



HAL
open science

Iconoclasme et vandalisme. La violence de l'image

Jean-Marie Marconot, Bernard Tabuce

► **To cite this version:**

Jean-Marie Marconot, Bernard Tabuce (Dir.). Iconoclasme et vandalisme. La violence de l'image. Presses universitaires de la Méditerranée, 312 p., 2005, 2-84269-675-1. hal-03334398

HAL Id: hal-03334398

<https://hal.science/hal-03334398>

Submitted on 3 Sep 2021

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.

Iconoclasme et vandalisme

La violence de l'image

Textes recueillis par
Jean-Marie Marconot et Bernard Tabuce

Recherche biblique interdisciplinaire
Université Montpellier III

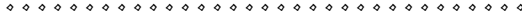
Ce colloque est le quatrième du groupe
Recherche Biblique Interdisciplinaire
Les trois premiers sont présentés
dans la note bibliographique

Le colloque Iconoclasme et vandalisme
a eu lieu les 28 et 29 novembre 2003
à Saint-Gilles

Il a reçu l'aide de l'université Paul-Valéry
et de la mairie de Saint-Gilles

Page de couverture : Abbatale de Saint-Gilles
Photo : J.-M. Marconot

Présentation



J.-M. Marconot



Le colloque confrontait deux termes ou réalités, et rappelait leur problématique commune : iconoclasme et vandalisme. Le premier a encore la violence de la sonorité « clasme », qui se transmet dans celle des « casseurs » récents. Le deuxième a cru devoir emprunter à un racisme spontané, qui attribue aux autres des défauts que notre ethnie ne saurait avoir. Les Vandales appartiennent aux Barbares, même si à l'époque, la société latine était en pleine décadence, elle l'était sans doute avec délicatesse.

Le dérèglement des gestes ou des mœurs, dans la violence, se justifie dans un ajustement des images et des représentations ; c'est parce qu'ils pensaient bien faire, que des anciens ont détruit tant de chefs-d'œuvre, qui manquent aujourd'hui à notre culture, et il y a une forte ressemblance, entre l'iconoclasme, qui se justifie par la théologie, et le vandalisme, qui se justifie par les besoins d'invasion ou de réaménagement urbain.

Les textes donnés au colloque de Saint-Gilles étaient répartis sur les deux journées : étude de l'iconoclasme biblique, croisement de l'iconoclasme religieux avec le vandalisme politique.

1 L'iconoclasme biblique

Yona Dureau étudie le phénomène dans la Bible mais aussi dans la tradition juive, jusqu'à Maïmonide, personnage plusieurs fois évoqué durant ce colloque, à cause de son œuvre, à cause

de la situation qu'il a eue entre les cultures et religions monothéistes. Le commandement de l'iconoclasme existe en Isarël, il faut détruire les idoles, mais il ne s'applique que dans le domaine de la religion concernée ; il n'est pas question d'aller saccager les temples des autres. Bien sûr, il n'y a jamais iconophilie en Israëel, mais tolérance envers autrui.

En évoquant Abraham, dans la tradition des Midrashim, Catherine Pujol approfondit cette « tolérance » ; c'est dans son itinéraire personnel, que le croyant est constamment invité à faire la rupture avec les idoles du monde, même s'il faut pour cela quitter son pays, à la recherche de Dieu. Abraham, iconoclaste, n'est pas un personnage violent, qui abuse de son pouvoir pour s'imposer aux autres, c'est un nomade perpétuel, qui assume toutes les conséquences de la foi.

L'image du « serpent » érigé dans le désert, par Moïse, était un remède homéopathique contre les morsures d'une invasion de reptiles. Quelques siècles plus tard, ce « serpent d'airain » construit par le fondateur, est mis en pièce par le réformateur, Ézéchiass, aux temps d'Isaïe : comment comprendre cette violence, sinon en faisant appel aux mentalités et aux représentations. Le serpent, qui guérissait, recevait un culte. Il était devenu idole, et devait être supprimé, dans un mouvement général de purification théologique. Plus lointainement encore, en élargissant la représentation jusqu'au mythe, ce serpent accomplit un parcours étonnant : au paradis, il vient tenter Ève ; en Égypte, le bâton-serpent de Moïse avale ceux du Pharaon ; dans le dialogue entre Jésus et Nicodème, le Christ élevé sur la Croix est comparé au serpent salutaire du désert.

Ce sont les représentations encore, qui sont expliquées ou montrées dans l'exposé de Jean-Luc Thirion, sur la réforme de Josias, au VII^e siècle. L'iconoclasme n'a pas été la pratique première, en Israëel, mais l'iconophilie. C'est parce qu'il y a eu excès dans la vénération des « images », que le commandement est intervenu. L'interdit suppose une première position, et sa modification. Les textes proposés, et surtout les vestiges archéolo-

giques, semblent probants. La lutte contre les images fait partie d'un projet d'unité politique et théologique, nettement daté.

Avec le Golem, Jeanne Rossille offre un parcours plus libre, fascinant pour l'imaginaire : quand un morceau, ou une boule de glaise, reçoit une vie, même précaire, par le jeu de la formule, sur les lettres et les formes de l'alphabet. Dans ce mime, se joue un dérèglement absolu de l'être et de l'image, du créateur et de la créature. La créature façonnée par artifice linguistique et théologique, échappe à son créateur, et le menace, mais elle est détruite par le même moyen : la suppression du mot, ou d'une lettre du mot marqué sur son front. L'idole aussi n'est que métal fondu ou gravé, toile dessinée et colorée : elle donne le change un instant, puis disparaît. Le Golem nous raconte le jeu de l'apprenti potier, qui prenait le texte de la Genèse à son compte.

Élian Cuvillier propose une autre lecture du phénomène de l'idole. Loin d'être matériellement grossière, elle est le spectacle même, elle est ce que l'on voit, elle donne à voir. Mais par elle s'instaure le règne de l'image, absorbant le réel. À l'idole, l'Apocalypse oppose le langage de la « vision », balbutiant, mais référé au culte lui-même qui lui donne sens. Le vrai Dieu ne se laisse pas voir, en spectacle clair, il est seulement aperçu ou suggéré.

Dans « L'interdiction de l'image dans l'Islam », Karim Chekour nous offre d'abord une comparaison pertinente entre les textes du Coran et ceux du Pentateuque, sur ce thème. Dans les deux cas, c'est la représentation religieuse, l'idole, qui est visée. Il n'est pas question de limiter la fonction « représentation », qui est liée à l'exercice même de l'esprit humain. Dans la culture issue de l'Islam, l'interdit a pu jouer un rôle fécond, en favorisant et les recherches et les inventions de l'art abstrait, de la calligraphie à l'algèbre.

2 Iconoclasme et Vandalisme

Le texte de Sydney Aufrère représente une contribution nouvelle, sur le thème des massacres de Cambyse, roi de Perse, en

Égypte, iconoclasme dans une autre société et religion. Quelques dizaines d'années avant la prise de Jérusalem par Nabuchodonosor, en 587, Cambyse aurait pu se contenter de piller le pays d'Égypte, il prend un plaisir malsain à détruire les symboles religieux : il se sert des animaux sacrés comme bouclier, il tue Apis, il viole les sépultures.

Le texte de Michel Le Guern sur la destruction de Port-Royal par Louis XIV et les Jésuites, nous montre la répétition de l'horreur dans la folie politique et religieuse. Non seulement le jansénisme a été créé artificiellement par Richelieu et ses conseillers, mais l'abbaye et son personnel sont victimes d'un anathème, étendu jusqu'aux cadavres du cimetière. La sanction historique est claire : le mouvement de Port-Royal reprend vie, et les Jésuites vont être supprimés.

Mon texte sur la parole de Jésus « détruisez ce temple, et en trois jours je le reconstruis » visait le thème général de l'urbanisme et du sacré. Quand une religion veut détruire les objets des autres religions et des tendances internes, ce projet s'inscrit dans l'urbanisme général : démolir et construire. Les pouvoirs publics se sont toujours donné le droit de le faire. C'est pour construire autre chose que l'on s'en prend aux bâtiments existants. Derrière le jeu des idoles et des dogmes, se cache un autre problème : l'occupation du sol et des meilleures places, le refoulement des pauvres hors des remparts. Les images que l'on se fait de la ville idéale ne sont pas neutres, en matière de richesse-pauvreté.

Dans l'histoire récente des arts plastiques et des expressions médiatiques, Valérie Arrault nous décrit une sorte de mime et d'intériorité. Ce qui se produisait autrefois autour des images, sur les objets matériels, par fanatisme religieux et politique, se produit à nouveau aujourd'hui, mais à l'intérieur du système lui-même : l'art se déconstruit, se dérègle, et vogue à la dérive, suivi par la mode et la publicité. Il ne construit pas d'idoles, il est dans le vide et le monstrueux.

En étudiant le vocable « iconoclaste » dans *Tintin*, Bernard Tabuce opère lui aussi un déplacement. Les bandes dessinées sont un autre langage, un autre usage des images et des mots.

« Iconoclaste » ne vaut plus guère comme théologie, mais comme sonorité étrange et sympathique, qui dénoue un peu la situation du moment. Plus qu'une insulte ponctuelle, c'est une invocation savante au bon vieux temps des guerres de religion. Par la magie des mots, le capitaine inculte prend figure de lettré, et il civilise ainsi sa colère.

Avec l'ère médiatique, l'image est devenue le support essentiel de la violence sociale en matière d'idéologie surveillée ou provoquée. Les idoles fixées au mur sont dérisoires à côté de leurs sœurs nouvelles, fugitives et universelles, que véhicule le cinéma dans les salles publiques, les télévisions et les vidéos dans les maisons particulières. Mais contre cette violence, qui peut interdire, et quoi interdire ? C'est la question posée par Albert Montagne. La réprobation envers les excès, crimes et pornographes, est assez commune, mais le système de notation ne sera jamais au point. Interdit en son temps, un film paraît naïf, vingt ans après. Les mœurs et les mentalités évoluent peut-être plus vite que les images. En finale, le test auprès des adolescents est clair, ils apprécient peu les interdits des adultes, et piratent volontiers les cassettes vidéo.

Marion Poirson-Dechonne apporte régulièrement à nos colloques des analyses filmiques sur les thèmes traités, en étudiant deux ou trois œuvres plus longuement. Quel est le caractère spécifique de l'iconoclasme, quand il est manié par les créateurs au cinéma ? Comment une caméra peut-elle détruire les images religieuses, sinon en en proposant d'autres à la place, ou surtout en les modifiant, par un jeu subtil d'ajout et de suppression, de rapprochement ou d'oubli ? Ce travail évoque celui de Louis Réau sur le vandalisme en matière d'architecture, quand il met au jour les différents procédés, dont celui de la « modification ». Le bâtiment modifié est encore là, mais ce n'est plus lui.

Malevitch aurait cherché la suppression radicale de toute image, avec son tableau du Carré noir, en 1915. Alain Troyas démontre l'échec de ce geste. En s'en prenant à l'image, et à toute image, la peinture s'en est prise à elle-même. Il valait mieux détruire les pinceaux et les stocks de peinture. L'iconoclasme

absolu se retourne contre l'icônoclaste lui-même, le forçant au tourment perpétuel de la négation de Sisyphe. L'icônoclaste religieux est toujours tenu à remplacer un culte par un autre culte, et à privilégier un moyen d'expression par un autre. L'absence d'images signifie le renforcement de la lecture et la beauté des alphabets, hébreu ou arabe. Les temples ont gardé la même forme que les églises ; et les liturgies ne fonctionnent pas sans un rituel.

Pour illustrer son thème, la mode comme iconoclasme, Shoshana-Rose Marzel présente un dossier remarquable : au Moyen Âge finissant, un chroniqueur attribue la défaite de Crécy au relâchement dans les modes vestimentaires. Les images religieuses gênent moins, car elles restent dans quelques bâtiments, où l'on va de temps en temps. La mode vestimentaire se fait voir partout et toujours : c'est le corps décoré. Le clergé a très tôt cherché à maîtriser cette liturgie familière, pour la mettre à l'unisson de la liturgie officielle, dans la soumission au cortège. Parce qu'elle est inspirée d'ailleurs, la mode et ses nombreux iconophiles provoquent un iconoclasme, dont les femmes, ou les jeunes gens à présent, font encore les frais, sous un pouvoir ou sous un autre.

À travers deux écrivains, Jeanne-Marie Baude étudie un iconoclasme sensible, récent, celui de 1905. Dans les émeutes de Limoges, le conflit s'est produit entre deux corps de métiers : les ouvriers, qui veulent détruire les symboles religieux, et les bouchers, qui veulent garder leur Notre Dame. Les textes qu'elle reproduit et qu'elle analyse, révèlent une poésie étrange : un rapport au sacré, positif ou négatif, auquel nous sommes moins sensibles, en nous demandant : pourquoi tant de violences, envers quelques morceaux de pierres ? Les iconoclastes de 1905 nous font sourire, en amitié, car leur folie de destruction est portée par le questionnement de l'angoisse : qu'est-ce qui pourra combler ce vide ?

3 Note sur l'image et l'iconoclasme

3.1 Iconoclasme, anathème, hérésie

En matière d'iconoclasme, le livre du Deutéronome 12, comporte *permis de démolir et permis de construire*, comme dans un programme d'urbanisme. La démolition des hauts lieux conditionne la construction du temple unique, dans une société centralisée désormais sur la seule ville de Jérusalem.

« Vous devrez faire disparaître tous les lieux où les nations que vous allez déposséder ont servi leurs dieux, sur les montagnes hautes et sur les collines, ainsi que sous tout arbre verdoyant.

Vous démolirez leurs auteurs et vous briserez leurs stèles, vous brûlerez leurs Ashérah par le feu et vous abattrez les idoles de leurs dieux, vous ferez disparaître leur nom de ce lieu.

Vous n'agirez pas ainsi à l'endroit de Iahvé, votre Dieu, mais au contraire, vous fréquenterez le lieu que Iahvé, votre Dieu, aura choisi, parmi toutes vos tribus, pour y mettre son nom, pour l'habiter, et c'est là que tu viendras. »

La Bible décrit deux procédés contre les éléments étrangers menaçants, l'iconoclasme, qui est une destruction partielle, et l'anathème, qui est la destruction totale d'une population et de son site. À l'intérieur de la religion, ils pourront être appliqués sous prétexte d'hérésie, qui menace la cohésion et la survie du groupe. Le mécanisme est à l'œuvre dès la constitution des livres saints. Certains livres sont déclarés inspirés, et les autres doivent être détruits, ou tomberont en léthargie. Les livres retenus sont soumis à une lecture autoritaire. « D'abord il faut savoir qu'aucun écrit prophétique n'est susceptible d'une explication personnelle; ce n'est pas une volonté humaine qui supportait les anciennes prophéties, mais portés par l'esprit saint, des hommes parlaient de par Dieu », 2^e lettre de Pierre 1.

Les appellations données aux livres malchanceux, *deutérocannique*, *apocryphe*, *pseudépigraphe*, sont injurieuses, elles signifient : « livres de deuxième série, livres cachés, titres mensongers ». En dehors des cercles ecclésiastiques, beaucoup d'auteurs universitaires continuent à les utiliser, alors que le seul qualificatif qui

convient est celui de « livres non retenus dans la communauté ». Aucune analyse, littéraire ni scientifique, ne peut prouver l'inspiration d'un texte, même s'il est évident que ceux retenus dans la Bible, bons ou moins bons, profitent d'un même effet de notoriété et de diffusion : lus et relus, ils finissent par appartenir à la mémoire sociale, comme les auteurs classiques, par l'effet des manuels scolaires.

Religieux ou profane, l'iconoclasme trouve dans les livres, un objet plus facile à détruire. Ils étaient rares dans l'antiquité, et si la persécution de Dioclétien, qui faisait brûler les Bibles, avait duré, le christianisme aurait péri. Celui-ci à son tour s'en prend aux auteurs païens et aux hérétiques. Celse, le philosophe, n'est connu que par les citations critiques qu'en fait son contradicteur chrétien, Origène. Condamné par Augustin et Jérôme, c'est sous leur nom que les écrits de Pélage ont été cachés, pour parvenir jusqu'à nous.

3.2 L'image psychique et l'iconoclasme

L'iconoclasme touche au lieu névralgique de l'esprit humain et de la société. Le livre de Wunenberger¹ fait le point sur la philosophie de l'image, réalité indispensable, médiane, entre le réel et le cognitif, entre la sensation et le concept. À la jonction du corps et de l'esprit, elle assure le fonctionnement symbolique de la pensée. Dans la ville, monuments et bâtiments font le lien entre le passé et le présent. Mémoire et imagination du corps social, ils doivent être beaux et rationnels, offrir du plaisir au passant et permettre les rassemblements. Les lieux de culte doivent être fonctionnels pour la liturgie, mais s'insérer dans l'esthétique générale de la cité.

Langage et musique, peinture et sculpture, se partagent les différents moyens d'expression, mais selon la rhétorique ancestrale, ils se réfèrent à une source unique, le symbolisme des images et des rythmes. Réprimant les objets visibles, images et statues, l'iconoclasme accepte les objets invisibles, les mots et les sons.

1. Wunenberger Jean-Jacques, 1997, La philosophie de l'image, PUF, 322 p.

L'orthodoxie a voulu garder les icônes, au nom d'un principe général d'expression, que Martin Luther reprendra¹.

« Il faut adorer l'image sacrée de Notre Seigneur Jésus-Christ et de tous les saints, avec le même honneur que les livres des saints évangiles. En prononçant les syllabes, portées dans les livres, tous acquièrent le salut, de même, par l'action imaginaire des couleurs, les sages et les simples profitent de ce procédé utile, mis à leur disposition. Cette parole contenue dans les syllabes, cette écriture contenue dans les couleurs, sont prédication et encouragement ; cela concorde avec la raison, et avec la tradition la plus antique, et pour honorer ce qui touche aux principes mêmes, il est digne que les images soient honorées et adorées, même de façon dérivée, comme livre des saints évangiles et comme réplique de la précieuse croix ».

En 870, 6^e concile de Constantinople².

3.3 L'écriture, ou l'icône inévitable

Henri Lefebvre décrit le rôle du *blanc*, dans la phrase³, et les divers procédés qui font d'une page d'écriture, une icône élémentaire, significative : disposition des vers d'un poème, largeur de la marge, retrait des paragraphes. C'est l'art de la mise en page. Par leur disposition, les caractères, les mots et les lignes, font une image générale. L'orthographe elle-même ajoute à la beauté picturale : les mêmes lettres revenant au même endroit, les mots reçoivent une silhouette fixée. Les procédés de la peinture et du dessin sont repris formellement :

- les *rubriques*, du nom de la couleur *rouge*, dans les livres liturgiques, indiquant les paragraphes principaux ou les gestes du rituel, les autres couleurs ;

1. Luther, 1999, Werke I, Gallimard, p. 1104-1106. Lecerclre François, 1987, Le signe et la relique — les théologies de l'image à la renaissance, Montpellier, Thèse d'État, p. 94 sqq. Pour Luther, l'image devient « le double très acceptable de l'écriture avec laquelle elle va de pair ». La musique est une deuxième théologie.

2. Summa omnium conciliorum et pontificum, collecta per F. Garth. Carranzam, Lyon, 1575, p. 583, canons 3 et 7.

3. Henri Lefebvre, 1966, Langage et société, Gallimard, p. 228 à 241.

- l’encadrement, les motifs à la fin des textes ou des chapitres ;
- les majuscules en tête de phrase, les tirets, longs ou courts, les points de suspension, les autres signes de ponctuation, les guillemets de différents types, les parenthèses ou crochets.

Le dessin est aussi présent dans l’écrit, que la musique de la voix dans la parole parlée. L’intonation et la calligraphie, achèvent le sens.

A. Tarski¹ lui aussi, fait l’analyse du *blanc* dans l’énoncé ; il y voit l’équivalent d’une « variable », cette donnée encore inconnue, dans une proposition où les autres données sont déjà chiffrées. Pour être totalement exprimée, la proposition a pourtant besoin d’être un texte continu, explicité ; mais le blanc, image résiduelle, y introduit l’incertitude. En transposant, on peut dire que nous retrouvons la même incertitude, positive dans le cas de l’icône, mais négative dans le cas de l’idole.

L’imaginaire reste problématique, pour le rationalisme théologique ou philosophique. Dans la Bible pourtant, il trouve sa place dans les instants fondateurs, la révélation à Abraham, à Moïse, à Élie, ou au Christ sur la montagne de la transfiguration. Pour la communication avec Dieu, la tradition élohiste, dans la Genèse, privilégie les images du rêve ; le rêveur n’est pas maître des images qu’il reçoit, mais c’est lui qui fait cette expérience. Ibn Khaldûn revient plusieurs fois sur ce thème ; il classe la prophétie dans la catégorie générale du rêve, comme un au-delà accordé au prophète, mais indépendant de la raison. Hippocrate avait la même intuition : pour lui, les rêves ont deux fonctions, ils sont message divin, ou bien ils sont le bulletin de santé de nos organes².

1. Tarski A., 1969, Introduction à la logique, Paris-Louvain, 246 p.

2. Ibn Khaldûn, Discours sur l’histoire universelle Al Muqaddima, tr. V. Monteil, Sindbad-Actes sud, p. 157 sqq., p. 793 sqq. Hippocrate, Peri aerôn, udatôn, topôn, tr. R. Joly Airs, eaux, lieux. Belles lettres 1978, p. 92 sqq.

3.4 Abbatale et thérapeutique

Un bâtiment religieux dégage parfois une force thérapeutique. À Uzès, pendant huit ans, j'ai travaillé en psychiatrie infantile. Les enfants adoraient se promener dans les rues, et regarder cette ville médiévale, rue par rue, maison par maison. Un soir, la petite lampe de la présence, la *shekina*, brillait à peine dans l'ombre, sous les voûtes incertaines, entre les piliers, et l'enfant entrant dans la cathédrale, s'écria : « Oh ! Putain ! ». L'admiration le prenait. Delacroix écrit dans son journal : « j'aime beaucoup les églises », « c'est l'ancienneté qui les rend vénérables », il devait y passer du temps, puisque visitant celle de Limoges, il avoue, « je me suis endormi dans la cathédrale¹ ».

Dans les premiers siècles, les *énergumènes* avaient leur temps d'accueil dans la liturgie. Saint-Gilles était un saint *guérisseur*, invoqué pour les maladies nerveuses et les problèmes de fécondité. Selon les *Acta sanctorum*, il était philosophe et médecin, et avait écrit deux traités : « de pulsibus », « de venis », des artères et des veines. Sous le prestige des sculptures, l'abbatale a donc un autre sens².

1. Delacroix, Journal 1822-1863, Plon, p. 676 et 535.

2. Acta sanctorum, 1756, Vita sancti Aegidii, au 1^{er} septembre.

L'icôneclasse dans les textes religieux

Le commandement de l'iconoclasme dans le judaïsme La question de l'idolâtrie, et le respect de la foi d'autrui

.....
Yona Dureau

Université de Saint-Étienne
.....

La question de l'iconoclasme m'a toujours intriguée, car elle semblait en contradiction fondamentale avec un autre principe fondateur du judaïsme, le respect de la foi d'autrui. Comment concilier un commandement traditionnel indiquant qu'il faut respecter la foi d'autrui, qu'il est interdit de faire tout acte ou de déclarer toute parole pouvant pousser au doute, puis au nihilisme, voire au désespoir, et d'autre part, commander un ordre « Tu ne feras pas d'image », instruire par maints épisodes des midrashes qu'il faut détruire les idoles ?

Pour comprendre ces contradictions apparentes, je me suis penchée sur la nomenclature utilisée pour les icônes, pour l'idolâtrie, et enfin sur les commentaires divers traitant de l'idolâtrie.

1 La question de l'icône et de l'idolâtrie

La question de l'icône est au centre des dix commandements, puisque le terme utilisé pour les dix commandements est « *tmouna* ».

Les sources : les interdits concernant les icônes et idoles apparaissent essentiellement dans le livre de *Dvarim* (le Deutéro-

nome) et dans le livre de *Shemot* (Les Nombres) et dans le livre de *Vayikra* (Lévitique).

Sbemot, Kav, beth :

« Lo iyé lehra élohim aréhrim al panai. » « daletth : lo taassé leha pesel, vékol tmouna asher béshamaïm mimahal véasher ba'aretz mitahrat véasher bamaïm mitahrat la'aretz », « hé : lo tishtahravou lahem vélo taavdem ki anohri Adonai élohéhra el kéna poked aven Avot al-Banim el-shloshim véal-ribéim leshinaï » — Tu n'auras pas d'autre D. devant ma face. Tu ne feras pas de statue, ni aucune image qui est aux cieux au-dessus, et qui est sur terre sous les cieux, et dans l'eau qui est dessous.

Devarim, Daleth, mem noun :

Vénishmartem méod lénifshtihrem ki lo raïtem kol tmouna béyom diber Adonai aleihrem¹ béhrorev mitohr haesh, — Et vous prendrez grand soin de vos âmes, car vous n'avez vu aucune image le jour où Adonai vous a parlé du cœur du feu.

Mem zain :

« Pen tishtaroun véassitem lahrem *pesel tmounat* kol sémel *tavnit* zarar o nékéva », — Prenez garde à ne pas vous faire de *statue, image* de tout signe, *moule/modèle* masculin ou féminin.

Youd zain :

« *tavnit* kol béémah asher ba'aretz *tavnit* kol tsipor kanaf asher tahouf béshamaïm », — Un *moule/modèle* de toute bête qui est sur terre, un *moule/modèle* de tout oiseau qui vole dans les cieux.

Youd hreth :

« *tavnit* kol romesh béadamah *tavnit* kol dagua asher bémaïm mitahat la'aretz », — « un *moule/modèle* de tout être

1. Ne disposant pas de l'alphabet de retranscription pour ordinateur où la lettre *heth* est retranscrite par un k avec un point sous la lettre, nous avons retranscrit pour cet article le *heth* par un *hr*.

sur la terre, un moule/modèle de tout poisson dans les eaux sous la terre. »

Dvarim, hé, hé :

« la taassé léhra *pésel* kol *tmouna* asher béshamaïm mimaal véasher ba'aretz mitahrat la'aretz » — Tu ne te feras pas de statue ni d'image de ce qui est aux cieux au-dessus, et de qui est sur terre dessous la terre.

Véyikra Kav Vav, alef :

« lo taassou lahrem elilim oupésel oumetsva lo-takimou lahrem véeven méshrit lo titnou béartséhrem léhishtahra-vot aliyah ki ani adonai eloheihrem », — Vous ne vous ferez pas d'idoles ou de statues ou de pierre dressée, vous n'élèverez pas de pierre consacrée, vous ne vous mettrez pas sur votre terre pour vous prosterner devant elle, car je suis Adonai votre D.

Les formes d'icônes sont donc les statues, les images, et ces icônes représentent des formes existant sous les cieux ou dans les cieux, ou sur terre. Les mots qui désignent l'image sont aussi importants. Ainsi, l'image, *tmouna*, est un mot formé sur la même racine que *matim*, *léatim*, la ressemblance, la concordance. L'autre terme est *tsélem*, la forme mais aussi l'ombre.

Ainsi, la reproduction de la forme qui caractérise l'idole est une représentation à l'identique, une tentative de copie de la création, qui détourne de son créateur l'authenticité du monde créé. Le mot statue *pésel* est formé sur la racine mise en forme, et suggère que le sculpteur reproduit quelque chose par une action similaire à celle du créateur formant Adam avec de la glaise.

On le voit, dans les phrases exposant l'interdiction de l'image, le comportement implicite de l'acte de fabrication de l'idole vient de l'intention présente dans son façonnement. Cette intention consiste donc soit à vouloir déplacer la création et ainsi à nier l'œuvre du créateur, ou bien à placer un double d'une partie de la création entre l'homme et la divinité, en copiant ainsi un élément du ciel ou de la terre.

Cet acte de fabrication de l'idole assimile donc l'objet fabriqué à l'essence même de l'idolâtrie. En prescrivant de ne pas fabriquer ces idoles, mais aussi de les détruire, c'est l'idolâtrie qui est visée, puisque l'idole n'est que l'épitomé du phénomène. Ainsi, l'idole se confond avec l'idolâtrie. L'idolâtre est « celui qui voue un culte aux statues, aux étoiles » ou plus simplement, un culte dit « étranger ».

2 L'idolâtrie

2.1 Les sources talmudiques et bibliques sur une première expression de l'idolâtrie, l'avoda zara

La question de l'*avoda zara* est une question occupant tout un traité du talmud. L'*avoda zara*, traduit communément par « idolâtrie » concerne tout « service étranger », littéralement, ce qui ne signifie pas service divin effectué par des étrangers, mais service étranger aux commandements propres au service divin, c'est-à-dire aux prescriptions données avec la Torah à Moïse et Aharon sur ce qu'il est licite de faire pour exprimer la spiritualité envers le divin. Dans cette optique, le texte de la Torah elle-même est sans appel. Lorsque Abraham réalise que son père trompe le peuple et l'entraîne à l'idolâtrie, il casse toutes les idoles, et cet acte est présenté comme un acte d'héroïsme par le midrash. Dans le texte biblique lui-même, la ville de Sodome et la ville de Gomorrhe sont détruites, parce qu'elles seraient les hauts lieux de l'avodah zara. Pourtant, aucun élément n'est fourni pour évoquer des idoles, ou des statues. Par contre, le texte montre que les habitants ont des coutumes barbares, menaçant de mort toute personne qui ne serait pas livrée à la luxure des habitants, et le midrash précise que toute personne ne correspondant pas à la taille modèle se voyait écartelée, ou ses jambes coupées pour correspondre au modèle de cette société. Le modèle humain a ainsi remplacé le modèle de la loi divine, et les conséquences sont désastreuses, barbares. Il faut insister sur cette dimension, dans la mesure où la loi juive distinguera entre « culte étranger » au

sens commun du terme, et culte soutenant un projet de société, et loin de la barbarie.

Enfin, dans l'épisode de la mort des fils d'Aharon, il est explicitement fait allusion à une faute qui serait de l'ordre de l'idolâtrie, puisque les fils d'Aharon se sont munis de « feu étranger » (*esh zara*), qu'ils ont voulu porter à l'autel d'assignation, et qu'ils ont été foudroyés sur place pour cette gravissime erreur. Un commentaire de Rashi souligne que ce feu est étranger dès lors qu'il n'est pas parmi les éléments du culte commandés. Tout ajout, toute initiative humaine constitue un risque d'idolâtrie. Tout se passe comme si la tendance naturelle de l'homme, sa formation intellectuelle, par la société humaine, le poussait à faire cette erreur d'idolâtrie, un peu comme Abraham, à qui Dieu commande d'élever son fils (*laalot*) et qui comprend qu'il s'agit de faire un sacrifice complètement brûlé, (*ola*).

2.2 Le point de vue de Maïmonide sur l'idolâtrie, *avodat kohravim*

C'est dans cette logique que se situe le texte du Rambam *Yesodei Hatorah*, dans lequel Maïmonide étudie ce qui constitue des formes d'idolâtrie, qui, selon lui, peuvent mériter la peine de mort « *min hashamaïm* », ce que l'on peut entendre de deux façons, littéralement, selon une peine de mort « décrétée par Dieu », et traditionnellement, selon une peine de mort « dont les termes de la condamnation sont directement issus de la Torah ».

Dans le « *perek teth* » de ce traité, Maïmonide décrit ainsi les fondements, les principes mêmes de la Torah (ce qui est le sens littéral du titre *Yesodei Hatorah*). Il est strictement interdit de retrancher des commandements au texte de la Loi. Ainsi, celui qui procéderait à un sacrifice sur le Mont du Carmel au lieu de procéder à ce sacrifice à Jérusalem, si tel est le commandement divin, commettrait une faute irréparable, qui, en niant l'ordre divin, mérite ainsi une peine capitale « *min hashamaïm* ». Tous ceux qui prétendent enlever ainsi au texte de la Loi des commandements sont pour Maïmonide des faux prophètes, à qui était réservée une mort par étranglement, puisqu'ils avaient fauté par leurs discours et détruit la partole divine. *A fortiori* dit-il, si ce faux

prophète est originellement un « *oved khoravim* », soit un homme pratiquant le culte des étoiles, un idolâtre. Maïmonide considère également le cas de plusieurs sages qui énonceraient la levée d'interdiction biblique pour des raisons de survie. Le cas est plus problématique, et de toute façon il convient qu'une limite temporelle soit fixée au préalable à cet acte grave. Car celui qui est connu et célèbre, commet une faute supplémentaire, s'il se dispense de l'application d'un commandement quelconque, car ses actes sont potentiellement vus, suivis, imités, et équivalent alors à un blasphème du « *hriloul hashem* », c'est-à-dire à une désacralisation du Nom ineffable. En effet, accomplir un commandement est une glorification du nom ineffable, et fait descendre de la spiritualité dans le monde de la matière, alors que ne pas accomplir un commandement, à l'inverse, revient à introduire de l'impureté dans le monde de la matière, en lieu et temps où aurait dû se produire l'inverse. Le risque moindre que prennent alors de tels décisionnaires est donc celui de « *kareth* », littéralement l'exclusion, le retranchement, de l'âme du fautif des âmes de l'ensemble d'Israël.

Que dire enfin, nous dit Maïmonide, de celui qui aurait enfreint la loi en ne l'appliquant pas, en retranchant des *mitsvot*, mais contraint et forcé par plus fort que lui, comme par un roi, un gouvernant, un homme socialement plus puissant. Le voilà lui aussi descendu au niveau de ces « *ovdei kohravim* », ces serviteurs des étoiles, ces idolâtres.

Maïmonide explique qu'il faut le laisser vaquer. Son âme est descendue au plus « bas degré de la géhenne », nous dit-il, cet exil de l'âme que la littérature théologique a ensuite transformé en enfer. Lui qui a retranché des commandements est à présent retranché du monde à venir, mais du monde à venir hébraïque, le monde qui vient, qui n'est décidément pas *post mortem*.

Que faire de celui que le texte biblique condamne à mort ? La loi mosaïque, dans la Bible même, nous dit Maïmonide dans ce sixième chapitre est claire : cet homme est condamné à mort. Et celui qui fait mine d'ignorer cette condamnation, qui est

elle-même un commandement, est à son tour fautif de ne pas appliquer un commandement, et il se met alors au rang des idolâtres.

Maïmonide a donc une analyse très stricte de la Torah, mais d'une manière générale, il est beaucoup plus dur avec ceux de son peuple qui se seraient laissés entraîner par des idolâtres, que pour les hommes qui appartiennent, depuis leur naissance, à une civilisation idolâtre. Car les dix commandements s'adressent avant tout aux Israélites, et non aux autres nations. Les condamnations de Maïmonide ne concernent pas les autres nations. Il s'adresse le plus souvent aux Israélites, pour leur interdire d'écouter les idolâtres, pour leur interdire d'accepter d'obéir aux ordres des idolâtres, quand ceux-ci, par exemple, souhaitent prendre pour femmes des femmes israélites. C'est à tous ceux qui se dégradent ainsi jusqu'au degré de l'idolâtrie, que vont ses paroles les plus dures, et ses condamnations à mort ne sont-elles pas en effet soumises à la règle qu'ils ont reçue au Sinaï ? N'ont-ils pas connu la révélation, selon laquelle il est juste que l'homme, qui profana le premier shabbat après cet événement, selon le texte biblique, soit immédiatement exécuté ?

Tout retranchement ou apport personnel aux commandements du service divin constitue donc, selon Maïmonide, une forme d'idolâtrie. Tout détournement partiel ou total de l'un des sept noms de la divinité, dit-il encore, est de l'idolâtrie. De fait, peut-être cette phrase n'est-elle pas seulement le fruit d'une réflexion philosophique, mais de la vision de l'histoire, car nombreuses sont les religions anciennes ayant emprunté l'un de ces noms, à commencer par le culte de Jupiter, dont la forme vocative en latin, correspond en effet à une des vocalisations possibles du tétragramme.

Principes fondateurs, retranchés ou ajoutés selon Maïmonide, coutumes rapportées, retranchées ou ajoutées au texte biblique, problème d'ajustement entre la condition humaine et la rigueur d'un service divin ne ressemblant à aucun autre service, invention de l'homme ? L'idolâtrie a pour principe d'interposer une

subjectivité humaine, entre le commandement divin et l'homme. Et c'est là où elle se confond avec la création d'images, ou de sculptures, par l'homme.

Quoi de plus subjectif en effet, de plus limitatif, que toute création humaine.

2.3 Les liens fondamentaux entre l'image et l'*avoda zara* — l'idolâtrie

Nous comprenons mieux pourquoi la *halakha*, la loi juive, précise ainsi que l'*avoda zara* consiste à placer n'importe quel intermédiaire entre l'homme et la divinité. La notion d'intermédiaire, on le voit, élargit considérablement la définition de l'idolâtrie. Certes, le principe de la statuaire, de l'icône, est un épitomé de la faute de l'intermédiaire.

Mais tout acte visant à placer un homme, un service divin secondaire, un modèle de société au-dessus de la relation directe de l'homme et du divin, participe au même principe de l'idolâtrie. Il procède d'un sentiment fondateur de la supériorité de l'homme sur la divinité.

Je voudrais revenir un instant sur deux éléments importants de l'interdiction de faire une image, ou une statue de la divinité, dans le texte biblique. Il me paraît essentiel de constater que cette interdiction est si importante, si intrinsèquement associée à l'idée de modification, de détournement des commandements divins, que le texte de *Devarim* qui reprend la première énonciation du texte de *Schemot* ne varie « pas d'un youd », pour ne pas dire d'un « iota », avec cette première version : il s'agit bien d'entendre ce commandement, et dans son fond et dans sa forme, et donc de ne pas risquer de le détourner lui aussi.

D'autre part, et c'est là un point important, le mot image, dans ce commandement, ne correspond pas au mot « image », utilisé dans le texte concernant la création de l'homme, où il est dit que « Dieu créa l'homme à son image ». Dans ce contexte de la Genèse, c'est le terme de « Bétsalmo » qui lui est préféré.

L'homme a donc été créé semblable à l'ombre — la forme de l'ombre de Dieu. Le comble de l'idolâtrie consisterait donc à tenter de reproduire quelque chose de ce divin dans l'homme, dans

les créations artistiques humaines. Sans doute est-ce pour cela que la photographie, qui reprend quelque peu cette tentative avec le *metsalem*, le photographe, est interdite par les plus orthodoxes.

3 Iconoclasme et tolérance

Qu'en est-il donc de l'acte héroïque d'Abraham détruisant les statues/idoles de son père ? Doit-on suivre la rigueur maïmonidienne, et détruire toutes les idoles, toutes les statues, toutes les images ? Si elles se trouvent dans un lieu de culte juif, sans aucun doute, toute image étant strictement interdite. La tolérance du judaïsme vis-à-vis des coutumes des autres religions, tient donc en partie du fait que ces commandements, d'après le texte même de la Torah, concernaient le peuple d'Israël, qui reçut ces commandements au Sinai.

Pour les autres religions, qui, selon ce texte, n'étaient pas concernées par les dix commandements, force était donc de tolérer leur usage des statues, sous peine d'être en contradiction logique avec son propre texte. Mais d'autre part, l'idolâtrie n'étant pas une forme souhaitable d'expression spirituelle, dans la mesure où les règles d'une société, qui en découlaient, pouvaient créer une société cruelle, comme celle de Sodome et Gomorrhe, les commentateurs se sont interrogés sur leurs droits ou leurs devoirs face à l'idolâtrie et à l'iconoclasme.

Si Maïmonide, dans le *Michnei Torah*, a de multiples commentaires de la guémara assimilant le christianisme à une forme d'idolâtrie pour son usage des statues¹, et pour son introduction d'un intermédiaire, entre l'homme et le divin, il ne prône aucune action, aucune destruction de statue. Son élève, Rav Meïri, n'est pas de l'avis de son maître. Pour lui, le christianisme n'a pas la dimension barbare des idolâtries, et il faut le considérer comme un projet de société, qui va vers un mieux-être de l'individu. Ce projet est à ce titre respectable, et ne doit en aucun cas être assimilé à l'idolâtrie.

1. Ainsi que dans son Traité Hildhrot Avoda Zara.

À notre époque, le Rav Kook a lui aussi prôné la position du Meiri, en s'opposant clairement au Rambam. Il semblerait que sur ce point, la tolérance ait été un choix logique et habituel des communautés juives dans le monde. Les statues de Bouddha en Afghanistan n'ont jamais craint les foudres des communautés proches des déserts afghans, et nul n'a jamais ouï dire qu'une seule religion ait eu ses statues détruites par une communauté juive de par le monde : le bouddhisme, par exemple, dans sa forme la plus adoratrice de bouddha, est une idolâtrie et ses statues des idoles, qui auraient pu subir les affres d'un diktat religieux.

Ainsi le rigorisme de Maïmonide s'est en effet bien appliqué, concernant l'iconoclasme, mais vis-à-vis des juifs eux-mêmes, lorsqu'ils pouvaient être tentés de créer des images, et non vis-à-vis des autres religions, même lorsque tous ne s'accordaient pas, pour dire si elles étaient, ou non, idolâtres.

apparaître Térah, père d'Abram, Nahor et Haran ; versets 27 à 32 — la descendance de Térah. On nous apprend alors que Haran engendra Lot et qu'il mourut « en présence de son père Terah, dans son pays natal, Ur des Chaldéens » (verset 29). *Abram*, qui n'est pas encore *Abraham* — le père du peuple, a pris pour femme celle qu'il nomme *Sarai* — ma princesse, et qui deviendra *Sara* — princesse, lorsque Abraham aura abandonné la notion de possession sur son épouse. Nahor, son frère épouse Milka, fille de Haran (verset 29). Le verset 30 nous informe que *Sarai* est stérile. Tout à coup, au verset 31, sans aucune explication, nous apprenons que « Terah prit son fils Abram, son petit-fils Lot, fils de Haran et sa bru *Sarai*, femme d'Abram. Il les fit sortir d'Ur des Chaldéens pour aller au pays de Canaan, mais arrivés à Haran, ils s'y établirent ». Le verset 32 nous annonce la mort de Térah à Haran. Et c'est tout. Fin du chapitre XI.

