait certaines aires du champ pictural pour y révéler des traînées de lumière, qui opèrent comme les traces d'une présence. Son *zip* s'affirme bien ainsi comme une méthode graphique rétractive ou soustractive, - comme une sorte d'équivalent pictural du *per via di levare*, de Michel-Ange. En outre, de nombreux critiques et historiens d'art, tels que Clement Greenberg, Michael Fried, ou encore Leo Steinberg, ont noté que traiter la surface comme un champ plat, comme le font les tenants de la *Color-Field Painting*, obligeait ceux-ci à se mouvoir latéralement le long du plan de leurs tableaux [22]. En outre, délimiter la planéité, au sens où l'entendait Greenberg, consiste à faire travailler le plan en force, selon sa puissance d'aimantation, par laquelle il tire à lui toutes les zones qui le composent. Il s'agit donc de déployer les résonances projectives du champ visuel, qui l'ouvrent et l'étendent. De la perspective processionnelle dont de telles peintures sont justiciables, nous pouvons donc en voir la surface s'animer, se détourner du plan et se transformer en profondeur, fuir (ou « accélérer »), ou reculer (s'éloigner)[23].

Il est une œuvre, dans le corpus newmanien, qui impose l'idée de procession, - qui nous engage à la longer. Il s'agit de la série des *Stations de la Croix*, que le peintre entreprit en 1958, et qu'il présenta au Guggenheim en 1966.

Le temps nous manque pour décrire par le détail les quatorze toiles, plus une, qui composent cette série. Elles l'exigeraient pourtant. En effet, si elles sont de dimensions identiques - elles mesurent 198,2cm de

hauteur sur 152,4cm de largeur - d'échelle humaine, elles sont autrement dit calibrées de sorte que l'on puisse en embrasser la surface ; si elles sont de plus structurellement similaires ; si, de surcroît, elles n'emploient, pour tous matériaux, que diverses peintures noires et blanches, ainsi que la toile elle-même, exposée telle quelle, sans apprêt ; si, autrement dit, elles s'articulent dans un langage visuel volontairement restreint, c'est précisément à dessein de réclamer de nous une concentration plus intense. Le peintre a produit de subtiles variations dans un système de combinatoire ; il a méticuleusement déployé plusieurs manières d'affecter la toile. (La peinture est ainsi plus ou moins diluée - virant parfois au gris-brun - ou plus ou moins saturée ; la touche est tantôt véhémence et tantôt délicate ; la toile nue elle-même, par contraste avec la peinture, paraît ici brillante et là plus terne ; et notre parcours à travers ces toiles est semé d'incidents picturaux.) Les différences sont d'autant plus accentuées qu'elles se produisent au sein d'une structure qui se répète avec régularité. Elles sollicitent fortement la mémoire du regardant. Celui qui sait s'y rendre attentif est amené à tisser entre ces toiles une trame d'interrelations. (Ainsi la troisième lui rappelle-t-elle la première et la quatrième, la deuxième ; tandis que la cinquième mêle des éléments des quatre précédentes.) À chaque fois qu'il en vient à un nouvel élément de la série, les choses vues précédemment se rappellent à son souvenir, pour mieux différencier celles qu'il voit présentement ; et, déjà, la toile suivante se laisse entrevoir à la périphérie de son champ de vision, où la poussent les coups de brosse donnés sur le rebord gauche de son châssis.

Cet entrecroisement de la mémoire et de l'anticipation fait voler en éclats la linéarité de notre cheminement, et c'est en cela - comme nous l'a fait observer Mark Godfrey - qu'une série de plusieurs toiles relativement différenciées peut, au lieu de présenter une succession d'événements dans une progression narrative, manifester la dimension temporelle d'un seul et unique moment, le moment où le Christ proféra le *Lema Sabachthani* (« Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »), cri qui, pour Newman, résume la Passion dans son entier. Et c'est également ainsi que cette série nous donne le sens d'un lieu [24].

Qu'est-ce qui a donné au peintre l'idée de ce cri ? Précisément un zip, qui opère exemplairement comme un analogon du *Tzimtzum*. Ce n'est en effet qu'en 1961 que l'artiste s'est véritablement rendu compte de ce qu'il était en train de faire. Il avait alors terminé les quatre premières toiles de ce qui allait devenir, sans qu'il ne le sût encore, sa série des *Stations*. Il y avait fait apparaître les zips situés à droite en appliquant à chaque fois, au couteau à palette, de la peinture noire sur et autour d'une bande de ruban adhésif, fixée là pour y ménager une réserve de toile nue, qu'il révéla en retirant le ruban. De tels zips sont, littéralement, des sillons : ils procèdent de la déchirure et de la suture simultanée de leur environnement matériel. Or, la peinture noire est, dans la quatrième toile, plus riche de pigments qu'elle ne l'est dans la deuxième dont elle est formellement si proche ; et de plus, elle s'est infiltrée sous le ruban. Aussi la mince bande de toile vierge qu'elle mettait en réserve, dont l'épaisseur vacille, apparut-elle plus blanche, ainsi entourée d'un noir profond, que les autres portions de la toile nue exposée. Voilà ce qui provoqua chez Newman l'illumination : la blancheur éclatante inattendue du calicot le fournit de l'indice lui permettant de donner la juste interprétation du contenu de signification de son travail [25]. Il comprit alors qu'il s'agissait d'une série, et de quelle série il s'agissait. Il arrêta le nombre de toiles qu'elle compterait en conséquence. Ce fut donc cette intensité lumineuse, dont il est à noter qu'elle jaillit dans une réserve révélée en un retrait, qui en décida. Le sens advint de la mise en forme du sensible. Ce n'était pas une affaire d'iconographie, mais d'affect. Du reste, Newman n'avait rien retenu du symbolisme christologique de la Passion. Ce Portement de Croix-ci, qui ne fut ni commandé par une Église ni même perçu, une fois fait, dans une dimension religieuse, s'avère ainsi exemplaires de la manière dont ce peintre travaillait, hors de toute perspective programmatique [26].

Ce chemin de Croix newmanien s'apparente pour le regardant au défilement de toiles scandées par des *zips* qui saillent – tels ces *zips* noirs qui bordent les premières pièces de la série sur leur gauche : ceux-ci donnent une inflexion particulière à la portion de toile nue qui leur succède dans notre champ de vision, ils lui donnent une tournure concave. Puis de nouveau la sensation d'un bord nous est donnée par ces *zips* en retrait qui, paradoxalement, jaillissent, entourés de fumerolles. Il nous apparaît de plus en plus clairement que, en effet, dans le lieu dont ces toiles nous donnent le sens, résonne le *Lema*. Il s'agit bien d'un lieu de la perte, du dénuement, de la désolation et de la dérélition. Cela nous est signifié plastiquement : à ces toiles fait défaut le riche contenu chromatique qui a fait la réputation de Newman, lequel sait comme nul autre obtenir des surfaces très denses mais irradiantes en emprisonnant des glacis en maintes couches superposées, et jouer sur les contrastes de couleurs au sein d'une lumière homogène, ou sur des contrastes de lumières au sein d'une seule et même couleur. Au surplus, nous perdons des informations visuelles à mesure que nous progressons en ce lieu. Les nuances qui dramatisaient les peintures précédentes, les inci-

dents picturaux qu'accueillaient volontiers Newman pour nous assurer qu'il avait bien été là, toutes ces traces procédurales sont évacuées de la huitième *Station*. Cette toile ne tient plus son pouvoir que du contraste entre le pigment noir et la toile nue. Or, celui-ci est absent des *Stations* 9, 10 et 11 ; la peinture blanche s'y substitue à la noire. Un contraste de valeur minimale se substitue donc à un contraste de couleur maximal, au sein d'une toile où, par ailleurs, il n'y a plus de variations texturales. Le contraste blanc/noir réapparaît dans la douzième *Station* ; il se maintient dans la treizième, puis de nouveau disparaît dans la quatorzième, laquelle, ne confrontant que deux types de peinture blanche sans trace de brossage, est extraordinairement dépouillée. La quinzième peinture qui vient clôturer l'ensemble, *Be II*, n'est que légèrement plus large que les autres mais paraît plus grande qu'elle ne l'est métriquement. Elle borde sa section centrale, peinte en blanc, d'une bande broussailleuse de rouge cadmium à gauche et d'une mince bande noire à droite. Le changement d'échelle qu'elle opère et l'apparition timide de la couleur nous rappellent par contraste la frugalité ascétique des autres toiles de la série que cette dernière récapitule. Elle peut ainsi agir comme un moment de prise de conscience de la perte que nous venons d'éprouver.

Newman a établi une équivalence entre l'intensité de la lumineuse qui jaillit de la réserve et le cri qui, selon lui, résume l'entière Passion du Christ. Il aurait pu référer ce *Lema*, ce cri de désespoir et de dérélition, qui articule la question vouée à demeurer sans réponse de la souffrance humaine qui n'expie aucune faute, à Adam, à Abraham ou au psalmiste – qu'il mentionne dans le texte du catalogue. Mais en référant ce cri à un moment de la Passion du Christ, il s'inscrivait en conscience – comment en aurait-il été autrement ? – dans un contexte au sein duquel la métaphore de la Passion était bien établie et largement répandue pour évoquer les souffrances endurées par les Juifs sous le nazisme, ainsi que la Shoah. L'historien d'art Mark Godfrey a montré de manière très convaincante que ce Chemin de Croix d'après Auschwitz mettait en œuvre une mémoire de la Shoah [27], dès lors que le sentiment de la perte dont le regardant, nous l'avons vu, fait très concrètement l'expérience en ces lieux de peinture presque vides et nus, se retourne en prise de conscience de la perte éprouvée – à quoi *Be II* veut l'aider – et, partant, de sa propre condition de survivant. Il est donc non seulement amené à énoncer la question posée par la Shoah, le *Lema Sabachthani*, mais également à concevoir le sens de la responsabilité individuelle qui lui incombe du fait du fait même de sa survie – « la responsabilité de la vie qui continue, la responsabilité d'être », comme l'écrit Godfrey [28]. Après s'être en effet demandé pourquoi il a été abandonné, le sujet ne peut pas ne pas entendre l'injonction à être dont s'accompagne le don du lieu qui lui est fait. Il est alors amené à se demander également pourquoi cette injonction lui est personnellement adressée ; et si le soupçon d'occuper la place d'un autre s'installe en lui, s'il éprouve ce scrupule d'être ou cette « honte ontologique » dont parle Emmanuel Lévinas, il en concevra un sens aigu de la responsabilité pour l'autre.

Conclusion : moraliser par le sensible.

Il nous paraît très significatif que ce soit une matérialisation des principes du *Tzimtzum* qui ait donné à Newman l'idée de ce cri, et donc de la Passion, d'un Chemin de Croix d'après Auschwitz. Cela place le peintre en un cas de « convergence aveugle », comme dirait Philippe Dagen, non seulement avec Hans Jonas, qui s'en est référé explicitement à la doctrine du *Tzimtzum* pour formuler « le concept de Dieu après Auschwitz » [29] – un Dieu qui se dépouille de Sa puissance pour confier à Sa créature la responsabilité de Sa création –, mais aussi, plus profondément, avec Lévinas, qui a fait revenir le sujet, dans le discours philosophique d'après-guerre, sous les espèces, précisément, du survivant.

On trouve en effet, au cœur de *Totalité et Infini*, le maître-ouvrage de celui qui fit de l'éthique la philosophie première, un événement de traduction philosophique de cette notion kabbalistique ; et il n'y a rien d'étonnant à cela, dans la mesure où les principes du *tzimtzum* sont aisément transposables sur un plan anthropologique. Le premier être qui fut créé dans cet espace de vacuité cédée et délimité par le retrait de Dieu fut en effet *Adam Kadmon*, l'homme primordial ; ainsi le Créateur fait place à la créature dans un espace vidé de Lui, ce qui engage celle-ci à une responsabilité *pro mundo*.

Nous lisons donc ceci dans *Totalité et Infini* :

« *L'Infini se produit en renonçant à l'envahissement d'une totalité dans une contraction laissant une place à l'être séparé. Ainsi, se dessinent des relations qui se fraient une voie en dehors de l'être. Un infini qui ne se ferme pas circulairement sur lui-même, mais qui se retire de l'étendue ontologique pour laisser une place à un être séparé, existe divinement. Il inaugure au-dessus de la totalité une société. Les rapports qui s'établissent entre l'être séparé et l'Infini rachètent ce qu'il y avait de diminution dans la contraction créatrice de l'Infini. L'homme rachète la création* » [30].