Surprise ! Le chapitre XII débute par un ordre direct adressé par l'Éternel à Abram : « va pour toi, hors de ton pays, de ton lieu natal et de la maison paternelle, vers le pays que je t'indiquerai » (verset 1). Que s'est-il passé ? D'autant que son pays, son lieu natal, Ur en Chaldée, Abram l'a déjà quitté avec son père au verset précédent. Pourquoi cette injonction ? Pour comprendre, il faut revenir à Babel donc en Mésopotamie et beaucoup plus haut encore à Adam. Les générations sont comptables entre elles dans la Bible hébraïque. Il faut lire et retenir ce qui arrive de génération en génération si on veut retrouver la pensée sémite première.

1 Le destructeur d'idoles

Tout se passe comme si Dieu avait tenté une expérience avec Adam¹. Le monde qu'il avait créé, pouvait-il se suffire à lui-même ? L'homme livré à ses propres forces pouvait-il subsister seul ? D'où le début de la Genèse où Adam est livré à ses

1. Je suis ici la démonstration faite par Josy Eisenberg et Armand Abecassis, *À Bible ouverte*, Albin Michel, p. 213-214.

seules ressources naturelles, tirant sa nourriture des fruits du jardin. Adam et Eve commettent alors la faute de la connaissance. Cette tentative ratée représente le premier échec de l'humanité. Viennent ensuite Caïn l'agriculteur et Abel le berger, figures des deux principales activités économiques. Second échec de l'humanité à travers le meurtre. Puis l'humanité représentée par Enosh s'éloigne définitivement de Dieu en « profanant » son nom, c'est-à-dire en devenant idolâtre (Genèse IV, 26). C'est la troisième faute de l'humanité. La perversion et la corruption sont telles que Dieu sauve Noé seul en Genèse IX, le moins perverti de toute sa génération et cela ne devait pas être un haut niveau de moralité... Cette quatrième faute aboutit au Déluge. L'humanité, descendante de Noé renaît et évolue encore. Elle construit de grandes villes, des gratte-ciel et des autoroutes : c'est Babel. Cinquième faute de l'humanité. Pourquoi ? Parce que l'Hébreu ne peut concevoir une humanité livrée à ses seules ressources économiques. Depuis la chute d'Adam, Dieu s'est retiré de sa création et la Bible nous décrit pendant onze chapitres un monde sans foi ni loi, au sens propre de ces deux termes. Dieu est absent du monde et les hommes ne s'en préoccupent pas. Les mystiques juifs diront que l'homme avait exilé Dieu : « à chaque faute, la présence divine avait reculé d'un degré¹. »

Alors Abram vint. L'ancêtre de l'humanité monothéiste est donc né au milieu des grands Empires. Pourquoi ? Parce que, toujours selon la tradition orale, il est celui par lequel Dieu réintègre la terre : « la première marche du retour de la transcendance ». Que raconte le *midrash* ? Que l'humanité tout entière était obnubilée par la construction de la tour de Babel. Comme un seul homme, parlant une seule langue, ayant gommé toutes les différences, dans une même idéologie, l'humanité entassait des briques. L'écrivain biblique symbolise ainsi le totalitarisme. La fausse égalité qui gomme les différences dans un système politique unique. Il emploiera les mêmes termes pour les constructions exigées par Pharaon, lorsque les Hébreux sont en camp en Égypte. Ce totalitarisme, ces derniers l'ont connu sous Nabu-

1. *Ibidem*, p. 214.

chodonor et cette vie d'esclave en dehors de toute spiritualité aussi. La tradition orale rapporte que l'on offre dans ce cas-là au peuple asservi des compensations de pacotille : des idoles, des statuettes de terre cuite.

Retrouvons de ce fait Abram : le *midrash* raconte qu'il faisait partie de cette humanité qui construisait la tour de Babel, un Mésopotamien comme un autre. Un jour, l'ouvrier qui le précède s'effondre sous le poids des briques et Abram s'arrête, se penche pour le relever, interrompant ainsi la chaîne de la construction. Actualisons : il interrompt la chaîne de construction des usines, la production aveugle, l'esclavage du travail. Ce seul geste de simple charité, de spiritualité retrouvée par un individu suffit pour que Dieu s'intéresse à nouveau au sort de l'humanité tout entière : « le lien avec le Créateur, rompu par Adam au jardin d'Eden est renoué »

Enchaînons un second *midrash* : à la suite de l'interruption du chantier de la tour de Babel, Abram rentre dans la demeure de son père. Or, Térah était fabriquant d'idoles à Ur. Abram, pris de rage, brise toutes les statuettes de terre cuite. Son père trouve son atelier détruit, et il demande qui est l'auteur de cet acte de vandalisme. Abram répond que ce sont les idoles qui se sont battues entre elles et le père de répliquer : « ce n'est que de la terre cuite ! » ; Abram demande alors pourquoi on adore des statuettes en brique et pourquoi son père les fabrique. Devant cet acte de pur iconoclasme qui met en danger sa famille, Térah quitte Ur des Chaldéens avec tous les siens. Ces deux *midrashim* sont donc sous-entendus entre les versets 30 et 31 du chapitre XI.

L'injonction adressée par Dieu à Abram et qui ouvre le chapitre XII : « *Lekh lekha!* — Va pour toi ! », prend alors tout son sens. « Quitte ton pays, ta parenté et la maison de ton père » poursuit l'exigence d'individualité : tu t'es libéré des idoles de ton père et de son pays, donc de sa culture, quitte maintenant la maison de ton père. Dieu appelle un seul homme, un individu en fait chacun d'entre nous et nous donnons à Dieu dans notre vie la place que nous voulons bien lui laisser. Comme nous n'avons de Dieu que l'image que nous nous en faisons. Ce qui

fait dire aux commentateurs juifs que la Bible ne parle pas de Dieu, mais des hommes. Ici de l'attitude d'un individu à l'écoute de son Dieu. Abram n'est pourtant pas seul. Tout se peuple et s'organise autour de lui. Tout de suite vient la promesse, répétée plusieurs fois « en toi seront bénies toutes les familles de la terre » (verset 3).

2 Le constructeur d'autels

Abram sort de Haran avec Sarai et Lot, son personnel et ses troupeaux pour entrer en terre de Canaan (verset 4). Il traverse le pays jusqu'au « lieu » de Sichem, au Chêne de Moré (verset 6). Le mot hébreu est « *maqôm* », « le lieu », il n'est pas dit que c'est un sanctuaire cananéen. Mais Sichem est connue des documents égyptiens dès le Moyen Empire¹. Elle tient une grande place dans l'Israël des Juges et du royaume du Nord. Elle est désignée comme « le nombril de la terre » en *Juges XV*, 37. Le lecteur sémite le sait comme il connaît le Chêne de Moré puisque le livre des *Juges* chapitre IX, verset 37 dit qu'il abritait un voyant donneur d'oracles et le culte de quelques divinités païennes. Tout cela est connu de l'écrivain biblique et de son lecteur, inutile donc de le préciser et le verset se fait elliptique : « Abram passe par la terre jusqu'au lieu de Sichem, jusqu'au Chêne de Moré, les Cananéens étant alors sur la terre » (verset 6).

Donc il se rend sur des lieux de culte locaux cananéens. Le texte biblique redira plusieurs fois que la terre donnée à Abram est habitée, d'où d'interminables conflits. Au verset 7, Dieu se fait voir à Abram. Le nom de Dieu utilisé en hébreu est le tétragramme, *IHVH*, les quatre lettres imprononçables, l'Hébreu lit alors « Adonai ». Je choisis ici la traduction d'André Chouraqui :

« IHVH se fait voir à Abram
Il dit "À ta semence, je donnerai cette terre".
Il bâtit là un autel pour IHVH
qui s'est fait voir à lui. »

1. Je suis ici André Chouraqui, *Entête*, Paris, Lattes, pp. 137-138.

La pédagogie d'Adonaï est progressive : il s'est d'abord fait entendre sans se découvrir et Abram n'a pas cru voir le Seigneur. Il n'a pas cru être halluciné. Maintenant il a sa récompense : « Adonaï lui apparaît, lui parle et lui confirme sa promesse qui semble doublement absurde puisque Abram a soixante-quinze ans, qu'il n'a pas d'enfant, que sa femme est stérile et que la terre appartient à un autre peuple¹. » Toujours selon le *midrash*, parce que Abram a su quitter l'erreur polythéiste en cassant l'image des autres dieux, le Seigneur a pu se faire connaître intellectuellement puis réellement à Sichem, confirmant par là la justesse de la démarche d'Abram. L'apparition d'Adonaï a consacré le lieu, l'a purifié des cultes locaux et des actes qui pourront y être faits. Ici Abram prépare l'avenir, il ne détruit pas les divinités locales, il dresse un autel montrant par là sa foi dans l'avenir et dans la promesse. Il reviendra adorer son Dieu en ce lieu.

Puis Abram poursuit sa route, au verset 8, et se dirige vers la montagne, à l'orient de Bethel ou *Beit-EL* — La maison de Dieu. Il plante sa tente avec Beit-El à l'ouest et Ai à l'est et là encore il bâtit un autel consacré à son Dieu, au tétragramme, et il invoque son nom. Avec toujours autant de sobriété, le texte nous dit qu'Abram continue par la construction d'autels à s'approprier la terre de la promesse et manifeste ainsi sa reconnaissance envers son Dieu. Mais l'émigrant reste un nomade selon la thématique souvent reprise dans la Genèse (Ge. XIII, 2 ; XXXV, 21) et il n'entre pas dans Beit-El. Cette ville sera consacrée à Adonaï par Jacob (Ge. XXVIII, 11-22). Le cheminement d'Abram consiste à élever des autels du nord au sud du pays de Canaan jusqu'au Neguev.

Ce même verset 8 se termine par : « il invoque le nom de Dieu ». Si on peut élever des autels, célébrer des liturgies, offrir des sacrifices, invoquer le nom de Dieu est l'apanage des seuls prêtres pour le sémite. Le texte nous présente alors Abram comme le prêtre, le pontife du monothéisme qu'il propose, qu'il proclame et que ses fils demain imposeront en Canaan. Il faut retenir qu'Abram, Saraï et leur tribu sont des Mésopotamiens, anciens

1. *Ibidem*, p. 137.

adorateurs d'idoles. Qu'ils ne sont pas venus au monde sur la terre de la promesse mais qu'elle leur est donnée aux termes de nombreuses pérégrinations, d'épreuves, à un âge avancé. La comparaison s'impose avec Adam qui n'est pas venu au monde dans le paradis mais dont il est dit que Dieu « conduisit Adam pour l'amener au jardin d'Eden » (Ge. II. 15).

Le *midrash*, comme les principaux commentateurs insistent sur un autre point : l'immoralité des Cananéens, puis des Egyptiens vers lesquels Abram est poussé par la famine au verset 10 suivant. Il est appelé à planter l'étendard du monothéisme au sein d'une population décadente et vicieuse. Si son idéal est la vérité absolue, il doit être capable de transformer le mal en bien, le vice en vertu, la bête en ange. L'ascension morale de l'homme n'est liée, selon le judaïsme, ni au temps ni à l'espace. La nature de chaque pays a son influence, chaque nation a son ange protecteur selon la Kabbale, mais ce qui est divin dans l'homme, son élévation ne tient qu'à lui. Un Abraham peut vivre au milieu des meurtriers et des voleurs et la même terre porte les criminels comme les prophètes. Le Maharal de Prague établit le rapprochement entre les populations mésopotamiennes, idolâtres et immorales où Abraham naquit et où il forma sa personnalité et le « creuset de fer » de l'Égypte où il pénètre maintenant. Le nom de l'Égypte en hébreu, *Misraïm* signifie « ce qui est étroit », « ce qui étouffe ». C'est là qu'il doit encore se confronter au polythéisme et former le caractère national d'Israël. D'où la promesse faite par son Dieu au Chêne de Mamré, à Hébron. Il érige encore un autel de retour d'Égypte et Adonai répète : « tout le pays que tu vois, je le donnerai à toi et à ta postérité pour toujours » (XIII, 15), et encore « Debout ! Parcours le pays de long en large, car je te le donnerai » (17). Logiquement le chapitre XIV offre le spectacle de la guerre entre et contre les rois locaux et la rencontre avec Melchisédek, prêtre du « Dieu suprême », ce qui fait dire aux commentateurs que les peuples connaissaient le tétragramme, le nom du Dieu unique mais qu'ils l'avaient abandonné. Là encore, Abram qui reçoit la consécration sacerdotale, renoue le lien rompu et proclame le Nom ou *HaChem* que tous les peuples connaissent et

que tous ont renié. La preuve en est que Abimeleck, Laban, Eliezer, Jéthro, Melchisédek et Pharaon connaissent le tétragramme et l'utilisent.

Pour la pensée juive et en particulier pour la Kabbale, l'humanité est monothéiste à l'origine et par refus et abandon de la Loi transcendante première elle est devenue polythéiste. Toutes les nations sont donc polythéistes et seul Israël (et par là son fondateur Abraham) a conservé la croyance première en un Dieu unique, créateur et universel. Cette interprétation va à l'encontre de la science des religions mais si on veut retrouver la pensée sémite, celle de l'écrivain ou des écrivains bibliques, il faut souvent faire table rase des apports de l'histoire et de la science moderne.

3 Un choix de vie

Je voudrais terminer en tirant quelques enseignements rabbiniques de ces *midrachim*. Celui de la destruction des idoles par Abraham est rare et peu utilisé dans les interprétations mais il collait parfaitement au sujet de notre colloque. Il faut comprendre que chaque commentateur choisit au milieu d'une foule d'histoires orales et de commentaires renouvelant ainsi l'étude la parole. C'est seulement en cela qu'elle est révélée : elle supporte, exige, demande l'interprétation. Si la parole devient figée, non interprétée, elle devient la chose des fondamentalismes, mais ce n'est plus la pensée juive.

Casser les idoles de Babel, de Mésopotamie, c'est casser l'idole de la pensée majoritaire donc choisir l'isolement, en accepter le sacrifice. Être seul pour soi et avec son Dieu suppose le courage d'être et de vivre en minorité. Le principe *Lekh-Lekha* — va pour toi, « aller pour soi seul », est placé en tête du judaïsme¹. Il implique de la part de l'homme la volonté d'aller tout seul avec Dieu. Le principe de majorité est certes légitime, mais lorsque l'idole de la majorité ne répond pas au critère de ce qu'il croit

1. Je suis ici Elie Munk, *La voix de la Thora, Genèse*, Paris, Colbo, 1992, p. 122.

la vérité divine, l'homme a le devoir de s'en séparer et de rester « seul pour soi » avec son Dieu. Abraham a et donne à sa famille, sa tribu, demain son peuple, le courage d'être une minorité.

Le judaïsme doit-il être de son siècle ? Ce « va pour toi », loin des idoles de la majorité, de la modernité, de l'urbanisation en est la réponse. Au milieu d'un monde pervers, idolâtre, immoral, voué au culte de la force brutale, du diktat économique et politique, oubliant jusqu'au souvenir du Nom de Dieu, Abraham abandonne ces croyances et les brise. Il abandonne les affections familiales, les liens sociaux et culturels qui sont les siens, si chers à chacun de nous, pour tout recommencer, à soixante-quinze ans. Il se fait l'apôtre de son Dieu, dont il a entendu l'appel personnel, pour lancer sa protestation à la face des idoles adorées par toutes les nations.

Le traité du Talmud *Abodah Zara* (45 a) explique qu'Abraham choisit Canaan, région remplie d'idoles et de divinités païennes, de sanctuaires de cultes locaux parce que ce pays était plus apte que Ur et Haran à recevoir le message d'Abraham. Pourquoi ? Parce que les Cananéens gardaient encore le souvenir lointain du Tétragramme, du nom du Dieu Unique. Abraham le proclame, construit ses autels, convertit les idôlatres sans être molesté ni maudit, comme cela aurait été le cas ou avait été le cas selon le *midrash* dans son pays natal, la Mésopotamie. Il procède donc différemment en Canaan, s'abstient de briser les idoles locales et est entendu puisque Melkisédeck le consacre prêtre du monothéisme retrouvé. En ce sens Rachi, le plus grand commentateur du Talmud, vigneron bourguignon français du XI^e siècle, affirme que son départ fut « pour son bien et pour son bonheur ».

Je n'ai pas choisi aujourd'hui de parler de l'interdit de l'image dans le judaïsme mais de la destruction des idoles pour donner sens à la démarche d'Abraham dans un sens universel : se couper du diktat de la majorité, refuser les idoles de la modernité, choisir la voie difficile minoritaire, préférer l'errance à l'installation confortable, tels sont les enseignements que donne le *midrash* devant le choix d'Abraham. C'est un choix personnel que chacun peut faire à son niveau en tout temps, le choix de la transcen-

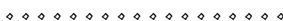
dance dans un monde voué à l'économique. De l'humain donc, rien que de l'éternel l'humain c'est ainsi que l'on peut lire la Bible dans son interprétation sémite.

Détruire ou regarder le « serpent d'airain » ?



Anne-Marie Pelletier

Marne-la-Vallée



S'interrogeant sur ce qui se joue *Au fond des images*, selon le titre d'un ouvrage qu'il publiait récemment, Jean-Luc Nancy écrit : « l'image me touche, et ainsi touché et tiré par elle, en elle, je me mêle à elle. Pas d'image sans que je ne sois aussi moi-même à son image, sans pourtant passer en elle, pour peu que je regarde, c'est-à-dire pour peu que je lui prête égard¹. » Ces mots ont valeur d'avertissement : il y a une puissance, une efficacité de l'image méconnues d'une approche non critique de la *représentation* et de l'idée que l'on se forme spontanément de l'acte de *voir*. L'image en effet engage un jeu de forces qui ne se composent jamais simplement. Elle peut ouvrir au-delà d'elle-même, comme elle peut s'emparer du sujet regardant ; elle peut faire barrage à ce qu'elle représente, comme elle peut se présenter en simple métaphore de ce qui déborde son pouvoir de montrer. C'est pourquoi, à s'en tenir à notre culture occidentale, il y a une longue histoire de l'image, au cours de laquelle ont pu surgir débats et conflits, jusqu'à des paroxysmes qui se nomment ici vandalisme, là iconoclasme.

Les pages qui suivent testeront quelques pensées sur ce thème en référence au texte biblique et en prenant pour appui précisément une image qui y prend corps, image à bien des égards déconcertante, mais qu'il est impossible de tenir pour marginale, puisqu'elle apparaît au cœur du récit exodique, dans le

1. Jean-Luc NANCY, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

Pentateuque, qu'elle réapparaît dans le livre de la *Sagesse* aux abords de l'ère chrétienne, avant de migrer de là dans le Second Testament. Cette image est celle du « serpent d'airain » confectionné par Moïse sur ordre de Dieu sur le chemin de l'Exode et que le roi Ezéchias, au VIII^e siècle, donnera ordre de détruire. L'objectif est ici de repérer les étapes du destin de cet étrange objet dans l'histoire et dans l'imaginaire d'Israël, telles que le texte biblique nous permet de les rejoindre. Il est aussi, sur cette lancée, d'atteindre ce point où la théologie chrétienne *lira* ce serpent comme figure éminente du salut donné par le Christ sur la Croix offerte au *regard*. Sans anticiper sur la conclusion, disons que c'est la conversion de l'objet matériellement représenté en objet raconté, devenant ce faisant *figure*, qui retiendra l'intérêt. C'est par ce biais que l'on réouvrira un instant la question de la représentation dans la tradition biblique.

1 Façonner un Brûlant

Le récit du livre des *Nombres*, au chapitre 21, fournit le point de départ de notre investigation.

Il rapporte :

21,4 — Ils partirent de Hor-la-Montagne par la route de la mer de Suph, pour contourner le pays d'Édom. En chemin, le peuple perdit patience.
5 — Il parla contre Dieu et contre Moïse : « pourquoi nous avez-vous fait monter d'Égypte pour mourir en ce désert ? Car il n'y a ni pain ni eau ; nous sommes excédés de cette nourriture de famine. » 6 — Dieu envoya alors contre le peuple les serpents brûlants (*haneh'ashim hasherafim*), dont la morsure fit périr beaucoup de monde en Israël.
7 — Le peuple vint dire à Moïse : « nous avons péché en parlant contre YHWH et contre toi. Intercède auprès de YHWH pour qu'il éloigne de nous ces serpents. » Moïse intercêda pour le peuple 8 — et YHWH lui répondit : « façonne-toi un Brûlant (*sharaf*) que tu placeras sur un étendard. Quiconque aura été mordu et le regardera restera en vie. » 9 — Moïse façonna donc un serpent d'airain (*nah'ash nah'oshet*) qu'il

plaça sur l'étendard, et si un homme était mordu par quelque serpent, il regardait le serpent d'airain et restait en vie.

L'épisode se situe au terme du chemin qui conduit Israël jusqu'à la Terre promise¹. Quelques versets plus loin, le récit de la traversée du désert devient récit de la conquête². La récrimination en est le thème initial (v. 5). Le peuple se plaint d'abord de manquer de pain et d'eau, en quoi il énonce une contre-vérité, puisque Dieu assure aux fils d'Israël ce double minimum vital. Puis, ce premier grief est retraduit : le peuple est las de cette nourriture austère, la manne, qui a goût d'une « nourriture de famine » et qui semble, en tout cas, si éloignée des biens délicieux promis avec la terre que Dieu va donner. Ce qui est ainsi proposé à la lecture est donc le récit d'un « murmure », que la tradition juive lira aussi comme récit d'une calomnie : la plainte d'Israël est injuste, puisque la manne, affirme celle-là, avait goût de mets variés.

Cette récrimination entraîne un châtement divin sous la forme de serpents dont la morsure brûlante vient frapper les rebelles. Le terme de « serpent » est en effet assorti de la qualification de « brûlant » (*sharaf*), mot qui se retrouve dans le livre d'*Isaïe* (6, 2-6 et 30, 6) pour désigner des serpents ailés qui échappent manifestement aux catégories de notre zoologie. Le châtement provoque la reconnaissance du péché contre Dieu et contre Moïse, ainsi qu'une demande d'intercession adressée à ce dernier. Dieu indique alors le remède qui sauvera le peuple rebelle : il consistera en une reproduction-représentation en airain (*nah'oshet*) du reptile (*nah'ash*) mortifère, que Moïse reçoit la charge de confec-

1. Pour une analyse détaillée de ce texte, voir Jörg FREY, « Wie Mose die Schlange in der Wüste erhöht hat... » Zur frühjüdischen Deutung der 'ehernen Schlange' und ihrer christologischen Rezeption in Johannes 3,14f., in *Schriftauslegung im antiken Judentum und im Urchristentum*, herausgegeben von M. Hengel und H. Löhrr, Tübingen, 1994, p. 153-205.

2. Jean-Louis SKA, *Introduction à la lecture du Pentateuque*, Clés pour l'interprétation des cinq premiers livres de la Bible, Ed. Lessius, 2000, p. 60.

tionner¹. Il suffira de regarder l'objet pour être sauvé de la mort². Le texte souligne le motif du regard : le serpent d'airain sera dressé à l'extrémité d'une perche, afin d'être visible de tous, puisque c'est sa vue qui apportera la guérison. La répétition de la séquence « regarder » — « rester en vie » souligne que cette connexion est au cœur du récit.

Pour familière que soit cette scène tant de fois représentée, elle n'en est pas moins saturée de paradoxes et déjà, simplement, marquée d'une sorte d'ironie. La première étrangeté concerne évidemment le remède désigné par la parole divine. Il suffira au peuple pour être sauvé de *regarder* un objet façonné par Moïse et qui sera la représentation même du serpent porteur de la maladie et de la mort, mué soudain en instrument de vie. Anticipation de notre médecine moderne qui sait guérir par un bon usage des microbes agresseurs ? Ou évocation d'une mystérieuse alchimie qui tire le bien du mal ? L'insistance mise sur le regard suggère en tout cas une opération quasiment magique.

De surcroît, ce qui est à voir n'est pas un acte de puissance de Dieu, mais une image faite de main d'homme, qui plus est celle d'un serpent, soit un animal qui, dans les religions païennes tout autour d'Israël, a de nombreux congénères pourvus de pouvoirs variés et souvent hautement symboliques. Au vrai, c'est à un contexte qui porte bien au-delà des limites des cultures du Proche-Orient qu'il faudrait rapporter cette figure du serpent, qui fixe interminablement l'imaginaire et constitue une référence de choix pour de multiples et diverses gnosés. Plusieurs de ses caractéristiques en sont la source : sa reptation, son intimité avec les entrailles de la terre, la fixité du regard, l'étrange mode de

1. On n'a pas manqué de souligner la proximité lexicale qui lie en hébreu le serpent (*nah'ash*) et l'airain (*neh'oshet*). Sur l'interprétation juive de l'épisode, consulter en particulier Louis GINZBERG, *Les légendes des Juifs*, Tome IV, Paris, Cerf, 2003, p. 250-252, puis p. 462-463.

2. Sur le thème de la guérison, voir George W. COATS, « Healing and the Moses Traditions », in *Canon, Theology and Old Testament Interpretation*, Ed. by G. M. TUCKER, D. L. PETERSEN, R. R. WILSON, Fortress Press, Philadelphie, 1988, p. 131-146.

reproduction qui semble l'apparenter aux oiseaux, le fait qu'il perde sa peau avec le printemps, tous ces traits activent la multiplication de connotations, tantôt positives, tantôt négatives¹. Pour s'en tenir au plus proche de l'espace biblique, rappelons seulement que l'Égypte pare la couronne royale d'un *uraeus*, corps dressé de cobra en fureur, qui a pour fonction de protéger le pharaon de ses ennemis. De même, l'un des épisodes les plus pathétiques de l'*Épopée de Gilgamesh* est ce moment où la plante de vie, si difficilement acquise par le héros, lui est dérobée par un serpent qui, en s'en allant, précise la tablette, abandonna une peau morte : propos étiologique, peut-être, en continuité avec cette croyance qu'en changeant de peau, le serpent entamait une vie nouvelle, figure de quelque chose que l'homme nomme immortalité². En outre, le monde sémitique fut également familier de Léviathan, le serpent mythique qui fait quelques apparitions dans la littérature biblique sur un mode contrôlé, qui ne l'empêche pas de trouver dans le langage apocalyptique un espace de choix où il s'impose en particulier à travers la figure du Dragon qui reçoit provisoirement « pouvoir et autorité » dans les chapitres 12 et 13 de l'*Apocalypse* de Jean. Et on ne saurait oublier que, dans le monde grec, Asclepios, fils d'Apollon élevé et formé à l'art de la science médicale par le centaure Chiron, promu au rang des dieux à la fin du ve siècle, a pour attribut un bâton autour duquel s'enroule un serpent. Le motif d'un serpent païen apotropaïque s'ajoutant à l'imaginaire du grand serpent primordial, vient donc charger de lourdes réminiscences l'objet façonné par Moïse et offert à la vision des fils d'Israël en péril de mort. On ne peut donc exclure que le récit des *Nombres* se forme dans l'épaisseur de traditions entrées plus ou moins en contrebande dans l'espace biblique. À moins que, avec plus de naturel et avec une bonne vraisemblance, il ne doive être rapporté à un

1. Voir l'article « serpent » dans Olivier BEIGBEDER, *Lexique des symboles*, La Pierre qui Vire, 1969, p. 381-398.

2. Voir *L'Épopée de Gilgamesh, Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, Traduit et présenté par Jean BOTTERO, Paris, Gallimard, 1997, p. 203.

héritage madianite, lui-même en contact avec les traditions de l'Égypte, comme pourraient permettre de le penser des découvertes archéologiques faites dans le Sinäï¹.

Un second paradoxe doit être relevé : il concerne ce qui ressemble fort à une contradiction entre l'ordre divin reçu par Moïse de représenter le serpent et la prescription du Décalogue qui déclare : « *tu ne te feras aucune image sculptée de rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosterner pas devant ces dieux ni ne les serviras. Car moi, YHWH, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux [...]* » (Dt 5, 8-9).

On a beaucoup débattu de la portée à attribuer à ce deuxième commandement. L'aniconisme professé dans le monde biblique a une histoire, au cours de laquelle il revêt des définitions diverses : de l'aniconisme matériel qui s'autorise à figurer la présence de la divinité par l'abstraction d'une stèle (*massabah*), à l'aniconisme vide qui consiste à refuser toute allusion, hormis l'espace que dessine la figure d'un trône sans occupant, d'un support sans présence matérialisée². Malgré la complexité des éléments que livre l'archéologie et les prodromes d'aniconisme qui peuvent s'y reconnaître, il apparaît qu'il existe une véritable originalité du yahwisme en la matière. Mais il est non moins remarquable que l'interdit de figuration est étroitement relié au problème de l'utilisation et de la fonction attribuées à l'objet représenté³. Il apparaît à l'analyse que c'est l'usage culturel des images qui a été refusé et non simplement le principe de la représentation. Gerhard von Rad rappelle ainsi fort à propos que là où « les religions païennes révéraient l'idole, Israël situait

1. Ainsi du serpent d'airain recouvert d'or que les archéologues retrouvèrent, dans les années 70, dans un sanctuaire égyptien dédié à Hator, près des mines de cuivre de Timna, voir *Bible et Terre sainte*, n° 123, p. 8-9.

2. Sur cette question, voir André LEMAIRE, *Naissance du monothéisme*, Paris, Bayard, 2003, p. 83-90.

3. Voir spécialement l'ouvrage classique de Walter ZIMMERLI, *Das zweite Gebot*, Tübingen, 1950, mais aussi Gerhard von RAD, *Théologie de l'Ancien Testament*, Tome I, Labor et Fides, Genève, 1971, p. 188 et sv., soulignant que « Israël, dans ses rapports avec Dieu, n'est pas mis, comme d'autres peuples, en présence d'une image culturelle, mais uniquement d'une parole de Dieu ».

la Parole et le nom de YHWH », et il fait remarquer qu'en ce registre propre à la tradition biblique, celui du discours, on ne s'est guère senti lié par l'interdiction des images. La littérature prophétique ne se prive pas de désigner Dieu à travers tout un registre d'images destinées à approcher, si possible sans trop de réduction, le double visage de transcendance et de sollicitude du Dieu. L'audace de certaines de ces images peut étonner (figures de Dieu potier dans la *Genèse*, de Dieu guerrier dans des oracles prophétiques, de Dieu jaloux dans le Deutéronome, etc.). Le fait est que l'appartenance de ces images à la sphère du langage, même si elle active des représentations périlleuses, n'autorise pas qu'elles s'inscrivent aussi facilement qu'un objet sculpté, par exemple, dans la logique de vénération rituelle d'un culte.

À l'évidence, ce qui est stigmatisé est l'image que l'homme se construit et se donne comme support du culte qu'il entend rendre à Dieu. Tel est le cas du célèbre veau d'or dont le récit de l'Exode fait par ailleurs mention (*Ex 32,4* et sv.). Le geste iconoclaste de Moïse brûlant au feu et réduisant la statue en poudre, atteint un objet devant lequel on a proclamé : « voici ton Dieu, Israël, celui qui t'a fait monter du pays d'Égypte » et pour lequel le peuple a offert des holocaustes et des sacrifices de communion (v. 6). En cela précisément consiste le péché du peuple. L'histoire du serpent d'airain est bien différente. Le *sharaf* dont parle le livre des *Nombres* n'est pas un produit de l'initiative humaine, puisqu'il est réalisé sur ordre de Dieu. Et, de même, il n'entre pas dans une pratique cultuelle. Il est comme le truchement de l'acte de guérison apporté par Dieu. Cette différence n'élimine d'ailleurs pas toute difficulté. Car le mode d'action attribué à l'image du *sharaf* frôle dangereusement le registre du magique à propos duquel le texte biblique formule de vigoureuses mises en garde (cf. *Lv 19,26* déclarant : « vous ne vous livrez pas à la magie » ou encore le reproche fait en *2 R 21,6*, au roi impie Manassé, de s'être adonné à la magie). On n'oubliera pas que les souvenirs de l'Exode, précisément, font de l'Égypte idolâtre la terre par excellence des magiciens que confond le Dieu d'Israël. Il n'est pas indifférent, dans le contexte où nous nous situons,

que la première confrontation de Moïse et de Pharaon se fasse à propos d'un bâton qui se transforme en serpent, sous la main de Moïse d'abord, puis sous celle des magiciens de Pharaon, ces derniers étant confondus finalement, puisque le bâton d'Aaron engloutit les serpents de l'Égypte (Ex. 7, 8-12)...

On ne peut nier que de tels échos thématiques renforceraient assez facilement l'idée que Nb 21 témoigne d'une contamination de la foi d'Israël par une mentalité exogène à la tradition biblique. Pourtant, le récit de l'épisode n'a pas été effacé du livre. Le paradoxe a été assumé, comme en d'autres points du texte, du reste. Que l'on songe, par exemple, dans un registre un peu différent mais non étranger, à la scène de Saül rendant visite à la nécromancienne d'En Dor (1 Sa 28, 5-24). Ces récits intrigants et intempestifs ont été maintenus, y compris pour ce qui est du serpent d'airain, dans un contexte de vigilance anti-idolâtrique, puisque les versets qui le précèdent mentionnent le *herem*, c'est-à-dire la pratique terrible de l'*anathème* qu'Israël vient d'exercer à l'encontre des Cananéens :

1 — *Le roi d'Arad, le Cananéen habitant au Négeb, apprit qu'Israël venait par la route d'Atarim. Il attaqua Israël et lui fit des prisonniers.*
2 — *Israël fit alors ce vœu à YHWH : « si tu livres ce peuple en mon pouvoir, je vouerai ses villes à l'anathème. »* 3 — *YHWH écouta la voix d'Israël et livra les Cananéens en son pouvoir. Ils les vouèrent à l'anathème, eux et leurs villes.*

Nouveau thème sensible que les résultats de l'exégèse contemporaine éclairent cependant de manière ferme. Il apparaît bien que la mention qui est faite de l'*anathème* dans les textes deutéronomistes invite à comprendre celui-ci comme un thème religieux, relié à la dénonciation du syncrétisme et de l'idolâtrie¹.

1. Cf. Deutéronome 7,1-5 : 1 — Lorsque Yahvé ton Dieu t'aura fait entrer dans le pays dont tu vas prendre possession, des nations nombreuses tomberont devant toi [...]. 2 — Yahvé ton Dieu te les livrera et tu les battras. Tu les dévoueras par anathème. Tu ne conclusas pas d'alliance avec elles, tu ne leur feras pas grâce. 3 — Tu ne contracteras pas de mariage avec elles, tu ne donneras pas ta fille à leur fils, ni ne prendras leur fille pour ton fils. — Car ton fils serait détourné de me suivre ; il servirait d'autres dieux ; et la colère de Yahvé s'enflammerait contre

« Finalement, la guerre sainte apparaît essentiellement comme un thème spirituel dans la lutte pour le maintien de la pureté religieuse d'Israël, dans le cadre de la prédication deutéronomiste; il s'effectue alors une relecture des événements de la conquête qui probablement dépasse de loin la réalité des combats effectivement menés » écrit à ce propos Daniel Bach¹. Quoi qu'il en soit de la présence de sources et de traditions anciennes au départ de nos textes, si la rédaction du *Pentateuque* s'enracine dans l'époque post-exilique, comme on le tient aujourd'hui avec des arguments forts, il est difficile d'interpréter notre histoire du serpent d'airain simplement comme témoignage d'un passé lointain, marqué d'archaïsme spirituel, où la pratique de l'anathème — pour nous tellement provocante — pouvait voisiner avec une mentalité encore accueillante à la perspective d'un pouvoir plus ou moins magique de la divinité. Au total, la présence des premiers versets du chapitre 21 des *Nombres* suggère de ne pas interpréter trop vite la confection du Brûlant d'airain comme symptôme d'un fléchissement de la vigilance anti-idolâtrique ou comme une manière de biaiser, dans la tradition qui porte ce texte, avec la prescription iconoclaste. Toutes choses qui, d'une certaine manière, épaississent d'ailleurs l'étrangeté de l'épisode. Et l'on va voir que la suite de l'histoire va confirmer l'ambiguïté de cette représentation de serpent qui fut, tout un temps, certainement admise et même honorée par ceux qui gardaient mémoire de l'histoire des pères et des hauts faits du Dieu d'Israël pour son peuple.

2 Quand Ézéchias fit détruire le serpent d'airain

C'est ce dont témoigne en effet, dans le 2^e Livre des Rois, la notice d'Ézéchias, régnant sur le royaume de Juda au VIII^e siècle.

vous et il t'exterminerait promptement. 5 — Mais voici comment vous devrez agir à leur égard : vous démolirez leurs autels, vous briserez leurs stèles, vous couperez leurs pieux sacrés et vous brûlerez leurs idoles.

1. Cf. article « anathème », *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Brépols, 2^e édition, 2002, p. 56-57.

On se souvient que ce roi, contemporain du prophète Isaïe, chercha à remettre un peu d'ordre et de fidélité à l'Alliance dans la vie du peuple. Nous lisons qu'« il fit ce qui est agréable à YHWH, imitant tout ce qu'avait fait David son ancêtre » (2 R 18,3), c'est-à-dire détruisant, en particulier, toutes sortes d'objets de culte païens qui avaient envahi le royaume et qui détournaient des obligations de l'Alliance. Tout cela est formulé en quelques versets laconiques :

1 — En la troisième année d'Osée fils d'Éla, roi d'Israël, Ézéchias fils d'Achaz devint roi de Juda. 2 — Il avait vingt-cinq ans à son avènement et il régna vingt-neuf ans à Jérusalem; sa mère s'appelait Abi, fille de Zekarya. 3 — Il fit ce qui est agréable à YHWH, imitant tout ce qu'avait fait David, son ancêtre. 4 — C'est lui qui supprima les hauts lieux (bamot), brisa les stèles, coupa le pieu sacré (ashera) et mit en pièces le serpent d'airain que Moïse avait fabriqué. Jusqu'à ce temps-là, en effet, les Israélites lui offraient des sacrifices; on l'appelait Nehushtân.

En ces quatre courts versets est décrite l'activité réformatrice du roi, en son versant d'iconoclastie¹. La chronique royale s'étendra plus longuement sur la réforme, plus radicale encore et novatrice, entreprise par Josias, quelques décennies plus tard, quand celui-ci s'emploiera à son tour à rétablir l'orthodoxie d'une foi fortement touchée par le syncrétisme et devenue très accueillante à toutes sortes d'objets d'importation, supports de pratiques idolâtriques (cf. 2 Rois 23, 4-14). Le rédacteur de 2 Rois 18, en évoquant l'action d'Ézéchias, énumère plus sobrement les destructions ordonnées : suppression des hauts lieux, bris des stèles et des pieux sacrés². Mais il réserve une mention particulière et plus appuyée à la destruction du « serpent d'airain que Moïse avait fabriqué ». Avec cette dernière mention, nous sortons donc des objets d'importation; il ne s'agit plus d'éliminer les pernicieuses influences du vieux fond cananéen, mais c'est un objet autochtone qui est incriminé, qui plus est, un objet relié au sou-

1. André LEMAIRE, *ouv. cité* p. 103-113, pour la réforme d'Ezéchias.

2. Sur la provenance essentiellement cananéenne de ces objets sacrés tombant sous le coup de l'iconoclastie d'Ezéchias, voir F. GONÇALVES, « La réforme d'Ezéchias », *Le Monde de la Bible*, n° 54, p. 32-34.

venir de l'Exode et de Moïse. Cette référence prestigieuse — qui eût semblé de nature à le faire échapper au grand ménage purificateur entrepris par Ézéchias, n'a manifestement pas réussi à contrebalancer le fait que sous le nom de Nehushtan, ce même serpent était devenu objet d'un culte à Jérusalem : « Jusqu'à ce temps-là, en effet, les Israélites lui offraient des sacrifices ; on l'appelait *Nehushtân*¹. »

Dans l'ordre de destruction donné par le roi, c'est donc l'usage cultuel du Nehushtan qui est en cause, et non la représentation comme telle du serpent d'airain. Nous savons, du reste, que le Temple de Jérusalem comportait divers éléments de décoration, sous forme de palmettes, de lions ou de chérubins, dont la figuration puisait hardiment dans l'imaginaire du Proche-Orient ancien. La Mer d'airain, cet immense bassin de bronze placé dans le parvis du Temple de Salomon fut supporté longtemps par douze figures de taureaux (1 R 7, 25), avant que le roi Achaz, il est vrai, les fit remplacer par un support de pierre (2 R 16, 17). Nous savons que le Temple abritait l'arche d'Alliance déposée dans le Saint des saints, coffret flanqué précisément de représentations de kéroûbs, et qui figurait le trône de YHWH. Rien de tout cela n'offensait les prescriptions de la Loi et, jusqu'à une date avancée de la période pré-exilique, il semble qu'il n'ait pas été impossible que le Dieu d'Israël ait pu être évoqué par une pierre levée (*massebah*²). En revanche, le serpent d'airain — proche parent des diverses statuette de bronze des XIV^e et XIII^e siècles, exhumées par les fouilles de Meggido, de Gézer, de Tanak ou encore de Timna — attira certainement sur lui des honneurs beaucoup plus équivoques, qui le firent basculer du côté des idoles, *asherim* et autres, et le rendirent indésirable. Il est certain que la fonction guérisseuse qui lui était attribuée était de nature à fixer sur

1. Ce que Paul BEAUCHAMP exprime en écrivant : « La surprise, pour l'historien et pour nous-mêmes, est le fait que le roi soit loué d'avoir défait ce que Moïse avait fait », in *Cinquante portraits bibliques*, Paris, Seuil, 2000, p. 80.

2. Voir Nadav NA'AMAN, 2000, No Anthropomorphic Graven Image, Notes on the Assumed Anthropomorphic Cult Statues in the Temples of YHWH in the Pre-Exilic Period, in *Ugarit Forschungen*, Volume 31, München, Ugarit Verlag, p. 391-415.

son image des croyances archaïques et à populariser ce souvenir de l'Exode en l'attirant dangereusement aux marges de la foi orthodoxe, rappelée dans le même temps par la tradition deutéronomiste dont relève le rédacteur de notre texte des *Nombres*. C'est ainsi qu'il semble possible d'éclairer la fin du Nehoushtan rapportée par le 2^e Livre des Rois. Pourtant l'histoire du serpent exodique ne s'arrête nullement avec le coup d'arrêt donné à son culte par Ézéchiàs. C'est ce qu'il nous faut voir à présent.

3 Quand le serpent survit à sa destruction

Le vieux souvenir du serpent, châtiment des pères et tout à la fois remède, c'est-à-dire au sens propre *pharmakon*, va poursuivre son existence de plusieurs façons.

Le fait s'explique tout d'abord par un constat : il ne suffit pas de détruire un objet pour qu'il cesse d'être actif dans l'imaginaire et dans la croyance. Quand il s'agit d'espérer ou de quêter une guérison, les morceaux d'une statue brisée, ou même sa poussière, peuvent continuer à jouer le rôle de truchements précieux, et cela au sein même d'une culture en alerte, spécialement méfiante à l'égard du merveilleux et de la magie. L'épisode, évangélique cette fois, de la piscine de Bethzata en est une belle attestation : en préambule au geste de Jésus qui guérit le paralytique, le récit évoque ce lieu de Jérusalem où la foule des infirmes se presse, dans l'attente d'un mystérieux « bouillonnement de l'eau » qui rend celle-ci curative (*Jn* 5,2¹). À l'évidence le lieu était associé à des croyances qu'il faut dire, au regard de la foi d'Israël, assez païennes...

Un témoignage de la persistance du souvenir du serpent d'airain par-delà sa destruction nous est donné aux abords de l'ère chrétienne. Le livre de la *Sagesse*, en effet, reparcourant l'histoire

1. Il est du reste curieux de constater que ce récit, qui suggère un arrière-plan de croyances païennes, porte des traces des souvenirs de l'Exode, telle que l'énigmatique mention des trente huit ans d'attente du paralytique ; la seule autre occurrence de ce nombre se trouve dans *Dt* 2,14 : « notre voyage s'est prolongé trente huit ans »...

du peuple et des *mirabilia Dei* durant l'Exode, s'arrête sur l'épisode des serpents brûlants :

5 — Et même lorsque s'abattit sur eux la fureur terrible de bêtes féroces, et qu'ils périssaient sous les morsures de serpents tortueux, ta colère ne dura pas jusqu'au bout ; 6 — mais c'est par manière d'avertissement et pour peu de temps qu'ils furent inquiétés, et ils avaient un signe de salut pour leur rappeler le commandement de ta Loi, 7 — car celui qui se tournait vers lui était sauvé, non par ce qu'il avait sous les yeux, mais par toi, le Sauveur de tous. 8 — Et par là tu prouvas à nos ennemis que c'est toi qui délivres de tout mal (Sag 16, 5-8).

Nous avons ainsi l'attestation qu'il était nécessaire aux yeux de l'auteur de la *Sagesse* — soit plusieurs siècles après la destruction ordonnée par Ézéchiass — de combattre une interprétation magique de l'épisode, qui restait toujours active. Il restait nécessaire de préciser que le miracle venait de Dieu, et non de l'objet. Plus précisément encore, qu'il était effet de la parole de Dieu. Être sauvé, rappelle l'auteur de la *Sagesse*, c'est obéir à la parole divine, mourir, c'est la mépriser. Vieux problème biblique que type déjà *Genèse* 2-3 dans le récit d'origine. Mais à travers cette mise en garde est tout autant attesté le fait que même réduit en poudre, le serpent d'airain, en tant qu'image cette fois, avait traversé les siècles et avait continué à être objet de spéculation. En particulier, l'épisode des *Nombres* n'avait pas manqué d'être mis en résonance avec l'histoire du serpent de la *Genèse*. Le *Targum Yerushalmi*, par exemple, et d'autres textes de la tradition orale juive, en témoignent :

Venez ici et regardez, vous et les hommes ! Venez ici et écoutez, vous créatures de chair ! Au commencement des choses, J'ai maudit le serpent par les paroles : « tu mangeras de la poussière » ; néanmoins, il ne se plaint jamais de sa nourriture. Mais vous, le peuple que J'ai fait sortir d'Égypte, pour qui J'ai fait tomber la manne de ciel [...], vous grondez contre Moi à cause de la manne, en disant : « Cette nourriture légère répugne à notre âme ». Donc, qu'arrivent les serpents qui ne se plaindront pas, alors que leur seule nourriture eut le goût de poussière, qu'ils mordent ceux qui grondent alors qu'ils ont une nourriture possédant tous les goûts imaginables. Le serpent, qui fut la première créature

*à avoir calomnié son Créateur et qui fut puni pour cela, punira à son tour ce peuple qui, ne tirant pas profit de la punition du serpent, blasphème son Créateur en déclarant que la nourriture céleste qu'Il envoie causera finalement sa mort*¹.

Ce texte est précieux en ce qu'il montre comment *l'image mentale* du serpent d'airain a pu venir s'amarrer à une autre référence textuelle, nouant deux récits à distance l'un de l'autre, et dessinant une chaîne de sens. Mais en même temps, ces mots du *Targum Yerushalmi* laissent imaginer comment, en aval de cette tradition cette fois, l'image du serpent a pu continuer sa carrière, se charger de nouvelles significations et entrer dans le jeu des images chrétiennes de *l'accomplissement*. On le voit, nous sortons là du problème de la représentation matérielle, de sa licéité aussi bien que de ses effets, pour entrer dans celui, si stratégiquement biblique, de la *figure*.

4 Au-delà de toute image, le Fils de l'homme élevé

C'est précisément sur ce trajet que trouve place la mention que l'évangile de Jean fait de l'épisode du serpent d'airain. En son chapitre 3, dans l'entretien avec Nicodème, le vieux souvenir ré-émerge :

12 — *Si vous ne croyez pas quand je vous dis les choses de la terre, comment croirez-vous quand je vous dirai les choses du ciel ?* 13 — *Nul n'est monté au ciel, hormis celui qui est descendu du ciel, le Fils de l'homme.* 14 — *Comme Moïse éleva le serpent dans le désert, ainsi faut-il que soit élevé le Fils de l'homme,* 15 — *afin que quiconque croit ait en lui la vie éternelle.*

Ainsi, le serpent dressé par Moïse devant les yeux du peuple, joue-t-il désormais, pour la tradition chrétienne, le rôle de *type* dont le Christ en croix est *l'anti-type*. Délesté de sa charge magique, le souvenir passe ici à la logique discursive de la figure.

1. Cité par L. GINZBERG, *ouv. cit.* p. 250-251.

Logique autre, résolument, puisque « la figure convertit le souvenir en désir », comme l'exprime Paul Beauchamp¹, puisqu'elle fait appel à un futur qui se dérobe à la prise, entraîne par là à se déprendre de l'immédiateté du visible et du vérifiable. Parallèlement à ce que l'on évoquait plus haut, c'est donc sur ce mode que l'image ancienne du serpent traverse aussi le texte et l'histoire bibliques jusqu'au point où elle ressurgit, chez Jean, au cœur de l'actualité de l'évangile. On ne saisit d'ailleurs la force de cette figure et de son accomplissement qu'en se souvenant combien elle est puissamment insérée dans la tradition qui, tout au long de l'Ancien Testament, orchestre la promesse d'une guérison rendant à Israël — et à travers Israël, à l'humanité — l'intimité avec Dieu brisée au jardin d'Eden, dans l'épisode du serpent précisément. Que Dieu ait la pensée de guérir le cœur se dit et se reedit en effet dans maint oracle prophétique², mais on a pu montrer que ce motif était aussi fortement présent dans les traditions relatives à Moïse³. On comprend, dès lors, que dans la tradition chrétienne le souvenir du serpent du désert puisse servir à rendre intelligible quelque chose de ce qui se joue sur la croix.

1. Paul BEAUCHAMP, *Le récit, la lettre et le corps*, Cogitatio Fidei 114, Ed. du Cerf, 1982, p. 48. Sur cette question, plus précisément reliée au serpent d'airain, voir du même auteur, *L'un et l'autre Testament*, II, Accomplir les Ecritures, p. 156 qui évoque et analyse la fluidité attachée à la figure et sa nécessaire concrétion, à un moment, lorsque « signes et symboles » convergent, dit-il vers leur centre invisible.

2. Ainsi d'*Isaïe* : « Alors la lumière de la lune sera comme la lumière du soleil... au jour où YHWH pansera la blessure de son peuple et guérira la trace des coups reçus. » (*Is* 30,26), « J'ai vu sa conduite, mais je le guérirai, je le conduirai, je lui prodiguerai le réconfort... » (*Is* 57,18), « Et si YHWH frappe les Égyptiens, il frappera et guérira, ils se convertiront à YHWH qui accueillera leurs demandes et les guérira. » (*Is* 19,22) ou encore *Jérémie* : « Revenez, fils rebelles, je veux guérir vos rébellions ! » (*Jr* 3,22), « Voici que moi, je leur porte remède et guérison ; je vais les guérir et leur révéler une ordonnance de paix et de fidélité. » (*Jr* 33,6), ou bien *Osée* : « Alors que je veux guérir Israël, se dévoilent la faute d'Éphraïm et les méchancetés de Samarie... » (*Os* 7,1). Soit autant d'attestations du lien fort qui unit dans l'Ancien Testament le motif de la guérison avec celui du péché et de l'infidélité.

3. Voir sur ce point l'article de G. W. Coats mentionné en note 5. Dans cette perspective, l'auteur suggère que le serpent d'airain ait été initialement placé dans le Temple de Jérusalem avec cette valeur de signe de réconciliation.

Inversement, l'exégèse chrétienne verra le Christ en croix accomplissant le mystérieux signe donné au désert par l'intermédiaire de Moïse¹ : en sa Passion, il réalise la promesse d'une guérison divine, pour laquelle il suffira de consentir à regarder son péché en levant les yeux sur le Fils de l'homme élevé sur le bois de la croix. Justin², Tertullien³, Cyrille d'Alexandrie⁴, Théodoret de Cyr, entre autres, repassent par ce thème. Citons, à titre d'exemple, quelques lignes de ce dernier :

Le serpent d'airain préfigurait la Passion qui nous sauve. Car le péché est né par le serpent, et le serpent fut maudit par le Dieu de toute la création. Le serpent était donc à la fois figure du péché et figure de la malédiction. Et puisque le Christ Seigneur est apparu dans la ressemblance de la chair de péché, le serpent d'airain évoque la Passion qui nous sauve [...]. De même que les hommes mordus par le serpent étaient guéris en regardant le serpent d'airain, de même ceux qui sont blessés par le péché mais croient avec ferme confiance en la Passion du Christ, sont déclarés plus forts que la mort et obtiennent la vie éternelle⁵.

Cette ultime résurgence du serpent d'airain au sein des Écritures et de la tradition chrétiennes⁶ appelle quelques remarques conclusives. La première concerne le déplacement du *voir* au *croire* qui s'opère dans le transfert évangélique. Il apparaît, en effet, que dans le texte johannique la promesse de guérison et de vie est reliée, non pas seulement à la vision du Fils de l'homme en croix, mais qu'elle engage désormais la *foi*. Ainsi, tandis que la lecture chrétienne se meut au sein de ce qu'elle nomme accomplissement de la figure, elle charge le motif du « croire » d'un

1. Voir Jean DANIELOU, *Sacramentum futuri*, chapitre II, « La typologie de l'Exode dans la catéchèse apostolique », p. 144-47.

2. JUSTIN, *Dialogue avec Tryphon*, 91, 94, 112, SC.

3. TERTULLIEN, en particulier, *Adversus Marcion*. 3,8.

4. CYRILLE D'ALEXANDRIE, *Sur Jean*, PG 73, 252.

5. THEODORET DE CYR, *Question 38*, PG 80, 388-89.

6. Notons, à ce propos, que l'iconographie relaie les textes, lorsque Caravage, par exemple, peint en 1605 la *Madone du serpent*, qui se trouve actuellement à la Villa Borghèse de Rome. Les pieds superposés de la Vierge et de l'Enfant écrasent la tête d'un serpent, dans un geste qui suscita d'ailleurs la controverse, voir É. MALE, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1930.

poids déterminant. Non qu'elle élimine le « voir », puisque le même évangile (*Jn 19,37*) cite *Zacharie 12,10* : « ils verront celui qu'ils ont transpercé¹. » Mais le « croire » tend à s'imposer au point de se substituer au « voir ». Il faut voir, mais il faut aussi renoncer à voir, suggère le texte johannique un chapitre plus loin, dans l'épisode de Thomas (« Parce que tu me vois, tu crois. Heureux ceux qui n'ont pas vu et qui ont cru. » *Jn 20,29*). Ainsi se dessine le contraste entre un *voir* brut, en deçà de toute sémantisation, et un *voir* qui, lui, ne va pas sans un *croire* à la parole accompagnant l'image. Au premier *voir* ressortissent le tabou aussi bien que la sidération et l'idée d'un effet magique. Le second *voir* fait toute sa place à la parole, jusqu'à s'effacer à son profit. Déplacement qui était, semble-t-il, déjà engagé dans le texte du livre de la *Sagesse* que l'on a cité plus haut.

Deuxième remarque, destinée à éclairer plus avant ce qui précède. L'accomplissement christologique de la figure du serpent d'airain ne fait nullement sortir du jeu de paradoxes auquel on l'a vu associé, dès le départ, dans le récit des *Nombres*. Ceci se perçoit bien, dès lors que l'on mobilise la pensée chrétienne en sa totalité, faisant de la Croix et de l'Eucharistie du Christ l'avert et le revers d'une même réalité. On se souvient, en effet, que la contrepartie sacramentelle de la mise à mort sur la croix est constituée, dans le repas précédant le vendredi de la Passion, par le pain rompu et partagé, et par le vin désigné comme sang versé. Ainsi, peut-on affirmer à bon droit, comme le fait G. W. Coats, que dans l'Eucharistie « les symboles du sacrement sont symboles de violence, de rejet, d'intimité rompue, de mort. Le pain brisé prend la place d'un corps brisé. Le pain occupe la place du sang répandu ». Mais selon un retournement qui appartient déjà à l'histoire du serpent d'airain, ces symboles deviennent dans le sacrement « symboles de paix, d'harmonie, d'intimité restaurée, de guérison, de vie nouvelle ressuscitée² ». On voit donc que l'on échappe moins que jamais au paradoxe. Probablement faut-il même dire que

1. Jean, comme *Theodotion*, interprète ainsi le texte de Zacharie, contre TM qui suggère plutôt « ils regarderont vers moi au sujet de celui qu'ils ont transpercé ».

2. Article cité p. 138. La traduction est de nous.

l'accomplissement chrétien de la figure reprend et pousse, d'une certaine façon, jusqu'à son point extrême l'affirmation biblique d'un Dieu au-delà de toute représentation. Le Christ en croix, élevé comme le serpent selon les mots du texte de saint Jean, a été perçu par la tradition chrétienne comme la vision par excellence sur laquelle viennent se briser toutes les représentations de Dieu (cf. 1 Co 1, 23 : « scandale pour les Juifs, folie pour les païens »). En ce sens, la croix concentre et décuple la charge de paradoxe que comportait déjà l'épisode du livre des *Nombres*. C'est pourquoi Paul peut écrire du Christ qu'« il est devenu lui-même malédiction pour nous, car il est écrit : maudit quiconque pend au gibet » (*Ga* 3,13), de même qu'il peut déclarer : « celui qui n'avait pas connu le péché, Il l'a fait péché pour nous, afin qu'en lui nous devenions justice de Dieu » (2 Co 5,21). En définitive, la croix appelle le commentaire que Maxime le Confesseur faisait de l'Incarnation, affirmant qu'en sa manifestation même Dieu reste plus que jamais caché (« Même exprimé, c'est toujours l'inconnu¹ »). La croix est bien l'image qui, par excellence, subvertit toute image du Dieu biblique.

Pourtant — et c'est là notre dernière remarque, — l'histoire témoigne que la référence au serpent christianisé demeure menacée de détournement, ou au moins de malentendu, tout comme à son origine le serpent mosaïque devenu Nehoushtan dans le Temple de Jérusalem. Nous savons ainsi, à travers les critiques que Tertullien lui adresse, qu'une secte gnostique, dont les adeptes étaient précisément nommés « ophites », adora le serpent et l'avait introduit dans son eucharistie. Cette image a donc incontestablement une forte propension à glisser vers l'ésotérisme et la superstition. On rapporte en ce sens l'exemple d'un empereur byzantin qui fit don à la basilique S. Ambroise de Milan d'un serpent de bronze, probablement lié à Esculape, qui devint vite fort populaire en même temps qu'il faisait fleurir diverses superstitions. Outre qu'il fut crédité de guérir des vers,

1. MAXIME LE CONFESSEUR, *Ambigua*, PG 91, 1048-1049.

il était réputé devoir siffler pour annoncer le Jugement dernier¹... Probablement, est-ce à cause de ce fâcheux tropisme que l'iconographie médiévale, qui n'hésitait pas à user de diverses images animales au titre de métaphores de la personne du Christ, répugna à introduire la figure du serpent dans son bestiaire christique. En deçà de l'image visuelle si prompte à basculer, on en resta prudemment à méditer le verset de l'évangile de Jean comme l'avait fait, à l'époque patristique, S. Augustin commentant : « le serpent érigé signifie la mort du Christ à la façon dont un effet est signifié par sa cause ». Formule théologiquement riche, mais qui autorise peu de débordements de l'imaginaire.

1. Nous empruntons ces informations à l'article « serpent » du *Lexique des symboles* cité plus haut.

sombre ». Ce second registre linguistique « ombre » est à rattacher à l'idée d'« ombre protectrice ». Une lettre néo-assyrienne du VII^e siècle pourrait l'illustrer. Elle s'exprime sous une forme proverbiale (genre *mashal* biblique) : « *Comme l'on dit : l'Homme-roi (amêlu) est l'ombre du dieu, et l'humain est l'ombre de l'Homme-roi, le roi, lui est la ressemblance (parfaite) du dieu !* » (LAS 145¹).

Les statues cultuelles dans l'orient ancien servent de médiation dans la rencontre du divin. Elles ne sont pas des incarnations des dieux mais plutôt des médiations, en quelque sorte des intermédiaires. Ce ne sont pas des « idoles », au sens caricatural du terme. La statue n'est pas dieu lui-même, elle sert de support iconique. Il convient donc pour bien appréhender cette réalité religieuse de ne pas projeter tout de suite le regard polémique de la tradition prophétique.

Introduction

Le règne de Josias (640-609) s'inscrit dans un contexte proche-oriental favorable au royaume de Juda qui manifesterà à cette époque des prétentions d'unification nationale. Il occupera une partie au moins de la Samarie. Il détruira l'ancien sanctuaire royal de Béthel ainsi que d'autres petits sanctuaires de l'ancien royaume du Nord. Josias fera de Jérusalem un centre politico-religieux et le point d'ancrage de sa réforme. C'est en effet, à la fin du règne d'Assurbanipal, une période de décadence pour l'Assyrie au moment de la montée en puissance des néo-babyloniens et de la pression des Mèdes. D'autre part, sous Psammétique (664-610), l'Égypte a plutôt des intentions pacifiques. L'affaiblissement de l'influence assyrienne sur la région va favoriser cette réforme religieuse et politique. Elle sera le ferment d'un certain réveil national. Il est difficile à partir des

1. Le logogramme sumérien correspondant est *GISH.MI*, il a été traduit par « ombre ». Cf. l'article de J.-G. Heintz, « Ressemblance et représentation divines selon l'A.T. et le monde sémitique ambiant » in *L'imitation, aliénation ou source de liberté ? [III^e] Rencontres de l'École du Louvre (Paris, 24-28 Septembre 1984)*, Paris, 1985, pp. 89-106.

résultats archéologiques d'évaluer son ampleur et ses véritables effets. L'absence d'assise sociale de cette réforme permet d'en douter. Elle n'a probablement pas imprégné en profondeur la société israélite d'une manière durable. Cependant, elle est repérable comme étape charnière indiquant un certain changement dans la manière d'appréhender le rapport à l'image dans le domaine culturel.

L'Israël ancien était, il est difficile d'en douter aujourd'hui, iconophile. Nous donnerons à ce sujet quelques points de repère. Quant au courant deutéronomiste, dans la mouvance réformatrice d'Ezéchias et de Josias, il se révèle, lui, iconophobe voire iconoclaste. Une mutation dans le rapport à l'image s'est donc bel et bien opérée. Le rejet exclusif de toute forme d'image culturelle trouvera cependant sa pleine affirmation après l'exil. La relecture post-exilique de la théophanie de l'*Horeb* en donnera un fondement théologique, en interdisant toute représentation de YHWH. « *Vous n'avez vu aucune forme (tmwnh), le jour où YHWH à l'Horeb vous a parlé du milieu du feu... n'allez pas vous pervertir et vous faire une image sculptée (pśl) représentant quoi que ce soit...* » (Dt 4, 15.16ss). Cette position est le résultat d'un long processus qui permettra à Israël de passer d'un culte iconique à une forme culturelle aniconique. Elle trouve son expression symbolique dans la mention des « tables de la loi » dans le Saint des Saints du temple jérusalémite. Israël invitera, dans cette mutation, à passer de l'image culturelle à la Parole, de la possible statue divine à la Torah.

1 La dimension iconique du culte dans le yahwisme ancien

L'interdit du décalogue dans son caractère fondamental et absolu : « *tu ne te feras aucune image sculptée (pśl)* » (Ex 20, 4, cf. Dt 5, 8) vise *stricto sensu* l'adoration culturelle des images¹. L'archéologie a mis en évidence de son côté, de nombreuses repré-

1. Il ne dit rien en soi de l'usage d'images hors de cette sphère. La sigillographie hébraïque témoigne de manière éloquente de représentations diverses (arbres, symboles astraux...).

sentations non-cultuelles sur céramique, dans la décoration de mobilier, dans le domaine sigillaire tout particulièrement¹, bref dans plusieurs domaines de la vie quotidienne. L'interdit absolu proscrivant toute image cultuelle serait l'expression tardive d'un aniconisme strict qui n'émergerait vraiment qu'après l'exil. Cette conception cependant n'est pas forcément une nouveauté absolue. Elle pourrait du moins s'enraciner dans la prédication prophétique et dans la mouvance pré-exilique qui s'exprimera tout particulièrement dans les réformes d'Ezéchias et de Josias.

L'évocation de la divinité pouvait se faire dans la religion de l'Israël ancien par une pierre dressée (*béthyl*). Des « stèles », des « arbres sacrés » et des « autels » sont rattachés aux différents sanctuaires mentionnés dans la geste patriarcale. Jacob dresse une pierre comme stèle à Béthel et construit un autel (Gn 28, 19.22 ; 35, 6-8). « *La chênaie*² » de Mambré est un lieu cultuel rattaché à la théophanie de Gn 18, 1-15. Abraham plante un tamaris dans un lieu cultuel à Beér-sheva (Gn 21, 33³). De même, à Sichem, « *Josué prend une grande pierre qu'il fait dresser là sous le chêne, dans le sanctuaire de YHWH* » (Jos 24, 26).

Un tel culte sera condamné par la loi deutéronomique « *Tu ne dresseras pas de stèle, qui serait odieuse à YHWH ton Dieu* » (Dt 16, 22). Il le sera pareillement par le code lévitique : « *ne faites pas pour vous des dieux ('lylm), et d'image (wšl), et de stèle (mššbh), vous ne dresserez pas pour vous, et de pierre à image (w'on mskkyt), vous ne placerez pas dans le pays pour vous prosterner devant elle ; car c'est moi, YHWH, votre Dieu ('lhykm)* » (Lv 26, 1⁴)

Dans l'Israël ancien, des formes cultuelles iconiques semblent bien s'accommoder avec la religion yahwiste. Le livre des Juges mentionne la fabrication d'une statuare cultuelle pour la « *mai-*

1. Pour l'étude de la sigillaire, voir l'article du D.B.S. « Sceaux inscrits », p. 67 ss.

2. TM Gn 13, 18 ; 14, 13.

3. Cf. la mention en ce lieu et de « l'autel » construit par Isaac en Gn 26, 25.

4. 'lylm (litt. « des riens, des inepties ») fait inclusion avec 'lhykm :

לֹא־תַעֲשׂוּ לָכֶם אֱלִילִים 1
וַיִּפְסֹל וַיַּמְצִיבָהּ לֹא־תִקְיִמוּ לָכֶם וְאָבֵן מִשִּׁפְּטֵי לֹא תִתְּנוּ בְּאֲרָצְכֶם
לְהִשְׁתַּחֲוֹת עָלֶיהָ כִּי אֲנִי יְהוָה אֱלֹהֵיכֶם :

son de Dieu (*byt 'lhym*) » de l'éphraïmite Mikayehu. Cette statue avait la forme d'une image en bois taillé, recouvert de métal fondu¹. Lors de la migration des danites, « le dieu ('ly) » (18, 4) fut emporté et « ils dressèrent pour eux l'image (*wyqym 't-hpśl*) » (v. 30) dans le sanctuaire de Dan. Ce récit a des éléments anciens antérieurs au courant deutéronomiste. Les éléments polémiques apparaissent seulement en relecture, comme l'insistance sur un dieu fait par la main de l'homme (v. 24.27), la mention du lien entre Dan et la date de la destruction de Šilo (v. 31). Les massorètes corrigeront le nom de l'ascendant du prêtre danite Yehonatan par un *nun* suspendu. Ils changeront ainsi la leçon originale « Moïse », choquante à leurs yeux, en « Manassé » (v. 31).

Avant la polémique oséenne et deutéronomiste contre « les veaux d'or », Amos prêche à Béthel. S'il condamne l'iniquité de ce lieu, ce n'est pas pour des questions cultuelles. Il ne dit rien contre l'image-statue du jeune taureau doré servant de piédestal à YHWH car cela ne devait pas poser problème en soi. Après tout, les représentations de sphinx ailés, les deux chérubins en olivier sauvage ont bien été intégrés dans le culte jérusalémitique, sans jamais vraiment poser question. Ne servent-ils pas aussi de piédestal à YHWH? Les trônes divins ou royaux de l'ancienne Syrie et les ivoires de Samarie témoignent bien en ce sens. La tradition biblique rattache même la fabrication des chérubins à un ordre divin : « tu feras deux chérubins d'or » (cf. Ex 25, 18; 26, 1 et parall.). D'autre part, parmi les noms divins, notons celui rattaché au sanctuaire de Šilo et à la tradition de l'arche, « YHWH Šebaoth,... Celui qui siège sur les chérubins » (cf. 1 S 4, 4 et parall.).

La présence d'un décor figuratif au temple de Jérusalem est maintenant reconnue par les archéologues et les exégètes. Les prescriptions relatives à la construction du sanctuaire dans le désert mentionnent aussi l'ordre divin d'exécuter des « bandes d'étoffe... brodées de chérubins » (Ex 26, 1). On trouve par ailleurs, la mention de motifs de lion, taureau et chérubin associés aux bassins de bronze dans la description du temple salomonien

1. Il s'agit probablement, malgré les hésitations textuelles, d'une seule et même statue (cf. Jg 17, 3-4. 14.17-18).

(1 R 7, 27-29). La réforme de Josias s'oppose à des formes iconiques prises par le culte yahwiste. YHWH en son temple est associé aux « *chevaux dédiés au soleil* » et au « *char du soleil* » (2 R 23, 11).

À l'époque d'Ézéchiël, un culte solaire est attesté « *et voici qu'à l'entrée du sanctuaire de YHWH, entre le vestibule et l'autel, il y avait environ vingt-cinq hommes, tournant le dos au sanctuaire de YHWH, regardant vers l'orient. Ils se prosternaient vers l'orient, devant le soleil* » (Ez 8, 16). Il semblerait que la solarisation du culte de YHWH soit liée, en particulier mais pas exclusivement, à l'influence assyrienne. Pour illustrer cette solarisation liée aux représentations assyriennes, qu'il suffise de rappeler le prophète Malachie : « *pour vous qui craignez mon Nom, le soleil de justice brillera avec la guérison dans ses ailes* » (Mal 3, 20¹). Au VII^e siècle, la domination assyro-araméenne a entraîné la diffusion du culte des astres qui a profondément imprégné la société judéenne. Ces pratiques sont bien attestées tant dans la sigillographie que dans la Bible. Le roi Manassé, lui-même, dans les deux parvis du temple de YHWH « *se prosterna devant toute l'armée du ciel et lui rendit un culte* » (2 R 21, 3).

Les cultes mis en place à Dan et à Béthel par Jéroboam I (931-910) étaient iconiques, avec de jeunes taureaux servant de piédestal pour la divinité². Ils sont à l'origine yahwistes. YHWH y est confessé comme « *dieu ('lhm), celui qui t'a fait monter du pays d'Égypte* » (1 R 12, 28) conformément au credo israélite classique. Il ne s'agit donc pas à l'origine d'un schisme religieux³, mais d'une question politique. Les deux sanctuaires royaux (cf. Am 7, 13) marquent les frontières pour légitimer les limites nord et sud du royaume d'Israël. À ce niveau, ils ne posent pas de problèmes religieux dans le culte officiel du royaume. Ils sont une des formes possibles du culte yahwiste. Ils feront ensuite l'objet de la condamnation et de la critique deutéronomiste. Le jeune

1. Il n'est pas sûr qu'il faille lire Nb 6, 24-27 sur ce registre solaire.

2. Cf. les parallèles orientaux, en particulier phéniciens, représentent une divinité debout sur un bovin tenant en sa main une lance, symbole de l'orage.

3. Contrairement au titre donné par certains commentateurs comme B. J. 1973 (1979), p. 392.

taureau de Béthel deviendra « *les génisses de Bet-Awèn* » et Béthel la « *maison de Dieu* » deviendra Bet-Awèn « *maison de fausseté* ». (Os 10, 5.8, cf. 4, 15). Ce culte deviendra objet de réprobation, « *Je sévirai contre les autels de Béthel* » (Am 3, 14b, addition deutéronomiste). Un midrash prophétique, en 1 R 13, 1-10, le sanctionnera sans appel sous la forme d'une prolepse, annonçant le futur roi réformateur : « *voici qu'il naîtra à la maison de David un fils nommé Josias* ». Il profanera l'autel en y « *brûlant des ossements humains* » (v. 21 ; 2 R 23, 15-18).

La fabrication d'image représentant un jeune taureau en métal doré est rattachée au culte du désert, à la figure d'Aaron. La présentation en 1 R 12, 26-33 du culte mis en place par Jéroboam I, reprendra un vocabulaire très proche. Il est intéressant de repérer le même phénomène que précédemment, une phase légitime et une phase polémique vis-à-vis de cette forme iconique. Les versets d'Ex 32, 1-6 décrivant la fabrication d'une statue cultuelle n'ont pas, semble-t-il, de traits polémiques repérables, à ce niveau. Il s'agirait, comme en 1 R 12, 26-33, d'un culte yahwiste « *Voici ton Dieu Israël ('lh 'nyk ysr'l), celui qui t'a fait monter du pays d'Égypte* » (v. 4).

La technique de fabrication nous est décrite à maintes reprises dans la Bible. « *Un artisan coule une image (p'sl), un orfèvre coule de l'or, il fond des chaînes d'argent. Celui qui fait une offrande de pauvre choisit un bois qui ne pourrit pas, se met en quête d'un habile artisan pour ériger une image (p'sl) qui ne vacille pas* » (Is 40, 19-20 ; cf. Is 44, 12-17). Elle est précisée sous le regard satirique de Jr 10, 3-5 « *Ce n'est que du bois coupé dans une forêt, travaillé par le sculpteur ciseau en main, puis enjolivé d'argent et d'or. Avec des clous, à coups de marteau, on le fixe, pour qu'il ne bouge pas. Comme un épouvantail dans un champ de concombres, ils ne parlent pas ; il faut les porter, car ils ne marchent pas !* »

2 Autour de la réforme de Josias

Le récit de 2 R 22-23 rattache la réforme de Josias au « *livre de la torah (šfr htwrh¹)* » retrouvé lors des travaux de restauration du temple de Jérusalem « *la dix-huitième année de son règne* » (en 622 d'après 2 R 22, 3). Le Chroniste, lui, fait commencer la réforme dix ans plus tôt « *la huitième année de son règne* » (en 632 d'après 2 Ch 34, 8), avant la découverte du livre « *la dix-huitième année de son règne* » (2 Ch 34, 8). La réforme est probablement antérieure à son fondement écrit. Des études exégétiques² ont montré que 2 R 22-23 présente tellement de traits deutéronomistes qu'il faut d'abord comprendre ces deux chapitres à partir de la théologie deutéronomiste. Dans sa forme présente, ce récit fonctionne comme le mythe d'origine du milieu deutéronomiste. Sans forcément être une création *ex nihilo* de l'édition exilique des livres des Rois³, il est probable que ce texte ait connu une forte révision à l'époque exilique. Le motif de *l'inventio* du livre divin pourrait bien appartenir, comme dans l'Antiquité, à une stratégie littéraire qui viserait à légitimer les changements d'ordre social et religieux, en les rattachant à une volonté divine fondatrice⁴.

Josias exprime sa volonté unificatrice par une tentative de centraliser le culte à Jérusalem. Il va pour cela s'opposer aux lieux de culte cananéens et aux sanctuaires yahwistes restants. La loi de l'unité du sanctuaire en sera le corollaire législatif : « *c'est au lieu choisi par YHWH votre Dieu pour y faire habiter son nom que vous apporterez tout ce que je vous prescris, vos holocaustes et vos sacrifices,*

1. Il pourrait s'agir de la première version du Deutéronome (dit Deutéronome primitif) dont l'étendue reste sujet à débat. La thèse classique situe le début en Dt 6, 4 sqq. ; la fin pourrait se trouver quelque part en Dt 28. Il comprend au moins une bonne partie de sa section législative.

2. E. Würthwein, *Die Bücher der Könige*, 1. Kön. 17 — 2. Kön. 25 (ATDeutsch, 11/2), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1984. H.-D. Hoffmann, *Reform und Reformen. Untersuchungen zu einem Grundthema der deuteronomistischen Geschichtsschreibung* (AbhTheol-ANT, 66), Zürich, Theologischer Verlag, 1980.

3. K. Visaticki, *Die Reform des Josia und die religiöse Heterodoxie in Israel*, St. Ottilien, 1987.

4. Cf. Thomas Römer, « Transformations et influences dans "l'historiographie" juive de la fin du VII^e siècle avant notre ère jusqu'à l'époque perse » in *Transeuphratène* 13, 1997, p. 51-53.

vos dîmes... Garde-toi d'offrir tes holocaustes en tous les lieux sacrés que tu verras » (Dt 12, 11.13). « Il fit venir des villes de Juda les prêtres et il profana les hauts lieux ('t-hbmwth) où ces prêtres avaient sacrifié, depuis Géba jusqu'à Bersabée. Il démolit le haut lieu ('t-bmwth) des portes, qui était à la porte de Josué, gouverneur de la ville, à gauche quand on franchit la porte de la ville » (2 R 23, 8).

La réforme josianique va trouver son justificatif dans le code deutéronomique qui s'ouvre (c'est ce qui va donner du poids à cette prescription) par l'ordre d'éradication de toute image cultuelle : « [pour] supprimer, tu supprimeras ('bbd t'bbdwn) tous les lieux (kl-hmqmw) où ont servi là ('šr 'vdtw-šm) les nations (hgwym) que vous dépossédez ('šr 'ttm yršym 'tm) leurs dieux, ('t-'lhyhm) sur les hautes montagnes ('l-hhrym hrmym) et sur les collines (w'l-hggv'wt) et sous tout arbre verdoyant (wtht kl-'š r'nn). Et vous démolirez (wnittštm) leurs autels ('t-mzbbh'tm) et vous briserez (wšbbbrtm) leurs stèles ('t-mššotm); et leurs poteaux sacrés (w'sryhm) vous brûlerez dans un feu (tsrfwn b'š) et les images de leurs dieux (wfsly 'lhyhm) vous les abattrez (tgdd'wn). Vous supprimerez (w'bbdtm) leur nom ('t-šmm) de ce lieu (mn-hmmqwm hhw') » (Dt 12, 2-3¹). La série verbale de ces versets est particulièrement significative. Il s'agit d'une éradication totale, même le nom doit disparaître. La forme inclusive du passage (supprimer (x 2)/déposséder/démolir/briser/brûler/abattre/supprimer) ne laisse aucun doute sur la violence que suscite l'image et sur l'intention destructrice stipulée par cette loi. La dimension iconique des cultes est considérée comme une composante de la religion cananéenne, d'où son rejet théorique. Voilà ce qu'aurait dû faire Israël pour se prémunir de ces cultes. Parler ainsi, n'est-ce pas dire

1.

2 אֲבָד תֵּאבְדוּן אֶת־כָּל־הַמִּקְדָּוֹת אֲשֶׁר עָבְדוּ-
 יָשִׁם הַגּוֹיִם אֲשֶׁר אַתֶּם יֹרְשִׁים אִתָּם אֶת־אֱלֹהֵיהֶם עַל־הַהָרִים הַרְרָמִים
 וְעַל־הַגְּבוּעוֹת וְתַחַת כָּל־עֵץ רֵעָן :
 3 וְנִצַּחְתֶּם אֶת־מִזְבְּחֵיהֶם
 וְשִׁבַרְתֶּם אֶת־מַצְבְּתָם וְאֲשִׁרְיָהֶם תִּשְׂרֹפוּן בְּאֵשׁ וּפְסִלֵי אֱלֹהֵיהֶם
 תִּגְדְּעוּן וְאֲבַדְתֶּם אֶת־שְׁמֵם מִן־הַמָּקוֹם הַהוּא :

la prégnance permanente de ces modes culturels dans la société israélite ?

Dès la fin du livre des Nombres, il est donné au lecteur de la Torah d'entendre cet avertissement préalable au moment où Israël se prépare à entrer dans le pays. YHWH dit à Moïse dans les plaines de Moab, au bord du Jourdain à la hauteur de Jéricho : « parle aux fils d'Israël et dis-leur : quand vous aurez passé le Jourdain pour entrer dans le pays de Canaan, vous chasserez devant vous tous les habitants du pays, vous supprimerez (*w'bbdtm*) toutes leurs idoles (*'t kl-mskkyym*), vous ferez disparaître toutes images d'idoles (*w't kl-šlmy mššktm*) et vous supprimerez (*t'bbdw*) tous leurs hauts lieux (*w't kl-bmtm*). Vous prendrez possession du pays et vous y habiterez, car c'est à vous que je donne ce pays pour que vous le possédiez » (Nb 33, 50-52¹). On trouve dans ce passage la série : supprimer/chasser/faire disparaître/supprimer, une inclusion de type deutéronomique apparentée à Dt 12, 2-3.

Cette lutte contre l'image trouve comme corollaire l'interdit fondamental pour Israël de fabriquer ou d'utiliser dans le cadre du culte yahwiste les éléments suivants : « Tu ne planteras pour toi aucun poteau sacré (*'šrh*) ni aucun arbre (*'š*) à côté de l'autel que tu construiras pour le Seigneur ton Dieu. Et tu ne dresseras pour toi aucune stèle (*mššbh*) que déteste le Seigneur ton Dieu » (Dt 16, 21-22²).

La réforme josianique vise à retirer « du sanctuaire de YHWH (*mhykl YHWH*) tous les objets (*kl-hkklym*) qu'on avait faits pour Baal et pour Ashéra (*lbb'l wl'srh*), et pour toute l'armée du ciel (*wlkl šw' hšmym*). Il les brûla en dehors de Jérusalem, dans les champs du Cédron,

1. : וַיְדַבֵּר יְהוָה אֶל-מֹשֶׁה בְּעֶרְבַת מוֹאָב עַל-יַרְדֵּן וַיֹּרְחוּ לְאֹמֹר :
51 דַּבֵּר אֶל-בְּנֵי יִשְׂרָאֵל וְאָמַרְתָּ אֲלֵהֶם כִּי אֲהֵם עֹבְדֵי אֱתֵת-הַיַּרְדֵּן
אֶל-אֶרֶץ כְּנָעַן :
52 וְנִחַצְתֶּם אֶת-מִזְבְּחֵי-הַיָּדֹר שָׂחָם אֶת-כָּל-יִשְׁבֵי הָאָרֶץ מִפְּנֵיכֶם וְאִבַּדְתֶּם
אֵת כָּל-מִשְׁכָּבֵיָהֶם וְאֵת כָּל-צַלְמֵי מַסְכָּתָם תִּאֲבְדוּ וְאֵת כָּל-בְּמֹתָם
תִּשְׁמִדוּ :
2. 21 לֹא-תִטֵּעַ לְךָ אֲשֶׁרָה כָּל-עֵץ אֲצִל מִזְבַּח יְהוָה אֱלֹהֶיךָ אֲשֶׁר תַּעֲשֶׂה-לְךָ : ס
22 וְלֹא-תִקֵּם לְךָ מַצֵּבָה אֲשֶׁר שָׂא יְהוָה אֱלֹהֶיךָ : ס

et porta leur cendre à Béthel » (2 R 23, 4¹). La destruction se veut totale comme doit l'être celle du « veau d'or » dans les traditions de l'Exode. L'ordre en est donné par Josias au prêtre Hilqiyyahu. Ce dernier est présenté par le récit comme le fidèle exécutant de l'ordre royal. « *Il transporta de la Maison de YHWH en dehors de Jérusalem, à la vallée du Cédron, le poteau sacré ('t-h'šrh) et le brûla dans la vallée du Cédron; il le réduisit en cendres et jeta ses cendres à la fosse commune. Il démolit les maisons des prostituées sacrées ('t-btt haqqdšym), qui étaient dans le temple de YHWH et où les femmes tissaient des voiles pour Ashéra (sddym l'šrh)* » (2 R 23, 6-7).

3 Le culte d'Asherah en Israël (éclairage archéologique)

Pour Thomas Römer « la religion judéenne dans ses manifestations officielles comme dans les pratiques “populaires” était polythéiste et il se pourrait que dans certains milieux le yahwisme polythéiste se soit longtemps perpétué. À l'époque royale, YHWH était vénéré comme Dieu national, accompagné d'une déesse, Ashérah, et entouré d'autres divinités, autochtones ou importées² ». Cette vision de la divinité et de sa parèdre ne surprend pas l'historien des religions du Proche-Orient Ancien. Elle a bien pu exister avant d'être rejetée et censurée par l'orthodoxie biblique représentée par les courants théologiques deutéronomiste et sacerdotal.

Le culte rendu à Baal et Ashérah à l'intérieur même du sanctuaire consacré à YHWH dont témoignent les « *objets cultuels pour Baal et Ashérah* » (2 R 23, 4), est-il seulement l'expression d'un culte déviant ? S'agirait-il d'une attestation, à peine voilée, qu'au VII^e siècle en Juda le culte de Baal et de Ashérah avait assez naturellement sa place en ce sanctuaire ? Dans la notice sur Manassé (687-642), il est d'ailleurs mentionné explicitement l'image de la

1. « *Il les brûla en dehors de Jérusalem, dans les champs du Cédron, et porta leur cendre à Béthel* » est une relecture du v. 6 dans un but polémique contre Béthel dans la même ligne que le midrash prophétique de 1 R 13, 1-10.