Lévinas interprète en ces termes cette spéculation sur la Création qu'est la doctrine du *Tzimtzum* comme une spéculation sur la genèse de la créature humaine. Si discrète soit-elle, la référence qui y est faite n'en est pas moins décisive dans l'économie de la métaphysique éthique exposée là. Il semblerait même qu'elle en constitue le sous-texte, qu'elle tisse la toile de fond dont se détache le sujet que le philosophe cherchait à définir : un sujet saisi comme « être séparé », expression dont il vaut d'être noté qu'elle revient aussi chez Newman quand il parle du sens du Moi que ses peintures peuvent éveiller en nous [31]. Cet être séparé est un être « capable d'athéisme et d'égoïsme ». Sa séparation est cela dit garante d'une relation qui se noue entre le Même et l'Autre sans les abolir dans leur hétérogénéité pour les fondre en une totalité. Cette relation ne relativise pas les termes qu'elle met en rapport ; bien au contraire elle parvient à les maintenir dans leur caractère absolu. Cette séparation pose autrement dit la condition d'une relation dont s'absolvent les deux termes qui y entrent. Le sujet posé comme « être séparé » est, par là-même, également capable d'une forme de sainteté, en ce sens qu'il est ainsi capable de s'ouvrir à l'idée de l'Infini et à la responsabilité infinie pour l'Autre qui lui incombe. « L'athéisme du moi, écrit encore Lévinas, marque, certes, la rupture de la participation et, par conséquent, la possibilité de se chercher une justification, c'est-à-dire une dépendance à l'égard d'une extériorité sans que cette dépendance absorbe l'être dépendant, tenu dans des filets invisibles. Dépendance, par conséquent, qui, à la fois, maintient l'indépendance, telle est la relation du face-à-face » [32].

Ainsi serait-il probablement judicieux de lier à notre réflexion la description philosophique que Lévinas a donnée du *Tzimtzum*, dans le souci de tenir ensemble la spécificité phénoménologique du lieu de peinture tel que Newman l'a envisagé, et sa dimension spirituelle. Nous serions ainsi mieux à même de voir que la signification spirituelle de l'expérience du lieu à laquelle dispose une toile de Newman réside dans la relation éthique dont cette expérience est structurellement proche. Or, la relation éthique est à l'opposé du « contact » avec le mystère ou de l'extase. C'est tout le contraire d'une expérience intérieure qui serait impénétrable du dehors et voudrait donner sens à des faits irrationnels ; et il ne s'y attache pas le pathos d'un sacré qui nous arrache à nous-mêmes. Aux termes de « sacré » ou encore de « numineux », lesquels impliquent la participation ou la fusion et la violence des emportements, Lévinas préfère celui de « saint ». Seul un être séparé et, en ce sens, capable d'athéisme, peut y accéder [33]. Aussi, à notre tour, plutôt que de désigner les lieux de peinture de Newman comme des « lieux du sacré », nous semble-t-il plus à-propos de les qualifier de « saints », à dessein de mieux comprendre en quoi leur expérience est subjectivante, de déterminer de quelle subjectivation il s'agit dans cette construction picturale du lieu, et enfin quel sujet s'y construit ou s'y réforme.

À cet égard il convient d'ores et déjà de rappeler une autre distinction qui recoupe celle de l'espace et du lieu : celle du lieu et de l'environnement. Le peintre l'établit dans l'exposé de son projet de synagogue ; et aussi bien se montrait-il mécontent que l'on parlât de ses toiles comme d'environnements dans lesquels le regardant se trouve inclus comme une partie [34]. Il espérait au contraire que ses tableaux, loin d'annuler leur transcendance ou leur extériorité par rapport à nous, aient l'impact de faire naître en nous le sens de notre moi dans son individualité et sa totalité, en tant qu'être séparé de ce qui l'environne [35]. Il en va bien ainsi, si le lieu nous est donné dans un retrait ou dans le ménagement d'une réserve. Cette « donation soustrayante », pourrait-on dire, est en effet productrice d'un espace d'« entre-deux », d'un intervalle entre l'œuvre et le regardant ; et cette séparation, garante de l'altérité, pose la condition de la rencontre sur le mode de laquelle le peintre pensait l'expérience à laquelle ses œuvres nous convient. De même, dans la synagogue dont il a dessiné les plans, c'est sous la tension du *tzimtzum* que le sujet aurait pu éprouver un sentiment complet de sa propre personnalité devant la Torah, autrement dit devant la manifestation de l'absolument Autre. (En cela également, on peut penser que Newman inscrit sa synagogue en marge de l'architecture synagogale qui fleurit après-guerre, si l'on voit en celle-ci l'expression d'une conscience grandissante, chez les Juifs qui échappèrent aux atrocités nazies, de constituer une communauté, une congrégation physique [36].) C'est aussi en termes de séparation, d'assignation de limites autrement dit, que Lévinas pouvait penser un juste rapport à l'Absolu - c'est-à-dire un rapport dans lequel entre l'Absolu sans pour autant se faire relatif, sans rien perdre de l'absoluité de son extériorité et de sa transcendance, soit une « relation sans relation » dont l'absolu qui s'y manifeste s'absout, comme l'écrit le philosophe. Cette séparation garantit également, et les deux choses vont de pair, la constitution de l'individu dans les limites de son être.

Que Newman ait ainsi fait d'une notion cosmogonique, tout d'abord mise en œuvre dans un projet de Temple puis redéployée dans un quasi-mémorial, un concept spatial, est gros d'enseignement quant aux significations anthropologiques et historiques qui s'attachent à son œuvre. Éclairant la nature et la fonction

de la procédure qui instaure ses tableaux, le *zip*, ce concept met en pleine lumière toute la portée éthique du travail de cet artiste rigoureux.

[1] "... the basic issue of a work of art, whether it is architecture, painting or sculpture, is first and foremost for it to create a sense of place, so that the artist and the beholder will know where they are. (...) I think some places are more sacred than others, and that depends, it seems to me, on the quality of a work of art, on its uniqueness, on its rigor". Barnett Newman, "Response to the Reverend Thomas F. Matthews", in Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, The University of California Press, Los Angeles, 1992, p. 289.

[2] Qu'elle donnât une image embellie du monde – contribuant ainsi à la mise en illusion – ou qu'elle s'en détournât pour se réfugier, soit dans le monde éthéré des formes pures des abstractions post-cubistes, soit dans l'univers des fantasmagories surréalistes, la peinture, telle qu'elle était alors communément pratiquée, apparaissait aux yeux du peintre comme une entreprise futile, n'offrant plus la possibilité de dire quelque chose en réponse à la question éthique que pose le monde. Cf. « Interview with Emile de Antonio », in *SWI*, p.

[3] "*I recall my first painting – that is, where I felt that I had moved into an area for myself that was completely me*". Barnett Newman, "Interview with Emile de Antonio", in *Selected Writings and interviews*, J. P. O'Neill Ed., Knopf, New York, 1990, p. 305. Et : "*I realized that I'd made a statement which was affecting me and which was, I suppose, the beginning of my present life*". BN, "Interview with David Sylvester", *SWI*, p. 255.

[4] L'artiste nous en assurait : "*I feel that my zip does not divide my paintings. (...) It does not cut the format in half or whatever parts, but it does the exact opposite: it unites the thing. It creates a totality*". BN, "Interview with Emile de Antonio", *SWI*, p. 306.

[5] Yve-Alain Bois nous fit observer qu'ainsi, la bande qui traverse en son centre *Moment*, cette toile de 1946 qui prélude directement à *Onement I*, agit encore à l'encontre de sa toile de fond tel un "repoussoir". Cf. "Perceiving Newman", *Painting as model*, MIT Press, Cambridge and London, 1990, pp. 191-192.

[6] Une telle peinture, où tout s'articule sur un seul et même plan, fermait la fenêtre à laquelle le tableau avait été apparenté depuis Alberti. Il était censé s'ouvrir sur une composition de peinture qui, à travers un échelonnement de plans diaphanes et par l'établissement d'une hiérarchie entre les centres d'intérêts et les éléments périphériques, nous aurait rendu visible toute l'histoire. Or, les bouleversements profonds qu'a engendrés la modernité ont aussi ébranlé la confiance que l'homme plaçait dans les pouvoirs de la représentation - ils ont mis en doute la possibilité non seulement d'établir un récit, comme l'a montré Walter Benjamin dans son essai sur « Le Narrateur », mais aussi, comme l'a avancé à sa suite Gérard Wajcman, de mettre un récit en image. Cf. Walter Benjamin, « Le Narrateur », in *Œuvres III*, éd. Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris, 2000, pp. 114-151 ; et Gérard Wajcman, *L'Objet du Siècle*, Paris, éd. Verider, coll. « Philia », Paris, 1998, et aussi « le Regard de l'ange » - dans *Y voir mieux, y regarder de plus près, Autour d'Hubert Damisch*, sous la dir. de Danièle Cohn, éd. Rue d'Ulm, coll. « Aesthetica », Paris, 2003, pp. 183-198 - où l'auteur nous invite à explorer dans « le Regard de l'ange » - dans *Y voir mieux, y regarder de plus près* — où il pose une thèse sur la place et la fonction de la peinture dans la constitution de l'histoire. Il s'agirait d'évaluer à nouveaux frais les retombées du traumatisme de la Grande Guerre sur la peinture figurative, en croisant les considérations de Benjamin, formulées dans « Expérience et pauvreté » et dans « le Conteur », sur cet appauvrissement en expérience communicable et sur l'impossibilité de l'établissement d'un récit et la désintégration de la narration dus à la guerre, avec la distinction établie par le *Tractatus logico-philosophicus*, auquel Wittgenstein a mis la dernière main dans les tranchées, entre les ordres du dicible et de l'ostensif et avec cette affirmation qui clôt l'ouvrage et enjoint au silence : il y a de l'inexprimable ; il se montre - ce qui se montre commence là où s'arrête ce qui peut se dire. À partir de cette distinction wittgensteinienne, il est possible de penser les arts visuels dans une articulation structurelle avec le langage, soit en terme de séparation, de disjonction entre le dicible et le visible, soit en terme d'union, de conjonction ou de fusion entre les deux ordres. L'un des effets de la guerre sur l'image aurait ainsi été de disjoindre le dire et le montrer, de rompre avec la conjonction des deux ordres que maintenait la forme ou le mode de représentation issu de la Renaissance, qui se tenait dans un espace où tout ce qui se montrait pouvait être raconté.

[7] « The meaning of the dividing zip depends entirely on a co-presence with its referent and/or the context of its actual utterance (...) : its meaning lies entirely in its co-existence with the field to which it refers and which it measures and declares for the beholder ». Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, op. cit., p. 193.

[8] Le philosophe américain Stanley Cavell écrit ainsi, au sujet de la Color-Field Painting : "For example, a painting may acknowledge its frontedness, or its finitude, or its specific thereness - that is, its presentness ; and your accepting it will accordingly mean acknowledging your frontedness, or directionality, or verticality towards its world, or any world" in *The World Viewed*, Viking Press, New York, 1970, p. 110.

[9] « what is the perception of bilateral symmetry, indeed, if it is not, as Maurice Merleau-Ponty has remarked, that which constitutes the perceiving subject as an erect human being, if it is not what solidifies for us the immediate equivalence between the awareness of our own body and the always-already given orientation of the field of perception » Yves-Alain Bois, « Perceiving Newman », op. cit., pp. 194-195.

[10] « Un art abstrait où le sujet prime (...) voilà le paradoxe de Newman et de l'expressionnisme abstrait en général », comme l'a noté Jean-Claude Lebensztejn, dans « Homme nouveau, art radical », in *Critique* no. 528, éd. de Minuit, Paris, Mai 1991, p. 327.

[11] Cf. Clement Greenberg, « Modernist Painting » (1960), in *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, vol. IV : *Modernism with a Vengeance 1957-1969*, Chicago University Press, Chicago et Londres, 1993.

[12] Cf. Pierre Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, (1951) éd. Gallimard, coll. « Idées Art », Paris, 1965 ; et « Destruction d'un espace plastique », in *Études de sociologie de l'art*, éd. Denoël, Paris, 1970 (éd. Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1989, pp. 191-252). Cf. également Clement Greenberg, « La Crise du tableau de chevalet » (1948), in *Art et culture*, éd. Macula, Paris, 1988, pp. 171-175. Cette « destruction d'un espace plastique » a en effet miné le tableau de chevalet - cette forme paradigmatique du tableau comme fenêtre. Les peintres modernes qui ont continué à en observer les conventions furent contraints de construire de nouveaux schémas d'organisation de l'espace avec les restes chus de l'espace de la représentation. Toutefois, les compositions qui en ont résulté ne sont pas à même d'objectiver notre perception commune ou notre expérience pratique de l'espace, car elles ne supposent pas tant la place du regardant. Le tableau opérait toujours comme une fenêtre, quoiqu'il ne nous donnât des vues que sur des espaces fictifs inhabitables. Aussi Newman y vit-il, peut-être à tort, les produits de simples manipulations ou de jeux avec les formes susceptibles d'entraîner un déni du sujet.

[13] « My purpose is to create a place, not an environment ». Barnett Newman, « From *Recent American Synagogue Architecture* », in *SWI*, p. 181.

[14] Cf. Richard Meier, *Recent American Synagogue Architecture*, The Jewish Museum, New York, 1963.

[15] Dans les archives de la Barnett Newman Foundation, le dossier qui contient le texte de l'artiste est étiqueté « Project for a Synagogue, 1951 », et le texte dactylographié à l'intérieur est bien daté de 1951. Cf. Barnett Newman, « From *Recent American Synagogue Architecture* », in *Selected Writings and Interviews*, ed. by John P. O'Neill, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1992, pp. 180-182 ; et, pour l'exposé le plus complet de ce projet, Armin Zweite, *Barnett Newman, Paintings, Sculptures, Works on Paper*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 1999, pp. 236-254.

[16] Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven et Londres, 2007, pp. 52-53 et p. 269, n 3.