2. Thomas Römer, *Le Dieu obscur*, Genève, 1996, p. 18.

déesse « *Il plaça l'idole d'Ashérah ('t-pśl h'śrh), qu'il avait faite, dans le temple* » (2 R 21, 7¹).

Des inscriptions paléo-hébraïques sont sujet important de débats entre biblistes vétérotestamentaires depuis 25-30 ans. Ce débat concerne la place du culte de déesses dans l'ancien Israël. Il a été alimenté en particulier, mais pas exclusivement, par les inscriptions paléo-hébraïques de Kuntillet 'Ajrud et de Khirbet el-Qom trouvées dans le sud du royaume de Juda, à l'époque pré-exilique. Force est, aujourd'hui, de reconsidérer la nature même de la religion de l'ancien Israël. Quelles formes yahvistes s'exprimaient alors ?

À Kuntillet 'Ajrud², dans un caravansérail que l'on doit dater entre 850 et 750 avant J. C., on a trouvé des inscriptions de la première moitié du VIII^e siècle avant J. C. Elles attestent qu'on s'adressait à « *YHWH de Shomrôn (Samarie)* » ou « *YHWH de Têman³* » et « *à YHWH et à son Ashérat* ». Cette dernière dédicace pourrait bien révéler une des formes que pouvait prendre l'ancien culte yahviste, s'agit-il du pieux sacré ou de la parèdre ? D'après 2 R 13, 6, la déesse semble bien associée au culte : « *et même l'Ashérah (h'śrh) était présente à Shomrôn* ».

Au sujet des représentations sur le pithos A trouvé à Kuntillet 'Ajrud, contrairement à l'avis de certains chercheurs, il ne s'agit pas d'images représentant YHWH et son Ashérah. Ce *leitmotiv* revient régulièrement dans le monde de la recherche et n'a pas de véritable fondement. Les dessins sont plutôt d'après Uebling

1. Ashérah est à entendre ici comme désignant une déesse. C'est ce sens clair que l'on retrouve ailleurs comme dans la glose tardive de 1 R 18, 19 : « *avec les 450 prophètes de Baal [et les 400 prophètes d'Ashérah]* ». Cette déesse est comparable à Baal. Cf. l'expression « *les Baals et les Ashéras* » (Jg 3, 7) et le reproche fait à Ma'aka la grand-mère d'Asa, roi de Juda (911-870) « *elle avait fait une image scandaleuse (sens incertain) pour Ashérah (mflśth l'śrth)* » (1 R 15, 13).

2. En hébreu : Ḥorvat Têman, site du nord-est du Sinaï situé à 50 km au sud de Cadès-Barné sur la route qui menait dans l'Antiquité de la Méditerranée à Elat et au Sinaï méridional. Pour l'étude des inscriptions : Z. Meshel, *Kuntillet 'Ajrud. A Religion's Center from the time of the Judaeen Nomady on the border of Sinaï*, Jérusalem, 1978. D. A. Chase, « *A Note on an Inscription from Kuntillet 'Ajrud* », BASOR 246, 1982, pp. 62-67.

3. On hésite entre les deux lectures. D'après la théophanie d'Habaquq 3, 3 « *Eloah vient de Têman* », région du sud du pays d'Edom ?

C. de Strasbourg de type Bès. Nous en avons de multiples attestations en syro-palestine. L'inscription « *Dit [NN] : Dis à Yeball[lal] et à Yau'asa et [...] : Je vous (ai) bénis par (ou devant) YHWH de Shomrôn et par son Ashéra* » n'a donc pas de lien direct avec les dessins. Ces derniers sont, quoi qu'il en soit, postérieurs au texte¹.

À *Khîrbet-el-Qôm*, à l'ouest d'Hébron, Ashérah est mentionnée par deux fois sur une inscription funéraire hébraïque.

Il n'est pas toujours facile d'attribuer, à la société israélite ou cananéenne, les formes iconiques des cultes révélées par l'archéologie. Qu'il nous soit toutefois permis, à titre indicatif, de mentionner d'autres résultats à joindre à ce dossier. Une statuette a été retrouvée dans la vallée du Jourdain au Tell Abu el-Kharaz². Elle date du IX^e siècle et représente un dieu brandissant une arme. En Galilée, près de la porte de la petite ville de Kinneret, on a trouvé la statuette d'un dieu assis gardant encore une fonction cultuelle au VIII^e siècle. Dans des contextes domestiques ou funéraires, on a retrouvé par ailleurs de nombreuses figurines en terre des VII^e-VII^e siècles. Elles représentent le plus souvent une femme présentant ses seins. Il s'agit probablement de la déesse de la fécondité Ashérah³.

À *Jérusalem*, « des statuettes de déesses ont été trouvées par les archéologues en plein cœur de la cité. Dans les fouilles entreprises depuis 1961 on rencontre souvent, sous les couches de destruction de la ville datant du siège de 587, de nombreuses figurines de déesses nues, du type à pilier. Elles semblent bien témoigner d'un culte rendu à une déesse de la fertilité. Le dépôt de ces figurines, découvert par K. Kenyon, présentait la particularité de n'offrir aucune statue complète. Comment expliquer ce phénomène ? Ont-elles été intentionnellement brisées ? Dans ce cas, qui avait procédé à une telle mutilation ? S'agit-il d'une initiative privée, d'une exigence royale, ou d'une conséquence de la

1. Cf. l'article de Christophe Ueblinger de l'université de Fribourg « Du culte des images à son interdit » in *Le monde de la Bible* n° 110, p. 58.

2. Le site se trouve à 15 km au sud-est de Beth-Shéan.

3. Cf. C. Ueblinger, *ibid*, p. 56.

prédication prophétique ? La découverte de ces objets religieux, très répandus au VII^e siècle, donne à réfléchir¹ ».

On a découvert, à l'extérieur des remparts de Jérusalem, un ensemble culturel : un autel, deux pierres dressées qui doivent être des *maššebot* et une grotte servant de *favissa*, c'est-à-dire de dépôt pour la céramique utilisée dans le culte, le tout datant des environs de 800 avant J.-C.²

À *Lakish*, les très nombreuses figures d'Astarté ne cessent de se multiplier dans les tombes à partir du IX^e siècle, confirmant ainsi la place du culte de la fertilité dans la société israélite³.

À *Beér-Sheva*, on a trouvé une figurine d'Astarté à pilier, un petit brûle-parfum et un autel ou lit miniature. Dans une maison de l'époque du fer fut mis à jour un grand bol avec l'inscription *qdš*, c'est-à-dire *qodesh*, « sainteté ». Ces trouvailles ne laissent aucun doute sur la présence d'un emplacement consacré à un sanctuaire au centre du tell. L'ensemble important des objets culturels est tout entier d'origine païenne et manifeste une forte influence égyptienne. Le prophète Amos dénoncera le culte de Beér-Shéva et le comparera à celui des temples de Dan et de Béthel « *ne passez pas à Bersabée* » (Am 5, 5c, cf. 8, 14).

À *Tell Arad*, à 32 km à l'est de Beér-Shéva, un temple israélite fut découvert à l'intérieur d'une forteresse royale judéenne. Celui-ci fut construit à l'époque de la monarchie unifiée, il peut remonter au X^e siècle et continua à exister jusqu'au VII^e siècle. On n'a trouvé aucun objet culturel d'origine étrangère et païenne, tout indique un culte israélite yahwiste⁴. Il comprenait trois salles, selon les principes du temple de Jérusalem. L'entrée faisait face à l'est et le Saint des Saints à l'ouest. Devant ce dernier, on a trouvé deux autels à parfums. Il comprend une plate-forme sur-

1. J. Briend « Bible et archéologie : dialogue entre deux disciplines » in *Monde de la Bible* 75, 1992, p. 34-40.

2. J. Briend « Jérusalem dans l'Ancien Testament » in *Bible et Terre Sainte* 114, 1969, p. 6-15.

3. A. Brunot « L'héroïque forteresse du sud-ouest palestinien : Lakish » in *Bible et Terre Sainte* 82, 1966, p. 8-15.

4. Cf. Y. Aharoni (traduit par J. Briend) « Béer-Shéva » *Bible et Terre Sainte* 141, p. 4-9.

élevée (*bamah*) en pierre, entourée de trois stèles (*maṣṣebot*). La plus grande stèle est colorée en rouge et très polie. Des banquettes plâtrées, disposées le long du mur du Saint, recevaient les offrandes. Devant le temple au milieu d'une cour, se dressait l'autel des sacrifices¹. L'autel des sacrifices fut probablement supprimé par Ezéchias vers 715 mais les *ostraca* du niveau VIII témoignent du fonctionnement du sanctuaire même amputé de son autel. La suppression du sanctuaire doit sans doute être associée à la réforme inaugurée par Josias : les deux autels à parfums renversés furent couverts d'une épaisse couche de plâtre ; les assises supérieures du temple furent démantelées, et la structure couverte d'une couche de terre. Sur ce remplissage, on construisit des maisons d'habitation². Un *ostrakon* mentionne peut-être le témoignage d'un transfert depuis le temple d'Arad, supprimé, à celui de Jérusalem d'un certain Qérosite « ... au sujet de l'ordre que tu m'as prescrit, il a été exécuté. Le temple de YHWH, il habite³ (?) »

4 Y avait-il dans le temple une statue de YHWH à l'époque pré-exilique ?

La question mérite d'être considérée à partir des indices littéraires et archéologiques. Lorsque le psalmiste dit : « moi, dans la justice, je contemplerai ta face (*fnyk*), au réveil je me rassasierai de ta forme (*tmwntk*) » (Ps 17, 15), n'est-ce pas une allusion à peine voilée à l'apparence physique de Dieu qu'il doit bien avoir vue d'une manière ou d'une autre ? Comment comprendre l'aspect visuel de la théophanie du Sinaï selon le livre de l'Exode « Moïse monta, ainsi qu'Aaron, Nadab, Abihu et soixante-dix des anciens d'Israël. Ils virent (*wyyr'w*) le Dieu d'Israël⁴. Sous ses pieds, il y avait comme un pavement de saphir, aussi pur que le ciel même... Ils contemplèrent

1. Z. Herzog « L'énigme du sanctuaire dans la forteresse israélite » in *Monde de la Bible* 54, 1988, p. 22-30.

2. E. Puech « Les inscriptions d'Arad » in *Monde de la Bible*, 1988, p. 38-40.

3. Un « donné » (clan des Netinîm) membre d'une guilde culturelle connue ensuite par Esd 2, 44 et Ne 7, 47.

4. La LXX corrige le TM « par scrupule théologique » au v. 10 καὶ εἶδον τὸν τόπον, οὗ εἰστήκει (et virent le lieu où se tenait le Dieu d'Israël).

(wyyhzw) Dieu¹ puis ils mangèrent et burent » (Ex 24, 9-11)? Cette mention de la contemplation de Dieu s'explique mieux, si elle repose sur un arrière-fonds cultuel, lié à la vision de Dieu dans un temple. Parmi les textes les plus explicites que la tradition biblique n'a pas corrigés, nous trouvons l'affirmation étonnante : « s'il y a parmi vous un prophète, c'est en vision que je me révèle à lui, c'est dans un songe que je lui parle. Il n'en est pas ainsi de mon serviteur Moïse, toute ma maison (bkl-byty) lui est confiée. Je lui parle bouche vers bouche (ph 'l-ph) dans l'évidence, non en énigmes, et il voit la forme de YHWH (wtmnt YHWH) » (Nb 12, 6-8). Le sanctuaire transjordanien de Penu'el « Face-de-El » sur le Yabboq (affluent oriental du Jourdain) a comme légende culturelle fondatrice le récit du « combat de Jacob » (Gn 32, 23-33). Jacob, l'ancêtre éponyme, y déclare : « J'ai vu Dieu face à face² et j'ai eu la vie sauve » (Gn 32, 31.32). Quant au récit de la vocation d'Isaïe, il est nettement marqué par un contexte cultuel, et il n'hésite pas à faire dire à ce dernier « mes yeux ont vu le Roi, YHWH Şebaoth » (Is 6, 5).

5 Le récit de destruction d'une image culturelle, « le veau d'or »

Ils se sont fabriqués « un jeune taureau en métal fondu ('gl mšškh) et se sont prosternés devant lui » (Ex 32, 8). Cette forme de culte sera stigmatisée par la tradition deutéronomiste. Cette « image de métal fondu » (Dt 9, 12.16) deviendra l'emblème du type de culte à bannir d'Israël. Moïse est présenté comme le modèle deutéronomiste de l'iconoclaste : « il prit le jeune taureau qu'ils avaient fait, le brûla au feu, le broya tout fin, le répandit à la surface des eaux et le fit boire aux Fils d'Israël » (Ex 32, 20). Pour éclairer ce difficile verset, lequel a suscité de nombreux commentaires, nous suivons l'éclair-

1. Autre correction du TM au v. 11 και ὠφθησαν ἐν τῷ τόπῳ τοῦ θεοῦ (et ils parurent sur le lieu de Dieu). « Les Targums feront de même : ce qui est vu, c'est la splendeur de la gloire divine, non pas Dieu lui-même. Voir E. Bickerman, *Studies in Jewish and Christian Histor.*, Leyde, 1986, I, p. 193s » (Alain Le Boulluec et Pierre Sandevoir, *La Bible d'Alexandrie. L'Exode*, Cerf, Paris, 1989, p. 246s.).

2. Il s'agit de l'*Eidos theou*, la « Forme-visible-de-Dieu », l'« apparence divine » (cf. LXX Gn 32, 31a. 32a).

rage suggestif de B. Renaud. Il cite des textes ougaritiques, une référence qui présente un certain consensus¹. Comment, en effet, peut-on associer d'une manière cohérente l'action de brûler au feu avec celle de « *broyer tout fin* » et celle d'en répandre la poussière ? Il s'appuie pour son argumentation sur les conclusions de Loewenstamm et de Begg². Ce dernier chercheur a démontré que ces procédés valaient en particulier pour la destruction d'objets cultuels. Le mythe de Baal et Moth³ est particulièrement éclairant à ce sujet. On trouve dans ce récit, comme en Ex 32, 20, la triple action « brûler/broyer/disperser ». « *Ainsi le cœur de Anat bat pour Baal. Elle saisit le divoîn Môth, avec le fer elle le fend, avec le van elle le vanne, au feu elle le brûle, à la meule elle le broie, dans le champ elle le disperse...* » (I AB, col. II, 1. 30-35). Ce thème est repris plus loin : « *Il [Môth] élève la voix et s'écrie : c'est à cause de toi Baal, que j'ai connu le van qui m'a vanné... le fer qui m'a fendu... la meule qui m'a broyé... le crible. C'est à cause de toi que j'ai été dispersé dans la mer* » (I AB, col. V, 1. 10-19). C'est pourquoi cette accumulation d'images n'est pas tant de l'ordre logique que symbolique. Elle vise surtout à exprimer l'annihilation totale. C'est la force d'expression plus que la logique qui compte.

6 Conclusion

La destruction d'images ou d'objets cultuels qu'elle soit réelle, exprimée sous forme législative ou de récits, révèle une dimension iconophobe voire iconoclaste d'une religion à un moment donné de son histoire. Du point de vue de l'histoire des religions, il est significatif de constater qu'il est rare qu'une même religion ait gardé une position fixe de manière durable. Entre iconophilie

1. Renaud B., *L'alliance un mystère de miséricorde. Une lecture d'Exode 32-34*, *Lectio Divina* 169, Cerf, Paris, 1998.

2. Loewenstamm S. E., *The Making and Destruction of the Golden Calf. A Rejoinder*, *Bib* 56 (1975), p. 47-60. Begg C. T., « *The Destruction of the Calf (Ex 32, 20; Dt 9, 21)* », in N. Lohfink (éd.), *Das Deuteronomium, Entstehung. Gestalt und Botschaft*, B.E.T.L. 68, Louvain, 1985, p. 208-251.

3. A. Caquot, M. Szynger et A. Hernder, *Textes ougaritiques, t. I, Mythes et Légendes*, L.A.P.O. 7, Paris, Cerf, 1974.

et iconophobie, Israël a connu différentes conceptions du rapport à l'image. Cet article a cherché à indiquer quelques points en intégrant les acquis de la recherche récente¹ tout en mentionnant des questions d'actualité qui restent en débat.

1. On consultera en particulier : André Lemaire, *Naissance du monothéisme. Point de vue d'un historien*, Bayard, 2003.

sives, se répondant les uns aux autres, se commentant, se complétant. Vaste entreprise herméneutique, au-delà de la tradition du Livre, elle est la tradition du Texte. Au-delà des *contextes* historiques, culturels et religieux cette tradition est celle de *l'intertextualité*, de la *trans-textualité* et pour employer un terme moderne, celle d'un *hypertexte*, où les lettres sont des chiffres qui se combinent, se permutent et se calculent, où les mots sont des choses¹, quelquefois signifiants malgré eux², et où enfin d'innombrables voix de tous lieux et de toutes époques produisent en permanence, puisque les textes sont lus et étudiés sans fin, un immense discours multiple et indivisible. Alexandre Safran compare cet immense édifice à un palais aux innombrables chambres : le palais de la Tora. C'est dans ce palais, où tout est objet d'étude, que se rencontre d'abord le Golem.

Dans cet immense palais, il est nécessaire de s'attarder un instant dans l'une des chambres, celle qui est occupée par un ouvrage capital pour la question du Golem : le sepher yetsirah. Texte anonyme et le plus ancien traité hébraïque de cosmologie, le plus ancien manuscrit conservé aujourd'hui est daté du XI^e siècle. D'après Gershom Scholem, l'origine probable de ce texte se situerait entre le III^e et V^e siècle de notre ère en Palestine. La tradition le fait remonter au patriarche Abraham. Texte court³, hermétique, remarquable par son style particulièrement concis, il explique de manière lapidaire comment Dieu a créé le monde à l'aide des 22 lettres de l'alphabet et des 10 premiers nombres par combinaisons et permutations successives des signes.

Très commenté par les maîtres les plus éminents de la tradition, il résiste toujours à l'interprétation. Durant le premier millénaire, ce texte « *au style fermé à la façon d'aphorismes pythagoriciens*⁴ » fut considéré par les plus anciens de ses exégètes tantôt comme un livre scientifique, tantôt comme le premier livre de

1. En hébreu le mot *davar* signifie à la fois parole et chose.

2. La signification de certains mots est une combinaison des sèmes véhiculés par les « ancêtres » idéographiques des lettres.

3. 1300 à 2500 mots suivant les versions.

4. Henri ATLAN dans sa préface au Golem de Moshe IDEL.

grammaire. À partir de la fin du XII^e et au XIII^e siècle, il devient un des objets d'étude des mystiques d'Europe du Nord, les Hasidés Askenaz, ainsi que des kabbalistes d'Occitanie et d'Espagne. De nombreux commentateurs pensèrent que l'homme érudit et pieux qui réussit à comprendre le Sefer Yetsirah est alors capable, en manipulant et en permutant les lettres, de créer un monde. C'est sur ce texte que vont s'appuyer la plupart des théories du Golem. De fait, la question du Golem est toujours liée de près ou de loin au Sefer Yetsirah. Mais le Sefer Yetsirah ne se limite pas à la question du Golem. Il initie une tradition de la création du monde à partir des lettres, de leur combinaison et de leur prononciation. Il affirme l'identité de la parole et de la chose, le pouvoir créateur du signe et le caractère non arbitraire du signifiant. On pourrait dire qu'il est à la base d'une théorie linguistique de la création.

Cette idée de la création du monde à l'aide des lettres a été illustrée dans le Zohar par un texte attribué à Rabbi Amnونا l'ancien qui met en scène la façon dont les 22 lettres de l'alphabet se présentèrent devant le créateur, se proposant à lui pour qu'il les emploie à créer le monde.

Mais revenons au Golem. Voyons d'abord le cheminement du mot, à travers les époques de la tradition. Ce cheminement permettra d'assister à la genèse du phénomène et à la constitution progressive de la « question du Golem ».

1.2 Jusqu'au XII^e siècle, deux traditions parallèles

Le Golem comme état particulier d'Adam

Le mot *Golem*, apparaît pour la première fois dans le Tanakh, c'est-à-dire dans le livre des Psaumes. Dans Le tanakh, Golem est un hapax, c'est-à-dire un mot à occurrence unique. Il se trouve dans le psaume 139 au verset 16 et se traduit généralement par l'expression « masse informe » désignant la matière embryonnaire sans organisation ni contours bien définis. Nous verrons comment cette traduction du mot peut prêter à controverse. La traduction (littéraire) de la Bible du Rabbinate est la suivante :

Tes yeux me voyaient quand j'étais une masse informe (un Golem), et sur ton livre se trouvaient inscrits tous les jours qui m'étaient réservés, avant qu'un seul fût éclos.

On pourrait procéder à une traduction « mot à mot » pour extraire de ce verset les concepts de base de la problématique du Golem qui, dans cette première occurrence connue semble déjà énoncée. Sans se lancer dans une étude approfondie de ce verset d'ailleurs considéré comme obscur par les traducteurs de la Bible du Rabinat, sans essayer d'en démêler le sens global, on peut tout de même y trouver, grâce aux racines hébraïques, des concepts que l'on retrouvera tout au long de l'histoire du Golem. D'abord le mot Golem, qui signifie un certain état de l'homme, l'état embryonnaire, ensuite le livre (*sefer*) et l'écriture (*katab*), enfin le concept de formation (*yetsirah*), employé aussi dans la genèse pour désigner l'action de Dieu créant l'homme.

Mais attardons-nous un instant sur le mot Golem et tâchons de serrer d'un peu plus près son essence sémantique. Le mot Golem est une des formes de la racine *galam* qui n'apparaît que deux fois dans le Tanakh. En effet, on retrouve cette racine *galam* dans le deuxième Livre des Rois 2, 8. Là, cette racine se présente sous une forme verbale. Il s'agit du prophète Élie qui, roulant son manteau, en frappe la surface de l'eau et traverse un ruisseau à pieds secs. C'est l'action de « rouler », c'est-à-dire de donner une forme particulière à son manteau qui est rendue par ce terme. Ces deux textes, le psaume et le verset des Rois seraient à étudier, dans leur ensemble, dans le cadre d'une sociologie de la connaissance, à laquelle, on le verra, se rattache d'abord la question du Golem. Comme beaucoup de racines hébraïques elle couvre un spectre de significations assez étendu et modulable en fonction des contextes. De fait, la racine *galam* contient les idées de plier, serrer, envelopper, rouler, incorporer, incarner, matérialiser, prendre corps, personnifier, abuser, tromper, duper¹. La forme Golem² sert aussi à désigner un corps brut, une grume, un

1. Liste des sens donnés par le *Dictionnaire Hébreu-Français*, Larousse.

2. *Ibid.*

robot, un rustre, un lourdaud, un mannequin, une figurine, une chrysalide. Ce bond dans le temps, de la Bible au dictionnaire Larousse, nous permet de voir que le mot *Golem*, au fil du temps, a pris corps, si j'ose dire, et s'est chargé des significations attribuées par l'usage et par les auteurs qui se sont penchés sur lui. S'il fallait faire une synthèse de cette série de sens on pourrait retenir l'idée d'un contenant sans contenu, mais qui dessine la forme de ce contenu absent. Tel une chrysalide qui possède la forme de l'insecte, le manteau roulé conserve la forme du corps. Enveloppe vide, forme trompeuse, témoignage, empreinte d'un objet manquant. La tradition du Golem comme état particulier du Adam est illustrée par exemple dans ce midrash ancien¹ :

À la première heure, l'idée [d'Adam] germa dans l'entendement [de Dieu]. À la deuxième heure, il en discuta avec les anges du service. À la troisième, il rassembla la poussière. À la quatrième, il le façonna. À la cinquième, il forma [ses membres]. À la sixième, il en fit un Golem. À la septième, il lui insuffla une âme. À la huitième, il le plaça dans le paradis...

L'état de Golem, pour l'homme, précède le moment où Dieu lui insuffle une âme (*neshamah*), seul élément qui lui donne une véritable existence d'être humain comme l'explique cet autre midrach :

Lorsque dieu voulut créer le monde, il commença sa création avec rien d'autre que l'homme et il le fit Golem. Comme il était sur le point de lui donner une âme, il dit : « si je le crée maintenant, on dira que ce fut mon associé lors de la création, c'est pourquoi je veux le laisser à l'état de Golem jusqu'à ce que j'aie créé quelque chose d'autre ». Et quand il eut tout créé, les anges lui dirent : « ne fais-tu pas l'homme dont tu as parlé ? » Il leur répondit : « il y a longtemps que je l'ai fait. Seule l'âme manque encore ». Alors, il lui donna une âme, le mit sur pieds et résuma le monde entier en lui. Avec lui il commença, avec lui il termina comme il est dit : tu m'as formé devant et derrière²⁻³.

1. *Lévitique Rabbah*, VI^e siècle.

2. Citation tirée du psaume 139.

3. *Midrach Avkir*.

Les commentateurs de ce texte ont fait remarquer qu'Adam a assisté, dans son état de Golem à la création du monde, et cette interprétation rejoint la conception platonicienne qui veut que l'âme ait connaissance de toutes choses avant sa descente dans le monde. Dans une certaine mesure, les rabbins ont pu s'inspirer de cette théorie pour affirmer que l'embryon, dont on trouve dans les textes quelques descriptions cliniques dans lesquelles il est appelé Golem, a des pouvoirs cognitifs spécifiques. Selon cette interprétation, la phase « Golem » de l'homme n'est donc ni dénuée de forme, ni inanimée dans la mesure où elle possède une certaine forme de vie. Mais ces textes montrent bien que l'élément manquant est tout simplement l'âme qui fait de Adam un être humain à part entière et qui le distingue du Golem et des autres créatures.

La créature artificielle

Parallèlement à cette tradition du Golem adam, des textes tout aussi anciens relatent des créations d'hommes artificiels, notamment un texte capital de la Michna Sanhédrin 65 B, qui servira de point d'appui à d'innombrables discussions rabbiniques jusqu'à nos jours, autour de sujets aussi divers que la création du monde, la nature de l'homme, le statut juridique des pratiques magiques, la nature métaphorique ou véridictoire du texte talmudique, je cite :

En effet Rava a créé un homme et il l'a envoyé à Rabbi Ze'ira. Le Rav lui parla mais l'autre ne répondait pas. Alors il dit : « Tu viens de chez les pieux : retourne à ta poussière¹. »

Dans ce texte, la créature créée par Rava ne s'appelle pas Golem, pas plus que dans les commentaires qui s'y appliquent. La question de la création par l'homme d'êtres artificiels ne se limite d'ailleurs pas aux êtres de forme humaine. Il est question également dans le Talmud de la création d'un veau de trois ans que des sages auraient créé le vendredi soir pour leur repas

1. Talmud de Babylone *Sanhedrin* 65 B.

de shabbat. Ces passages éminemment allusifs furent abondamment commentés et mis en correspondance avec des textes bibliques et midrachiques anciens comme l'épisode du veau d'or ou la création « d'êtres » par le patriarche Abraham et Sarah son épouse à l'aide du Sefer Yetsirah.

Les deux traditions, c'est-à-dire d'une part, l'état golémique du Adam, d'autre part la création d'un être par l'homme, cheminent donc parallèlement dans les textes antiques sans que l'être artificiel soit appelé Golem. Le mot Golem, en revanche, outre son sens d'état primitif du Adam est aussi porteur d'autres significations riches de perspectives que nous ne développerons pas ici. Je signale simplement qu'on en trouve cinq occurrences dans le Talmud. Il signifie tour à tour un objet destiné à s'asseoir, une femme qui n'a pas encore été fécondée, un homme stupide. Retenons seulement que ces deux traditions se développent séparément.

1.3 Golem ashkénaze, Golem séfarade

Comment l'être artificiel est baptisé Golem ?

C'est dans le monde ashkénaze du xii^e siècle que la question de l'homme artificiel, enfin appelé Golem¹, se manifeste dans l'entourage de Rabbi Yéhoudah le Hassid et plus particulièrement sous la plume de Rabbi Eléazar de Worms qui nous révèle enfin comment créer un Golem.

« Quiconque étudie le Sefer Yetsirah doit se purifier, revêtir des vêtements blancs. Il est interdit d'étudier le Sefer Yetsirah tout seul ; (il faut l'étudier par groupes) de deux ou de trois, comme il est écrit : "Les âmes qu'il avait faites à Haran"². Et il est écrit : "deux valent mieux qu'un"³. Et il est écrit : "il n'est pas bon pour l'homme d'être seul, je vais lui faire une aide contre lui"⁴.

1. Gershom Scholem estime que nous avons là la première occurrence du mot Golem à propos d'un homme artificiel.

2. Genèse 12, 5.

3. Ecclésiaste 4, 9.

4. Genèse 2, 18.

Voilà pourquoi l'écriture commence par un Bèt : béréchit bara, "il créa". Qu'il prenne de la terre vierge dans un endroit montagneux que nul n'a jamais labouré. Qu'il malaxe la poussière avec de l'eau vive et qu'il fasse un *Golem*. Qu'il commence à combiner les lettres de 231 portails, membre après membre et qu'il fasse correspondre chaque membre avec la lettre adéquate mentionnée dans le Sefer Yestirah. Et les lettres de l'alphabet devront être combinées au début ; puis il combinera avec le alef¹ le patah², le tséré, le iriq, le qomats, le chourouq. Et à chaque fois la lettre du Nom³ avec elles et avec toutes les lettres de l'alphabe. Qu'il utilise ensuite *beit*⁴, puis *guimel*⁵ et chaque membre avec la lettre qui lui est assignée. Qu'il fasse tout cela s'il est pur, ce sont les 231 portails ».

Ce texte de Rabbi Eléazar est extrait de son commentaire du Sefer Yetsirah et accompagné de tableaux explicatifs concernant les correspondances entre les lettres et les membres du corps. Cependant il est uniquement prescriptif et ne fait pas mention d'une mise en pratique.

À ce stade, la recette de l'homme créé par l'homme contient les principaux éléments traditionnels que l'on retrouvera dans de nombreux récits du Moyen Âge, tant dans la tradition hassidique ashkénaze que dans la kabbale séfarade. L'argile pure est la matière première servant à façonner le Golem, c'est-à-dire la forme de la créature. On voit là que, comme pour l'être humain, l'état de Golem n'est qu'une phase précédant l'existence effective. La véritable opération de création relève de l'état de pureté du créateur, il doit se purifier, et de sa capacité à combiner les lettres, c'est-à-dire de sa connaissance du Sefer Yetsirah.

On remarquera que Rabbi Eléazar ne mentionne pas dans la recette citée un ingrédient qui figurera au premier plan des développements de la légende, à savoir l'inscription de lettres sur

1. Première lettre de l'alphabet hébreu.

2. La voyelle *a*. L'énumération qui suit est celle des voyelles *é, i, a* ouvert, *ou*.

3. Nom divin, qui ne peut être prononcé qu'avec prudence et seulement dans certaines circonstances.

4. Deuxième lettre de l'alphabet.

5. Troisième lettre de l'alphabet.

le front du Golem, parfois l'introduction d'un manuscrit dans sa bouche. Cet élément est important, car il constitue un des moyens par lesquels, après avoir créé un être artificiel, on peut le détruire. En effet, bon nombre de récits de création du Golem indiquent également le moyen de s'en débarrasser. Deux procédés permettent de mettre fin à la vie artificielle de l'homme d'argile. Le premier, le plus répandu dans les sources anciennes, consiste à répéter toutes les actions, combinatoire, vocale, gestuelle, en sens inverse. Ce procédé est directement déduit du Sefer Yetsirah qui, pour preuve du caractère signifiant et créateur des signes et de leurs combinaisons, cite comme exemple deux mots composés des mêmes lettres qui, suivant l'ordre dans lequel elles se présentent, désignent des concepts opposés : le mot *oneg*, (aïn — nun — guimel), signifie le plus haut degré du plaisir alors que *nega*, (nun — guimel — aïn), signifie la calamité, le fléau. Ainsi certains textes prévoient dans la recette, les manipulations nécessaires à la destruction de la créature.

« Dans le cas de la création d'un homme (ADaM¹), ils combinaient la lettre *Alef* avec toutes les autres, puis la lettre *Dalet* avec toutes les autres et pareillement la lettre *Mem* avec toutes les autres, tout cela en même temps que d'autres conditions qu'ils remplissaient. C'est alors que cette chose était créée. Et s'ils voulaient la faire disparaître et détruire sa structure, ils tournaient les lettres de l'alphabet en sens inverse, ainsi que les lettres de l'objet qu'ils avaient créé et il disparaissait de lui-même... ».

Un autre procédé, plus connu parce que plus souvent repris dans les versions légendaires, consiste à écrire le mot EMET — vérité, sur le front du Golem au moment où on lui donne vie. Il suffit alors pour le détruire d'effacer le Alef pour qu'il ne reste que les lettres M et T qui forment le mot MET (mort). Moshe Idel explique² l'introduction de cet élément par la fusion de la tradition de l'homme artificiel avec des récits de résurrection momentanée de morts, par l'introduction dans leur bouche du Nom

1. Dans l'écriture hébraïque, qui est consonantique, le mot ADaM est composé des trois lettres Alef, Mem, Dalet : ADM. Le second *a* est une voyelle.

2. Moshe IDEL, *Le Golem*, appendice B, p. 375.

divin inscrit sur un parchemin. Il suffisait de retirer le parchemin pour que le ressuscité revint à l'état de cadavre.

Mais au fait, pourquoi créer un Golem ?

À propos de la finalité de la création du Golem, les avis des commentateurs sont partagés. Certains prétendent qu'il s'agit d'une création effective, d'autres soutiennent que cette création est en fait, l'atteinte d'un état d'extase mystique. Dans les deux cas, créer le Golem relève de l'administration de la preuve. Le savant prouve son talent et son expertise en créant le Golem.

Étudier le Sefer Yetsirah, le commenter, appliquer ses formules, c'est toucher le fondement de la connaissance. Seul, celui qui aura soulevé tous les voiles qui dissimulent ces secrets, pourra prétendre à la création du Golem.

1.4 Dieu, Adam, Golem : eidétique

Rava a créé un homme et il s'agit d'expliquer et de comprendre à travers les commentaires successifs ce que cela signifie et surtout les implications d'un tel acte sur le plan de la compréhension du monde et des processus de création. Ce qu'il est nécessaire de savoir, ce n'est pas si la proposition « Rava a créé un homme » est vraie ou fausse, sur ce plan les avis sont partagés. Ce que l'on cherche à comprendre, c'est pourquoi le talmud nous raconte cette histoire et quel est son sens. D'ailleurs, dans l'ensemble des textes kabbalistiques où l'histoire de Rava apparaît, celle-ci est souvent citée à titre d'exemple à l'appui de discussions ayant trait à la création en général ; création du monde, création de l'homme, rapport entre les « lettres d'en haut » qui sont une sorte de vecteur de la puissance créatrice divine et les « lettres d'en bas » qui nous permettent, à nous, mortels, d'approcher les secrets de l'univers. Un thème récurrent dans ces discussions est celui de la nature de l'âme humaine. En effet, la spéculation autour de l'homme artificiel est une sorte d'eidétique de l'homme naturel. Qu'est-ce que l'homme possède que le Golem ne possède pas ? Quand Rava envoie l'homme artificiel

à Rabbi Ze'ira, ce dernier se rend compte de sa véritable nature en lui adressant la parole et en constatant qu'il ne répond pas. Donc l'élément distinctif entre l'homme et le Golem est la parole. Les rabbis en concluent que seul le langage articulé est le témoin de la présence en l'homme de l'âme supérieure, la neshamah, le souffle divin que seul Dieu est capable de créer et d'insuffler à l'homme. C'est pourquoi l'homme est un Golem tant que cette opération divine n'est pas accomplie. Pour ce qui est de la création, l'homme, même s'il arrive à percer certains secrets, ne peut donc pas égaler le créateur. Il peut arriver tout au plus à donner à sa créature une âme animale mais pas la faculté de parler donc de penser.

On retrouve là l'état d'esprit du Psaume 139, celui de la première occurrence du mot Golem, et qui fait apparaître le sentiment d'écrasement de l'homme par rapport à la puissance divine. Ainsi, peut-être le Golem a-t-il été inventé à la seule fin de poser un repère inférieur, à l'opposé de celui, supérieur, constitué par Dieu pour permettre à l'homme d'appréhender sa propre nature au sein du monde en se plaçant entre ces deux repères. L'homme est moins que Dieu et plus que le Golem. Pour prendre les mesures de ces distances, les commentateurs se sont souvent appuyés sur les versets de la création de l'homme. Dès l'énonciation du projet de sa création, le Adam est défini par rapport à Dieu par deux traits caractéristiques : la forme — *Tselem*¹, la ressemblance — *Demout*. Pour les commentateurs, c'est de cette ressemblance — *Demout*, précisément, que le Golem est dépourvu. Une autre des facultés manquantes du Golem par rapport à l'homme est celle de se reproduire.

Pour les commentateurs juifs, la question du Golem est donc une occasion d'une part de définir ce qu'est l'homme par rapport à Dieu, d'autre part un moyen de définir l'homme dans l'absolu en saisissant la véritable nature de cette âme qu'il possède et qu'il ne peut reproduire qu'avec l'aide de la femme. D'après Freud, la première question scientifique que se pose l'enfant porte sur la façon dont on fait les enfants. Poser la question du Golem, c'est

1. Certains auteurs ont relevé la proximité de *Tselem* et *Golem*.

poser la question scientifique de la fabrication des âmes. Selon la plupart des commentateurs, la seule façon de créer des âmes est la procréation. D'une certaine manière, c'est en constatant l'infériorité du Golem sur lui-même que l'homme affirme dans le même temps sa propre infériorité par rapport à Dieu. Cette position apparaît dès le XIII^e siècle sous la plume d'un kabbaliste anonyme.

« Quand les sages disent, que quiconque n'a pas de fils est comme un homme mort, ils veulent dire qu'il est comme un Golem sans forme. Par conséquent, les images que l'on dessine sur un mur sont des Golem sans forme, car même si toutes les formes y sont présentes, elles ne peuvent être qualifiées que d'images¹. Telle est la signification de *Rava créa un homme* : il créa par le pouvoir de la combinaison des lettres une image ayant la forme d'un homme mais il ne fut pas en mesure de lui conférer le *Demout*. Il est possible que si quelqu'un utilise des pouvoirs miraculeux, il arrivera à créer un homme doué de parole mais il ne peut lui conférer ni la faculté de la procréation ni celle de l'intellect, car cela ne peut être accompli par personne d'autre que par Dieu béni soit-il ».

2 De l'image à l'imaginaire

2.1 Sortie du cercle des initiés, entrée dans l'univers de la légende populaire

Donc, si dans la tradition juive ancienne, jusqu'à la Renaissance, le Golem n'est rien d'autre qu'un exercice mystique ou un objet d'étude, un exercice intellectuel et spirituel, dans les légendes populaires du hassidisme ashkénaze², il devient le héros de récits fantastiques de plus en plus riches et de plus en plus diversifiés. Il est alors utilisé comme serviteur docile

1. Le kabbaliste distingue entre le *Tselem*, considéré comme une faculté spirituelle inférieure, et la *Demout*, qui correspond à la quintessence de l'entité humaine (note de Moshe Idel).

2. La circulation de rumeurs et de légendes orales sur le golem est attestée dès le XVII^e siècle en Allemagne, et fait tache d'huile dans toute l'Europe centrale.

capable d'exécuter des ordres mais il peut arriver qu'il échappe au contrôle de son maître. Il peut alors faire toutes sortes de « bêtises » allant de la simple bourde sans grandes conséquences, à des situations tragiques où il sème la terreur et la mort.

Le Golem griffe le visage de son maître

Cette inquiétude se matérialise dans la littérature rabbinique au XVIII^e siècle. Cette version, rapportée par Maurice-Reuben Hayoun, est identifiée par plusieurs auteurs, comme la première trace écrite de l'entrée de la légende orale, qui circule et rayonne autour de Prague depuis la fin du Moyen Âge, dans le champ littéraire. Jacob Emden (1697-1776), ancien rabbin d'Altona, nous informe dans son autobiographie *Megillat Sefer* (trad. française par M.-R. Hayoun, Cerf, 1992) que l'un de ses aïeux rabbi Eliyahou de Chelm avait lui aussi créé un Golem :

Abba Rabba était le Gaon, le dévot de la prêtrise, l'auteur des responsa intitulées *Shaar Ephraïm* ; il présidait le tribunal rabbinique de la ville de Vilna qui jouissait jadis de la paix et du bien-être ; il avait des attestations généalogiques remontant à Aaron le pontife ; il était devenu le gendre de l'un des petits-fils du gaon rabbi Eliyahou Baalshem l'Ancien qui fut président du tribunal rabbinique de la sainte congrégation de Chelm. Consultez les responsa d'Abba Mari le gaon, que la mémoire du Juste soit une bénédiction, qui créa un homme et en relata l'histoire : l'œuvre de ses mains n'était pas dotée de la parole et le servait comme un esclave sert son maître. Lorsque celui-ci se rendit compte que sa création se développait au point d'échapper à son contrôle, il prit son courage à deux mains et tenta d'arracher de son front l'inscription du NOM d'où elle tirait sa puissance. Il parvint à se saisir du parchemin provoquant la chute de l'esclave qui s'écroura comme une masse de glaise. Mais dans sa chute, il griffa tout le visage de son Maître.

Dans ce texte, qui peut être considéré comme la première version littéraire de la légende, nous voyons apparaître trois éléments nouveaux. Premièrement, une identification formelle (et dithyrambique) du créateur, qui n'est pas encore le Maharal de

Prague mais une sorte de saint rabbi héros, personnage principal de l'intrigue, deuxièmement, l'utilisation du Golem comme serviteur, c'est-à-dire, sa capacité à accomplir des actions comme obéir à des ordres et enfin troisièmement, sa dangerosité. Dans les textes kabbalistiques antérieurs, le Golem ne pouvait créer aucun tort à l'homme. À la rigueur, le kabbaliste pouvait se tromper en récitant les formules et provoquer certains désordres mais le Golem lui-même était un objet inopérant, on pourrait dire un non-actant. Ici, il agit mais il n'a pas de volonté propre. Il devient un actant involontaire, une sorte d'automate ou de robot. Il exécute des ordres et il fait du mal malgré lui ; dans sa chute, il griffe le visage de son maître. Une autre version raconte que le Golem, créé à l'origine avec la taille d'un enfant de dix ans ne cessait de grandir, si bien qu'au bout d'un certain temps, il dépassait, en taille et en force, tous les habitants de la maison. Le Maître, inquiet à son sujet lui ordonna un soir de lui retirer ses bottes. Comme le Golem se penchait en avant pour exécuter cet ordre, il effaça de son front la lettre *Alef* du mot *Emet*, formant ainsi le mot *Met*. Aussitôt, la créature gigantesque s'écroula en un énorme tas de glaise, étouffant le maître et l'emportant avec lui dans la mort.

Pour en finir avec la littérature rabbinique, citons encore la version du rabbin Judel Rosenberg. En 1909 il publie un ouvrage intitulé *Niflahot ha Maharal* (les prodiges du Maharal), il affirme avoir écrit ce texte véridique en s'appuyant sur un manuscrit original du Maharal de Prague, grand savant, grand philosophe, lui-même, racontant toute son aventure avec le Golem. Ce manuscrit, que Rosenberg déclare avoir trouvé à la bibliothèque de Metz, demeure à ce jour introuvable et la plupart des historiens estiment qu'il n'a jamais existé ailleurs que dans l'imagination du rabbi. Selon Rosenberg, ce manuscrit tendait à prouver que le Maharal, auquel la pratique du *Sefer Yetsirah* avait déjà été attribuée, aurait créé un Golem en 1580 dans le ghetto de Prague.

Témoignage authentique ou mystification, le Golem a enfin trouvé son vrai maître. Ce destin commun entre le Golem et le Maharal est scellé par le roman de Haïm Bloch, en 1924, et qui,

présenté comme étant une lettre du Maharal, reprend tous les éléments du texte de Rosenberg. Largement diffusé, répondant au goût du public de l'époque pour la mythologie juive, il permettra au Golem de toucher un public plus large. Dans ces versions de la légende, le Golem est créé par le Maharal dans le seul but de défendre la communauté juive persécutée et il est détruit aussitôt sa mission accomplie.

Si ces auteurs attribuent définitivement un Maître-héros au Golem, ils lui attribuent surtout une date et un lieu de naissance : Prague et 1580. C'est-à-dire un des espace-temps, où se situe l'aube de notre modernité occidentale. Pour connaître l'univers de Prague en 1580, la cour de Rudolph II de Habsbourg, ami des arts et des sciences, son entourage, Tico Brahé, Kepler, le Maharal, je vous renvoie à l'ouvrage d'André Neher : *Faust et le maharal*.

Tout au long du XIX^e siècle, l'image du Golem se diversifie et s'enrichit.

« A. Von Arnim *Isabella von Aegypten* en 1812, puis Hoffmann *Les Secrets* en 1820 s'emparent du mythe pour le faire entrer dans la littérature. Mary Shelley immortalise un Golem de chair en 1818, avec *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, qui reste encore aujourd'hui l'un des thèmes les plus populaires du fantastique. Aux mains des romantiques, le Golem perd parfois son caractère androgyne et devient homme ou femme. Puis à mesure que l'on avance dans le siècle, le thème du Golem se diversifie, devenant parfois terrible et destructeur, parfois pathétique, souvent sauveur providentiel de la nation juive. Il gagne un mécanisme d'horlogerie dans la tête en 1842 dans *Der Rabbi von Prag*, de U. D. Horn. Cette partie mécanique ne lui reste pas, et dans le vingtième siècle, le Golem reste un être de la littérature fantastique, notamment par le roman de G. Meyrink, *Le Golem*¹ ».

Au XX^e siècle, on pourrait citer aussi le Golem d'Isaac Bashevis Singer, facétieux et enfantin ; celui d'Elie Wiesel, beau et mélancolique, celui de Peter Ackroyd, anglais et disciple de Jack l'éven-

1. Selon Antoine Ribes, le Golem de Meyrink a peu de rapport avec le mythe de base.

treur. On rencontre aussi, bien sûr, le Golem dans les recueils de contes juifs dans des versions variées. On peut citer aussi la filmographie, que nous n'avons pas le temps de commenter ici. Dans le courant des expressionnistes allemands et de leurs imitateurs hollywoodiens, parmi ses camarades monstres en tous genres comme *la Momie*, *M. le Maudit*, *le monstre de Frankenstein* on retrouve le Golem dans les deux versions du film *Der Golem*, en 1914 et 1920, dans une mise en scène de Henrik Galeen et Paul Wegener.

On le retrouve encore en 1936, dans un film français de Julien Duvivier ; en 1967, Herbert J. Leder ; en 1980, Piotr Szulkin ; puis en 1992 *Golem, l'esprit de l'exil* d'Amos Gitai. Cette liste n'est pas exhaustive. Je passe également sur les pièces de théâtre.

3 Non — image

On a souvent attribué au Golem une parenté, certains vont jusqu'à parler de paternité, avec d'autres créatures comme le monstre de Frankenstein, être de chair morte, animé par rien d'autre que l'électricité, c'est-à-dire un phénomène dont la maîtrise, est encore liée dans les esprits, à une certaine magie, à l'époque où Mary Shelley écrit son roman. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant en donnent la définition suivante¹ :

Dans un sens plus intériorisé, le Golem n'est qu'une image de son créateur même, l'image d'une de ses passions qui grandit et risque de l'écraser. Il signifie enfin qu'une création peut dépasser son auteur.

Dans sa traversée du monde de l'imaginaire, à travers toutes ces œuvres, le Golem est utilisé par les auteurs comme représentation symbolique de faits sociaux, le plus souvent catastrophiques et qui pourraient se définir en termes d'aliénation de l'homme à ses productions. Se diversifiant en se modernisant, il se métallise et se robotise. N'oublions pas qu'en hébreu moderne,

1. J. Chevalier et A. Gheerbrant, 1982, *Dictionnaire des symboles*, Laffont.

Golem signifie aussi robot. On peut citer le robot malfaisant du film de Fritz Lang, *Métropolis*, ancêtre d'une lignée nombreuse d'humanoïdes et droïdes en tous genres.

Dans ce chef-d'œuvre du cinéma expressionniste allemand, il est question de l'aliénation ouvrière et d'un robot fabriqué par un savant génial et fou. Ce robot femme, sosie d'une ouvrière en lutte contre l'exploitation des masses, en se faisant passer pour la belle héroïne, sème le carnage dans *Métropolis*. On retrouve là le thème de la double version, le méchant robot qui prend l'apparence de la libératrice et entre en lutte avec elle dans l'affrontement du bien contre le mal. On retrouvera souvent cette allusion au thème du double, de l'alter ego, symbolisant la fêlure schizo-phrénique latente dans l'être humain. C'est le cas du roman de Meyreink qui exploite largement ce thème.

Dans son roman *Le Golem de Londres*, Peter Ackroyd fait dire à l'un de ses personnages, Salomon Weil, kabbaliste et talmudiste de Londres, assassiné par un *serial killer* auquel la rumeur populaire a attribué l'identité du Golem :

Bien sûr, il ne s'agit pas de croire au Golem de façon littérale... certes pas... je prends la fable dans son sens symbolique, et le Golem comme emblème du *Klippoth*, une simple écorce de matière dégénérée. Or, qu'en faisons-nous ? Nous le façonnons à notre image. Nous lui insufflons notre propre esprit. Et c'est là exactement ce que doit être le monde visible... Comment dirais-je ? Un Golem gigantesque ?

Et il met ces paroles dans la bouche du tueur médiatisé sous le nom de Golem de Londres :

L'horreur est le véritable sublime. Le commun et jusqu'aux classes moyennes se prétendent révoltés par ma grande carrière mais secrètement ils en ont savouré et admiré chaque étape. Il n'est pas un journal dans le pays, qui ne se soit attardé avec déférence sur mes splendides amusements, qu'ils sont allés, parfois, jusqu'à embellir, afin de répondre au goût de la plèbe ; en un sens, ils se font mes doublures, en observant mon moindre mouvement, en répétant mon texte.

Ainsi cette empreinte grossière de l'être humain auto-imité est devenue le héros d'un mythe postmoderne au sens de Liotard. Notre modernité, celle des grands discours sur la progression historique de l'homme vers le beau, le vrai, le bien, celle de la croyance en un monde enfin débarrassé de la guerre, de la maladie et de la pauvreté, a fini par intégrer, de façon schizophrénique, le doute dans son avenir. Ce doute prend corps sous les traits du Golem au début de l'ère industrielle avec la constatation des premiers ravages du Progrès et va se renforçant tout au long du ^{xx}e siècle. Dans le film de Wegener, cité précédemment, le retour sur la légende du Golem sauveur de la communauté juive de Prague, que le souverain a décidé d'exterminer, reflète dans l'entre-deux-guerres, l'angoisse suscitée par la montée du nazisme en Allemagne.

Le thème du Golem sera repris dans les années 50, à titre métaphorique par Norbert Wiener, inventeur de la cybernétique, pour décrire les perspectives et les dangers de l'intelligence artificielle qui voit le jour après la deuxième guerre mondiale. Ce schéma comparatif entre Golem et progrès technique sera également appliqué à la bombe atomique concernant le groupe de savants juifs qui ont travaillé à l'achèvement et à l'application des travaux d'Einstein en 1945 aux États-Unis. D'une certaine façon, ce nouveau Golem, animé par des formules kabbalistiques de type $E = MC^2$, a mis fin aux persécutions du peuple juif en arrêtant la barbarie nazie mais il menace toujours de se déchaîner et de détruire le monde.

Traversant l'histoire, le Golem est finalement cette chrysalide sans papillon, cette grume vide, ce mannequin inanimé, ce leurre, cette duperie, cette empreinte d'un objet absent, cette forme assez imprécise pour cristalliser les préoccupations et les peurs d'une société. Plutôt qu'une image, il est devenu une non-image. Il est le livre blanc sur lequel l'homme moderne consigne, au fil des calamités, son angoisse et ses doutes postmodernes.

Pour terminer, nous tenterons de comprendre de quoi relèvent les « visions » de Jean de Patmos.

1 À propos de l'idole

C'est ici l'apport de Jean-Luc Marion¹ qui m'aidera à répondre à la question suivante : est-on fondé à dire que, du point de vue de Jean, le système impérial relève de ce que l'on peut appeler une « idolâtrie » ?

1. Pour Marion l'*eidolon* (« ce qui se voit ») « n'a rien de caricatural, de trompeur, ni d'illusoire. Elle montre simplement ce qu'elle voit² ». Ainsi, contrairement à ce que l'on dit parfois, l'idole n'est en rien illusoire. Elle n'est pas sans consistance, sans épaisseur et sans réalité. L'idole est au contraire ce qui se voit et qui s'impose de façon massive et évidente. On pourrait dire que, dans le monde, l'idole est tout simplement ce qui est, ce qui apparaît dans son évidence, ce qui est revêtu des atours de la vérité et qui, de ce fait, rassemble la communauté des humains, les foules. Ce qui fait consensus. Pour le dire autrement, l'idole c'est le fait qu'il y a ce qu'il y a. Que ce qui se voit, ce qui se manifeste comme évident aux yeux de tous, c'est la réalité, c'est la vérité. Il faut donc ici se débarrasser de l'idée courante selon laquelle l'idole n'est qu'un objet somme toute grossier et qui relève d'une attitude religieuse quelque peu primitive (la statue de bois devant laquelle le « primitif » se prosterne et à qui il attribue des pouvoirs magiques). L'idole ici c'est ce qui, dans le monde, apparaît comme authentique, c'est-à-dire appartient au champ des opinions dominantes. L'idole est certes « imaginaire » mais au sens où « imaginaire » signifie la réalité telle qu'elle se donne à « voir » comme ce qui est là, cette « image » du monde et de la réalité que nous en avons et qui nous fait quotidiennement vivre.

1. Jean-Luc MARION, *L'idole et la distance*, 1977 ; *Dieu sans l'être*, 1991, PUF, (édition originale 1982).

2. *Dieu sans l'être*, p. 18.

2. L'idole appartient donc au registre de la représentation de la réalité telle qu'elle se présente aux humains. L'idole se donne à voir : quand l'idole apparaît, le regard vient de s'arrêter : l'idole concrétise cet arrêt. Le regard se « fixe, loin de transiter au-delà, demeure face à ce qui lui devient un spectacle à respecter. Le regard se laisse combler¹ ». La production de l'idole est donc caractérisée par un regard qui est saturé par le visible.

Sur la base de notre enquête historique, on peut ainsi poser l'hypothèse selon laquelle Jean de Patmos interprète la réalité impériale qui s'offre à ses yeux de chrétien d'Asie Mineure comme une réalité idolâtre. Cela ne veut pas ici dire qu'il dénonce des pratiques magiques ou « primitives » mais qu'il interprète la réalité impériale, contre l'évidence qui s'impose à tous, comme une tromperie mensongère. Explorons cette voie.

2 La situation politique au premier siècle de notre ère²

La période qui s'étend du début à la fin du premier siècle de notre ère, connue sous le nom de *Pax Romana* — et quoi qu'il en soit des variations locales et conjoncturelles à prendre en compte — cette période peut être qualifiée de nouvelle. Elle se caractérise en effet par une stabilité politique et un essor économique sans précédents dans l'histoire du monde. Rome prolonge l'idéal d'Alexandre le Grand et l'assume avec le pragmatisme qui caractérise la puissance impériale. Le développement des voies de communication, la prospérité économique, le mode de vie du citoyen romain offert aux élites locales conquises, le développement du « culte impérial » comme pensée politique : tout cela constitue en quelque sorte l'aboutissement, dans sa version romaine, de l'idéal d'universalisme et de cosmopolitisme voulu par Alexandre. Cette période particulière de l'Empire est le premier moment, dans l'histoire du monde, de ce que l'on peut se risquer à appeler une « pensée unique » : aucun autre système ne

1. *Idem, Dieu sans l'être*, p. 20.

2. Sur ce sujet, cf. M. LE GLAY, J.-L. VOISIN, Y. LE BOHEC, 1991, *Histoire romaine*, PUF.

s'offrant comme alternative à l'administration impériale qui articule à merveille puissance politique et militaire, développement économique et vie culturelle, provoquant l'admiration du plus grand nombre. Les témoignages sont, sur ce point, éloquentes. Contentons-nous, à titre d'illustration, d'en citer deux sélectionnés parmi beaucoup d'autres :

— En l'an 9 avant notre ère, un décret pris par l'assemblée des délégués des cités d'Asie témoigne de l'impact de la puissance impériale sur les élites locales conquises à l'idéal romain, impact qui trouve son apogée tout au long du 1^{er} siècle de notre ère : « Puisque la Providence qui ordonne toute notre vie, dans son attention et dans son zèle, a prévu l'accomplissement le plus parfait de la vie humaine en lui accordant Auguste qu'elle a rempli de vertus pour le plus grand bien du genre humain et qu'elle nous l'a envoyé, à nous et à nos descendants, comme un Sauveur, lui qui a fait cesser la guerre et qui a établi l'ordre partout. Et puisque César Auguste, quand il est apparu, a surpassé toutes les espérances, car non seulement il est allé au-delà des bienfaiteurs antérieurs, mais il n'a même laissé à ceux qui viendront après lui aucun espoir de le surpasser, et puisque la date de naissance du dieu Auguste marque pour le monde le début des bonnes nouvelles (en grec : *euangelia*), pour ces raisons, il a été décidé par les Grecs d'Asie que le nouvel an commencerait dans toutes les cités le neuvième jour avant les calendes d'octobre, qui est le jour de la naissance d'Auguste¹ ».

— À l'autre extrémité de la période qui nous occupe, au début du second siècle de notre ère, Aelius Aristide, rhéteur de langue grecque, s'exclame : « L'Univers est devenu une cité unique. Le monde entier est en fête. Il a quitté son équipement de guerre pour s'adonner à la joie de vivre. » Et de prononcer un *Éloge de Rome* qui, dépassant la simple flatterie, s'extasie devant cet empire cohérent à l'administration parfaite qui, comme une « flûte fraîchement nettoyée, n'émet qu'un seul son » et qui obéit

1. Cité d'après Hugues COUSIN éd., 1998, *Le monde où vivait Jésus*, Cerf, p. 31.

unanimentement à l'Empereur, « gouverneur suprême [...] pourvoyeur de toutes choses¹ ».

Le caractère très consensuel de ces textes traduit assez précisément, non pas la réalité quotidienne de toutes les populations de l'Empire (réalité évidemment plus aléatoire quand on n'appartient pas aux classes privilégiées de la société) mais celle des témoins et acteurs principaux de cette période, à savoir les élites politiques, économiques ou intellectuelles.

Or, face à cette « réalité », notre hypothèse est que, au moyen du langage de la vision, Jean de Patmos met en place un autre regard, un autre discours, un « contre discours », qu'il déploie une autre compréhension qui certes relève toujours de la représentation de la réalité mais qui prétend renvoyer au-delà de ce qui est représenté, vers une autre dimension de la réalité humaine.

3 La « vision » apocalyptique comme contestation de l'ordre impérial²

Comme dans les apocalypses juives, l'Apocalypse de Jean invite à un véritable voyage dans l'au-delà. Le voyant contemple des réalités célestes, il est « saisi en esprit » (1,10) pour voir ce qui doit arriver par la suite. Car le visionnaire ne cesse de dire qu'il voit. Mais que voit-il et où ce regard prend-il sa source ? À la seconde question, on peut répondre que — dans la logique de Jean — ce voir ne serait pas possible sans un « événement » que

1. Cité d'après M. LE GLAY, J.-L. VOISIN, Y. LE BOHEC, *Histoire romaine*, p. 291.

2. Sur l'Apocalypse de Jean, son cadre historique et son message, cf. PRIGENT Pierre, 1974, « Au temps de l'Apocalypse. I. Domitien », *RHPR* 54, p. 455-483. PRIGENT P., 1975, « II. Le culte impérial », *RHPR* 55, p. 215-235. PRIGENT P., 1975, « III. Pourquoi les persécutions ? », *RHPR* 55, p. 341-363. THOMPSON Leonard L., 1990, *The Book of Revelation : Apocalypse and Empire*, New York/Oxford, Oxford University Press; PREVOST Jean-Pierre, 1991, *Pour lire l'Apocalypse*, Paris/Ottawa, Cerf/Novalis. BAUCKHAM Richard, 1993, *The Theology of the Book of Revelation*, Cambridge, University Press. SLATER Tomas B., 1998, « On the Social Setting of the Revelation to John », *NTS* 44 p. 232-256. CUVILLIER Élian, 1999, *Les apocalypses du Nouveau Testament*, in *Cahiers évangéliques* 110, Cerf.

rien n'explique et qui fait cependant vérité de l'existence, l'événement de la mort et de la résurrection de Jésus de Nazareth. À la première question, on peut répondre que les visions, dans l'Apocalypse de Jean, sont toujours, peu ou prou, christocentriques. La conséquence directe est que les visions de Jean ne « montrent » rien d'autre que la représentation sous diverses formes imagées et symboliques de cette victoire pascalle du Christ. On peut dire que, dans l'Apocalypse, il s'agit « d'entendre avec les yeux », d'entendre la proclamation de l'église primitive selon laquelle le Christ a remporté la victoire sur la mort et sur les puissances. On constate en effet que, peu ou prou, toutes les visions de l'Apocalypse ont pour fondement l'événement pascal.

— Il faut ici aussitôt préciser que cet événement qui fonde Jean de Patmos à parler (l'événement pascal) ne relève pas de l'évidence mais au contraire de la non-évidence. Il ne relève pas du consensus, du visible, mais de quelque chose qui est un non-événement aux yeux du monde. Une « non réalité ». Or, c'est au nom de ce (non-)événement pascal que les yeux de Jean s'ouvrent sur une réalité nouvelle et ignorée jusque-là. Il est institué comme visionnaire par un événement qui est advenu pour lui et qui a, subjectivement, fait vérité de son existence. Autrement dit, la vision johannique, de part en part christocentrique, manifeste un changement de regard sur le monde. Elle est le signe d'une nouvelle interprétation du monde. L'apocalypticien propose à ses destinataires une interprétation, une compréhension de l'existence et du monde dans lequel ils vivent. Or, interpréter ce n'est pas objectiver la réalité, ni la rendre transparente, c'est la reconstruire à partir d'un point de vue. C'est comprendre le monde en se comprenant soi-même dans le monde, c'est-à-dire en interprétant sa propre existence.

— Des travaux ont montré le profond enracinement de l'écriture de Jean de Patmos dans la liturgie de l'église ancienne (l'auteur affirme lui-même avoir reçu ses révélations le « jour du Seigneur », cf. 1,10). Les visions sont pétries de textes liturgiques : ce point est fondamental pour en comprendre la signification profonde. Le langage liturgique, de part en part symbolique, intro-

duit le croyant à cet autre regard sur la réalité, le regard de la foi. Selon ce regard, la réalité du monde est une illusion contestée par un autre ordre de chose, celui de l'Évangile. L'Apocalypse de Jean est écrite « aux églises » (1,11). À ces communautés, Jean n'a de cesse d'affirmer que ce qui constitue le sujet croyant, c'est le témoignage rendu à l'événement pascal comme contestation du monde. Cette proclamation institue le chrétien en rupture avec la société. Comment vivre cette situation particulière ? La dimension culturelle de l'Apocalypse en donne la clef : c'est la communauté qui, dans sa liturgie, rend présente au monde la victoire de l'agneau sur les puissances (cf. Ap 4-5).

— Dès lors, la liturgie comme la vision ne sont pas, dans la logique de Jean de Patmos, détachement du monde, ni fuite en dehors de la réalité, mais une façon d'énoncer la discontinuité au cœur d'histoire. Elles sont un langage qui fait coupure, mais qui assume l'histoire dans toute sa complexité (contre les logiques du retrait pur). Le langage liturgique n'est pas une langue inconnue, mais une autre façon de se tenir dans le langage. Une façon d'habiter le monde et non pas un autre monde. C'est ce qui se joue dans l'apocalypse où il s'agit de se tenir dans le lieu symbolique qui n'est pas géographique mais spirituel : être dans le monde en participant à ce qui n'est pas du monde, c'est-à-dire la liturgie céleste d'adoration de l'agneau.

Conclusion

D'une certaine manière, on peut dire que Jean de Patmos refait le monde, c'est-à-dire il l'interprète, le reconstruit, opère une relecture à partir de la foi en Christ. Et pour cela, il a besoin d'un langage symbolique parce que ce langage fait rupture et il entraîne le lecteur à voir les choses autrement, à les comprendre différemment. La foi est donc, pour Jean, une interprétation du monde à partir de l'événement survenu en Christ. Il s'agit ici d'un acte véritablement politique en ce que l'événement pascal est reçu par Jean comme convocation à s'élever contre la logique du monde dans lequel il vit. Pour Jean, l'événement pascal fait

advenir « autre chose » que la situation, que les opinions, que les savoirs institués. L'*événement* pascal conteste la situation antérieure autour de quoi s'organise la société romaine. Il fait advenir une autre réalité, selon laquelle les logiques en place sont contestées.

Être fidèle à l'*événement* pour Jean, c'est proclamer que la réalité de ce monde n'est pas le dernier mot. Que le slogan du pouvoir auquel tous sont invités à adhérer n'est pas le bon. Et quel est ce slogan ? On pourrait le résumer ainsi : « il y a ce qu'il y a ». Les choses que vous voyez sont la vérité : la puissance impériale, l'ordre impérial, la *Pax Romana*, l'organisation hiérarchisée du monde. C'est ce qu'il y a. Et c'est bien ainsi.

Être fidèle à l'*événement*, c'est proclamer exactement le contraire : « il y a ce qu'il n'y a pas », à savoir que, contre toute apparence et contre le monde, le Christ a vaincu la mort et les puissances. En conséquence de quoi, la réalité présente n'est que mensonge et illusion, à savoir que la puissance romaine et sa volonté d'englober toute la réalité de l'existence humaine est une tromperie diabolique.

Trois réflexions pour terminer

— On est parfois un peu gêné par ce genre littéraire de la vision, surtout dans la mesure où il semble se multiplier à l'envi dans l'Apocalypse. Or, ce qu'il faut dire c'est que, d'une certaine manière, Jean par la multiplication des visions, loin de trop en dire, se contente de border par le discours ce qui l'a fondé mais ne rentre pas dans le langage. Du coup, il ne peut s'empêcher d'en parler beaucoup parce qu'il tente de dire ce qui n'arrive pas à se dire mais simplement se balbutier.

— Il s'ensuit que, jusqu'à un certain point, le discours de l'Apocalypse est partiellement inaudible pour celui qui n'a pas été traversé par la même réalité, à savoir pour qui l'événement pascal n'a pas fait vérité de l'existence. J'ai dit partiellement parce que, en effet, la dimension contestatrice du langage de la vision résonne en effet chez quiconque sait entendre, au-delà des mots

du discours, que la réalité ne correspond jamais au réel de l'individu.

— Qu'est-ce qui permet de dire que la vision de Jean est qualitativement différente des représentations impériales de la réalité et des discours délirants des mouvements millénaristes de tous poils ? C'est la question que nous laissons ouverte volontairement...

Ils dirent :

« Celui qui a fait cela à nos dieux est injuste ! »

Ils dirent :

« Nous avons entendu un jeune homme qui les vilipendait, il se nomme Abraham ».

Ils dirent :

« Amenez-le sous les yeux des gens pour qu'ils apportent leur témoignage ».

Ils dirent :

« Est-ce toi, Abraham, qui as fait cela à nos dieux ? »

Il dit :

« Non ! C'est le plus grand d'entre eux... Interrogez-les donc s'ils peuvent parler ! »

Ils revinrent à eux et ils dirent :

« Vous êtes injustes ! »

Ils firent ensuite volte-face :

« Tu sais bien que ceux-ci ne parlent pas ».

Il dit :

« Vous adorez donc, en dehors de Dieu, ce qui ne peut ni vous être utile en quoi que ce soit, ni vous nuire ?

Honte à vous et à ce que vous adorez en dehors de Dieu !

Ne comprenez-vous pas ? »

Ils dirent :

« Brûlez-le ! Et secourez vos dieux, si vous en êtes capables ! »

Nous dûmes :

« Ô feu ! Sois, pour Abraham, fraîcheur et paix ! »

(Coran : *Sourate XXI* « Les Prophètes », 51-69¹).

De même, dans le Décalogue, toute création d'image représentant un dieu est interdite :

Tu n'auras pas d'autres dieux que moi.

Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre.

1. Coran, XXI, 51-69, trad. D. Masson, 1967, Gallimard.

Tu ne te prosterner pas devant ces images ni ne les serviras, car moi Yahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punis la faute des pères sur les enfants, les petits-enfants et les arrière-petits-enfants pour ceux qui me haïssent, mais qui fais grâce à des milliers, pour ceux qui m'aiment et gardent mes commandements (L'Exode 20 « Le Décalogue », 3-6¹).

Cependant, le prophète Mohammad, dont la mission première est d'affirmer le monothéisme et transmettre la Parole de Dieu sur terre, interdit non seulement les idoles mais aussi toute représentation animée ou figurée qu'elle soit de nature profane ou sacrée, comme cela est mentionné dans les *hadiths*² ci-après :

Ceux qui font ces représentations figurées subiront un châtement au jour de la résurrection, et on leur dira : « Donnez une vie à ce que vous avez créé » (Rapporté par Al-Bokhari et Moslim).

L'Envoyé de Dieu — que Dieu prie sur lui et le salue — rentra un jour d'une expédition. Comme j'[Aïcha — que Dieu l'agrée] avais couvert un des recoins de la maison par un rideau qui renfermait des personnages, l'Envoyé de Dieu — que Dieu prie sur lui et le salue — eut le visage contrarié à la vue de ce rideau. Il me dit : « Ô Aïcha ! Ceux qui subiront le plus douloureux châtement, au jour de la résurrection, seront ceux qui ont imité les créatures de Dieu ». Elle [Aïcha — que Dieu l'agrée —] a ajouté : « Nous coupâmes ce rideau en morceaux et nous en fîmes un coussin ou deux » (Rapporté par Al-Bokhari et Moslim).

« Chaque peintre sera précipité à l'Enfer. On lui donnera, contre chaque figure — ou être animé — qu'il a peint, une âme pour être châtié à la Géhenne ». Ibn Abbas — que Dieu l'agrée — a ajouté : « Si tu veux faire des dessins, qu'ils soient alors des ramages ou des choses inanimées » (Rapporté par Al-Bokhari et Moslim).

Celui qui a fait, dans le bas monde, une image d'un être animé, on lui demandera de lui insuffler une âme, bien qu'il ne pourra pas le faire (Rapporté par Al-Bokhari et Moslim).

1. La Sainte Bible, tr. École Biblique de Jérusalem, 1956, Cerf.

2. Al-Nawawi, trad. F. Chaaban, 2000, Le Jardin des saints serviteurs, Casablanca, Essalam Al-Jadida.

Les anges n'entrent pas dans une maison où il y a un chien et une représentation figurée (qui a une âme) (Rapporté par Al-Bokhari et Moslim).

Certes, ces Dits du Prophète expriment, comme le note le traducteur des *hadiths* cités, la volonté du Messager de Dieu d'éradiquer le paganisme et de combattre toute régression de la foi dans l'idolâtrie :

[...] les images des êtres animés et les représentations figurées étaient interdites au début de l'ère islamique par crainte de retourner au paganisme et à l'adoration des idoles et des pierres dressées en dehors de Dieu (*op. cit.*, p. 440).

Hormis quelques religieux rigoristes qui se réfèrent systématiquement et strictement à ces *hadiths* pour légiférer dans le domaine de la représentation picturale, l'application de cette interdiction est théologiquement relativisée, ainsi que l'écrit Cougny¹ :

Tout le monde sait en effet que le Coran, ou du moins les commentaires du Coran font porter par le Prophète l'interdiction de toute représentation figurée de la divinité et des êtres vivants. Mais pendant longtemps [...], les Arabes attachèrent assez peu d'importance à cette prescription : les Khalifs eux-mêmes n'hésitèrent pas à faire représenter leur image sur les monnaies. Il y eut des écoles de peintres arabes, et les visiteurs de l'Alhambra n'ignorent pas que sur le plafond de la salle du jugement se trouvent des peintures représentant divers sujets, tels que des chefs arabes en conseil, la lutte victorieuse d'un chevalier maure contre un chevalier chrétien (note 1, p. 96).

Toutefois, on ne peut pas amoindrir pour autant l'acuité de cette interdiction et son effet sur la manière dont les musulmans appréhendent et représentent l'univers qu'il soit profane ou sacré. Ainsi, conformément à certains *hadiths*, les images sont

1. Cougny, G., 1895, *L'art au Moyen Âge*, Paris, Firmin-Didot.

tolérées sur les supports et dans les lieux qui sont porteurs d'une symbolique négative car, comme le souligne Ettinghausen¹ :

L'interdit est légèrement moins marqué lorsque ces représentations se trouvent dans ce que les *hadiths* tiennent pour des endroits dégradants [tels les bains]; elles sont admises sans débats sur les tapis et les coussins; marcher, s'asseoir ou se coucher sur un objet le rabaisse (p. 13).

Le rejet du figuratif au profit de l'abstrait qui caractérise l'art musulman est également lié à l'influence de cette prescription iconique. Un art dont la source d'inspiration n'est pas, ainsi que l'écrit Cougny², la nature mais « la géométrie esthétique » :

On peut considérer l'art arabe comme un système de décoration fondé tout entier sur l'ordre et la forme géométriques et qui n'emprunte rien ou presque rien à l'observation de la nature; c'est-à-dire que cet art, fort complet en soi, est dépourvu de symbolisme naturel et de signification idéale. L'inspiration est abstraite et l'exécution dépourvue de plastique. [...] Dans les arts en Orient depuis l'islamisme, c'est la géométrie esthétique qui a été le principal élément d'inspiration lorsqu'il s'agit des formes et de la décoration (p. 96-98).

La calligraphie est l'art le plus représentatif de cette création ornementale. Autrement dit, la transformation de la graphie arabe en un moyen d'expression artistique privilégié est révélatrice de la réalité de la prescription de l'image. Le choix de la lettre est religieusement justifié dans le sens où celle-ci est porteuse de la parole de Dieu. L'écriture arabe est communément définie comme étant matériellement et sémantiquement sacrée, à l'inverse de l'image qui est associée à la période antérieure à l'avènement de l'Islam, qui est celle de l'ignorance — de Dieu — (*al-jahilia*) et du paganisme. Le lien entre le signifiant et le signifié dans le cas de la langue arabe est non seulement collectif mais sacré et éternel, d'où sa légitimité par rapport à l'image qui est

1. Ettinghausen R., 1977, La peinture arabe, Genève, Skira-Flammarion.

2. *Op. cit.*

individuelle et temporelle du fait qu'elle est une création d'un artiste. D'ailleurs, le nom même d'artiste au sens de créateur est, comme l'explique Ettinghausen¹, blasphematoire :

Dans le Coran, le terme signifiant « faire, former » (*sawwara*) est synonyme de celui qui veut dire « créer » (*bara'a*). On ne qualifie pas seulement Dieu de Créateur (*al-bâri'*) mais de *moussawwir*, le mot qui désigne le peintre. L'artiste, lorsqu'il représente un être vivant, assume une attitude blasphématoire : il entend rivaliser avec Dieu. Le jour du Jugement vaudra à sa présomption le châ-timent qu'elle mérite, car Dieu lui ordonnera d'insuffler vie aux créatures qu'il a représentées, et son impuissance sera durement punie (p. 13).

L'interdit de l'image ne signifie pas la négation de la représentation, car celle-ci est intrinsèque à l'homme de manière générale. En d'autres termes, la mise en cause du support iconique ne suffit pas à faire disparaître le désir d'illustrer chez l'homme qui parvient toujours à l'exprimer autrement, en empruntant d'autres canaux. Ainsi, la calligraphie, dont la parole de Dieu est le signifiant et l'expression esthétique en même temps, devient dans certains cas le support matériel pour représenter sous forme de lettres des figures de la nature telles un homme en train de prier, une colombe, une poire...

Ceci est aussi vrai pour la langue où ce qui est interdit d'être représenté par l'image y trouve son expression par le biais de la représentation linguistique. À titre d'exemple, dans l'Islam, il n'existe pas un portrait iconique ou plus exactement une iconographie du Prophète qui voulait tant n'être qu'un homme choisi par Dieu pour transmettre son message sur terre :

Ils ont dit :

Nous ne croirons pas en toi, tant que tu n'auras pas fait jaillir pour nous une source de la terre.

Ou que tu ne possèderas pas un jardin de palmiers et de vignes dans lequel tu feras jaillir les ruisseaux en abondance.

1. *Op. cit.*

Ou que, selon ta prétention, tu ne feras pas tomber le ciel en morceaux sur nous.

Ou que tu ne feras pas venir Dieu et ses Anges pour t'aider.

Ou que tu ne possèderas pas une maison pleine d'ornements.

Ou que tu ne t'élèveras pas dans le ciel.

— Cependant nous ne croirons pas à ton ascension tant que tu ne feras pas descendre sur nous un Livre que nous puissions lire —

Dis :

Gloire à mon Seigneur !

Que suis-je sinon un mortel, un prophète ? (Coran : *Sourate XVII* « Le voyage nocturne », 90-93¹).

En revanche, le portrait écrit de l'Envoyé de Dieu existe, comme l'attestent les textes ci-après :

Ibn Hisham dit : La qualité du Prophète (S.B. Sur lui) comme le mentionna Omar Mawla Ghofrah rapportant d'Abraham Ben Mohammed Ben Ali Ben Abou Taleb dit : « Quand il voulait qualifier le Messager de Dieu, Ali Ben Abou Taleb que Dieu lui accorde sa grâce disait : il n'était ni grand ni petit, ses cheveux n'étaient pas trop frisés ni trop plats, il n'était pas gros, son visage n'était pas rond, il était blanc aux yeux noirs, les cils de ses paupières étaient longs, les épaules étaient larges, les poils de sa poitrine n'étaient pas épais, ses paumes étaient épaisses, ses pieds aussi, son allure de marcher était distinguée, le cachet de la prophétie se trouvait entre ses épaules, il est le dernier des Prophètes, généreux, courageux, honnête, patient, sincère, il jouit d'une intimité extraordinaire, qui le voit pour la première fois le craint, qui le fréquente l'aime » (p. 31²).

Ou comme le décrit la bergère Umm Ma'bad à son mari Abû Ma'bad :

1. *Op. cit.*

2. Ibn Hisham, trad. M. Al-Hamoui, 2000, *L'élégage de la biographie du Prophète*, Casablanca, El-Salam El-jadida.

Un homme rayonnant, le visage éclatant de lumière, affable. Nulle proéminence n'alourdit son ventre, la tête toute en proportion, belle, les traits doux, les yeux très noirs, les cils longs et recourbés, la voix égale, le cou long, la barbe fournie. Quand il se tait, il est plein d'une pudique réserve, s'il parle, il a haute la tête, et une auréole de splendeur l'enveloppe. De loin il est le plus bel homme qui se puisse voir, de près il est magnifique. Il parle avec douceur, ni parcimonieux ni loquace, comme si ce qu'il disait était l'harmonieuse disposition des perles sur un pendentif. Ni démesurément élancé, ni de ceux que le regard enjambe, la taille d'un rameau entre deux extrêmes, le plus frais d'entre ses compagnons, et le plus prestigieux ; ils l'entourent. Quand il parle, ils demeurent attentifs, s'il ordonne, ils accourent pour obéir. Servi et bien escorté, alors qu'il n'est ni renfrogné ni fat¹.

En conclusion, on peut donc dire que l'interdiction de l'image favorise certes la représentation abstraite, mais aussi l'émergence d'un imaginaire linguistique, qui dans certains cas peut générer un formalisme religieux, allant à l'encontre de la foi et de la tradition.

1. Ibn Qutayba : *Gharīb al-Hadīth* (Les Archaismes du *Hadīth*), tome I, 190-191, cité par Seddik, Y. (1997) : *Dits du prophète Muhammad*, Arles, Sindbad-Actes Sud.

Iconoclasme, vandalisme et censure

Nabuchodonosor¹. Le fait que l'attention se focalise sur Cambyse vient de ce que pendant cent vingt et un ans, l'Égypte forme avec la Libye la 6^e satrapie perse. Les dévastations des Perses en Égypte dans les textes officiels rédigés en égyptien, en démotique et en grec, d'une part, résonnent encore chez les auteurs grecs, latins, et coptes d'autre part. L'opinion commune au sujet du vandalisme des Perses en Égypte consiste à y voir un leitmotiv littéraire sans fondement historique. *Topos* ou réalité? Réaction nationale exacerbée à l'égard des Perses, relayée par la propagande, ou résultat d'un comportement des Achéménides et de leurs alliés en Égypte ayant profondément bouleversé la piété égyptienne?



Si l'on prend soin de répertorier les rois étrangers qui se sont livrés au vandalisme, Cambyse (525-522) est, de loin, celui qui, au regard de la littérature classique, a sévi dans tous les domaines de l'iconoclasme :

- nécrophilie et profanation de sépultures
- meurtres d'animaux sacrés
- incendies de temples et mutilation de monuments
- insultes et moqueries à l'égard des dieux
- déportation des statues
- pillage des biens culturels — matériel liturgique et livres sacrés — des Égyptiens.

On pourrait ajouter encore bien des travers à ce roi, comme d'avoir ordonné des exécutions capitales au titre de représailles. Les auteurs classiques ont rapporté jusqu'à nous les propos des Égyptiens sur des Perses, qui, ayant envahi par deux fois

1. Assisté du sage Bothros, Apriès, considéré comme souverain de la xxvi^e dynastie, est aux prises avec le roi perse. Cependant, le dernier souverain réel de la dynastie saïte n'est autre que Psammétique III, le Psamménite d'Hérodote, lequel ne règne qu'un an (526-525). Pour le Roman de Cambyse et Nabuchodonosor, voir note en fin d'article. Il n'est pas impossible que l'intérêt pour cet épisode se soit réveillé après l'épisode de la conquête sassanide (619-629) par Chosroës; cf. Chr. CANNUYER, *Les Coptes*, éd. Brépols, 1990, p. 36; Ch. DIEHL, *L'Égypte chrétienne et byzantine*, dans G. HANOTAUX, *Histoire de la nation égyptienne*, Paris, p. 538-539.

l'Égypte, formèrent les xxvii^e et xxxi^e dynasties¹. La haine du Perse, aussi grande du côté grec qu'égyptien, explique une coalition d'intérêts. Reprise par les échos des auteurs grecs et latins, la légende d'un Cambyse fou et incendiaire s'est établie, parfois en contradiction, semblerait-il, avec les informations égyptiennes, mais à quel point ? Sur quelles bases, réelles ou non, se sont formés de tels propos au sujet de rois achéménides impies et iconoclastes en Égypte ?

Disons en prologue que certaines locutions employées par les Égyptiens pour désigner les Perses en général ne parlent nullement en leur faveur, car ils s'expriment à leur sujet avec le même mépris que celui dont ils faisaient traditionnellement preuve à l'égard des gens du pays de Kouch, honnis par tradition. Dans le décret de Canope (ligne 7), rédigé sous le règne de Ptolémée III Évergète, ils sont ainsi nommés  h³sw n Prst « les maudits (gens) de Perse », et sans doute, d'une façon plus crue, « les sales Perses », ce qui confère une teinte très particulière aux relations égypto-perses, dans une atmosphère encore empreinte de nationalisme exacerbé. On notera même le déterminatif du premier terme, qui représente un prisonnier neutralisé, assujéti par les mains et les pieds, , que l'on s'apprête à châtier : il s'agit du malfaiteur ou du rebelle attaché à un poteau². Il y aurait bien d'autres moyens de déceler des traces de cette persophobie dans les textes égyptiens, à commencer dans la *Chronique démotique* qui livre plusieurs pseudo-prophéties, dévoilées à partir du règne du roi Téos (361-359), dont certaines concernent les

1. Outre l'ouvrage de G. POSENER, *La première domination perse en Égypte. Recueil d'inscriptions hiéroglyphiques*, BdE 11, Ifao, Le Caire, 1931, on consultera J. BOARDMAN, N. G. L. HAMMOND, D. M. LEWIS, M. OSTWALD (éd.), *Persia, Greece and the Western Mediterranean c. 525 to 479 B.C.*, CAH IV, 2nd ed., Cambridge — New York — New Rochelle — Melbourne — Sydney, 1988, p. 833-839 ; E. BRESCIANI, « La Satrapia d'Egitto », SCO VII, 1958, p. 177-181. Les circonstances de la prise de l'Égypte par Cambyse sont abordées par É. DRIOTON, J. VANDIER, *L'Égypte. Des origines à la conquête d'Alexandre*, 6^e éd., Paris, 1984, p. 598-599. Pour ce qui concerne les protocoles des rois perses : Kh. EL-ENANY, *Titulatures royales des xxiv^e-xxx^e dynasties*, [thèse, Université Paul-Valéry, Montpellier, 2001], § 170-188.