[17] Il ne fréquentait la synagogue qu'en mémoire de ses parents et par attachement à la culture à laquelle il était affilié. Il devait se rendre à une synagogue voisine deux fois l'an pour les anniversaires des morts de ses parents ; il devait dire le Kaddish et faire don au temple des symboliques 18\$. En hébreu, les nombres sont aussi des lettres ; 18 donne *heth yud*, et les lettres *heth yud* épellent *Hai*, qui signifie 'vie'. » (« He would go to a neighborhood synagogue twice a year on the anniversaries of the deaths of his parents ; he would say the Kaddish and give to the temple the symbolic 18\$. In Hebrew, numbers are also letters ; 18 is *heth yud*, and the letters *heth yud* spell *Hai*, which means 'life'. » Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, The Museum of Modern Art, New York, 1971, p. 61.)

[18] À tout le moins Newman se sera-t-il publiquement présenté, dans ses écrits et ses déclarations comme à travers les titres qu'il a donnés à ses œuvres, comme un homme suffisamment versé dans la littérature juive pour en faire un usage raisonné. Notons toutefois que ses bonnes relations avec le Jewish Museum se sont ternies, dès lors qu'il en suspecta les administrateurs de vouloir le présenter comme un fabricant d'art juif. Son parcours sinueux à travers les institutions culturelles juives témoigne de la situation de compromis de l'intellectuel juif après la Shoah. Celui-ci devait concilier son envie de contribuer à la reconstruction et à la défense de la culture juive, et la nécessité de garder ses distances à l'égard des constructions idéologiques de l'identité juive. Cf. Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, op. cit., p. 52-55.

[19] C'est derrière ce mot que, selon la tradition rabbinique, le nom de Dieu est encore présent dans le seul livre du canon biblique où il n'apparaît pas comme tel : dans le rouleau d'Esther. « Makom » est ainsi, plus précisément, l'un de ces noms, tels « Dieu » ou « Élohim », qui sert de nom au Nom ineffable.

[20] Dans son édition du texte de Hans Jonas, *Le Concept de Dieu après Auschwitz. Une voix juive*, [éd. Payot et Rivages, Rivages Poche/ Petite bibliothèque, Paris, 1994, p. 42 n4], Catherine Chalier nous rappelle en effet que : « Le concept de la toute-puissance n'existe pas comme tel dans la Bible. Lorsque, dans les traductions françaises, on trouve « Je suis le Dieu tout-puissant » (*Gen.* 35.11, par exemple), le texte hébraïque dit « *El Chaddai* », littéralement Celui qui dit « assez », qui pose des limites. »

[21] Il en existe deux versions. *Zim-Zum I* mesure 248,3x457,2x198,1 cm. *Zim-Zum II*, érigée à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, mesure 365, 76 cm de haut sur 675, 8 cm de long. C'est une version qu'a autorisée Annalee Newman en 1985, qui ce faisant exécuta les volontés de son défunt mari.

[22] « ... the flattening surfaces of their canvases compelled them to move along the picture plane laterally and seek in its sheer physical size the space necessary for the telling of their kind of pictorial story ». Clement Greenberg, « American-Type Painting », in *Affirmations and Refusals*, Vol. III de *Clement Greenberg : The Collected Essays and Criticisms*, p. 226.

[23] Rosalind Krauss résume ainsi : « The sense of the oblique generated by fields that seemed always to be rotating away from the plane of the wall and into depth, such that a perspectival rush in their surfaces caused critics like Leo Steinberg to speak of their sense of speed » [Cf. Leo Steinberg, "Other Criteria", in *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art, 1972*, New York, Oxford University Press, p. 79] ; et cite Michael Fried ["Shape as Form", in *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998, p. 83] : « approached from the side (their length makes this inviting) what is striking is not their rectangularity but the speed with which that rectangle - or rather, the speed with which the coloured bands - appear to diminish in perspective recession ». in « The Crisis of the easel Picture », in Pepe Karmel et Kirk Varnedoe (dir.), *Jackson Pollock, New Approaches*, ed. by The museum of Modern Art and Harry N. Abrams, New York, 1999. p.165.

[24] « Though the viewer might have moved through the room stopping at each *Station*, the linearity of this literal movement would have been utterly scattered by the criss-crossing of anticipation and memory. (...) Since the paintings caused their attentive viewers to construct a web of inter-relationships, the spectator would have felt in the midst of the unified work no matter where they actually stood. » Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, op. cit., p. 68.

[25] « When I did the fourth one, I used a white line that was even whiter than the canvas, really intense, and that gave me the idea for the cry. It occurred to me that this abstract was the whole thing – the entire Paasion of Christ ». Barnett Newman, in *Newsweek* du 09/05/66, mis en en-tête de « The Fourteen Stations of the Cross 1958-1966 » (*statement* rédigé par l'artiste pour *ARTnews*), in *SWI*, p. 189.

[26] Non seulement ces toiles-ci ne sont, davantage que les autres, la mise en œuvre d'un programme – qui, en l'espèce, eût été établi par l'iconographie chrétienne – mais aussi bien ne résultent-elles d'aucune décision délibérée de donner de ce thème une interprétation personnelle ou de manipuler à sa guise les matériaux correspondant dans la tradition picturale. Ce peintre intuitif n'a jamais construit thématiquement le sens de ses œuvres avant qu'il ne fût entièrement engagé dans l'acte de peindre. Il le laissait au contraire affleurer et mûrir longuement à la surface de la toile, et par suite seulement tentait de l'identifier au moyen d'un titre censé en constituer la métaphore ou nous en donner l'indice [« I tried to make the title a metaphor that describes my feelings when I did the paintings. It's not literal, but a cue », Interview donnée à *Newsweek* citée dans l'introduction au *statement* composé pour le catalogue de l'exposition des *Stations* qui se tint au Solomon R. Guggenheim Museum du 20/04 au 16/06 1966, « From *Barnett Newman: The Stations of the Cross, Lema Sabachthani* » in *SWI*, p. 187]. Il instruisait autrement dit la dimension signifiante de ses œuvres en laissant revenir – plutôt qu'en sollicitant de façon volontariste – certaines données héritées de doctrines ou de traditions diverses, dans ses discours mais en premier lieu au sein même de sa pratique et alors qu'il y était tout occupé.

[27] « The 1966 installation of The Stations constitutes not so much a representation of the Holocaust, as a place set out to compel the viewer to ask the question posed to them by the memory of the Holocaust : Why did you forsake me ? » Mark Godfrey, in *Abstraction and the Holocaust*, op. cit., p. 57.

[28] « As a 'kind of survivor', to invoke Georges Steiner's terms of 1965, the American Jew, in addition to remembering the Holocaust and asking the difficult questions imposed by this memory, had now to assume a kind of responsibility in relation to this survival – the responsibility of continued life ; the responsibility to be. Perhaps Newman's most far-reaching ambition with *The Stations of the Cross : Lema Sabachthani* was to create a place, though an installation of abstract paintings, where a viewer might not only be placed to ask 'Lema Sabachthani ?', the question posed by the Holocaust. Aware of their situation, even of their survival, and becoming a tragic subject, they would also be aware of their responsibility in relation to the cause of such despair ». Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, op. cit., p. 73.

[29] « Je propose, pour des raisons inspirées par l'expérience contemporaine de façon déterminante, l'idée d'un Dieu qui pour un temps – le temps que dure le processus continué du monde – s'est dépouillé de tout pouvoir d'immixtion dans le cours physique des choses de ce monde. » Après avoir brièvement exposé la doctrine lourianique, Jonas ajoute que, en faisant intervenir la violence de cette expérience contemporaine dans une méditation sur ce qu'il en est de Dieu, on peut être amené à penser que « totale devient la contraction ; c'est entièrement que l'infini, quant à sa puissance, se dépouilla dans le fini, et lui confia ainsi son sort. » Hans Jonas, *Le Concept de Dieu après Auschwitz*, op. cit., pp. 34-35 et p. 38.

[30] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, éd. Nijhoff, 1971, Le Livre de Poche, Biblio-essais, Paris, p. 107.

[31] « J'espère que ma peinture possède la faculté directe de donner à quelqu'un, comme elle l'a fait pour moi, le sentiment de sa propre totalité, de son propre isolement [*separateness*], de sa propre individualité, et, dans le même temps, de sa connexion avec les autres, qui sont également isolés [*separate*]. » Barnett Newman, « Interview with David Sylvester ».

[32] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 88.

[33] « Se rapporter à l'absolu en athée, c'est accueillir l'absolu épuré de la violence du sacré. Dans la dimension de hauteur où se présente sa sainteté - c'est-à-dire sa séparation - l'infini ne brûle pas les yeux qui se portent vers lui. Il parle, il n'a pas le format mythique impossible à affronter et qui tiendrait le moi dans ses filets invisibles. Il n'est pas numineux : le moi qui l'aborde n'est ni anéanti à son contact, ni transporté hors de soi, mais demeure séparé et garde son quant-à-soi. Seul un être athée peut se rapporter à l'Autre et déjà s'absoudre de cette relation. La transcendance se distingue d'une union avec le transcendant, par participation ». Ibid. p. 75.

[34] « I'm not too happy about those writers who always talk about some of my large paintings as environmental, in which the observer becomes part of the painting (...) most of my paintings are hostile to the existing environment ». BN, « Interview with Emile de Antonio », in SWI, pp. 306-307 ; « This (l'ouverture d'un sens du lieu par sa peinture) is the opposite of creating an environment. The environment is separate from the painting. A painter friend, (Gerome) Kamrowski, said it well: he said my paintings are hostile to the environment », BN, « "Frontiers of Space" Interview with Dorothy Gees Seckler », in SWI, p. 250.

[35] « I hope that my painting has the impact of giving someone, as it did me, the feeling of his own totality, of his own separateness, of his own individuality, and at the same time of his connection to others, who are also separate ». BN, « Interview with David Sylvester », in SWI, pp. 257-258.

[36] Paul et Percival Goodman, « Modern Artist as Synagogue Builder », *Commentary*, Janvier 1949, pp. 51-55, cité in Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, op. cit., p. 269, n 3.

Patrice Veit

Merci pour cette belle présentation et cette mise en perspective du travail créateur de Barnett Newman.

Danièle Hervieu-Léger

J'ai été absolument passionnée par ce que vous avez évoqué dans la dernière partie, concernant cette série des stations de la croix. Quelque chose m'intéresse énormément dans ce que vous avez dit de cette découverte que Newman fait dans le courant du parcours, réalisant cette formule de Soulages, « c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche », qui me paraît tout à fait en situation dans ce cas précis, puisqu'il introduit de fait dans une pratique, une sorte de prise en conscience de ce qui est l'enjeu-même de ce qui est en train de jouer. Ce qui est très intéressant, vous avez référence à ce que ceci pouvait renvoyer à la mémoire de la Shoah, mais dans le même temps et au même moment, se joue sur le terrain chrétien et sur le terrain théologique et exégétique, toute une mise en question de la conscience messianique du Christ, c'est-à-dire l'idée qui va avec la mise en récit de la Passion, que, de bout en bout, et que depuis Bethléem, Jésus aurait maîtrisé absolument de façon consciente le processus, ce qui est évidemment complètement remis en question. C'est extrêmement intéressant qu'il y ait de multiples entrées dans la lecture possible de cette expérience, que le travail de l'artiste donne à voir.

Cyril Crignon

La formule de Newman est « A mesure que j'affecte la toile, la toile m'affecte. »

Commentaire du public

J'ai trouvé tout à fait intéressant la réflexion que vous avez faite sur la représentation picturale du vide. Par le *zip* ou par le *Tsimtsoum*, vous avez à la fois la représentation de quelque chose qui se vide, une perte, une désolation, qui peut être mystique, qui est exprimée pas le cri du Christ sur la Croix et qui va être tout à fait au cœur des réflexions sur le sacré. Cet espace vide est à proprement parler le lieu de tous les possibles, donc de la résurrection, etc. Avec cette ambivalence de la perte et de quelque chose d'autre possible. Je pense qu'il y aurait tout un développement possible sur les significations de cet espace vide, positif aussi, et pas simplement comme perte.

Cyril Crignon

Newman est peut être à cet égard l'un des rares à être instruit de la leçon cézannienne, c'est donner consistance au vide. Il considère le vide comme un plein. Le vide est partie prenante de cet élément structurant qu'est le *zip*. L'espace de vacuité abandonné par Dieu en son retrait au fil du *Tsimtsoum* est un espace matriciel, en même temps, il grouille des résidus de la lumière divine qui sont des dépôts de matière lumineuse. Dieu réintervient aussitôt pour y diffuser un rayon de lumière.

Commentaire du public

On retrouve également la même chose chez Peter Brook avec l'espace vide, c'est-à-dire cet espace indispensable pour qu'il y ait création, pour qu'il y ait processus de création. Peter Brook n'avait écrit que ce livre pendant longtemps, qui s'appelle *L'espace vide* pour parler du lieu du théâtre.

Patrice Veit

Nous allons passer à Wagner à travers *Parsifal* et à travers Bayreuth. Nous aurons deux exposés en un, si je puis dire, et je donne tout de suite la parole à Danièle Cohn qui est membre du CESTA à l'EHESS.