2. Sur ce motif très explicite, voir N. BEAUX, « Ennemis étrangers et malfaiteurs égyptiens. La signification du châtiment au pilori », BIFAO 91, 1991, p. 33-53.

Perses de la Seconde domination (col. IV, 20-23 ; V, 1-3¹). Pour ne donner qu'un exemple sur la méfiance des Égyptiens à l'égard de Cambyse, un fait parlant de lui-même, dans la même *Chronique*, le nom du roi n'est jamais précédé, contrairement à l'usage, même pour des souverains étrangers, du titre *Pr-ꜣ* (Pharaon²). Revenons aux principales sources, en prenant soin de les accompagner d'une analyse distanciée.

L'emploi des animaux sacrés lors de la bataille de Péluse

Le ton est donné dès les premiers contacts entre Perse et Égypte. Cambyse se rend immédiatement odieux aux yeux des Égyptiens en touchant un des points les plus sensibles de leurs croyances, aux dires de Polyen de Sardes, historien grec du II^e siècle, contemporain de Lucius Verus (130-169). L'historien, dans ses *Ruses de guerre* (Στρατηγήματα), reproduit le passage suivant³ :

Doc. 1 Καμβύσης Πηλούσιον ἐπολιόρκει. Αἰγύπτιοι καρτερῶς ἀντισταντο ἀποκλείοντες τῆς Αἰγύπτου τὰς ἐσβολὰς καὶ πολλὰ προσάγοντες μηχανήματα ἠφίεσαν καταπέλτας ὀξυβελεῖς, πέτρους καὶ πῦρ. Καμβύσης ὅσα σέβουσιν Αἰγύπτιοι ζῶα, κύνας, πρόβατα, αἰλούρους, ἴβεις, πρὸ τῆς ἑαυτοῦ στρατιᾶς ἔταξεν. Αἰγύπτιοι δὲ βάλλοντες ἐπαύσαντο φόβῳ τοῦ πληξαι τι τῶν ἱερῶν ζώων. Οὕτω Καμβύσης Πηλούσιον ἐλὼν εἶσω τῆς Αἰγύπτου παρήλθεν.

Cambyse assiégea (πολιορκέω) Péluse. Courageusement (καρτερῶς), les Égyptiens résistèrent (ἀντιστατέω), en interdisant l'accès de l'Égypte (ἀποκλείοντες τῆς Αἰγύπτου), et poussant en avant (προσάγω) de nombreuses machines de guerre, ils mirent en action (ἀφίημι) des catapultes projetant des traits acérés, des pierres et du feu. Cambyse, profitant du fait que les Égyptiens

1. W. SPIEGELBERG, *Die sogenannte demotische Chronik des Pap. 215 der Bibliothèque nationale zu Paris*, Leipzig, 1914, p. 19 ; R. KRAUS, dans *L'Á III*, col. 303-304, s. v. « Kambyses ». Voir aussi l'article d'E. BRESCIANI, cité *infra*, n. 56.

2. *Ibid.*, p. 141. Cela est également le cas pour les Hyksôs dans le P. royal de Turin.

3. *Stratagem.* VII, 9 = F 342 (le texte grec est tiré de la publication d'Hopfner).

vénéraient (σέβωμαι) des animaux, mit en ordre de marche devant son armée, des chiens, des moutons, des chats, et des ibis. Et les Égyptiens, lançant des projectiles, eurent peur de blesser l'un d'entre les animaux sacrés. Ainsi *Cambyse, ayant pris Péluse*, pénétra en Égypte.

Pour résumer, Cambyse aurait fait avancer, pour protéger ses troupes, un bouclier constitué d'animaux sacrés..., ce que contredit la version d'Hérodote¹. La fin du siège est consécutive à une manœuvre perfide selon les lois de la guerre. L'épisode serait presque cocasse s'il n'accompagnait pas des circonstances dramatiques et une situation jamais envisagée de mémoire d'homme, sauf, peut-être, à l'époque des Hyksôs, qui présentent bien des analogies avec les Perses. Certes, il est bien difficile de recouper ce témoignage unique, qui pourrait avoir des chances d'être emprunté à la version originelle des *Aegyptiaca* de Manéthon, premier historien autochtone de l'Égypte en langue grecque, dont l'œuvre ne se réduisait pas à une simple liste de rois, comme on l'a imaginé bien souvent². La tension entre agresseurs et défenseurs est extrême, et la bataille de Péluse en porte les premiers stigmates, car des atrocités sont perpétrées dans les rangs des deux parties. Les Égyptiens et les mercenaires grecs, rangés sous la bannière de Psammétique III, qui vient de succéder à Amasis, imaginèrent, d'après l'auteur ionien³, de faire périr les fils de Phanès en les égorgeant, leur père, un mercenaire d'Halicarnasse d'Amasis, ayant livré des renseignements à Cambyse sur les positions égyptiennes et les voies d'accès permettant d'envahir le Delta⁴.

1. III, 11-12. Sur cette bataille de Péluse, voir J.-Y. CARREZ-MARATRAY, op. cit., p. 365-366. On trouvera le texte de Polyen, sous le n° 148, p. 92. Sur la dureté de la lutte, il convient de voir le Roman de Cambyse, qui souligne que les enfants égyptiens étaient très tôt instruits dans l'art de la guerre (VIII, 21-IX, 1). Voir mon article dans « La fronde et les frondeurs dans l'Égypte ancienne », dans P. SAUZEAU, Th. VAN COMPENOLLE (éd.), *Les armes dans l'antiquité : de la technique à l'imaginaire*, 20-22 mars 2003, Université Paul-Valéry, Montpellier III, à paraître.

2. Cf. S. H. AUFRÈRE, *Manéthon de Sebennytyos*, *infra*, note en fin d'article.

3. III, 11.

4. III, 4.

Les Égyptiens avaient une grande vénération pour les animaux tels que les chiens, les ovicaprinés et particulièrement les chats et les ibis. Quiconque en blessait ou en faisait périr, soit volontairement soit accidentellement, risquait la peine de mort¹. C'est une des raisons pour laquelle Ptolémée IV Philopator, voulant contenter les prêtres dont c'était là un vœu pressant, fait rapatrier les momies des animaux sacrés trouvées dans les pays étrangers, momies qui auraient été trouvées endommagées², sans oublier que Diodore de Sicile rapporte que, par piété, l'on enterrait en Égypte les animaux morts que les Égyptiens considéraient comme sacrés³. Aussi, l'épisode rapporté par Polyen est-il très significatif du profond ressentiment des Égyptiens à l'égard des Perses qui auraient recouru à des procédés de guerre psychologique déloyaux. Ajoutons que Memphis, pour laquelle Cambyse éprouvera une haine tenace, est connue pour son immense nécropole d'animaux sacrés⁴, dans laquelle on enterrait ces espèces provenant de toute l'Égypte : taureaux Apis, vaches mères d'Apis, veaux nés d'Apis, cynocéphales et ibis, chats et chiens, et même des lions⁵. On voit que, dès la bataille de Péluse, la tension est à son paroxysme et qu'elle dégénère, dans les rangs des deux parties, en des actes d'une extrême gravité, qui ont nourri le sentiment anti-Perse⁶. L'acte lui-même préfigure l'atteinte que Cambyse fera subir un peu plus tard à l'Apis.

1. HÉRODOTE, II, 65 = F 16 ; CICÉRON, *De nat. deor.* I, 29 (82) = F 86 ; DIODORE DE SICILE, *Bibl. hist.* I, 83 = F 125 ; TERTULLIEN, *Apolog.* 24 = F 379.

2. H. GAUTHIER, H. SOTTAS, *op. cit.* (*infra*, n. 113), p. 36.

3. DIODORE DE SICILE, I, 84 = F 126*.

4. La bibliographie est importante. On renverra le lecteur à D. J. THOMPSON, *Memphis under the Ptolemies*, Princeton University Press, 1988, p. 190-211.

5. A. CHARRON, dans A. CHARRON (éd.), *La mort n'est pas une fin. Pratiques funéraires en Égypte d'Alexandre à Cléopâtre*, Arles, 2003, p. 188-213, La momification des animaux sacrés. Voir aussi, pour l'époque ptolémaïque, les nombreux titres se rapportant à l'entretien des animaux sacrés : W. PEREMANS, A. VAN'T DACK, H. DE MEULENAERE, J. ISEWIJN, *Prosopographia Ptolemaica III. Le clergé, le notariat, les tribunaux*, Louvain, 1977, p. 204-223.

6. Sur celui-ci, J. SCHWARTZ, « Les conquérants perses et la littérature égyptienne », *BIFAO* 48, 1949, p. 65-80 ; voir D. DEVAUCHELLE, « Le sentiment anti-perse chez les anciens Égyptiens », *Transeuphratène* 9/10, 1995, p. 67-80.

Nécrophilie et profanation de sépultures

La persophobie était exacerbée par d'autres comportements blasphématoires. Hérodote¹ se fait le porte-parole des Égyptiens, qui attribuaient à Cambyse un penchant nécrophile :

Doc. 2 ἔξεμαίνετο μένων ἐν Μέμφι καὶ θήκας τε παλαιὰς ἀνοίγων καὶ τοὺς νεκροὺς
« Étant à Memphis, il fit ouvrir également les sépultures anciennes, en examinant également les cadavres. »

Cette curiosité malsaine peut s'expliquer par l'étrangeté de la pratique des Égyptiens d'embaumer les corps, à la différence des Perses selon Hérodote². Toutefois, ce goût morbide se double d'une profanation, car le roi achéménide fait en effet subir, d'après Hérodote et Diodore, des sévices au corps momifié d'Amasis, enterré dans l'enceinte du temple de Neith à Saïs³ :

Doc. 3 a III, 16. « De Memphis Cambyse partit pour Saïs, pour y mettre à exécution l'un de ses projets comme il le fit d'ailleurs. Sitôt arrivé dans le palais d'Amasis, il ordonna de retirer du tombeau le corps du roi ; quand on lui eut obéi, il prescrivit de fustiger le cadavre, de lui arracher les cheveux, de le percer à coups d'aiguilles, de lui faire subir tous les outrages possibles. Lorsque ses gens furent à bout de force, car le cadavre leur résistait et ils n'arrivaient pas à le mettre en pièces, Cambyse donna l'ordre de la brûler : ordre sacrilège, car le feu est en Perse une divinité. Brûler les morts ne se fait ni en Perse ni en Égypte⁴... »

1. III, 37 = F 4.

2. I, 140. Le corps d'un Perse ne peut être enterré avant d'avoir été déchiré par les oiseaux ou par les chiens. Dans certains cas, les corps sont revêtus de cire avant d'être confiés à la terre. Il est clair (cf. *infra*) qu'il ne peut y avoir confusion avec les us et coutumes funéraires perses et les actes reprochés à Cambyse à l'égard du corps d'Amasis.

3. II, 10.

4. Je reprends telle quelle la traduction de A. Barguet (HÉRODOTE — THUCYDIDE, *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1964, p. 225), qui fait autorité.

Doc. 3 b Ὅτι Καμβύσης ὁ Πέρσης μετὰ τὴν ἄλωσιν Μέμφεως καὶ Πηλουσίου τὴν εὐτυχίαν οὐ φέρων ἀνθρωπίνος, τὸν Ἀμάσιος τοῦ πρότερον βεβασιλευκός τος τάφον ἐνέσκαψεν¹.

« Dans la mesure où le *Perse Cambyse*, après la prise de Memphis et de Péluse, ne put maintenir humainement sa chance, *il profana le tombeau d'Amasis* qui avait régné avant lui. »

Le traitement infamant infligé au corps d'Amasis, roi très populaire selon les dires d'Hérodote² ainsi que les échos d'une nouvelle d'Amasis incluse dans la *Chronique démotique*³, apparaît comme le résultat d'un besoin de vengeance dû à l'humiliation que Cambyse aurait subie de la part de ce souverain, philhellène de surcroît⁴. Hérodote rapporte que, plusieurs années auparavant, Cambyse avait, sur le conseil d'un rénégal égyptien originaire de Saïs, médecin de son état, demandé en mariage la fille d'Amasis, lequel n'osa ouvertement se dérober à la demande pressante du Perse. En réponse, celui-ci lui envoya la fille d'Après, Nitetis (*N.t-jj' tj*), en la faisant passer pour sa propre fille. Le stratagème d'Amasis, qui n'était pas à une rouerie près⁵, fut dénoncé à Cambyse par la fille d'Après, lequel avait péri étranglé par les hommes d'Amasis, à la suite de sa défaite à la bataille de Momemphis⁶.

On constate tant du côté égyptien que du côté perse, que bien des comptes restaient à solder ! Probablement instruit des usages égyptiens⁷, contrairement à l'avis d'Hérodote, Cambyse

1. DIODORE X, 14, 2.

2. II, 172-82.

3. W. SPIEGELBERG, *Die sogenannte demotische Chronik des Pap. 215 der Bibliothéque nationale zu Paris nebst den auf der Rückseite des Papyrus stehenden Texten*, Leipzig, 1914, p. 26-27 ; G. MASPERO, *Les contes populaires de l'Égypte ancienne*, 3^e éd., Paris, 1905, p. 248-253.

4. II, 178-182.

5. II, 172-182.

6. II, 169.

7. Cambyse avait dans son entourage un médecin égyptien (Hérodote III, 1), spécialiste dans les maladies des yeux, et qui était animé par un ressentiment à l'égard d'Amasis qui l'avait envoyé contre son gré, lui et sa famille, en Perse afin de servir de médecin au Roi des rois. Ce dernier pouvait représenter une source d'information sur les mœurs des Égyptiens.

recourut au feu¹, soulignant ainsi une volonté marquée de faire complètement disparaître le corps de l'ennemi honni selon des croyances égyptiennes, condamnant son âme à errer désespérément à la recherche d'un corps. On se demande si le Perse n'applique pas plus à Amasis une peine capitale pratiquée en Égypte à l'égard de ceux qui avaient commis un crime blasphématoire² qu'il ne fait intervenir le feu considéré comme sacré en Perse, ainsi que le relève Hérodote³. Cependant, les raisons exactes qui poussèrent Cambyse à brûler le corps de son ennemi restent encore sujettes à conjectures.

Le meurtre d'Apis

L'un des plus grands motifs de mécontentement parmi les Égyptiens, celui qui suscitera le plus d'échos, aurait été que Cambyse eût « immolé » l'Apis, anecdote que l'on retrouve sous la plume de plusieurs auteurs (cf. *infra*), mais que la critique moderne, fondée sur l'examen du dossier égyptien, a, pendant un temps, récusé⁴. Revenons-y brièvement.

1. Sur la mort par le feu, voir L. BAZIN, « Enquête sur les lieux d'exécution », dans *Égypte, Afrique et Orient*, à paraître.

2. D. LORTON, « The Treatment of Criminals in Ancient Egypt through the New Kingdom », *JESHO* XX, 1977, p. 2-64. A. LEAHY, « Death by Fire in Ancient Egypt », *JESHO* XXVII, 1984, p. 199-206. L'auteur remercie Laure Bazin qui lui a communiqué des copies de ces deux articles. Amasis n'est pas le seul à périr de cette manière. Bocchoris subit une fin tragique identique — il est brûlé vif —, celui-ci s'étant rebellé contre Chabaka [Sabakon] (MANÉTHON, Fragments 66-67c; cf. AUFRÈRE, *Manéthon de Sebennytos*, § 592-598a-b. Et même, la condamnation au bûcher est une sentence appliquée aux êtres séthiens, car, selon un fragment de Manéthon de Sebennytos, cette peine était appliquée aux hommes roux, réputés typhoniens (PLUTARQUE, *De Iside*, § 73; cf. AUFRÈRE, *op. cit.*, § 905-913, afin d'en faire disparaître toute trace.

3. III, 16. Sur le feu et son caractère divin en Perse : J. DUSCHESNE-GUILLEMIN, *La religion de l'Iran ancien*, PUF, Paris, 1962, 77-94. Pour les Perses, le feu a un effet régénérateur, ce qui n'est pas le cas de l'attentat contre la momie d'Amasis.

4. Cette position est actuellement révisée. Un article de L. Depuydt (« Murder in Memphis : the Story of Cambyses's Mortal Wounding of the Apis Bull (ca. 523 B.C.E.) », *JNES* 54, 1995, p. 119-126) brosse l'histoire du sujet et aboutit à une position qui n'est pas très éloignée de la nôtre, à savoir « that Cambyses is to be presumed guilty until proven innocent ».

Si l'on accepte l'hypothèse telle qu'elle est présentée, pour la première fois par Hérodote¹, le « meurtre » de l'animal sacré de Memphis aurait reposé sur un malentendu. Selon lui, Cambyse revenant à Memphis après un périple en Nubie qu'il tenta sans succès d'investir² (cf. *infra*), les Égyptiens en étaient à célébrer la « naissance » du nouvel Apis qui devait être intronisé après la mort de l'Apis précédent dont les funérailles avaient eu lieu sous le règne de Psammétique III³. Cambyse, se méprenant sur les intentions des Égyptiens et s'étant enquis de la nature divine d'Apis⁴, blessa alors l'animal sacré à la cuisse dit Hérodote⁵, en se moquant ouvertement du dieu, tant de sa nature charnelle que des prêtres qui veillaient sur lui. Assortissant son acte d'une interdiction du culte du taureau sacré et d'une menace de mort à l'encontre des contrevenants à cette disposition, il condamna les sacerdotes d'Apis à être fustigés. Cependant, les prêtres, selon l'historien d'Halicarnasse⁶, auraient enseveli secrètement l'Apis « tué » par Cambyse⁷. L'acte sacrilège de la part de Cambyse peut aussi s'expliquer d'une part par plusieurs faits liés à la propagande nationaliste égyptienne, d'autre part en raison d'une attitude de barbarie prôtée aux gens de Memphis.

Il est vrai que Cambyse, voulant étendre ses succès à Méroë et capter la source des richesses africaines, à l'instar des pha-

1. III, 27.

2. Contrairement à l'opinion d'Hérodote (III, 97). Voir aussi T. EIDE, T. HÄGG, R. HOLTON PIERCE, L. TÖRÖK (éd.), *Fontes Historiae Nubiorum. Textual Sources for the History of the Middle Nile Region between the Eight Century B.C. and the Sixth Century AD I. From the Eight to the Mid-Fifth Century BC*, Bergen, 1994, p. 312-314. Sur l'invasion de la Nubie, voir Cl. PRÉAUX, *CdE* XXXII, n° 64, 1967, p. 302.

3. P. BRIANT, *Histoire de l'Empire perse. De Cyrus à Alexandre*, Fayard, 1996, p. 67. Pour le texte et la traduction, voir J. VERCOUTTER, *op. cit.*, p. 37-43. Ce texte relate le jeûne de soixante-dix jours auquel le roi se soumet, expliquant la piété prononcée des souverains de Basse-Époque à l'égard de cet animal sacré.

4. III, 28.

5. III, 281.

6. III, 29.

7. Comme le cadavre de l'Apis tué par Cambyse avait été jeté et abandonné, un chien en mangea et diminua ainsi le prestige lié à son espèce (PLUTARQUE, *De Is. et Osir.* 44 = F 243). Il faut noter que Cambyse n'est pas le seul à s'être attaqué à un animal sacré, puisque Bocchoris passe pour avoir lancé un taureau sauvage contre le taureau Ménvis (ÉLIEN, *De nat. animal.* XI, 11 = F 424).

raons du Nouvel Empire, aurait subi des revers face à l'armée éthiopienne. Dans ces conditions ainsi décrites, le retour peu glorieux du roi perse avait de quoi réjouir les Memphites, et sans doute ajoutaient-ils à la joie de célébrer l'avènement d'Apis le fait que les troupes perses venaient de subir un échec cuisant, auquel s'ajoute la légende controversée de la perte des troupes de Cambyse dans les sables du désert¹. En sorte qu'il y aurait là de quoi penser que Cambyse ne s'était sûrement pas trompé sur la nature ambivalente de la liesse populaire des Memphites, et qu'il en tira les conséquences en touchant l'objet le plus sensible des croyances égyptiennes.

La réalité, considérée du point de vue égyptologique, semble différer du récit de l'auteur ionien. On sait depuis maintenant fort longtemps, suite à la découverte de Mariette des stèles du Sérapéum, qu'un taureau Apis a été enterré en l'an 6 (= comput perse) de règne de Cambyse², c'est-à-dire en l'an 2 (= comput égyptien) de son règne en tant que Pharaon. Ainsi que l'a naguère écrit G. Posener³, le récit des auteurs classiques ne pourrait s'accorder avec ce fait. L'affaire est complexe cependant. Les taureaux ont d'ordinaire une moyenne d'âge d'environ vingt-cinq ans. On notera que le deuil de l'Apis auquel participe Psammétique (III⁴), et dont il a été question plus haut, doit vraisemblablement correspondre à la troisième et dernière année du souverain saïte. Le successeur de cet Apis est alors celui qui a dû être intronisé deux années plus tard, lorsque Cambyse revint de Nubie, avec l'amertume de la défaite. Il faut du temps pour découvrir un nouvel Apis, qui corresponde aux critères de reconnaissance de celui-ci. En effet, le taureau Apis est enterré en l'an 6, le 11^e mois, le 10^e jour de Cambyse (comput perse = an 2 du comput égypt-

1. HÉRODOTE III, 26. Cf. G. WAGNER, *Les oasis d'Égypte à l'époque grecque, romaine et byzantine d'après les documents grecs (Recherches de papyrologie et d'épigraphie grecques)*, BdE C, Le Caire, 1987, p. 124.

2. G. POSENER, *La première domination perse en Égypte. Recueil d'inscriptions hiéroglyphiques*, BdE 11, Ifao, Le Caire, 1931, p. 30-36.

3. G. POSENER, *op. cit.*, p. 171-175. On verra également la position de D. DEVAUCHELLE, *Transeuphratène* 9/10, 1995, p. 68-70, qui n'exclut pas (p. 70) l'assassinat du taureau Apis.

4. J. VERCOUTTER, *op. cit.*, p. 37-43.

tien = 524), tandis que son successeur, mort en l'an 4 de Darius, est dit être né en l'an 5, le 5^e mois, le 29^e jour (= 29 mai 525) de Cambyse¹, ce qui signifie en somme que le successeur a été intronisé avant la mort officielle du précédent.

Ces faits sont troublants. D'une part le taureau Apis mort en l'an 6 (comput perse = an 2 du comput égyptien) de Cambyse a eu une vie exceptionnellement brève puisque son prédécesseur est mort peu avant que Cambyse n'ait envahi l'Égypte. Ainsi, le nouvel Apis serait mort au moment même exactement où il aurait été intronisé, ce qui correspondrait aux faits imputés au roi perse. D'autre part, la date de la mort de l'Apis sous le règne de Cambyse et celle de l'intronisation de son successeur montrent une irrégularité, puisque si l'on se fonde sur les dates, deux Apis auraient régné à la fois, soit 15 mois, un problème apparemment insoluble à ce jour. Peut-être moins qu'il n'y paraît...

Émettons l'hypothèse que, d'une part la brièveté de la vie du premier Apis, qui aurait vécu environ un an, et, d'autre part, la coexistence de ces deux Apis pendant 15 mois, constituent deux preuves indirectes qu'un problème relatif à l'Apis s'est produit sous le règne de Cambyse. On en déduira plusieurs choses : l'Apis, sans doute mort de ses blessures, aura été enterré « officiellement » par le souverain perse. En outre, le fait que le taureau mort sous Darius ait été intronisé avant la mort de son prédécesseur, ne témoigne pas d'une irrégularité ou du fait que deux taureaux occupaient la place de l'Apis, mais plutôt que le taureau blessé, se mourant, avait été mis à la retraite anticipée et qu'il se serait éteint des suites de ses blessures quinze mois plus tard et enterré alors discrètement par les prêtres, tandis que l'autre, intronisé, continuait à régner. Il n'était pas question, en effet, de laisser occuper la place du principal animal oraculaire de l'Égypte à un taureau blessé ou malade, ce qui aurait accrédité la thèse du caractère non divin de l'Apis. Quant à la discrétion de l'enterrement d'Apis blessé par les prêtres, on se prend à en douter, car l'enterrement d'Apis était l'occasion de funérailles

1. G. POSENER, *op. cit.*, p. 38-39.

importantes (cf. *infra*). Ajoutons qu'une trace de la légende noire du roi s'attache justement à la stèle de l'an 6 de Cambyse, sur laquelle le visage du roi et ses noms ont été martelés, rappelant que l'épithape à son nom n'effaçait sans doute pas la faute du roi.

En outre, il faut ajouter que, d'une part l'Apis incarne non seulement l'animal royal par excellence puisqu'il est associé au couronnement. Intrônisé à Memphis à l'instar d'un roi, il présente avec le souverain des analogies, au point que Cambyse pouvait justement s'irriter du fait que les Égyptiens, reportant sur l'Apis un substitut de couronnement royal, voyaient en lui un double de l'image du pharaon régnant. D'autre part, il faisait l'objet d'une très grande vénération dans toutes les classes sociales¹, et son enterrement d'une souscription nationale, les cérémonies étant l'occasion d'un deuil accompagné d'un jeûne de soixante-dix jours suivi par tous².

De nombreux échos relatifs aux précautions déployées pour protéger l'Apis retentissent chez Manéthôn, lorsqu'il évoque la Guerre des Impurs³. Ainsi, à travers le sort infligé à l'Apis, Cam-

1. J. VERCOUTTER, *op. cit.*, p. 54-55.

2. On trouvera trace de ce culte et du deuil de l'Apis dans M. MALININE, G. POSENER, J. VERCOUTTER, *Catalogue des stèles du Sérapéum*, Paris, 1968 ; J. VERCOUTTER, *Textes biographiques du Sérapéum de Memphis*, Paris, 1962, *passim*. Un rituel de l'embaumement d'Apis (P. Vindob. 3873) est connu : R. L. VOSS, *The Apis Embalming Ritual. P. Vindob. 3873*, OLA 50, Louvain, 1993.

3. Il se trouve qu'au cours des guerres, le taureau Apis dut être mis en sécurité. Lors de celle des Impurs, un groupe de prêtres lépreux, dirigé par Osarsesep-Moïse, rejoint par les Hyksôs, le roi Aménophis emmène dans sa fuite en Nubie le taureau Apis pour qu'il échappe à la furie que les Impurs déchainent contre les animaux sacrés et l'iconoclasme qui sévit dans les temples laissés aux mains de l'envahisseur :

[§ 244] « Et auparavant, ayant rassemblé (συνάγω) une grande quantité d'Égyptiens et ayant pris résolument conseil auprès des responsables figurant parmi eux, il envoya également chercher (μεταπέμπω), auprès de lui, les animaux sacrés tenus pour les plus considérés dans les sanctuaires, et ordonna (παράγγελλω) aux prêtres, tour à tour, de cacher au mieux (συνκρύπτω) les images des dieux de telle sorte qu'elles fussent le plus en sécurité possible.

[§ 246] à l'inverse, rebroussant chemin en hâte (παλινδρομέω), ayant réfléchi au fait (νομίζω) qu'il ne fallait pas contrarier les dieux (θεωμαχέω), il revint (ἦκω) à Memphis ; prenant également avec lui (ἀναλαμβάνω) l'Apis et les autres

byse, qui ne pouvait qu'être parfaitement informé de l'immense vénération des Égyptiens pour l'animal sacré, puisque les rois participaient à ce deuil, pouvait avoir envisagé cette solution pour humilier l'Égypte et briser l'esprit de résistance des clergés en réduisant leurs revenus¹.

Toujours est-il que les mots d'Hérodote ont une portée certaine, car la blessure de l'Apis à la cuisse préfigure la mort du souverain qui décédera par suite d'une blessure similaire (cf. doc. 6-7 page ci-contre). Malgré un enterrement officiel de l'Apis, et quelques discrédits entre le récit d'Hérodote et les découvertes archéologiques, il est plus que probable que Cambyse ait eu un geste malheureux à l'égard de l'animal sacré qui lui fut sans doute fatal, source de nombreux échos d'Hérodote,

animaux sacrés qui, ayant été envoyés chercher (μετατέμπτω), se trouvaient là, il se réfugia (ἀνάγω) sans tarder en Éthiopie avec tout son convoi militaire et une multitude d'Égyptiens; car le roi des Éthiopiens lui était soumis par reconnaissance.

[§ 249] Car non seulement ils incendiaient (ἐμπρήθω) les villes et les villages, n'hésitaient (ἀρκέω) ni à dépouiller les temples (τεροσυλέω) ni à endommager (λυμαίνω) les statues des dieux, mais ils passaient leur temps (διατελέω) à accéder (κράω) aux espaces réservés et interdits des temples comme rôtisseries des animaux sacrés honorés par ferveur religieuse (σεβαστεύω), et ils forçaient (ἀναγκάζω) les prêtres et les prophètes à devenir leurs sacrificateurs et leurs meurtriers, <puis> ils <les> chassaient (ἐκβάλλω), dévêtus. »

Cette fuite du taureau Apis chez Manéthôn *apud* Josèphe n'est pas sans offrir un écho en Je XLVI, 15, qui décrit l'arrivée des Babyloniens en Égypte : « Pourquoi Apis a-t-il fui ? Pourquoi ton taureau n'a-t-il pas résisté ? C'est que Iahvé l'a bousculé ; il chancelle terriblement. » (trad. É. DHORME [éd.], *La Bible. Ancien Testament* II, Gallimard, 1959, p. 395.) La lecture « Hapis a fui » procède d'une correction du texte originel; cf. *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, 1967, p. 874, verset 46, 15 n. a : ἔφυγεν ὁ Ἄπις pour פָּרַח אֲפִיס. D'une manière générale, les faits décrits par Manéthôn connotent également, par une sorte d'artifice, des événements évoqués par le prophète (XLVI) et qui se rattachent à l'invasion de l'Égypte par les Babyloniens. Mais on voit que, souvent, Babyloniens et Perses font l'objet d'un véritable amalgame de la part des Égyptiens. Sur la guerre des Impurs : P. MONTET, « Le roi Aménophis et les Impurs », *Revue des études anciennes*, t. XLII, 1940 (= *Mélanges Radet*), Bordeaux, Paris, 1940, p. 263-269; J. YOYOTTE, « L'Égypte ancienne et les origines de l'antijudaïsme », *Bull. de la Soc. Ernest Renan* 11, 1962, p. 11-23; L. TROIANI, « Sui frammenti di Manetone nel primo libro del *Contra Apionem* di Flavio Giuseppe », *Studi classici e orientali*, Pisa 24, 1975, p. 97-126.

1. P. BRIANT, *op. cit.*, p. 67.

auxquels on pourrait porter crédit. Clément d'Alexandrie¹, au II^e siècle de notre ère, rapporte, quant à lui, une autre tradition diffuse :

Doc. 4 Καμβύσης ἢ Δαρειῶς ἢ ἄλλος μαινομένος τὸν Αἰγύπτιον ἀπέκτεινεν Ἄπιν
« *Cambyse ou Darius ou un autre ayant pris l'Égypte tua Apis.* »

Épiphrane de Chypre, dans un livre où il fustige l'hérésie², témoigne encore indirectement, deux siècles plus tard, de ce meurtre :

Doc. 5 Ἄπιν γὰρ εὐθὺς ὁ ἀχυροφάγος μόσχος ὑπὸ Καμβύσου τοῦ τῶν Ἀσσυρίων βασιλέως ξίφει τὸν μηρὸν πλήττεται, ἴν', εἰ ζεύσει αἶμα, ἐληγχθῆ μὴ ὦν θεός...
« En effet, sur le champ, Apis, le bœuf herbivore, fut frappé par un poignard à la cuisse par *Cambyse, le roi des Assyriens*, et parce que du sang avait coulé, fut traité avec mépris (ἐλέγχω) comme n'étant pas un dieu. »

Notons, au passage, que Cambyse est associé, selon la tradition chrétienne, à un Assyrien, l'exemple biblique du souverain destructeur et impie. Pour finir, un auteur du II^e ou du IV^e siècle, Ampelius, dans son *Liber Memorialis*³ fournit deux passages où la mort d'Apis est à l'origine de la vengeance du dieu à l'égard du roi :

Doc. 6 *Cambyses, filius equae Cyri ;... quia Apin sacrum bovem interfici iusserat, ira deorum ex equo praeceps super gladium suum ruit extinctusque est.*
« *Cambyse, fils de Cyrus ;... parce qu'il avait ordonné de tuer le bœuf sacré Apis, de par la colère des dieux qui s'ensuivit, il chuta à terre sur son poignard, et en mourut.* »

1. *Protr.* IV, 52, 6 = F 367.

2. *Ancorat.* éd. Migne, PG XLIII, 104 = F 605.

3. 13, 2 = F 386.

Doc. 7 *Cambyses... revertens ab Aethiopia rebus perfractis cum in Aegyptum Memphin venisset incolasque eius loci laetantes advertisset, (2) ratus illos adversis suis insultare Apin in femine vulneravit eodemque ictu occidit... regredi in patriam maturans oblitus est gladium, quo Apin interfecerat, vaginae reddere : quod cum conaretur efficere, femem suum vulneravit et eam partem, qua Apin vulneraverat. Ex eodem vulnere in paucis diebus obiit*¹.

« Cambyse, revenant sur ses pas d'Éthiopie, à la suite de revers militaires, lorsqu'il vint à Memphis égyptienne, il remarqua que les habitants du lieu se réjouissaient. Croyant que ceux-ci donnaient libre cours à leur insolence à l'égard de ses défaites, il blessa Apis à la cuisse et, de ce coup, il mourut... Il revint dans son pays, en se hâtant, ayant oublié de remettre dans son fourreau le *poignard avec lequel il avait tué Apis*, quand il se blessa la cuisse, à savoir la partie à laquelle il avait blessé l'Apis. Du fait de cette blessure, il mourut en peu de jours. »

Ampelius ne donne pas une information différente de celle d'Hérodote. La mort de Cambyse, revenu en hâte au printemps 522, et survenue au début de l'été de la même année, aurait été en effet causée par une blessure à la cuisse suivie de gangrène². Cette situation de mort analogique a été exploitée par les Égyptiens. L'oracle de Bouto ayant, selon Hérodore³, annoncé à Cambyse qu'il mourrait à Ecbatane, il est possible que le roi craignait les animaux oraculaires. Or, le taureau Apis était lui aussi capable de prévoir la mort des individus⁴, ce qui en faisait pour le roi perse un danger potentiel. Cette mort brutale résultant d'une punition se situe dans la même perspective que le passage de la *Chronique démotique*, où Cambyse, l'impie, est opposé à Darius, le vertueux⁵.

1. *Ibid.*, 30, 1-2.

2. BRIANT, *op. cit.*, p. 72.

3. III, 64.

4. Ce fut le cas en ce qui concerne Germanicus : PLINE L'ANCIEN, *Hist. nat.* VIII, 46 (184-186) = F 192 ; SOLIN, *Coll. rer. mem.* XXXII, 19 = F 450 ; AMMIEN MARCELLIN, *Res gestae* XXII, 14, 8 = F 551.

5. Tout dépend, apparemment, du sens que l'on donne au texte. Voir E. BRESCIANI, « La morte de Cambise ovvero dell'Empietà punita : a proposito della "cronaca demotica", verso, col. C, 7-8 », *EVO* 4, 1981, p. 217-222. Le passage est

En outre, Cambyse au cours du conflit qui l'avait opposé aux Égyptiens avait un très mauvais souvenir des Memphites. L'Égypte ayant été prise, Hérodote¹ rappelle les représailles ayant consisté en la condamnation à mort de dix Égyptiens pour chacun des Mythiléniens massacrés devant Memphis, envoyés par Cambyse. Pour leur part, les Égyptiens s'étaient comportés de façon particulièrement sauvage, puisqu'après avoir massacré les Mythiléniens, ils avaient rapporté des lambeaux de chair de leurs victimes dans la citadelle. La cruauté des Memphites à l'égard de ses mercenaires de Mythilène dut notablement peser sur l'attitude de Cambyse à l'égard des gens de la capitale, vénérateurs d'animaux sacrés de surcroît.

La tradition du meurtre d'Apis connaît quelques variantes, puisque, selon Plutarque², et d'autres³, Artaxerxès aurait pour sa part tué et mangé l'Apis avec ses amis. Le souvenir de cet « apicide » lui aurait valu le sobriquet de ὄχος, à savoir « Âne », ou Μαχαιρίρα « Machaira », « Couteau de boucher, Poignard », qui pourrait constituer de façon lexicale l'origine du meurtre qui lui est imputé. Même, d'aucuns voient dans ce meurtre d'Apis, la raison pour laquelle l'eunuque Bagoas l'aurait, à son tour, assassiné⁴, ce qui renvoie à la mort analogique de Cambyse. L'acte d'Artaxerxès est ainsi expliqué par Élien⁵ dans une notice relative au culte à l'âne :

Doc. 8 ἀλλὰ καὶ ὅσοι περὶ τὴν θρησκείαν ἔχουσι τὴν τοῦ Σαράπιδος μισοῦσι τὸν ὄνον. Τοῦτ'οι καὶ ὄχος ὁ Πέρσης εἰδῶς ἀπέκ-

le suivant (ligne 7) : « ...jusqu'au jour au cours duquel Cambyse conquiert l'Égypte (r hn p³-hrw r ir Kbd hrj n Kmj). La mort fut causée par punition (tw^wf mwt^wf hr tb³), et il ne réussit pas à rentrer dans son pays (bw.ir tw^wf ph p³y^wf tš). (Ligne 8) Darius lui succéda, dans le pays tout entier, grâce à sa vertu. » *Contra* D. DEVAUCHELLE, *Transeuphratène* 9/10, 1995, p. 74.

1. III, 13, 14.
2. *De Is. et Osir.* 11 = F 225 et 31 = F 235.
3. ÉLIEN, *De nat. animal.* X, 28 = F 421 et *Var. hist.*, frgt 37 chez SUIDAS, *Lex. s. v.* « Ōchos » = F 429 ; SUIDAS (= la Souda), *Lex. s. v.* « Apides » = F 748.
4. PLUTARQUE, *De Is. et Osir.* 11 = F 225 ; ÉLIEN, *Var. hist.*, frgt 37 chez Suidas, *Lex. s. v.* « ôchos et labais » = F 429.
5. *De nat. animal.* X, 28 = F 421.

τεινε μὲν τὸν Ἄπιν, ἐχεθέωσε δὲ τὸν ὄνον, ἐς τὰ ἔσχατα
λυπησαί θέλων τοὺς Αἰγυπτίους¹

« Et tous ceux qui pratiquent le culte de Sarapis détestent (μισέω)
l'âne. D'où il se trouve que le *Perse Ochos* ayant observé cela, fit
d'une part périr (ἀποκτείνω) l'Apis, (et) d'autre part divinisa l'âne,
désirant affliger (λυπέω) au plus haut point les Égyptiens. »

Dans l'absolu, il est vrai que le fait que Cambyse ait été suspecté d'un meurtre d'Apis n'empêche aucunement son successeur, Artaxerxès, de s'être rendu coupable d'un crime semblable. Tradition familiale oblige... Mais on constate qu'il s'agit là d'un récit de propagande anti-perses qui n'est pas totalement infondé au vu des circonstances dramatiques et du profond ressentiment éprouvé par les Égyptiens à l'égard des Perses. Toutefois, il faut considérer les effets de la légende de Cambyse, car la mort de ce souverain, exploitée par la propagande égyptienne, comme la vengeance du dieu, aurait pu causer a priori la méfiance d'Artaxerxès.

Les moqueries et les insultes envers les dieux

Dans la série des délits commis par Cambyse, Hérodote rapporte encore qu'il se moqua des statues d'une des formes de l'Héphaïstos égyptien (Ptah Patèque) et de celles de ses fils² :

Doc. 9 ὡς δὲ δὴ καὶ ἐς τοῦ Ἡφαίστου τὸ ἱερόν ἦλθε καὶ πολλὰ τῶ
ἀγάλματι κατεγέλασε

« Il pénétra aussi dans le sanctuaire d'Héphaïstos et se gaussa fort de
la statue du Dieu. »

Naturellement, on pourrait voir dans cet acte l'effet d'une véritable haine pour Memphis et ses habitants. En fait, la raison d'être de cette moquerie vient de ce que Ptah est représenté sous la forme tardive d'un nain achondroplasique créateur, assimilé par

1. Texte grec tiré de *Aelian on the Characteristics of Animals*, éd. Loeb, London, 1971, II, p. 322.

2. III, 37 = F 41.

les Grecs à Hephaistos¹. Il réserva le même accueil aux Cabires, dont il profana le temple².

On doit à Maxime de Tyr³, qui appartient à la deuxième moitié du II^e siècle apr. J.-C., de résumer dans un bref passage trois des facettes néfastes de Cambyse :

Doc. 10 ὁ Πέρσης ὁ τὰ Αἰγυπτίων ἱερὰ ἀφανίζων πυρὶ καὶ λοιδορούμενος τῷ ποταμῷ καὶ καταθύων τὸν βούν τὸν Ἄπιν
« *Le Perse anéantit les sanctuaires des Égyptiens par le feu, et injuria (λοιδορέω) le Nil et sacrifiant (καταθύω) le bœuf Apis.* »

L'injure faite au Nil s'inscrit dans le même état d'esprit que l'assassinat d'Apis. Insulter le fleuve sacré aux Égyptiens, qui apporte l'abondance, répond incontestablement au besoin de fustiger la population égyptienne dans ce qu'elle a de plus cher. Il se peut cependant, qu'il y ait là confusion entre la désignation du Nil (Hâpy) et le taureau Apis (Hap), le taureau incarnant le flot du Nil. On trouvera des traces des insultes envers les dieux égyptiens dans d'autres documents (cf. doc. 11 page suivante).