Religion et métissage culturel à propos d'une mise en scène de Parsifal et Bayreuth

Danièle Cohn, philosophe, professeure agrégée à l'EHESS (CESTA)

Je vais essayer de faire une sorte de synthèse de ce que j'avais imaginé au départ, dans nos premières idées sur ce colloque, c'est-à-dire une présentation du travail de Schlingensiefel sur *Parsifal*, à savoir une mise en scène précise et le rapport de Wagner à Bayreuth comme lieu du sacré. Je vais traiter la chose de la manière suivante.

Il est évident que, qui dit Wagner et Bayreuth, instaure d'emblée quelque chose, qui est une mise en perspective historique du débat, qui a eu lieu au moment où Wagner a inventé Bayreuth et qui a été redoublé par sa dernière œuvre, à savoir *Parsifal*. C'est-à-dire un rapport à « quand est-il de l'investissement par l'artiste d'un lieu, quand est-il de la sacralisation de ce lieu et quand est-il du sacré dans une œuvre ? », *Parsifal* étant l'apothéose d'un travail d'articulation entre l'art et le sacré, puisqu'elle n'est pas un opéra, mais quelque chose où l'on consacre. Il y a une consécration à l'intérieur-même de cette œuvre, où l'on consacre un opéra à l'opération de sacré. Se faisant, on peut dire que Wagner dans l'itinéraire qui est le sien, et vous savez que, dans les œuvres que Wagner écrit, il écrit non seulement la musique, mais également la musique, et il contrôle très strictement la visibilité de ce spectacle, la mise en scène comme le décor. Dans ce travail, Wagner porte ses œuvres pendant une vingtaine d'années, les œuvres sont dans une longue durée, dans une sorte de processualité, qui fait que *Parsifal* est mise en route une vingtaine d'années avant son achèvement en 1881. *Parsifal* est dotée, indépendamment du fait que c'est la dernière œuvre que nous possédons, de ce que toutes les œuvres de Wagner portent en elle, c'est - à-dire un feuilletage qui met en jeu les œuvres antérieures. C'est la dernière et celle qui contient les autres, en particulier son premier grand opéra romantique, à savoir *Lohengrin*. Il y a un effet de reconsécration, car il y a des effets d'annonciation dans l'œuvre de Wagner. Ces effets d'annonciation fabriquent des résonances, qui elles-mêmes resacralisent les choses dans un problème de mémoire, que Wagner invente au fur et à mesure et qui font que chaque œuvre est la mémoire des œuvres précédentes. C'est un élément qui me paraît très important dans la réflexion que nous essayons de mener sur le sacré et sur le rapport entre art et sacré.

C'est-à-dire que les artistes et les œuvres d'art sont investis d'un rôle qui est, non pas de remythologisation, mais de remythification. Dans ce travail de remythification, ce qui est en jeu, c'est la façon dont la mémoire enclenche des souvenirs de ce que nous n'avons pas vécu et des possibles qui ne sont pas encore développés. *Parsifal* retient et contient les œuvres qui l'ont précédée et qui se développeront au XX^e siècle. *Parsifal* est une œuvre qui annonce la suite. Ce rapport à la mémoire est essentiel et Schlingensiefel, l'artiste dont je parlerais dans une deuxième partie, insiste que sur le fait que ses propres œuvres sont un

continuum dans un processualité. Sa mise en scène de *Parsifal* fait partie intégrante de sa réflexion et met en jeu une mémoire du passé comme mémoire des possibles et des choses qui sont à venir. Il y a un rapport à la prophétie dans le rapport au passé. Je laisse donc dans ma présentation tout ce qui a à voir avec la construction de Bayreuth et à son invention comme lieu sacré lui-même.

Bayreuth est un lieu sacré, on monte à la colline, on va écouter les opéras comme on va dans un temple. Et dans ce temple de la musique entièrement consacré à Wagner, car vous savez qu'aujourd'hui encore, on ne joue rien d'autre que du Wagner, il faut s'y préparer comme un rituel. Il est demandé au spectateur de se préparer à devenir un membre d'une communauté à venir, le thème de l'avenir étant extrêmement puissant. Je laisse donc cet aspect-là et je me concentre sur le *Parsifal*.

Parsifal a fait d'emblée débat, car il représente quelque chose qui est de l'ordre d'une messe. L'objet lui-même de *Parsifal*, son thème, son sujet, est quelque chose qui a à voir avec la religion, le religieux et le sacré. Beaucoup de témoignages existent, en particulier le témoignage qu'un prêtre, qui avait consulté Wagner, a rédigé après les premières mises en scène de *Parsifal*. Wagner meurt six mois après la première représentation du *Parsifal*. Ce prêtre a relaté un certain nombre de conversations qu'il a eues avec Wagner. Wagner a essayé de comprendre exactement ce qu'il en était de la messe et de ce qui se passait dans une messe. Il a voulu comprendre quelle était la trajectoire qu'on demandait à chacun des paroissiens, quand il s'agissait de la consécration de l'hostie, de la communion. Il s'est renseigné d'une manière assez ethnographique sur ce qui avait lieu, car il voulait comprendre comment il allait représenter la communion du Graal dans *Parsifal*. Cette pratique de Wagner est une pratique qu'il a toujours. Il l'a par rapport au texte, il passe son temps en bibliothèque à comparer les différentes versions et à inventer son propre texte, à savoir le livret. Il fait de l'ethnographie de terrain. Son intérêt pour la messe n'est pas un intérêt qui se limite au culte, Wagner se revendiquait beaucoup plus comme bouddhiste. Il était extrêmement fasciné par le bouddhisme. Le problème de son *Parsifal*, c'est que c'est un opéra, qui prend un sujet chrétien par rapport auquel il essaie d'adopter une position décentrée, qui serait celle du bouddhisme. Ce qui m'intéresse ici, c'est le côté syncrétique de *Parsifal* d'emblée. Il s'agit de suivre ce qu'il en est d'une messe, il s'agit de trouver quelque chose qui va jusqu'à l'ostension du Christ dans son Graal. Il s'agit aussi de ne pas oublier d'autres courants religieux, car il faut atteindre l'essence du religieux, l'essence du sacré, probablement les deux, car Bayreuth est un lieu où on arrive à associer les différents niveaux que nous avons distingués.

Je voudrais maintenant qu'on regarde l'histoire de la mise en scène de *Parsifal*, qui est une histoire dont je vais vous retracer, par un certain nombre d'images, un parcours, qui nous permettra ensuite de bien comprendre le travail qu'a opéré Schlingensiefel. *Parsifal* est une œuvre dont Wagner a dirigé chaque détail dans la mise en scène. Il a demandé à Paul von Joukowsky, qui était celui qui lui faisait les décors, les panneaux peints et les costumes, de faire sept essais pour le jardin des filles-fleurs de l'acte II, pour arriver à avoir ce qu'il voulait à peu près. Le problème de Wagner était très clair, il avait dit qu'il avait déjà mis l'orchestre dans l'habit mystique, de manière à ce qu'il devienne invisible et qu'il croyait devoir faire une scène invisible. Il n'était jamais content de ses décors, je crois que l'un des problèmes du rapport au sacré, c'est le problème des éléments visuels et plastiques qui nous sont donnés, pour que nous ressentions le sacré. Wagner, comme musicien, avec sa théorie du *Gesamtkunstwerk*, avait comme position qu'il fallait que tous les sens collaborent. Il faut arriver à une synesthésie, et seule cette synesthésie garantit, non pas un plaisir esthétique, mais cette possibilité de transformation qui n'a rien à voir avec le plaisir, car le but donné à l'œuvre d'art chez Wagner est un but exclusivement moral et spirituel.

Il s'agit que l'œuvre puisse opérer une transformation sur le spectateur, tel est le propos, c'est cela l'œuvre d'art de l'avenir. Nietzsche s'est probablement trompé, quand il a accusé cet artiste qu'il admirait plus que tout, d'être devenu un bon-dieusard. Non seulement, je ne pense pas que Wagner était devenu un bon-dieusard, mais le projet de Wagner depuis le début n'a probablement jamais été celui que Nietzsche lui avait assigné dans la *Naissance de la tragédie*. Le programme de Wagner est un programme qui appartient typiquement au programme des Lumières. Ceci est aberrant et le seul qui l'ait compris, pour l'attaquer sauvagement, c'est Martin Heidegger dans son *Nietzsche*, qui sont ces cours qu'il a fait entre 1936 et 1939, dans lesquels les gens qui veulent défendre Heidegger de toute accusation de nazisme, essaient de chercher un certain nombre d'éléments qui démontreraient le peu d'investissement d'Heidegger dans la politique du III^e Reich. Dans ce livre, il y a un court passage qui s'appelle « les six faits fondamentaux de l'histoire de l'esthétique », dans lequel Heidegger explique que c'est Wagner qui vient clore l'histoire de l'esthétique inventée aux Lumières. L'idée d'Heidegger, c'est que Wagner ne s'intéresse pas à l'art, il s'intéresse à l'effet que l'art produit. C'est en ce sens-là qu'il appartient à l'histoire de l'esthétique. Au fond,

il est du côté d'une esthétique de la réception, car toute esthétique est du côté de la réception. Elle n'arrive pas être une esthétique de la création, c'est en tout cas le point de vue d'Heidegger.

Ce qui me semble très intéressant, il y a un mot qu'Heidegger ne laisse pas passer dans sa plume, c'est le mot « pitié ». C'est une notion qui lui est totalement étrangère, c'est ce que Lévinas dira plus tard en montrant sa fascination pour le jeune Heidegger et son angoisse de plus en plus forte de voir que l'autre n'arrivait pas à exister, qu'il y avait jamais un « pour l'autre ». Il se trouve que, quoi qu'il ait pu préférer Wagner en terme d'antisémitisme avéré, l'œuvre de Wagner est toute entière consacrée au motif de la pitié. Ce motif de la pitié est encore beaucoup plus présent au cœur de *Parsifal*, car Parsifal est ce jeune garçon qui apprendra à savoir quelque chose, à connaître quelque chose, par la pitié. Le motif de la conversion est consacré en terme d'apprentissage de la compassion, de l'attention pour l'autre. Toute l'histoire de *Parsifal* est un apprentissage de l'attention à l'autre. Le problème de Wagner dans *Parsifal* est, non pas de trouver la musique, il l'a trouvée, mais d'arriver à faire comprendre au spectateur ce qui est en train de passer en terme de conversion, dans un espace qui est celui de Bayreuth et de sa scène qu'il a fait construire.

Il est plongé dans des problèmes de spatialité, de lumière. Son problème, c'est qu'en tant que metteur en scène de l'œuvre d'art totale, il oscille entre une représentation ou une exposition, il hésite entre la représentation et l'exposition de ce qu'il en est de ce mouvement de passage, de transformation. Avec des oscillations entre l'activité et la passivité du spectateur, étant représentées sur scène par un *Parsifal* qui assiste dans l'acte I à une représentation-exposition du Graal, à laquelle il ne comprend rien et qui a besoin de tout l'acte II pour arriver à comprendre ce dont il s'agit. Le moment de la compréhension est extrêmement précis, il est au centre de l'œuvre, à la moitié de l'acte II, quand Kundry donne un baiser à Parsifal, qui fait que Parsifal arrivera à avoir une mémoire de ce qu'il a vu. C'est ce fameux moment du baiser de Kundry, durant huit mesures de musique purement instrumentale, qui est interrompue par Parsifal qui hurle. C'est le moment où il comprend ce qui s'est passé à l'acte I. Ce cri se transforme dans l'acte III dans le motif du salut, pour le sauveur, le moment où Parsifal peut reprendre le rituel du Graal et accomplir ce rituel dans une ostension enfin réussie, alors que toute l'histoire avait été celle de l'impossibilité d'assumer l'ostension du Graal par Amfortas. On est dans un opéra qui développe quelque chose qui est en germe, sans pour autant que cette processualité soit continue, car il y a des moments de rupture qui scandent les choses. Il y a une tentative de compréhension dans l'acte I, c'est le moment où Gurnemanz, qui est finalement le narrateur de la *Passion selon saint Matthieu* dans Bach, se dit que Parsifal est celui qui va les sauver. Il se dit qu'il va lui exposer le Graal et que peut être cette exposition va lui donner la compréhension. Mais l'exposition rate. Il l'emmène donc au Graal.

Le problème de l'emmener au Graal est de le faire passer de l'espace profane de la forêt, où il a trouvé Parsifal, au château du Graal. C'est un point technique de mise en scène, car dans l'acte I, qui est démesurément long, il faut opérer un changement de décor à l'intérieur-même de l'acte. Il n'est pas question de tirer le rideau, de faire le changement de décor pendant que la musique continue. Il faut donc opérer cela et c'est dit dans l'opéra. Il faut donner au spectateur le sentiment qu'éprouve Parsifal, dans un processus empathique, c'est-à-dire que quelque chose est en train de changer. On marche et on arrive au Graal. Parsifal est comme enivré de ce qui se passe, il explique qu'il marche et qu'il a l'impression d'avoir déjà parcouru des kilomètres. Gurnemanz lui dit cette fameuse phrase: « Tu vois mon fils, tu vois ». C'est une question de vision. Ici, le temps devient espace. C'est ce qu'on va écouter, c'est le moment de la métamorphose du décor. D'un point de vue technique, ce problème de la métamorphose du décor est assez insoluble. J'ai choisi la version de Boulez de 1966 parce que la mise en scène de Schlingensiefel = était de nouveau dirigée par Boulez. Ce moment-là est un moment dont Umbdige, qui était l'assistant, a fabriqué un système, où il y a trente deux mesures que l'on peut étendre en les répétant, si jamais le changement de décor prend trop de temps. Comme il y a un problème technique, il faut arriver à meubler. C'est intéressant de voir comment ce moment extrêmement sacré où le Graal va surgir, il faut être capable de le retarder, car la technique peut ne pas suivre.

Voilà le genre de configuration, il faut faire surgir le Graal. Il est décrit dans *Lohengrin*. Quand Lohengrin expose son identité, il explique ce qu'est le Graal. Le Graal, pour Wagner, est situé à Monsalvat dans les Pyrénées, dans la montagne. Il y a un paysage mental du Graal, qui est décrit dans *Lohengrin* et qui, de 52 à 81, continue à proliférer dans la mémoire de Wagner, jusqu'au moment où il s'agit de le représenter. Ce que Wagner va adopter comme choix iconographique après de longues hésitations, c'est finalement de prendre quelque chose qui ressemble à Sainte-Sophie. Il va choisir une version byzantine pour arriver à figurer le Graal, c'est-à-dire un temple qui soit en quelque sorte hors du temps. Il choisit quelque chose qui est ni

roman, ni gothique et qui correspond à cette mode byzantine extrêmement forte dans l'Europe, qui gagne d'ailleurs les églises et les synagogues. C'est lié à la publication de deux livres, dont on est sûr que Wagner les avait lus, sur Saint-Sophie, qui sont des études très précises.

Deuxième problème de représentation du sacré, la fin de *Parsifal* est le moment où le Graal est présenté et où la cérémonie a lieu. A Bayreuth, on ne lève pas le rideau, on le tire. Les rideaux sont des deux cotés de la scène. Ce qu'a opéré Wagner, ce qu'il a commandé, c'est qu'à la fin du chœur qui célèbre le Graal, on tire le rideau sur la fin du spectacle et ensuite, il est rouvert. Là, il y a un tableau vivant, les acteurs sont totalement figés, plus personne ne bouge. On a le postlude musical. C'est le moment où ce que Wagner fabrique, c'est une apparition de l'image qu'il a inventée. Cette apparition, elle consiste à faire de sa propre image une icône, c'est-à-dire de transformer la représentation en icône, par un système d'apparition. Le système d'apparition est techniquement joué par ce tirage et réouvrement de rideau. Dernier détail technique, la mise en scène de *Parsifal* est la première fois où on utilise la lumière électrique. Du point de vue de la mise en scène, le Graal s'éclaire avec une ampoule électrique. Cela a donné toute sorte d'objets totalement sketches, où on vendait des petits vases rouges avec des loupiotes dedans. On passe de la lampe à gaz à l'électricité, à l'intérieur-même de la mise en scène, avec toutes les variations ensuite sur la fée électricité. Wagner est, par rapport à l'exposition universelle de 1900, très en avance et cette importance de l'électricité donne ensuite lieu au développement d'Appia, sur ce qu'il en est de l'espace et de la lumière qui est configuratrice d'espace. Le sacré a un rapport à la lumière et cette lumière est un élément architectural qui devient un élément architectonique du rapport au sacré, avec un usage moderne et moderniste de l'électricité.

Je vais maintenant faire défiler les images de Schlingensief. C'est un artiste contemporain extrêmement engagé politiquement, comme l'était Wagner au moment de 1848, qui a jusqu'à créer un parti politique. C'est quelqu'un qui est connu pour ses idéaux et ses installations. Katharina Wagner lui a confié en 2004 la mise en scène du *Parsifal*, au moment où la succession de son père Wolfgang et où il s'agissait de montrer la modernité de Bayreuth. Elle a donc fait appel à un des artistes vidéastes les plus controversés d'Allemagne pour monter le *Parsifal*. Schlingensief a expliqué longuement que *Parsifal* n'était qu'une étape de son travail et prend la succession de ce qu'il appelait Eglise de la peur, qu'il avait montée à Francfort et à Venise et qui est encore visible à Cologne. Pour Schlingensief, cette affaire de *Parsifal* est une étape dans un processus, où il a conçu la scène de Bayreuth comme un lieu de l'action, où il a ramassé dans une mémoire de son œuvre et des mises en scène de Wagner. Il a reparcouru les mises en scène de 1882 jusqu'à la dernière. Sa mise en scène a fait un scandale et a été finalement adorée. Elle a été reprise trois fois. En 2004 et 2005, c'est Boulez qui l'a dirigée. En 2005, Boulez a fait ses adieux définitifs à Bayreuth et elle a été rejouée en 2006-2007. Il n'a pas arrêté de la retoquer. Il fait énormément de voyages en Afrique, il a beaucoup étudié le culte vaudou. Il a fait une mise en scène, où il a repris la question du sacré de *Parsifal*, en entremêlant tous les éléments, en allant dans la voie ouverte par Wagner d'un syncrétisme et en travaillant uniquement sur le rapport sur l'amour, la peur, la mort et la pitié et en mêlant tous les cultes, toute l'histoire de l'art dans un véritable bazar sur scène, où la surcharge visuelle était parfois intenable. Il fallait fermer les yeux pour pouvoir entendre Boulez diriger et écouter la musique, tellement il y avait une accumulation d'objets sur la scène et un dédoublement des personnages.

On pourrait peut-être évoquer par contraste une des mises en scène de Wieland Wagner, pour montrer comment le renouvellement de Bayreuth après la Shoah a eu lieu, avec un excès de vide et de symbolisation, qui caractérisait ses mises en scène. Pour arriver à sauver Bayreuth après le nazisme, pour faire oublier les croix gammées qui pendaient sur la façade, voilà ce qu'avait inventé Wieland Wagner, arriver au pur sacré dans un souci d'épuration et d'authenticité, qui éliminait les églises byzantines et qui évacuait tout ce qui pouvait avoir de moderne dans ce que fera Schlingensief après.

Patrice Veit

Merci Danièle Cohn pour cet exposé. Je crois que *Parsifal* est le seul opéra de Wagner à avoir été joué de son vivant à Bayreuth. A Bayreuth, il y a un autre opéra, qui est l'opéra baroque des Margraves, et c'est là qu'ont été joués auparavant les autres opéras. Encore une autre dimension au *Parsifal*. Tout le vocabulaire religieux est consubstantiel à l'œuvre de Wagner. Il suffit de penser à l'ouvrage de Lavignat sur le pèlerinage à Bayreuth.

Commentaire du public

A propos de la mise en scène et de la vidéo, il y a l'exemple de *Tristan* qui a été joué à l'Opéra Bastille, avec les vidéos de Bill Viola. C'était quelque chose de très sobre, il ne se passait quasiment rien sur scène et il y avait ces vidéos pleines de symbole. L'Opéra Bastille a une apparence totalement impersonnelle et à l'intérieur, il est une sorte de vaisseau. On embarque et je pense que pour les mises en scène, et particulièrement pour Wagner, c'est une sorte de temple, c'est un endroit très disposé pour les opéras de Wagner. Mais la mise en scène est vraiment une des plus belles pour *Tristan*. *Tristan* était une des œuvres les plus mystiques avec *Parsifal*. On peut dire que le sacré, c'est à la fois du païen, du chrétien, je pense que c'est l'aboutissement de l'œuvre de Wagner.

Danièle Cohn

J'ai vu le *Tristan* avec la vidéo de Bill Viola. Je ne pense pas que ça soit une mise en scène définitive du *Tristan*. Il y en a eu une beaucoup plus belle, qui était celle de Chéreau à la Scala. Ceci dit, la comparaison se pose entre Bill Viola et Schlingensief. Il est clair que très curieusement, Schlingensief va beaucoup plus dans le sens des projets de Wagner que Bill Viola. Schlingensief s'inscrit dans une tradition qui est propre à Wagner. Il faudrait plus de temps pour comparer, mais c'est vrai que de plus en plus, les mises en scène d'opéras intègrent des vidéos. Cela fait partie des tics de la mise en scène actuelle, qui est une manière d'évacuer le problème du décor et de revenir à un procédé dont Wagner ne voulait plus et contre lequel il se battait, c'est-à-dire le procédé du panneau peint. Car finalement, la vidéo fait écran au cinéma et reprend le panneau peint.

Patrice Veit

Je vais donner tout de suite la parole à Michael Werner qui est directeur d'études à l'EHESS du Centre Interdisciplinaire sur l'Allemagne.

La place du gothique (et l'image de la chrétienté médiévale) dans la pensée esthétique allemande du XX^e siècle

Michael Werner, historien, directeur d'études à l'EHESS (CRIA)

Je vais vous inviter à jeter quelque coup d'œil sur un de mes chantiers actuels, qui concerne les rapports entre l'historicisme, ou une pensée de l'histoire, et avènement de la modernité. En l'occurrence, contrairement à mes habitudes, je vais parler aujourd'hui surtout d'architecture et d'images alors que normalement, je suis plutôt branché sur la musique ou sur les textes.

Quand vous regardez cette image de Feininger, qui est la couverture du manifeste du Bauhaus et qui est intitulé *La cathédrale de l'avenir*, vous êtes un peu interloqué et c'est de cette question-là dont je vais partir, en vous proposant un parcours par quelques étapes.

Voici le monument élevé par Schinkel en 1819, sur une colline près de Berlin. Ce monument a la particularité d'être le premier monument national qui représente une forme en quelque sorte abstraite. C'est un monument en l'honneur des soldats tombés pendant les guerres antinapoléoniennes, qui a la forme d'une tour gothique. C'est un mélange de quadrilatéral et d'octogonal, on commémore les différentes batailles. Il y a une inscription, qu'on a pu considérer comme le fondement-même de la théorie sur la mémoire, puisque ce monument est dédié « à la mémoire de ceux qui sont tombés, aux vivants pour qu'ils reconnaissent et aux générations futures pour qu'elles imitent ». On concentre sur ce lieu le rapport entre passé, présent et avenir, sur le lieu-même qui sert de commémoration. Autre caractéristique très importante, Schinkel est connu comme l'architecte du classicisme qui a construit le Berlin classiciste. Il choisit ici une forme gothique. C'est particulier, car le monument est peint en couleur verte. C'est donc sur une colline. L'idée, que Schinkel a indiqué lui-même, est que cette tour a poussé du sol de la colline. Aujourd'hui, quand vous regardez, il y a un socle immense de dix sept mètres de hauteur, qui est dû au fait qu'une brasserie a été construite à côté, avec une tour qui était plus haute. Comme on ne pouvait pas l'interdire, il fallait rehausser le monument, la symbolique originelle a donc été perdue.

Au départ de ce qu'on pourrait dire sur la perception du gothique en Allemagne, et qui va conduire à la théorie que l'art gothique est un art national allemand, on peut le symboliser autour de l'histoire de l'achèvement ou de la reconstruction de la cathédrale de Cologne, qui est la grande entreprise nationale de l'appropriation du passé en Allemagne. Je précise d'ailleurs que c'était la Prusse et non l'Allemagne au temps de Schinkel.

Avec cette reconstruction, du point de vue intellectuel et idéologique, on assiste à une sorte de sécularisation du Moyen-âge, de politisation aussi, puisque l'Allemagne qui va donc achever cette cathédrale à Cologne en terre catholique, c'est plutôt une Allemagne protestante. Cette entreprise joue sur l'ambiguïté entre restauration et achèvement. On s'inscrit dans une continuité et en même temps, on essaie de reconstruire un passé qui n'existe plus.

Troisième élément important, elle va soulever des problèmes techniques absolument gigantesques. Elle est au début d'une sorte de redécouverte, de reconstruction des arts du Moyen Âge, avec le lieu central qui est un édifice où tous les artisans, où toutes les corporations, travaillent, qui existent toujours à côté de beaucoup de cathédrales. Cette dimension technique va être extrêmement importante et va avoir des conséquences. Le grand architecte historiciste de Vienne, qui ne va pas achever ou restaurer, mais construire des édifices néogothiques, a été formé sur cet énorme chantier.

Quatrième élément, au départ, cette entreprise est présentée comme une entreprise populaire. On crée une association, on fait appel à tous les allemands où qu'ils soient pour porter cette reconstruction, mais évidemment, l'immensité du chantier fait que ce n'est qu'avec l'aide massive de l'empereur Guillaume I^{er}, après l'établissement de l'État national, que l'on va achever et donc véritablement réaliser la construction. C'est vraiment important, car on voit dans la cathédrale de Cologne une reconfiguration par rapport au passé. On voit cette dimension technique qui, par la suite, va être extrêmement importante pour le XX^e siècle.

C'est évidemment la consécration de la forme cathédrale, comme quelque chose qui symbolise l'unité du monde religieux, d'un ordre politique, des arts et des sciences, tout cela lié à ce cinquième élément, qui est la technique et qui, à travers ces liens avec la technique, va ouvrir vers un autre domaine, qui est celui de la vie quotidienne. La cathédrale a ce paradoxe qu'elle se distingue fondamentalement par principe de la vie du quotidien, telle qu'on pourrait l'imaginer au Moyen Âge et qu'elle incarne en même temps l'unité de ce monde, qui est fondamentalement une unité entre la terre et le ciel.