Le vandalisme dans les monuments

Nous venons de voir précédemment le texte de Maxime de Tyr, qui évoque le goût incendiaire de Cambyse. Cette particularité ne saurait revêtir l'aspect d'une spécificité perse, en dépit du culte pour le feu. Il n'en demeure pas moins que la tradition est tenace, selon laquelle Cambyse parsema sa route de destructions, jetant à bas temples et monuments divers. Orose⁴, mort après 418, relate :

1. On trouvera de nombreuses informations sur cette forme de Ptah dans S. MORENZ, « Ptah-Hephaistos, der Zwerg. Beobachtungen zur Frage der *interpretatio graeca* in der Ägyptischer Religion », dans *Festschrift Friedrich Zucker zum 70. Geburtstag*, Berlin, 1954, p. 277-296.

2. III, 37 = F 41.

3. *Philosoph.* XXIX, 1 e (120 a) = F 351.

4. *Hist. adv. pagan.* II, 8 (2) = F 637.

Doc. 11 *Cambyses Cyri filius devicta Aegypto cunctam Aegypti religionem abominatus caerimonias eius et templa deposuit.*

« L'Égypte ayant été vaincue, Cambyse, fils de Cyrus abominant (*abominor*) à la fois toute la religion de l'Égypte et ses manifestations religieuses, jeta à terre ses temples. »

Strabon (63 av. J.-C.-19 apr. J.-C.¹), qui effectue un voyage en Égypte sous le règne d'Auguste, relate les destructions entreprises par Cambyse à Héliopolis :

Doc. 12 νυνὶ μὲν οὖν ἐστὶ πανέρημος ἡ πόλις, τὸ ἱερὸν ἔχουσα τῶ Αἰγυπτίῳ τρόπῳ κατεσκευασμένον ἀρχαῖον, ἔχον πολλὰ τεκμήρια τῆς Καμβύσου μανίας καὶ ἱεροσυλίας, ὅς τὰ μὲν πυρὶ τὰ δὲ σιδήρῳ διελωβᾶτο τῶν ἱερῶν, ἀκρωτηριάζων καὶ περικαίων, καθάπερ καὶ τοὺς ὀβελίσκους, ὧν δύο καὶ εἰς Ῥώμην ἐκομίσθησαν οἱ μὴ κακῶμενοι τελέως, ἄλλοι δ' εἰσι κάκει καὶ ἐν Θήβαις, τῇ νῦν Διοσπόλει, οἱ μὲν ἐστῶτες ἀκμὴν πυρίβρωτοι, οἱ δὲ καὶ κείμενοι.

« En effet, aujourd'hui la ville est donc entièrement déserte, possédant son temple ancien, bâti à la manière égyptienne, portant de nombreux indices de la folie et du pillage sacrilège de Cambyse qui, soit par le feu soit par le fer, outragea les temples, en les mutilant et incendiant, comme il le fit également pour leurs obélisques, dont deux, n'ayant pas été complètement endommagés, furent transportés à Rome; mais on en voit aussi d'autres ici à Thèbes, l'actuelle Diospolis, les uns restant debout, rongés jusqu'à la pointe, et les autres gisant sur le sol. »

Diodore de Sicile (1^{er} siècle avant J.-C.²) rapporte qu'il aurait détruit des obélisques à Thèbes. Il aurait cependant tenu, d'après un récit rapporté par Pline, à ce que soit préservé un énorme obélisque³ :

Doc. 13 *Hac admiratione operis effectum est, ut, cum oppidum id expugnaret Cambyses rex ventumque esset incendiis ad crepidines obelisci, extingui iuberet molis reverentia qui nullam habuerat urbis.*

1. *Geogr.* XVII/1, 804-805 = F 157-158.

2. I, 46 = F 109.

3. PLINE L'ANCIEN, *Hist. nat.* XXXVI, 66 = F 197.

« De par l'admiration de l'œuvre, il résulta que, lorsqu'il prit de force la ville, et que le vent, du fait des incendies, s'approcha des bases de l'obélisque, *Cambyse ordonna d'éteindre (le feu) eu égard — vis-à-vis de la masse (de pierre) — à une crainte respectueuse qu'il n'avait éprouvée pour aucune ville.* »

Le souvenir de la conquête de Cambyse aurait incontestablement laissé des traces à Thèbes¹. On le note à Éléphantine même, dans un graffito de fondation du temple de Khnoum. Rédigée en démotique, cette inscription commémorative de la construction du temple de Sôthis-Satis rappelle que le temple, saccagé par les Mèdes (= Perses), a été reconstruit sous Ptolémée II Philadelphe². Et cette inscription fait elle-même écho, d'une part au décret de Memphis émanant de Ptolémée IV Philopator (cf. doc. 22 p. 148), d'autre part aux archives araméennes d'Éléphantine rappelant le sac des temples égyptiens, notamment celui de Khnoum. Un des textes, une lettre de l'an 14 de Darius (14 juillet-13 août 410 avant J.-C.), envoyée à Bagôhi, Gouverneur de Judée, rappelle que Cambyse, quoique respectant le temple des Juifs d'Éléphantine, détruisit d'autres édifices égyptiens :

Doc. 14 « Or, c'est depuis les jours des rois d'Égypte (que) nos pères avaient construit ce sanctuaire à Éléphantine-la-Forteresse; et lorsque *Cambyse* (כמביס) entra en Égypte, il trouva ce sanctuaire construit; et les sanctuaires des dieux des Égyptiens, on les saccagea tous, et personne n'endommagea rien dans ce sanctuaire-là (= le sanctuaire de Yahô)³. »

1. Des traces de destruction de Cambyse subsisteraient à Karnak-Nord; cf. L. A. CHRISTOPHE, *Karnak-Nord III (1945-1949)*, FIFAO 23, Le Caire, 1951, p. 51-52.

2. U. KAPLONY-HECKEL, « Zum demotischen Baugruben-Graffito vom Satis-Tempel auf Elephantine », *MDAIK* 43, 1987, p. 155-169; H. RICKE, *Die Tempel Nektanebos' II. in Elephantine*, *BABA* 6, Le Caire, 1960, p. 1 et suiv. Cependant, la vision de temples détruits à Éléphantine n'est pas partagée par tous : G. BURKARDT, « Literarische Tradition und historische Realität. Die Persische Eroberung Ägyptens am Beispiel Elephantine », *ZÄS* 121, 1994, p. 93-106; *ZÄS* 122, 1995, p. 31-37.

3. P. GRELOT, *Documents araméens d'Égypte*, *LAPO* 5, 1972, p. 409, n° 102. Le texte est publié dans A. COWLEY, *Aramaic Papyri of the Fifth Century B.C.*, Osnabrück, 1967 (rééd. de l'édition de 1923), p. 112, n° 30, ligne 13-14. Le dossier d'Éléphan-

Ce document est sans doute le seul à n'être pas suspect de parti pris nationaliste, car il émane de la colonie juive, sans oublier qu'il confirme le document (cf. doc. 13 p. 134) ; il correspond en outre au parcours de Cambyse qui vint à Éléphantine avant de lancer ses troupes contre la Nubie. Loyaux au pouvoir perse, les Juifs se plaindront, plus tard, en l'an 14 de Darius (410 avant notre ère), de la destruction du temple de Yahô par le clergé de Khnoum, avec l'accord tacite du gouverneur perse, Vidranga¹. Bien entendu, l'affaire du temple d'Éléphantine reste anecdotique et locale dans le contexte général, mais elle est symptomatique du contentieux évident entre Égyptiens et Juifs, et elle explique les mesures de rétorsion que les Égyptiens d'Éléphantine firent subir au temple de Yahô dont les zéloteurs, composés de mercenaires judéens, étaient restés fidèles au pouvoir perse.

Le pacte de loyalisme de la colonie judéenne d'Éléphantine envers le satrape, auquel auraient pu faire écho des attitudes semblables dans d'autres colonies judéennes installées antérieurement à l'arrivée des Perses dans le pays, ont sans doute laissé des traces douloureuses parmi les membres du clergé égyptien dont Manéthôn représentait les intérêts. Celui-ci n'était-il pas grand prêtre d'Héliopolis, et à ce titre n'était-il pas particulièrement soucieux de fustiger des actes de vandalisme perpétrés dans le sanctuaire dont il avait la charge ? En outre, il faut également admettre que de nombreux groupes ethniques ont sans doute profité de l'invasion perse pour s'installer en Égypte au détriment des indigènes. Ces groupes, qu'ils fussent chorasmiens, caspiens, babyloniens et sémites — araméens et juifs² —,

tine a fait l'objet d'une étude documentée dans P. BRIANT, « Une curieuse affaire à Éléphantine en 410 av. n.è. : Widranga, le sanctuaire de Khûm et le temple de Yahweh », *Méditerranées* n^{os} 6-7, 1996, p. 115-138. Il conviendra de compléter ce dossier M. CHAUVEAU, « La chronologie de la correspondante dite "de Phérendatès" », *RdE* 50, 1999, p. 269-271, que m'a rappelé fort opportunément B. Menu.

1. P. GRELOT, *op. cit.*, p. 401-419 ; J. MÉLÈZE, *op. cit.*, p. 35-41.

2. Cf. G. POSENER, *La première domination perse en Égypte*, BdE XI, Ifao, Le Caire, 1936, p. 167. Les Babyloniens n'ont pas bonne presse en Égypte ; cf. le roman de Nanferkasokar et les Babyloniens (W. SPIEGELBERG, « Aus der Geschichte vom Zauberer Ne-Nefer-Ke-Sokar », dans *Studies... J. Ll. Griffith*, London, 1932, p. 171-180 ; M. CHAUVEAU, « Montouhotep et les Babyloniens », *BIFAO* 91, 1991,

ont dû faire l'objet d'un amalgame dans la mesure où ils s'étaient rendus coupables de violences envers la population, voire de saccages.

En outre, au sac d'Éléphantine, contemporain du début de la domination perse, fait écho, dans les textes de la statuette d'Oudjahorresné conservée aux Musées du Vatican, la présence de troupes d'occupation dans le sanctuaire de Neith à Saïs¹. Une présence militaire dans les sanctuaires d'Égypte permet d'exercer une pression psychologique sur les vaincus. Le texte de la statuette montre que les étrangers s'y sont installés, les prêtres de Neith ayant été chassés. Il n'y a pas là matière à s'étonner, car les temples, ceints de murailles, sont des lieux faciles à défendre et d'excellents lieux de garnisons². La restauration de l'ordre et la restitution du temple de Neith ainsi que les revenus afférents à ses véritables propriétaires est due à la position privilégiée qu'occupe Oudjahorresné auprès de Cambyse et ne constitue pas une mesure générale. Oudjahorresné montre qu'à la pression de troupes d'occupation, s'ajoutait une pression fiscale³ accrue sur

p. 147-153 [Babylonie = Pr-B]. Sur les relations entre l'Égypte et la Babylonie, voir M. DIETRICH, dans *L'À I*, col. 592-593, s. v. « Babylonien und Ägypten ».

1. G. POSENER, *op. cit.*, p. 15, 169; G. BOTTL, P. ROMANELLI, *Le sculture del Museo Gregoriano Egizio*, Città del Vaticano, 1951, p. 32-40, n° 40, pl. XXVII-XXXII; M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature III : The Late Period*, Berkeley, Los Angeles, London, 1980, p. 36-41. Voir également B. MENU, *Recherches sur l'histoire juridique, économique et sociale de l'ancienne Égypte II*, BdE 122, Le Caire, 1998, p. 255-264, article : « Les carrières des Égyptiens à l'étranger sous les dominations perses ; les critères de justification, leur évolution et leurs limites », et spécialement p. 257-258 [Oudjahorresné]. Voir aussi *Id.*, « Les hauts fonctionnaires égyptiens au service des Perses et leur retour au pays », dans Cl. Moatti (coord.), *La mobilité des personnages en Méditerranée de l'antiquité à l'époque moderne*. Session IV. *L'émigration : départs libres et contraints*, Madrid, 30-31 janvier 2004, Casa de Velásquez, à paraître.

2. À Athribis, un responsable indemnise des soldats grecs installés à l'intérieur de l'enceinte du sanctuaire : E. JELINKOVÁ-REYMOND, *Les inscriptions de la statue guérisseuse de Djed-Her-le-Sauveur*, BdE XXIII, Le Caire, 1956, p. 102-105.

3. Cf. la Chronique démotique, où Cambyse décrète des mesures drastiques d'économie, dans la mesure où ce dernier rogne les revenus des temples et des dieux égyptiens, revenant sur les décisions d'Amasis : E. BRESCIANI, « Cambyse, Darius I et le droit des temples égyptiens », *Méditerranées* n°s 6-7, 1996, p. 103-111. De telles décisions, dont d'autres archives, notamment celles de Tebtynis, fournissent des échos, ne pouvaient contribuer qu'à rendre très impopulaire ce sou-

les clergés, incarnant l'esprit de résistance nationale ; peu d'entre eux profitèrent d'une mesure d'exception. La capitale de l'Égypte saïte, Saïs, la nécropole royale, a incontestablement fait l'objet d'un traitement iconoclaste de la part des occupants qui se sont acharnés sur les statues représentant des souverains saïtes. Rares sont les portraits en ronde-bosse des rois de la xxv^e dynastie qui sont parvenus intacts jusqu'à nous¹. Certains, même, comptant pourtant parmi les plus célèbres, sont privés de portrait jusqu'à aujourd'hui.

La mutilation du colosse de Memnon

En outre, Cambyse passa pour avoir mis en pièces la statue de Memnon², pourtant ruinée, comme on le sait, par le tremblement de terre qui se produisit en 27 avant J.-C., puis restaurée sous le règne de Tibère, à l'aide de quartzite provenant des carrières d'Assouan³. Ce dernier émettait des sons merveilleux lorsqu'il était touché par les premiers rayons de l'aube⁴. La mutilation du colosse fait partie des exactions du souverain, avec Thèbes (doc. 13 p. 134) et le cercle d'or du temple d'Osymandias (cf. doc. 24 p. 152). Un passage d'un ouvrage de Polyen de Sardes,

verain aux yeux des membres du clergé. On verra la bibliographie donnée par E. Bresciani dans son article.

1. Voir le corpus de statues de l'époque saïte dans *Egyptian Sculpture of the Late Period 700 B.C. to A.D. 100*. The Brooklyn Museum, 1960.

2. POLYEN DE SARDES, *apud* Georges le Syncelle (éd. [...] p. 151 c) = F 171 ; PAUSANIAS, *Graec. descr.* I, 101 (42, 3) = F 333.

3. Voir J.-L. FOURNET, « Inscriptions grecques de la rive ouest d'Assouan. Du nouveau sur le colosse chantant de Memnon ? », *BIFAO* 96, 1996, p. 143-170.

4. Le fait est bien connu de nombreux auteurs de l'antiquité : JUVÉNAL, *Sat.* XV, v. 5-6 = F 282 ; TACITE, *Ann.* II, 61 = F 284 ; Lucien de Samosate, *Tox.* 27 = F 311 et *Philopseud.* 33 = F 313 ; PAUSANIAS, *Graec. descr.* I, 101 (42, 2) = F 332 ; PHILOSTRATE, *Vita Apollon.* VI, 4 = F 445 ; *Hist. Aug. — V. Sever.* 17 = F 556 ; HIMÉRIUS, *frgt apud* PHOTIUS = F 565 ; AVIÉNIUS, *Descr. orb. terr.* 367-369 = F 567 ; DENYS LE PÉRIÉGÈTE, *Periges.* 250 = F add. 789.

copié jadis par le Syncelle¹, reproduisant une notice authentique Manéthôn², en atteste :

Doc. 15 Αἰγυπτίων μ' ἐβασίλευσεν Ἀμενώφθις ἔτη λδ' ... οὗτος ὁ Ἀμενώφθις ἐστὶν ὁ Μέμνων εἶναι νομιζόμενος καὶ φθεγγόμενος λίθος, ὃν λίθον χρόνοις ὕστερον Καμβύσης ὁ Περσῶν τέμνει νομίζων εἶναι γοητείαν ἐν αὐτῷ, ὡς Πολύαινος ὁ Ἀθηναῖος ἱστορεῖ.

« Le douzième (roi) des Égyptiens, Aménôphthis, régna trente quatre (34) années... Cet Aménôphthis était considéré comme étant Memnôn, la pierre qui émet également des sons, pierre que, bien longtemps après, *Cambyse, le (roi) des Perses, ravagea* (τέμνω), *pensant qu'il y avait de la sorcellerie en elle*, ainsi que Polyen l'Athénien le rapporte. »

Comme on l'a vu plus haut, grand prêtre d'Héliopolis, Manéthôn ne pouvait être resté insensible aux déprédations commises par le roi des Perses dans le temple du soleil, car le temple ne s'en était sans doute pas relevé. Cela pourrait expliquer pourquoi il se serait penché sur le cas du colosse, en abordant la notice d'Aménôphthis (Amenhotep III). Cambyse a pu comprendre l'importance, à l'instar d'Apis, de ces colosses, du fait que certains d'entre eux étaient divinisés et recevaient un culte traditionnel. Aussi, à défaut d'une destruction, une mutilation de ce colosse attribuée à Cambyse semble probable. Cet acte à l'égard du colosse figure dans l'épigramme consacré à la statue par la poétesse Balbilla, qui effectue un déplacement en Égypte en 130 de notre ère :

Doc. 16 Γλῶσσαν μὲν τοι τμᾶξε [κ]αὶ ὤατα βάρβαρος ἄνηρ, Καμβύσαις ἄθεος

1. F 171.

2. Sur les motivations qui me font rattacher ce fragment comme une copie de la notice authentique de Manéthôn, voir S. H. AUFRÈRE, *Manéthôn de Sebennytos*, § 401a.

« Certes, le *Barbare impie, Cambyse*, t'a coupé la langue, ainsi que les oreilles¹. »

Ces deux documents montrent qu'une tradition existait quant à la destruction de la statue monumentale par Cambyse. Si, comme il y a lieu de le croire, cette tradition est signalée par Manéthôn, elle a de grandes chances de reposer sur des échos contemporains du règne de Cambyse et qui résonnent encore lorsque Balbilla vient à Thèbes, sans doute renseignée par des prêtres. Il faut considérer le texte de Balbilla avec le recul du temps. La description peut, d'une part, faire allusion à la défiguration du monument. D'autre part, Balbilla, évoquant la langue et les oreilles coupées, rend poétiquement compte d'un colosse oraculaire, puisqu'il s'exprime sous l'influence des rayons de l'aurore faisant vibrer la pierre, tandis qu'il passait, comme d'autres, pour écouter les prières. Désormais privé de ses sens, Memnon n'était plus capable ni d'entendre ni de répondre aux sollicitations².

La déportation des statues

Le fait d'emporter des statues comme prise de guerre, qui aboutit à de véritables musées d'œuvres volées, aurait été une pratique des souverains achéménides³. Les statues des dieux, par la consécration qui les entoure, sont des objets vivants, sup-

1. A. et É. BERNAND, *Les inscriptions grecques et latines du colosse de Memnon*, *BdE XXXI*, Ifao, Le Caire, 1960, p. 87, n° 29. Voir aussi STRABON, *Le voyage en Égypte. Un regard romain*, Nil éditions, Paris, 1997, p. 257.

2. A. et É. BERNAND, *op. cit.*, *passim*.

3. Ils ne furent pas les seuls. Bien auparavant, les Kermaites, entre la XIII^e et la XVII^e dynastie, déportèrent de nombreuses statues des souverains et de fonctionnaires égyptiens qu'ils découvrirent dans les temples des forts de la deuxième cataracte, pour les enfouir, cassés, dans leurs tumuli de Kerma. Les fouilles de Ch. Bonnet (université de Genève) ont révélé que, de la même façon, lors de l'expédition organisée en l'an 3 de Psammétique II (S. SAUNERON, J. YOYOTTE, « La campagne nubienne de Psammétique II et sa signification historique », *BIFAO* 50, 1952, p. 157-207), on fit disparaître les statues des souverains de la XXV^e dynastie dans une favissa prévue à cet effet.

ports de la divinité elle-même¹. Déporter des statues s'inscrit bien dans une volonté de s'appropriier des gages de soumission d'un pays très attaché à ce que ses dieux restent dans la terre ancestrale de la même manière que ses habitants tenaient à vivre ou, du moins à mourir, dans la vallée du Nil. D'une certaine façon, les statues divines apparaissent comme de véritables otages, d'autant plus qu'elles constituaient une véritable présence, rassurant l'Égypte par le caractère protecteur qu'on leur prêtait. La crainte du départ des dieux vers d'autres horizons constitue une menace potentielle de l'abandon de l'Égypte à son sort. Une telle attitude peut ainsi démontrer la crainte que l'étranger éprouvait à l'égard des dieux égyptiens. Cette attitude hostile paraissait d'autant plus choquante que l'Égypte, pour sa part, ne rapportait pas de dieux d'autres contrées à la suite de ses campagnes². L'existence de statues déportées constitua une occasion remarquable, a posteriori pour les Ptolémées, lors des guerres qu'ils menèrent contre les Séleucides, de réhausser leur cote de popularité auprès du clergé indigène en leur restituant ce qui était, à ses yeux, plus que de simples biens culturels.

Il faut croire qu'à l'époque ptolémaïque, on englobait également, sous la dénomination générale de « Perses », les Assyriens-Babyloniens qui avaient eu l'occasion de piller les temples d'Égypte, en 671, lorsque Assahaddon assiégea Memphis et Thèbes³, une opération ayant laissé des traces douloureuses,

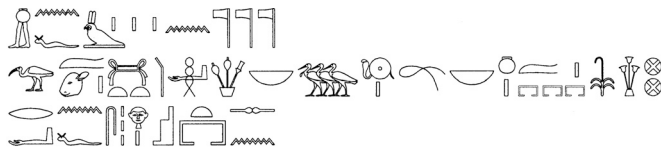
1. Voir M. WEYNANTS-RONDAY, *Les statues vivantes. Introduction à l'étude des statues égyptiennes*, Bruxelles, 1926. La divinité égyptienne possède un corps : D. MEEKS, Chr. FAVARD-MEEKS, *La vie quotidienne des dieux égyptiens*, Hachette, 1993, p. 83-123, Chapitre III : Avoir un corps. Celui-ci se matérialise dans la statue qui a été faite à son intention. Elles sont même revitalisées par l'exposition au rayonnement cosmique : *ibid.*, p. 282-289.

2. *Ibid.*, p. 82.

3. É. DRIOTON, J. VANDIER, *L'Égypte*, 6^e éd., Paris, 1984, p. 551-552, 554. Voir aussi, sur les pillages des Assyriens : J. LECLANT, « Le rayonnement de l'Égypte au temps des rois tanites et libyens », dans *Tanis. L'or des Pharaons*, Paris-Marseille, 1987, p. 77-84, et spécialement p. 81-82. Sur les guerres ayant été menées contre l'Égypte par les Assyriens contre l'Égypte à la xxv^e dynastie, voir D. PICCHI, *Il Conflictio tra Etiopi ed Assiri nell'Egitto della XXV dinastia*, *Archeologia e Storia della Civiltà Egiziana e del Vicino Oriente Antico*, *Materiali e Studi* 2, Editrice La Mandragora, Bologna, 1997.

avant qu'ils ne fussent chassés par Psammétique I^{er}, leur ancien allié, sept années plus tard¹; sans compter que les Babyloniens alliés aux Perses pour détruire l'Empire assyrien, Ninive, et s'emparer de Babylone², étaient de nouveau entrés en Égypte en 568 sous le règne d'Amasis et auparavant sous le règne d'Apriès, emportant de nombreuses prises de guerre³. La première trace du retour des divinités et des livres figure dans la stèle du Satrape (lignes 3-4), en l'an 8 de Ptolémée I^{er} Sôter, à l'occasion d'une campagne en Asie⁴ :

Doc. 17



jn~n *f 'hmw n ntrw gm(*w) m-hnt Stt hn^c dbh nb b³w-R^c nb nw gsw-prw
Rsj-Mh
rdj-n *f sw hr st *sn

« (Celui dont le pareil n'existait ni dans le Double-Pays ni dans les pays étrangers.) Il avait rapporté les statues de culte des dieux trouvées en Asie, ainsi que tout matériel liturgique et toutes les archives des sanctuaires de Haute et de Basse-Égypte, (et) il les (re)mit à leur place⁵. »

Dans ce passage où l'on donnera à « Asie » un sens restreint au Moyen-Orient actuel, c'est-à-dire tant l'Asie frontalière qu'un

1. É. DRIOTON, J. VANDIER, *op. cit.*, p. 574-576.

2. *Ibid.*, p. 592.

3. DB 4, col. 1440-1141.

4. Dernièrement, voir G. HÖBL, *A History of the Ptolemaic Empire*, London, New York, 2001, p. 20-34. Mais voir également A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire des Séleucides (324-64 avant J.-C.)*, Paris, 1913, I, p. 14-20; W. M. ELLIS, *Ptolemy of Egypt*, Routledge, London and New York, 1994. Sur le dossier du retour des statues égyptiennes sous les règnes de Ptolémée I^{er}, Ptolémée III et Ptolémée IV, voir encore D. DEVAUCHELLE, *Transeuphratène 9-10*, 1995, p. 71-72.

5. Texte dans K. SETHE, *Hieroglyphische Urkunden der Griechisch-Römischen Zeit I*, Leipzig 1904, p. 14. Voir également SCHOTT, *op. cit. (infra, n. 97)*, p. 68, n^o 121, bas.

peu plus continentale¹, le vocable ḥmw² désigne tout particulièrement les statues de culte, mais ici, il semble qu'il s'agisse de statues représentant des dieux égyptiens. Quant aux « livres sacrés », désignés par l'expression b³w-R^c, « les bas de Rê », ils font allusion aux archives historiques³ (cf. doc. 23 p. 151).

La première stèle de Pithôm (Tell el-Maskhoutah) (lignes 11-12)⁴, fait plus explicitement allusion à des statues égyptiennes rapportées de « Perse » (*sic*) (*Prst*) par Ptolémée II Philadelphe⁵ :



šm nsw r tš Štt⁶

ph-n fr Prst.t

gm fntrw q³b jm m 3w

jn sn r Kmt

« le roi alla en direction de la province (cf. τωϋ) l'Asie, il atteignit la "Perse", il y trouva des dieux dans son étendue, et il les rapporta en Égypte. »

1. Cf. A. CALDERINI, *Dizionario dei nomi geografici e topografici dell'Egitto greco-romano*, vol. I, parte I, 1966, p. 233-234.

2. *Wb* I, 225, 16.

3. Cf. S. SCHOTT, *Bücher und Bibliotheken im Alten Ägypten*, Wiesbaden, 1990, p. 68-70, n° 121.

4. E. NAVILLE, *The Store-City of Pithom and the Route of the Exodus, Egypt Exploration Fund*, London, 1903, pl. 9 = K. SETHE, *Hieroglyphische Urkunden der Griechisch-Römischen Zeit*, II, Leipzig, 1904, p. 91 = A. Bey KAMAL, *Stèles ptolémaïques et romaines (CGC) I*, Le Caire, 1905, n° 22183 ; II, 1904, pl. LVII. Une nouvelle édition de ce texte est en cours par Christophe THIERS. Je le remercie vivement pour les informations qu'ils m'a fournies au sujet de ce texte (cf. son commentaire des lignes 10-11).

5. Sur le problème des statues volées, voir D. LORTON, « The Supposed Expedition of Ptolemy II to Persia », *JEA* 57, 1971, p. 160-164.

6. Sur la lecture, voir LORTON, *op. cit.*, p. 161. Au regard de l'explication de Lorton, il semble que la bonne lecture, sur la base d'une remarque de Sethe, soit bien Štt.

Bien entendu, dans le contexte, le géonyme « Perse » (*Prst.t*) du doc. 18 page précédente (cf. hébr. פֶּרְסָא), comme l'a rappelé D. Lorton, ne peut désigner la Perse proprement dite, trop éloignée du théâtre des opérations¹, réduit à la Coelé Syrie et à la Damascène². Cependant, dans la mesure où l'expression *ph~n/f r Prst.t* induit une notion de but atteint, il s'agit, conformément à la tradition des relations de campagne, de la limite extrême de l'expédition, d'autant plus que le premier élément, si la lecture est bonne, *St.t*, ferait allusion à l'Asie au sens large. Plutôt que la Palestine, qui se trouve sur le chemin, il serait fait allusion, avec *Prst.t*, au fait que l'armée atteint le royaume des Séleucides — lequel recouvrait la Babylonie et la Perse. Peut-on voir, dans l'emploi de *Prst.t*, de la part des prêtres égyptiens l'amorce d'un désir de propagande qui sera relayé sous les règnes de Ptolémée Évergète et Ptolémée Philopator, non seulement parce qu'elle fait écho au fait que les Perses en saccageant l'Égypte, avaient emporté des statues, mais aussi parce que les Séleucides incarnaient, dans l'esprit des Égyptiens, les Perses de jadis et réincarnaient, *ipso facto*, les ennemis traditionnels de l'Égypte ?

Le thème de la déportation des statues égyptiennes et leur retour sont repris sous le règne de Ptolémée III Évergète³ ; saint Jérôme s'en fait l'écho dans ses *Commentaires de Daniel*⁴ :

1. La théorie de Lorton (*ibid.*), au sujet du mot « Perse », détone au vu des traductions grecques des textes égyptiens (cf. doc. 21 p. 147), puisque ce géonyme est pratiquement écrit de la même façon dans le doc. 18 que dans le décret de Canope ligne 8, auquel correspond, dans la version grecque, ὑπὸ τῶν Περσῶν « par les Perses ». Cf. H. GAUTHIER, *Dictionnaire des noms géographiques contenus dans les textes hiéroglyphiques* II, Le Caire, 1925, p. 144. La Palestine, géonyme auquel pense Lorton pour *Prst.t*, désigne, depuis Hérodote (I, 105 ; II, 104 ; VII, 89), une contrée entre la Phénicie et l'Égypte (cf. παλαιστίνη) (cf. A. LEGENDRE, dans *DB* 1975-2053, s. v. « Palestina »). Chez Plutarque (*De Iside et Osiride* 17), une légende étymologique de la fondation de Péluse fait de Παλαιστινός l'équivalent de Πελοῦσιος ; cf. CARREZ-MARATRAY, *op. cit.*, p. 138, n° 256. Commentaire dans J. HANI, *La religion égyptienne dans la pensée de Plutarque*, Société d'édition « Les Belles Lettres », Paris, 1976, p. 83-88, et spécialement p. 84.


2. Voir A. LEGENDRE, dans *DB* 2, col. 820-822, s. v. « Coelé Syrie ».

3. G. HÖBL, *op. cit.*, p. 77-124 ; A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire des Séleucides... I*, p. 97-103 ; II, p. 555-558.

4. XI, 7.9 = F 643 ; P. BRIANT, *op. cit.*, p. 66.

Doc. 19 *Ptolemaeus cognomento Euergetes ingressus est provinciam regis... Seleuci cognomento Callinici in tantum, ut Syriam caperet et Ciliciam superioresque partes trans Euphraten et propemodum universionem Asiam. Cumque audisset in Aegypto seditionem moveri diripiens regnum Seleuci quadraginta milia talentorum argenti tulit et vasa pretiosa simulacraque deorum duo milia quingenta : in quibus erant et illa, quae Cambyses capta Aegypto in Persas portaverat. Denique gens Aegyptiorum idololatriae dedita, quia post multos annos deos eorum retulerat, Euergeten eum appellavit...*

« Ptolémée, surnommé Évergète, pénétra dans le pays... du roi Seleucos, surnommé Callinicos, à telle enseigne qu'il prit la Syrie, la Cilicie et les régions supérieures de la Transeuphratène et l'Asie à peu près considérée dans son ensemble. Et dès qu'il entendit qu'un soulèvement populaire se préparait en Égypte, pillant le royaume de Séleucos, il prit 4 000 talents d'argent, des vases précieux et des statues de dieux au nombre de 2 500 : parmi celles-ci figuraient également celles que Cambyse, lors de la prise de l'Égypte (capta Aegypto), avait emportées en Perse. Ensuite de quoi, le peuple des Égyptiens, adonné à l'idolâtrie, l'appela Évergète dans la mesure où après de nombreuses années il leur avait restitué leurs dieux¹. »

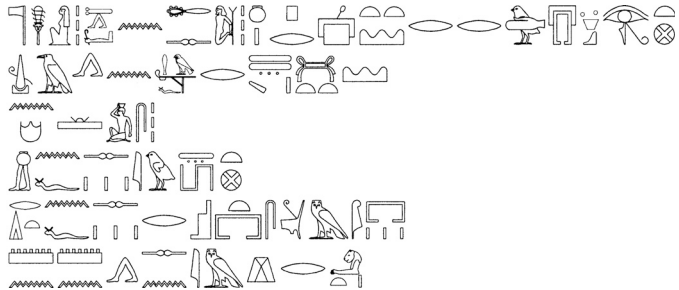
Ptolémée III Évergète a voulu laisser des preuves d'une défaite hypothétique de la Perse, puisque le nom  figure dans une liste de peuples vaincus par le souverain, au temple d'Esna². Le texte de saint Jérôme sous-entend que le fait d'emporter des statues ne procédait pas simplement des Perses, mais aussi celui des Assyro-Babyloniens. Ainsi, comme on le constate, le pillage des richesses de l'Asie est une façon de contenir une révolte égyptienne. En forme de mesure de politique intérieure, les Lagides, afin de maintenir leur tutelle sur leur clergé et ayant pris le conseil de sacerdotes, insistent, dans les stèles bilingues que sont des édits placardés aux entrées de différents sanc-

1. SAINT JÉRÔME, *Daniel* XI, 8. Voir aussi A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire des Lagides* I, 1903, p. 254 ; BERNAND, *op. cit.* (*infra*, n. 107), p. 994, et commentaire p. 1010-1011.

2. K. SETHE, *Hieroglyphische Urkunden der Griechisch-Römischen Zeit* I, Leipzig 1904, p. 158.

tuaires, sur la reconstruction des sanctuaires détruits par les Perses et sur la mise en chantier d'autres statues. C'est un leitmotiv des textes des premiers Lagides, qui tiennent à affirmer leur attachement aux traditions indigènes. Le décret de Canope, rédigé en mars 237, sous le règne de Ptolémée III Évergète, fait naturellement écho au texte de saint Jérôme :

Doc. 20 a



šhmw jt~n h³sw nw Prst r-rwtj b³qt
 wd³~n hm *fr t³.wj Stt
 nhm *fsn
 jn~n *fr T³-mrj
 rdjt~n *fsn r st *sn m gsw-prw
 mnmn *sn jm hrt-h³t

« Les statues des dieux que les *maudits Perses* (litt. les maudits de Perse) avaient emportées en dehors de l'Égypte, sa Majesté est allée en Asie ; elle les a sauvées et elle les a rapportées en Égypte, et les a remises à leur place dans les temples où elles étaient auparavant. »

À ce texte rédigé en hiéroglyphes correspond la version grecque.

Doc. 20 b και τὰ ἐξενεγχθέντα ἐκ τῆς χώρας ἱερὰ ἀγάλματα ὑπὸ τῶν Περσῶν, ἐξστρατεύσας ὁ βασιλεὺς ἀνέσωσεν εἰς Αἴγυπτον καὶ ἀπέδοκεν εἰς τὰ ἱερὰ ὅθεν ἕκαστον ἐξ ἀρχῆς ἐξήχθη.

« et les statues sacrées, emportées hors de notre pays par les Perses, le roi, en lançant une expédition en dehors, les sauva et les rapporta

en Égypte et il les rendit aux temples d'où chacune avait été enlevée anciennement¹ »...

Les deux versions égyptienne et grecque diffèrent légèrement, le texte égyptien ayant été adapté du grec. Elles sont cependant très proches l'une de l'autre, quoiqu'il faille tenir compte de la différence des moyens d'expression².

Il s'agit d'un texte que confirme un passage d'une stèle du même souverain copiée par Cosmas Indicopleustès³ à Adoulis, sur la mer Rouge :

Doc. 21 Κυριεύσας δὲ τῆς τε ἐντος Εὐφρατου χώρας πάσης, καὶ Κιλικίας καὶ Παμφυλίας καὶ Ἰωνίας καὶ τοῦ Ἑλλησπόντου καὶ Θράκης καὶ τῶν δυνάμεων τῶν ἐν ταῖς χώραις ταύταις πασῶν καὶ ἐλεφάντων ἰνδικῶν, καὶ τοὺς ἐν τοῖς τόποις πάντας ὑπηχόους καταστήσας, διέβη τὸν Εὐφράτην ποταμὸν καὶ, τὴν Μεσοποταμίαν καὶ Βαβυλονίαν καὶ Σουσιάνην καὶ Περσίδα καὶ Μηδείαν καὶ τὴν λοιπὴν πᾶσαν ἕως Βακτριανῆς ὑφ' ἑαυτῷ ποιησάμενος καὶ ἀναζητήσας ὅσα ὑπὸ Περσῶν ἱερα ἐξ Αἰγύπτου ἐξήχθη καὶ ἀνακομίσας μετὰ τῆς ἄλλης γάζης τῆς ἀπὸ τῶν τόπων εἰς Αἴγυπτον, δυνάμεις ἀπέστειλε διὰ τῶν ὀρυχθέντων ποταμῶν...

« S'étant emparé de tout le pays en deçà de l'Euphrate, de la Cilicie, de la Pamphylie, de l'Ionie, de l'Hellespont, de la Thrace et de toutes les forces armées de ces pays, ainsi que d'éléphants indiens, et ayant assujetti tous les monarques de ces régions, il traversa le fleuve Euphrate et, après avoir soumis à son pouvoir la Mésopotamie, la Babylonie, la Susiane, la Perse, la Médie et tout le reste du territoire jusqu'à la Bactriane, après avoir recherché les objets de culte que les Perses avaient emportés d'Égypte et les avoir

1. A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire des Lagides* I, Paris, 1903, p. 267 ; E. BEVAN, *Histoire des Lagides* 324-30, Payot Paris 1934, p. 240 ; A. BERNAND, *Le Delta égyptien d'après les textes grecs*. 1***. *Les confins libyques*, MIFAO XCI, Le Caire 1970, p. 994 ; *Id.*, *La prose sur pierre dans l'Égypte hellénistique et romaine*. I : Textes et traductions, CNRS, Paris, 1992, p. 22.

2. Sur ce sujet, voir Fr. DAUMAS, *Les moyens d'expression du grec et de l'égyptien comparés dans les décrets de Canope et de Memphis*, CASAE 16, Le Caire, 1952.

3. Livre II, 58.

rapportés en Égypte avec les autres trésors pris à ces lieux, il envoya ses armées par les fleuves creusés¹... » (trad. W. Wolska-Conus),

Il faut également mentionner un extrait du décret trilingue de Memphis, rédigé en l'an 6 de Ptolémée IV Philopator² (novembre 217) et provenant de Tell el-Maskhoutah (CGC 50048). Celle-ci vise non seulement les momies d'animaux sacrés trouvées en dehors d'Égypte et des statues emportées en Assyrie et en Phénicie par les Mèdes (= les Perses). Les textes hiéroglyphique et grec sont lacunaires. Seule la version démotique est complète :

Doc. 22 jrⁿf nbw nb (21) hr n sh.w.j.tⁿw a-bl Kmj a-p³-tš p-Jšr p³-tš n Hr.w n p³-w(r)š
 gm^c jjr n-Mdj.w (r) n-jrj.w Kmj
 hnⁿf-s e-wh³ m-s³w n-^crd
 n³j gmⁿw p-bl n³j jn p³jⁿf-jt a-Kmj
 dyⁿfjnⁿw st a-Kmj
 jwⁿf-jr hb
 (23) jwⁿf-jr grr h^c[ⁿw]
 dyⁿf^tⁿw st a n jrj.w jjnⁿw st a-bl n-jmⁿw t³-h.t hrp

« Il donna tous ses soins (ligne 21) *aux images emportées hors d'Égypte vers le pays d'Assyrie, le pays de Syrie à l'époque du dommage que les Mèdes ont causés aux temples d'Égypte.* Il ordonna de les rechercher sur le champ. Celles qui furent retrouvées, hormis celles que son père (= Ptolémée Évergète) avait rapportées en Égypte, il fit en sorte *qu'on les rapportât en Égypte*, célébrant (ligne 23) une fête, offrant un holocauste (gll = qrr³) en leur hon-

1. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire des Lagides I*, Paris 1903, p. 261-262. COSMAS INDI-COPLEUSTÈS, *Topographie chrétienne I* (livres I-IV. Index) par W. Wolska-Conus, Cerf, Paris, 1968, p. 370-373. On trouvera un commentaire sur ce passage dans E. BERNAND, *Recueil des inscriptions de l'Éthiopie des périodes pré-axoumites et axoumites III — Traductions et commentaires. A. Les inscriptions grecques*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris, 2000, p. 26-32, n° 276 (avec bibl.). Pour le commentaire de la partie qui nous intéresse, voir p. 31, qui conteste, arguments à l'appui, l'idée d'un *topos*. Sur les guerres de Ptolémée IV en Syrie : A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire des Séleucides...* I, p. 141-154.