Voici une image virtuelle de cette cathédrale. Ce qui intéresse du point de la forme, je vais citer rapidement cinq éléments: le rapport entre le haut et le bas, donc l'accent sur le vertical; le mélange entre des lignes droites et des courbes et des combinaisons multiples qui en résultent; l'imbrication de différents plans visuels, à l'intérieur et à l'extérieur de la cathédrale, qui conduit à la rupture de la perspective unidirectionnelle imposée par la Renaissance, de cette perspective de la géométrie classique; la combinaison de l'ouverture et de la fermeture; le rôle fondamental de la lumière.

La cathédrale va, pour les fondateurs du Bauhaus, être un symbole et une allégorie en même temps de la convergence des grands principes de construction, où il y a à la fois une unité globale, une harmonie générale, un esprit du gothique, du Moyen Âge et en relation avec cette unité de l'ensemble, un souci de chaque détail ornemental, constructif. Les différentes figurations vont être en relation et en harmonie avec cette unité profonde. Là encore, c'est l'ordre divin qui tient ensemble toute cette histoire.

Encore deux mots sur l'historicisme. Tout ce travail sur le passé s'inscrit dans ce travail du XIX^e siècle, cette pensée de l'histoire, qui va progressivement historicisée tous les objets du savoir, européens d'abord et extra-européens ensuite. Par rapport à cet historicisme, qui va aller de pair avec un positivisme, on s'accroche au fait, au contexte et à toutes les choses concrètes pour expliquer quelque chose. Il va y avoir, vers la fin du siècle, une sorte de crise, car l'historicisme mène vers le relativisme, tout n'est explicable que par le contexte, tout perd son sens propre par rapport à un contexte immédiat. C'est là, de nouveau, la recherche d'une synthèse, ou la quête d'une synthèse nouvelle, dans laquelle va s'inscrire la représentation du gothique.

Il y a, de ce point de vue-là, une dimension en terme d'histoire intellectuelle et une dimension esthétique, qui est la formalisation des théories esthétiques de l'art du gothique, ou de l'essence du gothique. Cela

s'inscrit donc en contrepoint du réalisme et de ses théories. Le gothique va être un art qui est beaucoup plus capable de représenter l'abstraction. C'est un refus du réalisme classique. Le gothique est donc un art symbolique, un art intégrateur, qui intègre tous les éléments de la vie du religieux et du profane et qui est par essence un style, un art de la spiritualité.

Revenons maintenant aux Lumières, et plus précisément au Bauhaus. Pour le Bauhaus, vous avez le texte qui l'accompagne. Il y a une raison pratique qui met la cathédrale au centre. C'est le rôle que retrouve, à travers l'édifice, le maître de la construction et le maître du construire. C'est celui qui fait les plans qui dirige toutes les activités, toutes les corporations. L'idée du Bauhaus au départ était effectivement de mettre au centre l'architecture. C'est l'apport, le concours de toutes les disciplines, qui va permettre de réenvisager un ensemble unique. C'est très intéressant de voir qu'à l'exposition des arts appliqués de Munich de 1922, un des architectes futuristes et modernistes les plus affirmés est Peter Behrens. Quand il s'agit d'envisager l'activité de l'architecte constructeur, il va représenter un Christ expressionniste, qui va être reçu comme une sorte de profanation, par les cercles conservateurs de Munich. Cela indique bien la congruence ou la manière d'envisager la construction sur une nouvelle base à la fois religieuse et stylistique, inspirée par le gothique.

Parallèlement à cette idée de la refondation et de la construction comme un art total, il y a une attention tout à fait particulière qui est mise sur le médium de la lumière. Pourquoi ce médium ? Il y a beaucoup de raisons : il y a une raison symbolique, car la lumière met en relation le ciel et la terre, elle est quelque chose qui a des couleurs et qui est indifférenciée en tant que telle. Elle permet surtout de construire des espaces architecturaux, qui peuvent s'inspirer de la manière dont la lumière est utilisée dans l'art gothique. Maintenant, étant donné les progrès technologiques de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, la lumière va pouvoir être utilisée de manière totalement nouvelle.

Or, il y a des manifestes pendant la première guerre mondiale pour une architecture de verre. Il y a, comme je le montrerais tout à l'heure, un pavillon de verre qui va être construit, qui va vous montrer comment on pense l'utiliser. Il y a aussi une association d'architectes qui, au lendemain de la première guerre mondiale, va s'appeler « la Chaîne de verre » et qui va consister à mettre en relation une série d'architectes progressistes, résolument modernistes, dont Gropius, le fondateur du Bauhaus. Elle va les mettre en relation à un moment où il n'y a pas beaucoup de projets de construction dans la situation économique de l'époque. Ils décident d'échanger une correspondance, d'établir une chaîne de correspondances, dans laquelle ils présentent leurs nouvelles idées, ils les confrontent, ils les discutent. C'est une correspondance qui va durer pendant l'année 1919. Il y a un architecte qui joue un rôle tout à fait particulier, c'est Bruno Taut. Vous voyez quelques-uns des dessins qui sont échangés lors de cette correspondance et commentés par les artistes. Vous voyez le rôle central de l'étoile, qui est à la fois le centre et qui rayonne. Vous avez des correspondances entre des principes constructeurs de la lumière et des défis modernistes, tels qu'ils sont imaginés à ce moment-là et qui mettent en scène l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur dont on avait parlé. Vous voyez différentes formes qui sont imaginées et le rôle central de la lumière, envisagée sous la forme du cristal, ou sous la forme des oppositions et de la confrontation des lumières. Ici un autre élément, une autre forme d'envisager la construction de l'avenir, sous la forme d'une tour qui donne les nouvelles lois, la table des sept nouvelles lois en 1919. Vous voyez là le rapport entre le haut et le bas et la parenté avec les immeubles qui sont construits parallèlement aux États-Unis.

Revenons à un de ces éléments de cette correspondance de la Chaîne de verre, qui est un morceau imaginé par Bruno Taut. C'est le scénario d'un théâtre, d'une pièce qu'il s'agit d'écrire et de mettre en scène. Je vais faire défiler quelques images avec des légendes très intéressantes et qui nous donnent une idée de la manière dont on envisage la construction. C'est dans une langue très expressionniste, donc la traduction est très approximative.

« Le rideau s'ouvre. Lumière colorée inondant la scène. Jaune resplendissant. Rien d'autre. Ni sol, ni toile, ni mur » donc c'est un espace vide. « Musique, sans amplitude, un simple tintement dans l'espace, un long tintement clair d'un jaune lumineux. Ensuite, des formes surgissent par le bas et avec elles des figures musicales. Formes et figures musicales deviennent plus riches, fortes, agitées, colorées. Ça pousse. Les formes se détachent librement de l'espace, naturellement, de toute part. Ça pousse encore, jusqu'à ce que l'ensemble se tienne fermement debout. Fondation d'un bâtiment colossal avec portail. Le portail s'ouvre. Le bâtiment s'ouvre et déploie ses salles. Une cloche retentit. Il se referme. Une secousse le traverse de part en part. Il ploie, menace de tomber. Mais sur scène, les formes se dissolvent, se séparent les unes des

autres, en rythme, et volent en éclats. Se transforment en atomes et se dissolvent dans l'univers. L'éclairage est assombri. Du jaune clair à l'orange. De l'orange au vert. L'espace vide est d'un bleu profond. Bleu-vert profond. La musique emplit ces profondeurs absolues. Tout devient bleu profond et des étoiles se mettent à scintiller. Au fond, deux étoiles se balancent. L'une des deux disparaît, l'autre, l'étoile-cathédrale se rapproche, tourne mille fois sur elle-même, danse, change de forme et de brillant et s'envole. Un météore. L'espace est à nouveau bleu profond. Un long moment. Musique éthérée lointaine. Soudain, l'espace devient rouge foncé. Des formations semblables à des végétaux. Fleurs vives surgissent de toute part. Elles se penchent toutes vers le centre. Un globe terrestre se verse, s'élève en tournant, recouvert par des plantes. Le ciel devient violet. Le tonnerre gronde. Pluie violente. Arc vert, jaune, rouge dans le fond bleu azur. L'enveloppe verte de la terre s'ouvre. Des cabanes s'élèvent, aussi colorées que des fleurs. Journée très claire. Les cabanes s'étendent jusqu'à l'horizon. Soleil d'après midi. Musique pleine d'allégresse. Voix d'enfants. Devant, sur la colline, la Maison grandit, le soir approche. La Maison de cristal, dans la lumière théâtrale d'un crépuscule rougeoyant. Elle s'ouvre, montre ses merveilles intérieures. Cascades lumineuses, fontaines, sphères flottantes. Elles irriguent, divisent, déplacent. Tous ses membres brillent, scintillent, étincellent et virent au violet, s'étendent de plus en plus. Extension complète. Toute la scène est maintenant occupée. Les tableaux se séparent et se superposent tels que des plaques de glace, jusqu'à ce qu'elles soient traversées par la lumière des étoiles sur un ciel bleu foncé. Dans la nuit, l'architecture et l'univers font un. La scène est à nouveau calme. La musique s'écoule sans fin sur un temps céleste jusqu'à ce que le rideau se ferme doucement. »

C'est évidemment une pièce imaginée. C'est une scène de la reconstruction du monde, à l'image de tel qu'il a été créé par le créateur. Il faut bien voir que le gothique n'est pas détruit lors de la première création, les formes sont conservées dans les atomes et elles se recréent à partir de là. On retrouve du retour, de la reconstruction. Cette pièce ne veut pas dire que c'est le monde réel, c'est une nouvelle étape dans ce processus cosmique qui est l'architecture. Il se trouve que ce même Bruno Taut a fait pour une exposition à Cologne en 1914, c'est-à-dire quatre ans auparavant, un pavillon de verre éphémère. On a quelques photos, des descriptions, qu'on a essayé de reconstruire sous forme virtuelle. Vous voyez qu'un certain nombre de principes ont été mis en œuvre. C'est l'architecture de verre, un pavillon à deux étages avec un soubassement et un système d'escaliers, enfin une coupole qui est tout à fait particulière. Dans le soubassement, vous avez un système de cascades, qui rappellent les cascades que l'on a construit à Berlin. Il est décalé par rapport au centre de l'édifice qui est représenté par cette ouverture. Il y a un jeu de couleurs. C'est une grande variété technique des couleurs, car ce sont à la fois des grandes et des petites plaques colorées qui composent les grandes plaques, tels des vitraux. Sur les murs, vous avez des vitraux, qui sont abstraits, mais totalement dans la symbolique de la reconstruction du monde. Vous avez ensuite un système d'escaliers qui monte avec des plans absolument incroyables, toujours autour du centre, par lequel tombe la lumière du haut. Et vous avez en haut la coupole qui est faite de quatorze arcs en béton. Ils se réinitient en haut vers quelque chose qui est une sorte d'étoile. C'est un bâtiment virtuel, dont il essaie de mettre en pratique ses constructions, qui a été énormément critiqué à l'époque. En même temps, il sert de promotion pour l'industrie du verre allemande, lors de cette exposition. Tout le jeu des lignes, des formes, des plans, est là réuni dans quelque chose qui n'a pas d'objet concret. Ce n'est pas un lieu concret, il est virtuel, qui donne une indication.

Par rapport à notre sujet, on peut en dire que la dialectique du retour ou du recommencement de la création, comme quelque chose qui est recréé à chaque instant, est ici envisagée sous la forme d'une nouvelle alliance avec le cosmos. Le processus de confrontation avec le gothique est également une caractéristique fondamentale pour l'émergence de la modernité la plus radicale. Le gothique est le modèle le plus parfait pour la nouvelle totalisation à laquelle la modernité et les avant-gardes vont aspirer. Il a cette particularité qu'on peut l'utiliser sous la forme symbolique d'une cathédrale, mais aussi sous la forme de construction de lieu de vie concrète, telle que le Bauhaus va s'employer à les construire par la suite. Il y a un certain paradoxe, qui pose de nouveau le rapport entre le sacré et le profane de façon tout à fait concrète. C'est le problème de l'universel. Est-ce que le planétaire est un vrai universel, en quelque sorte au delà des universels situés, ou est-ce que ce ne sont pas plutôt les procédures d'universalisation sur lesquelles il faudrait insister ou s'interroger ?

Conclusion

Danièle Hervieu-Léger, sociologue, directrice d'études à l'EHESS (CESTA)

Pour essayer de reprendre tous ces thèmes dans la perspective d'une discussion générale qui de toute façon va être nécessairement très brève, c'est un exercice acrobatique, compte tenu de la richesse et la densité de ce que l'on a entendu depuis hier. Je vais simplement raccrocher les wagons, si j'ose dire, avec des éléments d'introduction qui étaient minimalistes, qui n'étaient pas une introduction, mais plutôt une remise en situation de quelques thèmes que nous avons abordés dans la préparation de ce colloque. La discussion suivra ensuite son cours.

Quand on raisonne avec les outils des sciences sociales, sur le couple sacré-profane, on a d'abord devant soi la représentation d'une opposition radicale entre deux mondes absolument séparés, et une séparation qu'il faut envisager d'une façon très concrète, comme séparation des espaces, des lieux. Daniel Fabre a insisté sur ce point en commençant son exposé hier. Cette séparation radicale, cette non-communication entre les deux univers du sacré et du profane n'exclut pas les passages d'un monde à l'autre, mais au prix de procédures extrêmement sophistiquées de décontamination et de requalification. On est devant un dispositif extraordinairement verrouillé.

Or, ce qui est la première constatation que l'on peut faire à l'issue de notre colloque, c'est que clairement, quand on raisonne sur la modernité, on s'aperçoit bien que ce couple profane-sacré radicalement opposé, qui correspond à un monde entièrement gouverné par le religieux, la modernité ne dissout pas le sacré, ne remet pas en question l'existence d'un sacré, ne réduit pas la sphère du sacré, mais en quelque sorte introduit une sorte d'extraordinaire mobilité entre les deux univers. La modernité n'est pas l'élimination du sacré ou son exclusion, c'est le fait que les espaces du sacré deviennent mouvants, mobiles et continuellement redistribués. Entre le sacré et le profane, il n'y a plus cette frontière radicale, il y a de la porosité, de la fluidité, des désinvestissements et des réinvestissements, qui ne sont pas seulement factices. Ils se jouent à toute sorte de niveaux: au niveau des objets, on l'a vu avec les masques dans les musées, des pratiques, on l'a vu avec les danses rituelles, des situations, des espaces. Ce qui me paraît important, c'est que ces mouvements ne sont pas simplement des déplacements que l'on pourrait cartographier une bonne fois pour toutes, on est devant des jeux de mobilités qui ne sont jamais stabilisés et qui ne peuvent pas l'être. Les circulations ne sont pas simplement des phénomènes de substitution, de remplacement, ou de reconversion, même si on peut identifier des moments de basculement, de conversion, de transformation. Mais il faut arriver à gérer intellectuellement et scientifiquement le mouvement lui-même, le jeu-même de ces distributions. Évidemment, nos travaux d'analyses ont procédé par des coupes dans ce mouvement, ont effectué des sortes de prélèvements avec nos études de cas. On a bien vu que ces circulations et ces déplacements étaient liés, entre ce qu'on appelle le sacré et le profane, à la mobilité des contextes locaux. Comment des situations très concrètes de partage culturel produisent des effets de profanisation qui donnent lieu à leur tour à de nouveaux réinvestissements de sacralité ? On l'a vu dans un contexte local, ce qu'implique par exemple le passage d'une exécution d'une œuvre musicale de l'église au temple. La mobilité-même du contexte local produit des déplacements de l'enjeu de sacralité dans ce qui est en train de s'effectuer dans ces espaces.

C'est aussi la mobilité des contextes culturels, sociaux, politiques et j'ai envie d'insister sur la place du politique sur ce que nous avons évoqué, y compris dans le dernier exposé de Michael Werner où l'enjeu du politique est transparent.

Ce qui est intéressant aussi dans nos travaux, c'est la manière dont on s'aperçoit que l'on raisonne à la fois sur des déplacements de contextes, mais aussi sur les circulations et les déplacements associés à des dynamiques internes des situations et des pratiques, en particulier la manière dont on a conjugué l'étude ou la mise en scène des transformations de contextes et la manière dont se joue à l'intérieur de ces déplacements liés au contexte des dynamiques, comme le sont les dynamiques de la mémoire.

Quelque chose qui est extraordinairement puissant dans le colloque, c'est la manière dont est revenue constamment la question de la mémoire. Je crois que l'exploration de ces déplacements dans cette articulation des dynamiques contextuelles et des dynamiques internes nous conduit finalement, à l'issue de tout ça, à retirer comme principal résultat que si la modernité ne fait pas disparaître le sacré, elle opère une disjonction définitive entre le sacré et le religieux institué. Avec quand même le problème de voir ce

religieux institué, je parle des grandes traditions religieuses, refaire surface continuellement, car il reste une sorte de référence permanente.

Il y a un troisième terme qui a fortement émergé. Observez la disjonction entre le sacré religieux, au sens classique du terme, et un autre sacré qui concerne l'accès à la transcendance, la gestion de l'expérience de l'évidement, comme point crucial de la condition humaine, dans sa finitude et de l'enjeu-même d'une représentation possible de l'expérience de la finitude. On voit bien comment a joué continuellement avec ces thématiques, auxquelles les grandes traditions religieuses ont fourni des récits grandioses, qui continuent de travailler puissamment la façon dont aujourd'hui, dans une situation post-traditionnelle, on est capable de réfléchir l'émergence du sacré. Le troisième terme qui a émergé est donc celui d'utopie. Le dernier exposé souligne à quel point l'utopie est présente.

Ce qu'on a vu ce matin, y compris dans la pratique artistique de Katherine Sirois, c'est qu'il y a quelque chose qui est de l'ordre de cette dynamique de la mémoire, plus précisément de l'anamnèse et de la vision de l'avenir. L'anamnèse est par excellence au cœur du geste religieux des grands récits traditionnels des religions, mais qui, dans les formes sécularisées, est vraiment la manière, dont l'invocation d'une mémoire qui est revisitée, produit de la prophétie, produit de la vision d'un avenir alternatif. Avec évidemment, du point de vue sociologique, tout l'intérêt que cela présente de rapporter ces visions d'avenir et ces mises en scène réinventées, cette imagination appliquée au passé et à la mémoire, de le rapporter à la protestation qui s'exprime sur le présent, qui est tout à fait visible dans toute une série de choses que nous avons vues. Voilà ce que je crois intéressant dans le travail, le parcours que l'on a fait. Laissons l'art, laissons la religion, mais attachons nous très spécifiquement au jeu de l'utopie du sacré. L'art et la religion sont deux modalités et deux pratiques qui touchent, l'une et l'autre, à l'articulation entre la dynamique utopique, c'est-à-dire la capacité de se représenter un avenir, à partir d'une certaine façon d'invoquer la mémoire d'un passé qu'on recompose, pour en quelque sorte sortir de la finitude d'une condition et produire quelque chose qui pourrait être de l'ordre d'un universel, qui n'a plus rien à voir avec le planétaire, mais qui est un horizon qui recule toujours. Cet universel-là est probablement inaccessible, aussi bien avec les moyens de l'art qu'avec les moyens de la religion. Mais cela reste ce à quoi aspirent les tentatives auxquelles nous avons assistées. Nous avons encore un moment pour échanger sur les exposés et sur ce qui s'est passé dans ce colloque, y compris la manière dont on pourrait poursuivre ces dynamiques de recherche.

Commentaire du public

Est ce que ce sacré n'est pas uniquement d'ordre psychologique et imaginaire ? Qu'est ce qu'il y a de plus dans le sacré ?

Danièle Hervieu-Léger

C'est-à-dire que vous voudriez que l'on essaie ici d'identifier ici une substance du sacré.

Commentaire du public

On est dans une période de remplacement. Le grand soutien pendant des siècles a quand même été la religion. Il semble que la dynamique du monde moderne veuille se dégager de cette emprise. On est quand même un peu en recherche de ce que l'on met derrière ce mot sacré, qui est très associé au religieux. C'est très difficile de dissocier cela du religieux.

Danièle Hervieu-Léger

Oui, mais il y a deux manières de l'aborder. Il y a une manière qui consiste à se demander, quel est le contenu de ce sacré, quelle est la vérité, le discours vrai ? Il y a une autre manière de faire, qui est plutôt celle que nous, chercheurs, avons, et qui est peut-être aussi celle des artistes d'ailleurs, mais qui n'est pas d'essayer de repérer un contenu substantiel, mais au contraire d'essayer d'identifier cette espèce d'effet d'aspiration. Le sacré, c'est peut-être rien d'autre que cet effet d'aspiration que produit justement cet

évidement, qui est d'abord lié à notre propre condition. On est confronté à un grand vide, qui est la certitude de notre propre mort et tous les humains, toutes les sociétés humaines ont été confrontés à la finitude de nos entreprises, à la finitude de nos œuvres d'art, avec des pavillons de verre qui n'existent plus, avec des espaces qui ont été surinvestis et qui s'effacent. Nous sommes confrontés à cette expérience-là qui est universelle, sauf que face à cette situation, il y a deux attitudes possibles, celle qui consiste à apporter immédiatement une saturation de significations pour combler ce vide et celle qui consiste à dire, au contraire, nous allons essayer de tenir le plus longtemps possible l'évidement.

Danièle Cohn

Je pense aussi que tout ce qu'on a essayé de montrer, tout au long des journées, par des exposés qui avaient des terrains qui nous confrontaient à des études de cas très variées, c'est que l'on a travaillé la notion de sacré, en montrant qu'il y a une production de formes. Ces productions de formes sont infiniment plus importantes et nous nous nourrissons beaucoup plus, y compris comme vous le disiez, psychologiquement et dans notre imaginaire, que la question des significations. La forme l'emporte sur les significations. Que ce soient les différents arts qui ont été évoqués ici, ou que ce soient les religions, ils travaillent sur de la mise en forme. Et nous retravaillons ces mises en forme avec nos outils d'origine dans les sciences sociales. Mais je pense que ce terme de forme est assez indispensable. Ce n'est pas du psychologique et du vague, des œuvres d'art comme les différentes élaborations, ce sont des formes extrêmement construites, que ce soient des mises en scène par destin éphémères d'opéras, que ce soient les constructions de Bruno Taut qui n'ont jamais existé. Ce sont des formes sur lesquelles nous pouvons encore travailler.

Danièle Hervieu-Léger

Quand on pose la question d'« au delà de notre imagination, de notre imaginaire, du psychologique, de notre aspiration à donner du sens, où est le sacré ? », le problème est que l'on est dans un ordre d'affirmation en apportant une réponse, qui est celui de la foi ou de la croyance, mais qui n'a pas davantage de substance objective que la densité du psychisme, que vous évoquez par ailleurs. Le problème que nous posons n'est pas quelle est la source ou quel est le socle, d'où vient cette aspiration au sacré mais de dire comment, étant donné l'universalité de ce questionnement, comment, dans une telle diversité de circonstances, de temps, de lieux, de conditions, de genres, etc., on produit des formes permettant de gérer la cohabitation à la fois individuelle et collective, avec ce vide ?

Commentaire du public

Vous avez parlé tout à l'heure d'une époque post-traditionnelle. Moi je pensais à la réflexion d'Arthur Danto, qui affirme que nous sommes dans une époque post-historique, c'est-à-dire une époque où plusieurs théories de l'art coexistent. On peut se promener au Louvre pendant la Nuit blanche et utiliser plusieurs théories. Je me demandais si, avec le problème d'identification entre sacré et profane, une comparaison est possible avec le questionnement autour de l'objet banal et de l'objet artistique. J'ai l'impression que le problème d'identification du sacré et du profane est assez semblable à celui de l'objet banal et de l'objet artistique. Cela peut être une piste à explorer.

Sylvie Dallet

A partir des années 40 jusqu'à la fin de sa vie, Schaeffer a développé l'idée que l'art était la dernière recherche, car il n'était pas un progrès. C'était ce qui le différenciait radicalement de la science. Comme ici il y a majoritairement des chercheurs et nous avons tous cette dimension de vouloir être des scientifiques, c'est cela cette conjonction qui est intéressante. Nous avons choisi un objet qui n'est pas de l'ordre du scientifique et de l'ordre du progrès. Il y a toute une réflexion qui se base sur le fait que l'art est une nourriture, qui est de cette dimension que vous avez décrite, comme une valeur, comme un mystère. C'est cette contradiction qui fait la recherche, qui ne peut pas tarir.

Danièle Hervieu-Léger

J'ai envie de vous faire deux réponses, que la question de l'association entre sciences et progrès est certes forte, mais il faut quand même réfléchir à deux fois. Il y a toute une réflexion autour de cette association qui est très forte dans notre histoire occidentale, mais la science elle-même se pose la question de ce qu'elle fait au développement humain, elle s'interroge. Je crois que ce que vous évoquez entre art, expérience religieuse ou connaissance, sont pour moi malgré tout des voies d'accès qui bien entendu sont différentes, mais je ne pense pas qu'il y ait une radicale disjonction entre la situation de celui qui fait professionnellement œuvre de connaissances et celui qui fait professionnellement œuvre d'art. Je pense, qu'en réalité, il y a des éléments extraordinairement proches dans les deux affaires. Il y a une force du travail du négatif et on ne peut à aucun moment arrêter le processus de reprise. Ce sont des démarches qui ne sont pas sur le même plan dans leurs objectifs, mais qui correspondent selon moi à des dynamiques qui n'interdisent absolument pas la rencontre de la science et de l'art.

Sylvie Dallet

Ce n'est pas ce que je disais non plus. Je dis simplement qu'il y a des changements qualificatifs de forme et donc de plan, comme vous le disiez, et que donc logiquement les formes ne peuvent pas être appréhendées de la même façon.

Danièle Hervieu-Léger

Ce sont plutôt des points de vue et des angles d'entrée que cette démarche.

Commentaire du public

Par exemple, depuis le début, vous n'avez pas parlé des sciences cognitives. Dans cette interaction, cela aurait pu être une porte d'entrée scientifique.

Danièle Hervieu-Léger

Bien sûr, mais les gens qui étaient là ont fait avec leurs compétences. Il aurait pu y avoir la présence de la psychologie, dans d'autres versions que celle d'ailleurs de la psychologie cognitive. Nous ne faisons jamais qu'ouvrir des entrées. En tout état de cause, elles s'interdisent de réduire l'objet. Nous sommes méthodologiquement réductionnistes, mais nous avons tous suffisamment assez rompu avec une vision positiviste de la science pour savoir que nous ne décomposerons pas notre objet. Nous n'en dirons pas tout. On peut étudier comme littéraire, comme psychanalyste, comme théologien, comme exégète, etc. On peut étudier les poèmes de Jean Delacroix, il restera de l'irréductible. Il serait bien misérable celui qui, du point de vue d'une des sciences quelconques, dirait « je l'ai réduite, je peux tout vous dire de l'expérience de Jean Delacroix ». Wagner offre par exemple, à lui seul, un terrain extraordinaire.

Commentaire du public

L'art s'affranchit du dogme. Quelque part, l'art est beaucoup plus universel que toutes les religions. D'une certaine manière, je pense qu'il est une manière de nous conduire au sacré, ne serait-ce que par les émotions qu'il engendre. Les musées n'ont jamais été autant fréquentés, les opéras sont pleins, je pense qu'à travers l'art, notre époque trouve peut-être une manière, car on est dans une époque de doute, de fin de civilisation, quelque chose qui développe en même temps qu'il touche au plus profond de nous-mêmes. Gérard Mortier, l'ancien directeur de l'Opéra, disait que l'on ne va pas à l'Opéra pour se distraire, mais l'Opéra nous interpelle sur nous-mêmes, sur notre condition, sur notre civilisation. C'est justement le but des mises en scène. C'est la manière dont l'art doit nous interroger, doit nous élever. C'est justement comme cela que l'on atteint le sacré.

Commentaire du public

Je voulais juste remercier Danièle Hervieu-Léger pour avoir permis ce rassemblement de gens et de tout ce dont vous nous avez parlé pendant une journée et demi. Je le fais en tant que la fille d'Isabelle et Henry Gouïin qui ont créé cette Fondation. Leur désir est de développer les sciences de l'homme. J'espère qu'il y aura d'autres moments comme aujourd'hui. Je veux vous demander pourquoi vous n'avez pas dans votre panel un élargissement, pourquoi il n'y avait pas de théologiens. Pour moi, pour parler du sacré, je ne vois pas comment on peut se passer de ces moments.

Danièle Hervieu-Léger

Le choix a été fait d'aborder ces questions à travers sciences sociales, philosophie et interaction avec des artistes. C'était déjà pas mal de liens établis. On pourrait imaginer après tout que des théologiens puissent aussi évoquer la manière, et il y a toute une réflexion théologique extrêmement riche, que le rapport entre art et sacré. C'est un autre point de vue. Il est probable que, si ce colloque avait eu lieu en Allemagne ou en Angleterre, cela aurait été absolument naturel qu'il y ait parmi nous des théologiens. S'il n'y a pas de théologiens, je ne parle pas de représentants des confessions religieuses, je parle de théologiens, de gens qui pratiquent des sciences du religieux de l'intérieur. Je pense que des gens qui sont des garants institutionnels d'une orthodoxie du croire n'ont pas leur place dans un échange de ce genre. Les théologiens ont pour métier, avec une problématique croyante, d'examiner les questions que nous nous posons. Nous sommes dans un contexte français et avec notre conception universitaire de l'échange scientifique, nous nous sentons très à l'aise de converser avec des artistes, mais nous serions beaucoup plus mal à l'aise de parler avec des théologiens.

Commentaire du public

Vous êtes tout de même dans une abbaye. C'est un lieu qui a d'abord été créé dans un objectif sacré.

Danièle Hervieu-Léger

Absolument. De ce point de vue-là, le lieu lui-même est un des acteurs de cette rencontre. Mais en même temps, cette abbaye, comme nous l'avons tous remarqué, elle n'est pas rythmée par les heures mystiques. Elle n'est pas animée par ce qui fait la signification du lieu. Nous sommes passés dans une autre configuration. Ce lieu est déjà un lieu qui certes est une abbaye, qui porte toutes les empreintes spatiales, symboliques, mais reconfigurées dans un contexte différent, qui est notamment celui d'une idée que les enjeux majeurs auxquels la vie monastique envisage de répondre, peuvent être problématisés et atteints à travers d'autres pratiques, dont l'une est l'activité artistique, et l'autre l'activité de connaissance. Nous repeuplons l'abbaye autrement.

Commentaire du public

Il y a un de nos élus l'autre jour qui a dit que nous étions dans une abbaye laïque.

Daniel Fabre

On peut définir le sacré. Le sacré déborde le religieux, le dépasse et en même temps, le fonde. Dans les exemples que nous avons vus, il n'en reste pas moins que les formes que le religieux donnaient au sacré, j'entends le religieux institué, ont quelque influence directe sur la mise en forme du sacré hors du religieux. Il y aurait quelque chose que l'on a assez peu évoqué, on a considéré comme évident, comme allant de soi, toute une série de références à des formes particulières de christianisme, que l'on a retrouvé mises en œuvre dans des espaces, qui sont ceux par exemple de la distinction de l'art. Je crois qu'il y aurait un chantier comparatif qui serait assez intéressant. Un autre chantier, c'est la question que pose au religieux institué ce phénomène de débordement du sacré, qui est une question tout à fait centrale aujourd'hui pour

les religions instituées. Je vois un troisième front qui m'intéresse beaucoup. Au fond, ces théories de l'art qui convergent autour de la question du sacré, qui est un formidable aspirateur, qui attire la réflexion contemporaine sur l'art. J'en veux une simple preuve. On dit qu'après 1945, la littérature en France est dominée par le débat autour de l'engagement politique, avec la question du compagnonnage, avec l'idéologie communiste. Quand on regarde les textes produits fin des années quarante, on se rend compte que la question du sacré est absolument omniprésente, y compris centrale dans la conception sartrienne de la littérature. Sans le sacré, Sartre n'a plus de théorie de la littérature et même de l'art. Pensez l'énorme livre sur Jean Genet, où Sartre définit en 600 pages sa conception sacrale de la littérature. Un langage commun qui, dans ses expressions, peut être nuancé, mais un langage commun très fort. Il serait très intéressant de se pencher sur les créateurs qui refusent ce langage et qui, en toute conscience, construisent des théories de leurs pratiques, de leurs créations, anti-sacrées. Par exemple, l'Oulipo se construit très explicitement contre la vision surréaliste du créateur. La théorie mystique de la création poétique est singulièrement la cible de René Char. Il y a tout un appareillage qui se confronte très explicitement avec cette relation qui apparaît évidente, bien qu'elle soit déclinée de bien diverses manières, entre création et sacré.

Commentaire du public

Par exemple, même le film *Antichrist*, qui est sorti il n'y a pas longtemps, a créé beaucoup de problèmes. Moi, je trouve qu'il est une plongée extraordinaire dans le surnaturel. C'est un film qui m'a très touché.

Danièle Hervieu-Léger

Reconnaissez quand même qu'on a à peu près éreinté l'auditoire en multipliant les exposés. Si on avait essayé d'aller plus loin, je crois que l'on serait tous morts. Je crois que l'on peut s'arrêter là et se promettre d'autres moments d'échanges, si Royaumont continue d'accueillir ce genre de tentatives. On ouvre ensemble des boîtes à outils, on essaie de voir comment on peut les utiliser. On n'est pas devant des choses magistrales, ficelées. Tous les travaux que vous avez entendus sont des travaux en cours et je crois que c'est très important. Je voudrais dire à quel point nous avons été heureux d'avoir des doctorants. C'est extrêmement important que des colloques comme celui-là puissent permettre de donner toute leur place à des recherches en cours, qui sont en train de se faire. Je pense que cela pourrait être une spécificité que celle-là, que permet le partenariat entre Royaumont et l'EHESS. Merci à tous.

Intervenants

Régine Azria : sociologue, chercheuse au CNRS (CEIFR)

Keyvan Chemirani : musicien, percussionniste

Danièle Cohn : philosophe, professeure agrégée à l'EHESS (CESTA)

Cyril Crignon : doctorant au CESTA

Sylvie Dallet : professeur des universités, Université de Paris-Est, Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines

Frédéric Deval : directeur du département Musiques orales et improvisées à Royaumont, essayiste

Elina Djebbari : doctorante au CRAL

Daniel Fabre : anthropologue, directeur d'études à l'EHESS (LAHIC)

Christine Guillebaud : anthropologue, chercheuse au CNRS (Musée de l'Homme)

Danièle Hervieu-Léger : sociologue, directrice d'études à l'EHESS (CESTA)

Laura Jouve Villard : doctorante au CRIA

Marcello Massenzio : anthropologue, chercheur au LAHIC

Asma Sassi : doctorante au CESTA

Katherine Sirois : doctorante au CESTA

Patrice Veit : historien, chercheur au CNRS (CRIA)

Michael Werner : historien, directeur d'études à l'EHESS (CRIA)

Centres de recherche de l'EHESS :

CRIA (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur l'Allemagne) fédère des recherches sur l'espace social, intellectuel, culturel et politique des pays de langue allemande, du XVI^e au XX^e siècle. Il s'attache à la comparaison franco-allemande et à l'étude des relations intellectuelles, politiques, économiques et culturelles de l'Allemagne avec les autres pays d'Europe.

CEIFR (Centre d'Etudes Interdisciplinaires des Faits Religieux) réunit des sociologues, des anthropologues, des historiens et des philosophes qui consacrent leurs travaux à l'étude de la diversité des manifestations contemporaines du religieux, entre sécularisation et affirmations multiformes des croyances et identités religieuses.

LAHIC (Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture) développe des recherches sur les modes et formes d'institutionnalisation de la culture (dans les domaines de l'art, de l'archéologie, des langues, littératures et écritures etc.) dans une modernité laïcisée et mondialisée.

CESTA (Centre de Sociologie du Travail et des Arts) fait converger des recherches sur l'art, l'industrie, le divertissement, la santé, le sport, le travail et le politique. Dans tous ces domaines, les questionnements de la sociologie sont en dialogue constant avec les problématiques issues de l'économie, des sciences de la gestion, de l'histoire et des sciences politiques.

L'EHESS et la Fondation Royaumont ont conclu un accord de coopération (2007 / 2011), qui vise, à partir des sciences humaines, à donner un éclairage et des outils de pensée aux recherches artistiques que développe la Fondation Royaumont.

Dans ce cadre, les doctorants, encadrés par leur directeur d'études, sont accueillis à Royaumont aux côtés des artistes pour être les témoins d'expériences artistiques sur la création, la transculturalité, et la relecture contemporaine des répertoires.

Le résultat de leurs travaux est ensuite présenté à l'EHESS et à Royaumont. Séminaires, colloques et rencontres publiques jalonnent ce programme (*Musique, anthropologie, transculturalité*, octobre 2006 ; *Art, sacré et religion : transferts, connexions, échanges*, octobre 2009).

L'EHESS

Fondée en 1975, l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales est issue de la VI^e section "Sciences sociales" de l'École Pratique des Hautes Études, section créée en 1945 par Fernand Braudel et Lucien Febvre, et devenue autonome.

L'EHESS occupe une place singulière dans le paysage français de la recherche. Elle forme des docteurs dans toutes les disciplines des sciences humaines et sociales (histoire, anthropologie, sociologie, économie, géographie, linguistique, psychologie et sciences du langage, démographie, sciences de la cognition, science politique, philosophie et mathématiques), mais elle n'est pas une université.

Forte de 47 centres de recherche, dont 37 sont des unités mixtes avec le Centre National de la Recherche Scientifique, elle organise son activité autour du maillage de ses séminaires de recherche d'une part, de ses programmes de recherche d'autre part, de ses activités éditoriales enfin, en privilégiant l'interdisciplinarité et en favorisant la transversalisation des questionnements et des méthodes.

Cette conception de la recherche en sciences sociales conduit l'EHESS à donner une place toute particulière en son sein aux aires culturelles, et à promouvoir activement la pratique de l'interlocution entre les sciences sociales et les autres sciences (les sciences du vivant, notamment) d'une part, entre les sciences sociales et les activités de création (littéraire ou artistique) d'autre part.

Avec 300 enseignants-chercheurs, 500 chercheurs présents dans ses centres de recherche, 450 ingénieurs et techniciens, et 3 000 étudiants inscrits, l'EHESS est une institution à forte vocation internationale : entretenant des liens conventionnels avec une vaste constellation d'universités à travers le monde, elle accueille chaque année 150 professeurs étrangers invités, et la moitié de ses étudiants viennent d'au-delà des frontières nationales. Sa capacité d'accueil et d'encadrement doctoral et post-doctoral, et le nombre de ses chercheurs publiants la désignent comme l'un des principaux pôles de la recherche en sciences sociales en Europe.

La Fondation Royaumont

La Fondation Royaumont (Goüin-Lang) pour le progrès des Sciences de l'Homme -créée en 1964 par Henry et Isabel Goüin- est propriétaire de l'abbaye reçue en donation. La Fondation préserve et enrichit ce patrimoine, lui donne vie en le mettant au service des artistes et l'ouvre au public le plus large.

Ses programmes de recherche de formation et de création centrés sur la musique et la danse s'adressent à des professionnels du monde entier. Ils bénéficient de la présence d'ensembles installés en résidence et de la Bibliothèque musicale François-Lang. Ils instaurent un dialogue fécond entre une réflexion sur le patrimoine et l'invention artistique. Royaumont s'ouvre à tous, au travers des concerts et rencontres, des visites de l'abbaye, des stages et ateliers de découverte. Elle reçoit toute l'année des entreprises en séminaires.