2. G. HÖBL, *op. cit.*, p. 127-132.

3. Sur ce vocable, voir l'hébreu כָּלִיל (GESENIUS). Le terme est assez spécifique d'une offrande complète, d'un sacrifice (cf. כָּלִיל).

neur, et il fit en sorte qu'on les rendit aux temples d'où elles avaient été emportées jadis¹. »

Ce document, qui souligne les « dommages que les Mèdes ont causés aux temples d'Égypte » (cf. doc. 11-14, p. 135 à 147), présente des affinités avec doc. 20 a p. 146 notamment sur la fin : « Les statues des dieux que les maudits Perses (litt. les maudits de Perse) avaient emportées en dehors de l'Égypte, sa Majesté est allée en Asie ; elle les a sauvées et elle les a rapportées en Égypte, et les a remises à leur place dans les temples où elles se trouvaient auparavant. » On notera, quoique Sottas et Gauthier aient traduit « Syrie » et « Phénicie », qu'il s'agit bien des mots qui désignent l'Assyrie (Assur) (𐤀𐤂𐤍𐤏) et la Syrie (cf. $p^3-tš n p^3-Jhwr$, ERICHSEN, *Demotisches Glossar*, 45²), même si ces désignations recouvrent ces contrées au sens large du terme dans le contexte d'alors. L'expression démotique *a-bl Kmy* (cf. $\epsilon\beta\omicron\lambda \zeta\eta\kappa\eta\mu\epsilon$) est rendue à partir de $\epsilon\kappa \tau\eta\varsigma \chi\acute{\omega}\rho\alpha\varsigma$, laquelle est traduite, de façon archaïsante, en égyptien hiéroglyphique, par *r-rwtj B³qt* (cf. doc. 20 a p. 146). Même si, *a priori*, le passage peut paraître sombrer dans le cliché historique, comme le pensent Gauthier et Sottas³, il n'en demeure pas moins qu'on y constate une référence à Ptolémée I^{er} Sôter à propos d'un acte similaire (cf. doc. 17 p. 142), ce qui pourrait paraître étonnant s'il s'agissait *a priori* d'un simple cliché. On privilégiera l'idée que le présent texte se réfère donc à un événement historique d'un passé peu lointain. En outre, l'abondance des textes montre à quel point le vandalisme des Perses de Cambyse et d'autres n'avait pas été oublié, et que la restitution des statues comptait certes pour beaucoup dans le contrat de confiance entre les Ptolémées et les clergés indigènes. Le rapatriement s'ef-

1. D'après H. GAUTHIER, H. SOTTAS, *Un décret trilingue en l'honneur de Ptolémée IV*, SAE, Le Caire, 1925, p. 36 ; cf. BEVAN, *op. cit.*, p. 264. Voir aussi W. SPIEGELBERG, *Demotischen Inschriften und Papyri (Fortsetzung) 50023-50165. Die demotischen Denkmäler III* (CGC), Berlin, 1932, p. 23, et pl. XIII. Sur la version grecque, voir A. BERNAND, *La prose sur pierre dans l'Égypte hellénistique et romaine I : Traduction et traductions*, Paris, 1992, p. 37-42, n^o 12 ; II, p. 41-44.

2. *Jšr* signifie également « Syrie », mais un autre nom est employé dans le même contexte pour désigner ce géonyme : *Jhwr* (ERICHSEN, *Demotisches Glossar*, 42).

3. *Ibid.*, p. 54, 22, n. (a).

fectue en deux temps, au cours des deux règnes, en faveur du clergé autochtone et se comprend, eu égard à la situation politique, particulièrement délicate, puisque les rébellions éclatent en 216 tant dans le Delta qu'en Haute-Égypte¹. Ces textes livrent la contrepartie des observations faites sur place, lorsqu'on considère les pièces égyptiennes qui proviennent d'Iraq et de Perse². Même des versions de l'oracle du Potier, texte nationaliste rédigé en grec, datant des II^e-III^e siècles de notre ère, évoquent la profanation des sanctuaires par les Perses (les *zonophoroi* « porteurs de ceinture ») et le retour des objets sacrés prouve que rien n'était oublié de cet épisode malheureux de l'histoire égyptienne³. Dans le cadre de ce texte nationaliste, le retour des objets sacrés et le choix de noter ces épisodes communs aux règnes de Ptolémée I^{er}, III et IV, témoigne bien en conséquence de l'importance signalée que le clergé leur accordait.

1. BOUCHÉ-LECLERCQ, *op. cit.*, p. 314-324 ; E. BEVAN, *op. cit.*, p. 269-272. Sur cette époque : P. W. PESTMAN, « Harmachis et Anchmachis, deux rois indigènes du temps des Ptolémées », *CdE* 40, 1965, p. 157-170. Le problème a été d'abord réétudié par W. CLARYSSE, « Notes de prosopographie thébaine. 7. Hurgonaphor et Chaonnophris, les derniers pharaons indigènes », *CdE* 53, n° 106, 1978, p. 243-253 ; K. VANDORPE, « The Chronology of the Reigns of Hurgonaphor and Chaonnophris », *CdE* LXI, fasc. 122, 1986, p. 294-302 ; dernièrement par P.W. PESTMAN, « Horonnophris and Chaonnophris, two Indigenous Pharaohs in Ptolemaic Egypt (205-186 B.C.) », dans S. P. Vleeming (éd.), *Hundred-Gated Thebes. Acts of a colloquium on Thebes and the Roman an Area in the Graeco-Roman Period*, E. J. Brill, Leiden, 1995, p. 101-137.

2. Cf. PM VII, p. 396-398.

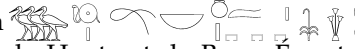
3. P. Oxy 2332 : E. LOBEL, C. H. ROBERTS, *The Oxyrhynchus Papyri* Part XXII, London, 1954, p. 89-99, qui permet d'accéder à la bibliographie relative à d'autres versions. Mais voir également E. BEVAN, *op. cit.*, p. 272 ; R. P. FESTUGIÈRE, O.P., *La révélation d'Hermès Trismégiste I : L'astrologie et les sciences occultes*, Paris, 1950, p. 313 ; L. KOENEN, *ZPE* 2, 1968, p. 178-209 ; *ASP* 7, 1970, p. 249-254 ; M. DEPAUW, *PapBrux* 28, 1997, p. 98-99 (bibliographie) ; W. HUSS, dans *Alessandria e il mondo ellenistico e romano*, Roma, 1995, p. 75-82 ; D. J. THOMPSON, *BSAA* 46, 2000, p. 73-79 ; W. HUSS, *Der makedonische König und die Ägyptischen Priester*, Stuttgart, 1994, p. 165-178 ; bibl. dans W. PEREMANS, *CdE* LX, 1985, fasc. 119-120, p. 252, n. 3.

Le pillage des richesses et des livres sacrés

Sans être sûr qu'on puisse tous les rapporter à Cambyse, certains crimes peuvent même être qualifiés de culturels : le vol des ouvrages sacrés ou d'objets prestigieux. C'est déjà la convoitise des richesses des temples, qui, avant les Perses, attirèrent les Assyriens, à la fin de la XXV^e dynastie, coupables de pillages à plusieurs reprises. Diodore¹ rapporte les faits suivants au sujet d'Artaxerxès :

Doc. 23 Ἀρταξέρξης παραλαβὼν πᾶσαν τὴν Αἴγυπτον καὶ τῶν ἀξιολογωτάτων πόλεων τὰ τεῖχη περιελὼν, τὰ μὲν ἱερὰ συλησας ἦθροισεν ἀργύρον τε καὶ χρυσοῦ πλῆθος, ἀπήνεγκε δὲ καὶ τὰς ἐκ τῶν ἀρχαίων ἱερῶν ἀναγραφάς, ἃς ὕστερον Βαγῶας πολλῶν χρημάτων ἀπελύτρωσε τοῖς ἱερεῦσι τῶν Αἰγυπτίων².

« Artaxerxès ayant envahi toute l'Égypte et ayant encerclé les remparts des villes les plus importantes, d'une part rassembla un trésor (ἀθροίζω) formé des dépouilles sacrées (consistant en) argent et d'une grande quantité d'or, et d'autre part, *il déroba aussi les archives des anciens sanctuaires, et que plus tard, Bagôas, rendit aux prêtres des Égyptiens moyennant une importante rançon* (ἀπολυτρόω). »

Notre document rappelle le passage de la stèle du Satrape que nous avons déjà vu (document 17 à la page 142), où l'expression  « toutes les archives des temples de Haute et de Basse-Égypte » est ici à peu près restituée, en grec, par τὰς ἐκ τῶν ἀρχαίων ἱερῶν ἀναγραφάς « les archives (emportées) hors des anciens sanctuaires ». Or les prêtres égyptiens tiennent le plus grand compte de leurs livres sacrés, mémoire de l'Égypte ancienne et qu'eurent soin d'emporter les Perses comme prises de guerre. Si leur récupération faisait partie des doléances pressantes des sacerdotés égyptiens auprès des Ptolémées, c'est que leur prise avait été considérée comme une atteinte intolérable à la tradition. L'écrit est, en effet, un objet

1. Livre XVI, 51, 2 = F 143-144.

2. Éd. DINDORFF 1878, p. 102.

de très grande valeur. Et l'on peut être persuadé que les écrits portant trace de la tradition religieuse, protégés dans des étuis en cuirs, faisaient l'attention de tous les soins du clergé égyptien. Aussi, dans le passage de Diodore, la rançon demandée par l'eunuque Bagôas venant d'empoisonner Artaxerxès Ochos, auprès des prêtres égyptiens, est très significative de l'intérêt porté à ces ouvrages, que les anciens scribes prônaient de recopier de génération en génération¹.

Diodore de Sicile² prête en outre à Cambyse le démontage du cercle d'or installé sur le toit du temple d'Osymandias³, lequel indiquait les levers et les couchers des astres :

Doc. 24 τούτου δὲ τὸν κύκλον ὑπὸ Καμβύσου καὶ Περσῶν ἔφασαν σεσυλησθαι καθ' οὓς χρόνους ἐκράτησεν Αἰγύπτου.

« Ils disaient en effet que *ce cercle avait été pris en butin par Cambyse et les Perses* du temps où ils se rendirent maîtres de l'Égypte. »

Si les instruments scientifiques sont, comme les livres sacrés, des objets qu'utilisent des prêtres, le fait d'en être dépourvu était susceptible d'entraver le maintien de la tradition. Ici, le vol des archives des anciens sanctuaires touche, parmi les textes les plus précieux, celui où l'on consignait, règne par règne, les annales des souverains égyptiens, une grave atteinte à la mémoire nationale. Ces livres sacrés seront justement au centre du problème qui se pose aux Lagides de transmettre la tradition historique autochtone, lorsque Ptolémée II Philadelphe demandera à Manéthôn de transposer en grec les connaissances traditionnelles des sacerdotés égyptiens⁴, geste de bienveillance à l'égard du clergé.


1. Stèle de Pétarbeschenis d'Akhmîm : Ph. DERCHAIN, *Le dernier obélisque*, Bruxelles, 1987, p. 50-51.

2. I, 49, 5 = F 112.

3. G. GOYON, « Le grand cercle d'or du temple d'Osymandias », *BIFAO* 76, 1976, p. 289-300.

4. S. H. AUFRÈRE, « Les traductions de Manéthôn commanditées par Ptolémée II Philadelphe », Cercam, à paraître ; *Id.*, *Manéthôn de Sebennytos*, à paraître. Voir aussi sur les connaissances traditionnelles : *Id.*, « Maladie et guérison dans les religions de l'Égypte ancienne. Au sujet du passage de Diodore, Livre I, § LXXXII », dans J.-M. Marconot (éd.), *Représentations des maladies et de la*

Pour conclure, le nom de Cambyse retentit plus en mauvaise part dans la tradition égyptienne que celui de tout autre roi étranger, car la plupart d'entre eux s'étaient comportés avec un profond respect à l'égard des temples et des dieux égyptiens, favorisant le clergé, effectuant des fondations, s'assurant ainsi son concours. Les pharaons libyens puis éthiopiens sont incontestablement animés par la dévotion, matérialisée par des constructions et des donations nées d'une profonde imprégnation des croyances égyptiennes de leurs élites. Quel contraste avec l'arrivée de Cambyse qui, à la différence de ces souverains dévots, vient asservir l'Égypte sans tenir compte de sa forte spécificité culturelle, jusqu'à en faire une simple satrapie, une province de l'Empire achéménide. On ne peut nier, en dépit de l'exagération touchant aux exactions de Cambyse, que l'épisode égyptien de son règne fut particulièrement violent, si l'on en croit le très fort écho de la tradition égyptienne relayée par les Grecs, les Latins, jusqu'aux Pères de l'Église. Même si cette tradition a sans doute brodé sur quelques détails, elle est très confortablement étayée par des textes autochtones, des traces du passage des Perses et aussi par la tradition judéenne d'Éléphantine que l'on ne peut d'emblée suspecter de parti pris. Plus lointains sont les indices qui subsistent chez les Éthiopiens eux-mêmes. Cependant, bien qu'incertain, un écho figure dans l'importante stèle de Dongola conservée à Berlin (inv. 2268, ligne 39¹) : « "Cambyse" vint, (et) j'envoyais un corps d'archers de Djarot (= Ed-Derr). (Ce fut) un grand massacre : je saisis tous ses [...], et je capturai tous les bateaux de transport du chef, et je lui infligeai un massacre². » Le

nom , qui se lit $q(\beta)-m-b(\beta)-s(\beta)-wdn > Kmbzwdn$,

guérison dans la Bible et ses traditions. Actes du colloque des 1^{er} et 2 décembre 2000, Recherche biblique Interdisciplinaire, Université Montpellier III, Montpellier, 2001, p. 87-106.

1. LD V, 16.

2. T. EIDE, T. HÄGG, R. HOLTON PIERCE, L. TÖRÖK (éd.), *op. cit.* II. *From the mid-Fifth to the First Century BC*, Bergen, 1996, p. 495, et comm. p. 496. Il est bien possible que sous le nom de Cambyse se cache celui d'Artaxerxès III, qui aurait tenté une expédition contre Méroë.

a bien des chances de faire allusion au Cambyse de la tradition¹. Même si le texte est lacunaire, il ne peut s'agir, bien entendu, du roi Cambyse qui a investi l'Égypte en 525. Mais sa réputation était telle que son nom, par antonomase, n'avait-il pas fini par représenter, pour les Nubiens avec lesquels ils avaient eu maille à partir, tout souverain perse² ?

Alors, légende noire de Cambyse, celle d'un souverain nécrophile, profanateur, blasphémateur, apicide, vandale, iconoclaste, incendiaire, pillard même ? La réponse, au vu des textes que nous avons abordés, ne saurait être mitigée. Certes, on aurait sans doute tort de penser, à l'heure actuelle, que cette légende se fonde uniquement sur un sentiment anti-perse irrationnel et que ce sentiment fut alimenté par les us et coutumes de guerre totale, des réactions d'autant plus exacerbées que la résistance se faisait plus acharnée, et que celles-ci se sont doublées d'une volonté de pression psychologique portant sur des objets sur lesquels se fondait la spécificité culturelle. C'est bel et bien une traînée d'incendies, de destructions et de violences qui se répandit sur le sillage de Cambyse, à Péluse, Héliopolis, Memphis, Thèbes, Éléphantine, derechef Memphis, puis Saïs, une tourmente qui a laissé des séquelles dans les monuments qui ne seront pas effacées avant les règnes des Lagides, lesquels auront à cœur de tirer parti, en termes politiques et de relations publiques, de la haine de la population égyptienne à l'égard des Perses, jusqu'à l'égard des Séleucides, réplique contemporaine des Perses de jadis sur fond de revanche nationaliste. Ce profond ressentiment aurait encore été profondément ancré dans l'esprit des Coptes, si l'on en croit le *Roman de Cambyse* (V, 10³) :

1. Il est d'ailleurs signalé comme tel dans H. GAUTHIER, *Le Livre des Rois d'Égypte*, IV, MIFAO XX, Le Caire, 1916, p. 139, VII.

2. Cette idée a-t-elle impliqué une autre antonomase ? Il s'agit de l'emploi en égyptien de *Mdy* > démotique (*Mty*) > copte *MA.TOI* du mot « Perse » pour « soldat » (J. CERNY, *Coptic Etymological Dictionary*, Cambridge University Press, 1976, p. 93). Peut-on imaginer que le comportement des soldats perses était tel que le mot « Perse », en Égypte, devint le paradigme même du « soudard », c'est-à-dire d'un homme de guerre brutal et grossier ?

3. H. L. JANSEN, *The Coptic Story of Cambyses' Invasion of Egypt*, Oslo, 1950, p. 63. Les Coptes avaient conservé d'assez nombreux fragments de textes historiques et

Doc. 25 ΚΑΜΒΥΧΗΣ ΠΑΪ [ε]πεφραν πε σανουθ κατα τονασ[π]ε
ετε.πεφογωζμ πε παϊ δε παβ-ζητ η πεφρζοτε
« Cambyse, celui dont le (sur)nom est *sanouth*¹ selon notre
langue, dont l'interprétation est celle-ci : le "faible" ou le
"lâche"². »

Ces échos contemporains du VII^e siècle de notre ère, où Cambyse est confondu avec un autre iconoclaste, Nabuchodonosor, valent bien une conclusion, dans la mesure où ils sont respectivement un symbole d'oppression pour l'Égypte traditionnelle et pour les Hébreux de la Bible. En outre, l'assimilation de Nabuchodonosor à Cambyse a sans doute joué en faveur d'une confusion entre Perses et Babyloniens, qui se livrèrent en Égypte, à des périodes relativement rapprochées dans le temps, à des destructions et à des pillages systématiques en Égypte. Le mot « Perse » est ainsi devenu un nom abhorré et a représenté en même temps que l'envahisseur par excellence tout ce que les Égyptiens détestaient. Il ne faut pas oublier les Coptes qui voyaient dans le roman une façon de rappeler un événement du passé, tourné glorieusement à l'avantage de l'Égypte et construit à partir de faits bibliques, du moins d'après les vestiges du texte qui sont parvenus jusqu'à nous.

Il m'apparaît donc, au vu des différents documents exposés, que ce qui est devenu un *topos* repose pourtant bien sur des faits tangibles que l'on a trop tendance à minimiser ou à vouloir mettre au rang d'une propagande anti-perses dictée seulement par une haine irrépressible de l'envahisseur, dans la mesure où l'occupation perse s'est durcie à partir du règne de Xerxès

pseudo-historiques auxquels auraient emprunté les historiens arabes. On connaît encore un important fragment de la légende d'Alexandre, en copte.

1. Cf. *snđ, snwd* > *SCNA.T* (*Wb* IV, 182 « craindre »).

2. Le mot *σανουθ* est doublé, par deux fois, avant et après le passage reproduit ci-dessus, par *παβζητ* « timoré » et par *πεφρζοτε* « peureux » (JANSEN, *op. cit.*, p. 15). Pour un commentaire du mot *σανουθ*, voir, d'une part W. VYCIHL, *Aegyptus* 36, 1956, p. 25-26; et, à présent : Fr. KAMMERZELL, « Eine altpersische (Volks-)Etymologie im Koptischen Kambyses-Roman. Kopt. *σανουθ* < ägypt. **sanad* = altpers. *K-b-ji-i-y* », *GöttMisz* 100, 1987, p. 31-39. Il semble que *sanoyc* constituait un nom propre; cf. G. HEUSER, *Die Koptischen Personennamen Ägyptischen Ursprungs*, 1929, p. 39.

(486-465 avant J.-C.). Mais celle-ci ne se serait-elle pas éteinte d'elle-même si ceux-ci ne s'étaient pas acharnés, contrairement à de nombreux souverains étrangers ayant réclamé le pschent, enfin si les Perses n'avaient pas infligé une humiliation aux valeurs nationales des Égyptiens qui perdura dans la mémoire collective après 120 ans de domination ?

Au fond, les vapeurs délétères de la rancœur auraient-elles flotté au-dessus de l'Égypte, si ce n'est attisées par le vent des incendies allumés et propagés dans les temples par l'envahisseur !

Note bibliographique

Dans ce texte, l'abréviation *F* + numéro de page renvoie à Th. HOPFNER, *Fontes Historiae Religionis Aegyptiacae*, Bonnae, 1922-1924. Nous avons eu accès à l'index français de cet ouvrage réalisé par Jean-Claude Grenier (Université Paul-Valéry). La police de copte employée dans cet article est due au talent de D. Meeks@ (Ifao). Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur. Pour les auteurs anciens cités dans ce texte, voir W. BUCHWALD, A. HOHLWEG, O. PRINZ, *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'antiquité et du Moyen Âge*, Brépols, 1991.

Sur Cambyse en Égypte : R. KRAUSS, *L'Égypte*, col. 303-304, s. v. « Kambyse » ; J. J. JOHNSON (éd.), *Life of a Multi-Cultural Society : Egypt from Cambyses to Constantine*, Chicago, 1993 ; A. KLASSENS, « Cambyses en Égypte », *JEOL* 10, 1945-1948, p. 339-349. La chronologie du règne de Cambyse a été révisée par D. DEVAUCHELLE, « Un problème de chronologie sous Cambyse », *Transeuphratène* 15, 1998 (= *Mélanges Jacques Briand* II), p. 1-17, et revue récemment par J. VON BECKERATH, « Nochmals die Eroberung Ägyptens durch Cambyses », *ZÄS* 129, 2002, p. 1-5. Le thème littéraire des méfaits des conquérants perses a fait l'objet d'un article très documenté sur une partie du dossier grec : J. SCHWARTZ, « Les conquérants perses et la littérature égyptienne », *BIFAO* 48, 1949, p. 65-80. L'article de D. DEVAUCHELLE, « Le sentiment anti-perses chez les anciens Égyptiens », *Transeuphratène* 9-10, 1995, p. 67-80, révisé la nature de ce sentiment anti-perses. Le dossier, en raison de sa taille, n'a pu être traité dans son intégralité la mesure où il s'agit d'une communication. J'y reviendrai.

Concernant le Roman de Cambyse, la littérature est très importante. On renverra à : J. LEIPOLD, dans C. BROCKELMANN, Fr. N. FINCK, J. LEIPOLD, E. LITTMANN, dans *Geschichte der christlichen Litteratur des Orients* 2, Leipzig, 1909, p. 159-162 ; H. L. JANSSEN, *The Coptic Story of Cambyses of Egypt. A Critical Analysis of its Literary Form and its Historical Purpose*, Oslo, 1950. Dernièrement T. S. RICHTER, « Weitere Beobachtungen am koptischen Kambyses-Roman », *Enchoria* 24, 1997/8, p. 54-66 ; H.-J. THISEN, « Bemerkungen zum koptischen Kambyses-Roman », *Enchoria* 23, 1996, p. 145-149 ; A. B. LLOYD, « Cambyses in Late Tradition », dans *The Unbroken Reed. Studies in the Culture and Heritage of Ancient Egypt in Honour of A. F. Shore*, EES, London, 1994, p. 195-204. Voir C. Detlef G. MÜLLER, « The Cambyses Romance », dans A. S. ATIYA (éd.), *The Coptic Encyclopedia* 7, Toronto, 1991, p. 2060-2061. Assisté du sage Bothros, Apriès, considéré comme souverain de la xxvi^e dynastie, est aux prises avec le roi perse. Cependant, le dernier souverain réel de la dynastie saïte n'est autre que Psammétique III, le Psamménite d'Hérodote, lequel ne règne qu'un an (526-525). Voir aussi les informations du chap. 51 de la Chronique de Jean de Nikiou sur l'invasion de Cambyse, qui rejoint le Roman ; cf. G. COLIN, « L'Égypte pharaonique dans la Chronique de Jean, évêque de Nikiou », *RdE* 46, 1995, p. 43-54 ; A. KLASSENS, *JEOL* 10, 1945-1948, p. 339-349.

Sur la confusion entre Nabuchodonosor et Cambyse : Cambyse n'est pas cité explicitement dans la Bible, mais voir les arguments présentés dans F. VIGOUROUX, *DB* 2, col. 89-90, s. v. « Cambyse ». Voir le texte d'Épiphanes de Chypre (*Ancorat.* éd. Migne, *PG* XLIII, 104 = *F* 605), où Cambyse passe pour le roi des Assyriens. Nabuchodonosor (E. PANNIER, *DB* 4, col. 1437-1444, s. v. « Nabuchodonosor ») est celui qui a dépouillé le temple de Jérusalem de ses richesses après un siège (2 Chr 36), et qui se précipite derrière Néchao en Égypte, après l'avoir vaincu à Karkémish. On notera aussi que les Juifs doivent paradoxalement leur liberté à l'intervention des Perses (2 Chr 36, 20), Cyrus ayant ordonné la reconstruction du Temple (2 Chr 36, 23). La confusion entre les deux souverains vient probablement du fait que les deux invasions se suivent, puisque Nabuchodonosor effectue deux tentatives, dont l'une suivie de succès vers 568. Voir aussi W. HELCK, dans *LÄ* IV, col. 366, s. v. « Nebukadnezar ». De plus, dans l'œuvre de Manéthon (Fragment 50, *apud* Flavius Josèphe, *Contra Apionem* I, 15, 16, § 93-105 = S. H. AUFRÈRE, *Manéthon de Sebennytes* [à paraître], § 371-372), Assyriens et Mèdes sont associés.

Faisant allusion à « Séthôs, qui <est> aussi <appelé> Ramsès », ce dernier vainc les Assyriens et les Perses :

Celui-ci, ayant organisé une expédition contre Chypre et la Phénicie, et, inversement, <contre> les *Assyriens et les Mèdes*, il les surprit tous à l'improviste (λαμβάνω), les uns par les armes (litt. par la javeline), les autres sans combat par peur de la grande force armée dont il disposait ; et ayant acquis une plus grande assurance (φορονέω) du fait de ses succès, il avait encore conquis (πορεύω) avec la plus grande résolution les villes sises à l'Est, ayant soumis également en ce qui le concerne (καταστρέφω) leurs territoires.

Il s'agit-là, bien entendu, d'un contresens historique, puisque Assyriens et Perses ne feront respectivement leur apparition dans l'histoire que bien plus tard, aux VI^e et IV^e siècles. Par Assyriens et Mèdes, Manéthôn signale le danger potentiel venant de l'est, alors que les Égyptiens avaient subi, moins d'un siècle avant Manéthôn, les effets dévastateurs de la seconde invasion perse. On verra encore le roman de Sethôn (HÉRODOTE II, 91), forme grécisée du nom du fils de Ramsès II, Setna (Khaemouaset), qui ayant eu maille à partir avec les Assyriens et les Arabes, remporte une victoire à Péluse ; cf. G. MASPERO, *Les contes populaires de l'Égypte ancienne*, 3^e éd., Paris, 1905, p. 156-158. On verra encore sur la confusion de Nabuchodonosor et de Cambyse : J.-Y. CARREZ-MARATRAY, *Péluse et l'angle oriental du delta Égyptiens aux époques grecques, romaine et byzantine*, BdE 24, Ifao, Le Caire, 1999, p. 358 ; A. SPALLINGER, « Egypt and Babylonia : a Survey (c. 620B. C.-550 B.C.) », SAK 5, 1977, p. 238-241.

La destruction de Port-Royal

.....

Michel Le Guern

Lyon

.....

Clément IX, par le Bref du 19 janvier 1669, avait réussi à mettre fin, au moins pour un temps, aux disputes qui déchiraient l'Église de France. Il reconnaissait l'orthodoxie et la bonne foi des quatre évêques que l'on accusait de jansénisme. Il ne demandait plus que l'adhésion à la condamnation des cinq propositions. Sur la question de leur attribution à Jansénius, il se contentait du silence respectueux. C'est la paix de l'Église.

À partir de 1703 au plus tard, Louis XIV, pour des raisons qui tiennent plus de la politique que de la religion, et sans doute sous l'influence de M^{me} de Maintenon, cherche à obtenir du pape Clément XI une nouvelle condamnation du jansénisme. Après de longues hésitations, le 16 juillet 1705, Clément XI donne la bulle *Vineam Domini Sabaoth*, dont les ambiguïtés ne feront que raviver les disputes. Les cinq propositions sont à nouveau condamnées, et le pape exige qu'elles soient rejetées non seulement de bouche, mais encore de cœur. Ainsi se trouve condamné le silence respectueux à l'égard du droit, c'est-à-dire l'absence du rejet explicite des cinq propositions, indépendamment de leur attribution à Jansénius. En ce qui concerne cette attribution, il n'est pas évident que le pape ne se contente pas du silence respectueux, et l'interprétation de la bulle sera l'objet de vives controverses, dans lesquelles intervient entre autres Fénelon. Louis XIV ne s'embarasse pas de ces détails : il interprète la bulle comme une nouvelle condamnation du jansénisme, et en tire prétexte pour reprendre

les persécutions contre les religieuses de Port-Royal. Le 19 mars 1706, M. Gilbert, grand vicaire du cardinal de Noailles, exige des religieuses qu'elles souscrivent la bulle¹. Elles acceptent, mais en ajoutant une clause : « sans déroger à ce qui s'est fait à l'égard de ce monastère à la paix de l'Église sous Clément IX ». Malgré les pressions de plus en plus insistantes des autorités politiques et religieuses, elles refusent de renoncer à la clause. Dès le 17 avril, un arrêt du Conseil du roi confirme l'interdiction de recevoir des novices. Après une longue série de mesures vexatoires, la communauté des Champs devra subir la violence ouverte. Le 11 juillet 1709, le cardinal de Noailles, obéissant à des injonctions de la Cour, décrète l'extinction du titre de l'abbaye de Port-Royal des Champs et la réunion de ses biens à celle de Paris. Le 1^{er} octobre, l'abbesse de Paris, M^{me} de Château-Renaud, vient prendre possession de l'abbaye des Champs. Elle va ensuite trouver M^{me} de Maintenon à Saint-Cyr, et obtient d'elle qu'elle seconde les efforts du P. Le Tellier, le confesseur du roi, le plus violent des ennemis de Port-Royal des Champs. Le 26 octobre, le roi décide, par un arrêt en Conseil d'État, que le lieutenant de police est chargé de faire sortir les religieuses de l'abbaye et de les disperser dans différents monastères. Le 29 octobre 1709, on assiste à une véritable opération militaire, qui se veut si impressionnante qu'elle en est ridicule. Trois cents hommes, archers, exempts et commissaires, sont chargés de s'emparer de l'abbaye et de se saisir des vingt-deux religieuses âgées qui l'occupent encore. Depuis 1679, il était interdit à l'abbaye de Port-Royal des Champs de recevoir des postulantes et des novices. L'extinction était donc inéluctable, puisque la communauté devait disparaître

1. Sur cette fin de Port-Royal, l'information est surabondante, à commencer par les quatre *Gémissements d'une âme vivement touchée par la destruction du saint monastère de Port-Royal des Champs*, publiés par Jean-Baptiste Le Mesne de Menilles d'Étemare en 1710, 1711, 1712 et 1714, au fur et à mesure de la destruction. Voir aussi Pierre-Olivier Pinault, *Histoire abrégée de la dernière persécution de Port-Royal* (1750), Jérôme Besoigne, *Histoire de l'abbaye de Port-Royal* (Cologne, 1752), Dom Clémencet, *Histoire générale de Port-Royal depuis la réforme de l'abbaye jusqu'à son entière destruction* (Amsterdam, Jean Vanduren, 1755-1757). Toute cette documentation est admirablement résumée dans le dernier chapitre du *Port-Royal* de Sainte-Beuve.

d'elle-même avec la mort de la dernière religieuse. C'est délibérément que le pouvoir a choisi la violence, qui n'était pas nécessaire.

Le 27 novembre, la garnison installée par d'Argenson se retire, et M^{me} de Château-Renaud fait procéder au déménagement de tout ce qui peut avoir de la valeur : les livres, les tableaux, les tapisseries, les meubles, les vases d'église et les reliques. Le reste est vendu sur place. L'arrêt du Conseil d'État ordonnant la démolition des bâtiments est pris le 22 janvier 1710, et prend pour prétexte que l'entretien et la réparation des bâtiments occasionneraient trop de dépenses à Port-Royal de Paris, et que la vente des matériaux pourrait fournir de quoi rembourser les créanciers. M^{me} de Château-Renaud avait pris la précaution de faire dégrader plusieurs choses en divers endroits de la maison. D'Argenson, chargé d'exécuter l'arrêt du 22 janvier, estimait que la démolition devait être terminée avant la fin de l'été, mais la difficulté de trouver des adjudicataires pour les matériaux récupérés retarda l'opération.

La destruction de l'abbaye de Port-Royal des Champs est le résultat d'une étrange conjonction d'intérêts. Les jésuites avaient l'intention d'établir un séminaire à Paris. Ils avaient pour cela jeté leur dévolu sur l'emplacement et les bâtiments du monastère de Port-Royal de Paris, dont ils étaient les créanciers : ils pouvaient ainsi en faire l'acquisition à moindres frais. Il suffisait d'obtenir que les religieuses de Port-Royal de Paris aillent s'installer à l'abbaye des Champs, vidée de ses occupants par l'expulsion du 29 octobre 1709. Mais la perspective de quitter Paris pour ce désert n'enchantait pas l'abbesse, M^{me} de Château-Renaud, pas plus que les autres religieuses. Les Sulpiciens, craignant la concurrence dont souffrirait leur propre séminaire, étaient eux aussi opposés au projet des jésuites. Les religieuses de Paris et les sulpiciens avaient tout intérêt à rendre impossible le déménagement envisagé. Le moyen le plus expédient était de rendre inhabitable l'abbaye de Port-Royal des Champs.

On peut déterminer trois étapes dans le processus de destruction. Pour la première, l'expulsion et la dispersion des religieuses,

le rôle essentiel peut être attribué au P. Le Tellier. Michel Le Tellier avait été nommé confesseur du roi le 21 février 1709, pour remplacer dans cette fonction un autre jésuite, le P. de La Chaise, mort le 20 janvier. Saint-Simon, à qui on doit de saisissants portraits des deux confesseurs, oppose à la modération du P. de La Chaise la brutalité du P. Le Tellier, dont on sait par ailleurs qu'il ne s'embarrassait guère de scrupules. Il estimait que tous les moyens lui étaient permis dès lors qu'il s'agissait de combattre ce qui pouvait être suspect de jansénisme.

La deuxième étape, la démolition des bâtiments conventuels, n'est pas imputable aux jésuites, puisqu'elle contrecarre leurs projets en empêchant le transfert de la communauté de Paris. Sans doute faut-il en attribuer l'initiative à M^{me} de Château-Renaud : le plus sûr moyen d'empêcher l'installation des religieuses de Paris aux Champs, c'est de faire disparaître les bâtiments susceptibles de les accueillir. On peut parler pour cette étape d'un vandalisme utilitaire, qui épargne l'église et les sépultures. Le déménagement des tableaux assure la conservation d'une partie importante du patrimoine culturel de Port-Royal, mettant à l'abri quelques-unes des plus belles toiles de Philippe de Champaigne.

La troisième étape, la seule qui relève à proprement parler d'un vandalisme iconoclaste, consiste en la destruction de l'église, la destruction du cimetière, et l'exhumation de tous les corps enterrés à Port-Royal. Il est difficile de ne pas y voir l'effet de la haine du P. Le Tellier, haine qui n'en sera pas pour autant assouvie, puisque c'est encore le confesseur du roi qui obtiendra par ses intrigues la bulle *Unigenitus*, en 1713. Voici ce qu'en écrit Jérôme Besoigne dans son *Histoire de l'abbaye de Port-Royal* (t. III, p. 217) :

L'arrêt du Conseil qui ordonnait la démolition ne faisait point mention de l'église : il est même visible qu'il supposait qu'elle subsisterait, puisqu'il réservait un petit bâtiment pour le logement du chapelain qui la desservirait. Cependant dans la suite on ne voulut pas laisser subsister rien d'un lieu dont on avait tant d'aversion, qu'on aurait souhaité, s'il eût été possible, en anéan-

tir même la mémoire. On prit donc la résolution d'abattre aussi l'église l'année suivante, et de détruire le cimetière.

Le marquis de Pomponne — c'est le fils du ministre de Louis XIV —, qui a sans doute été informé du projet d'exhumation, obtient du roi, grâce à l'intervention du cardinal de Noailles, l'autorisation de transférer à Palaiseau les restes des membres de sa famille. Dans la nuit du 13 au 14 septembre 1710, six corps et trois cœurs, dont celui de la Mère Angélique et celui d'Antoine Arnauld, sont transportés dans la crypte de l'église de Palaiseau. C'est dans les dernières semaines de 1711 que tous les corps sont déterrés. Le 2 décembre 1711, les corps de Racine, d'Antoine Le Maistre et de son frère Isaac Le Maistre de Saci sont transférés à Saint-Étienne-du-Mont. La plupart des corps ont été enterrés pêle-mêle au cimetière de Saint-Lambert en janvier 1712. Les récits des témoins de l'exhumation insistent sur le manque de respect des fossoyeurs, qui mettent en pièces les cadavres et les dépouillent, dans un véritable déchaînement de barbarie. Dom Clémencet, dans son *Histoire générale de Port-Royal* (tome X, p. 29-30), cite quelques-uns de ces témoignages :

On a su quelques circonstances de cette étrange expédition par une lettre dont on conserve l'original, qui fut écrite alors par un témoin oculaire. Il n'est pas difficile de se représenter tout ce qu'on y rapporte de ce spectacle d'horreur : *des corps que l'on tire de terre, les uns entièrement consumés, les autres demi pouris, les autres dans leur entier, et tout cela confondu pêle-mêle en un gros monceau, dans l'endroit où était le chapitre, pour être ensuite transportés ailleurs avec des charrettes ; les fossoyeurs qui ne prennent pas la peine de lever un corps entier, quand ils le trouvent, mais qui le hachent à coups de bêche.*

Deux chasseurs qui étaient aux environs de P. R. s'étant détournés pour aller voir en quel état étaient les choses, eurent la curiosité d'entrer dans l'église, où ils virent tirer de terre un corps aussi entier que s'il venait d'y être mis. « Il était revêtu d'une soutane et d'un surplis, et tenait entre ses mains une petite croix de bois. Les travailleurs le dépouillèrent et le traînèrent par les pieds le long de l'église jusqu'au chapitre ; là avec des pioches et

de semblables outils, ils mirent en pièces ce corps que la mort même avait respecté, et des chiens en mangèrent les entrailles. Les chasseurs, après avoir chassé les chiens, sortirent saisis d'indignation et d'horreur d'un tel spectacle, et l'un d'eux conserva la croix que l'on avait trouvée entre les mains de ce saint ecclésiastique. »

La destruction s'achève par la démolition de l'église, en 1712. C'était un bel édifice du XIII^e siècle, construit par Robert de Luzarche, l'architecte de la cathédrale d'Amiens.

En faisant détruire l'abbaye, c'est une certaine théologie de la grâce que les adversaires ont voulu anéantir. Dans une lettre que Pasquier Quesnel écrit à M^{me} de Vieuxbourg, vers la fin de 1710, il écrit : « L'on rase la maison de P. R. de fond en comble, parce que pénétrées d'une vive reconnaissance pour la grâce de ce divin Sauveur, ces saintes religieuses ont toujours voulu lui rendre la gloire due à l'auteur de leur salut. »

C'est Louis XIV qui a pris la décision, pour des motifs qui n'ont pas grand chose à voir avec la théologie. Il n'y connaissait rien, et ne s'y intéressait pas, au témoignage de Saint-Simon. Les relations entre le roi et les jansénistes ne s'expliquent que par des enjeux de pouvoir. Le P. Annat, nommé confesseur du roi en 1654, avait réussi à persuader Louis XIV que Port-Royal était le foyer d'une opposition politique, et rien n'a pu altérer cette conviction. Les condamnations successives des cinq propositions par l'autorité ecclésiastique ont été obtenues par l'action conjuguée des jésuites et de la diplomatie royale. Le roi donne l'impression d'imposer à ses sujets l'obéissance aux directives romaines. Quand la paix de l'Église aura été établie par Clément IX, on verra bien que l'obéissance du roi au pape n'était qu'un faux semblant. Ce sera la querelle de la Régale. Les évêques favorables à Port-Royal prendront parti pour le pape contre Louis XIV. Cela explique sans doute, au moins en partie, le renouvellement des persécutions contre ceux que le pape avait interdit d'appeler jansénistes. Pour Louis XIV, Port-Royal est le foyer imaginaire d'une tout aussi imaginaire opposition

politique¹. Détruire le foyer, le détruire si complètement qu'il n'en reste pas trace, qu'il n'y ait même plus la trace des tombeaux, c'est dans l'esprit du roi le seul moyen de détruire définitivement l'opposition dont il s'est forgé le fantôme. On pense au titre du livre d'Antoine Arnauld, *Le Fantôme du jansénisme*, en le comprenant autrement que ce qu'il signifiait dans l'esprit de son auteur. Le parti janséniste, conçu comme une opposition politique, est un fantôme qui hante l'esprit du roi. Il lui faut chasser ce fantôme, ainsi que tous les fantômes des morts enterrés à Port-Royal. Contre ces pulsions déraisonnables, la raison n'a pas de prise.

La violence qui s'oppose à l'imaginaire — et c'est bien de cela qu'il s'agit, en fin de compte — est le fait des iconoclastes. *L'Histoire abrégée de la dernière persécution de Port-Royal*, publiée en 1750 et attribuée à Pierre-Olivier Pinault, fait le parallèle des religieuses de Port-Royal des Champs avec des religieuses du ix^e siècle, victimes des iconoclastes (tome I, p. 44) :

Il se passa au commencement du ix^e siècle une affaire à peu près semblable à celle qui se passe aujourd'hui. Les iconoclastes voulant faire la guerre aux saintes images, sous l'empereur Léon d'Arménie, on vit presque tout ce qu'il y avait de plus considérable dans l'Église d'Orient se laisser entraîner au torrent. Un seul monastère de trente religieuses tint ferme. Il est vrai que cette fermeté leur attira de la part des puissances une infinité de mauvais traitements, mais ce qui est en effet bien consolant, c'est que l'Église les révère aujourd'hui comme de très grandes saintes, quoique le siècle d'alors les ait condamnées comme des téméraires et des opiniâtres.

Il est vain de vouloir détruire une idée en renversant des murs. C'est ce qu'exprime une *Prière* publiée par Dom Clémencet en annexe à son *Histoire générale de Port-Royal* :

1. Voir Michel Le Guern, « Le jansénisme : une réalité politique et un enjeu de pouvoirs », *Recherches de science religieuse*, tome 91/3, juillet-septembre 2003, p. 461-488.

Véritablement le Seigneur habitait ce lieu, et le monde ne l'a pas connu. C'était la maison de Dieu et la porte du ciel. Les pierres n'avaient aucune sainteté : ceux et celles qui habitaient ces lieux étaient la sainteté du Tout-Puissant par l'habitation du Saint-Esprit ; leurs corps à cause de leurs âmes, la maison à cause des corps saints qui y habitent et qui y reposent. [...] La destruction extérieure de cette maison de Dieu est une conservation de la maison intérieure. Le Seigneur abandonne à des étrangers les murailles de Sion.

Loin de produire l'apaisement, la destruction du monastère prépare une reprise des hostilités. La bulle *Unigenitus* de Clément XI, datée du 8 septembre 1713, va provoquer une renaissance du jansénisme, et transformer une idée en secte, en plusieurs sectes même : les antifiguristes s'opposent aux figuristes, et les convulsionnaires sont aux antipodes du jansénisme rationaliste d'un abbé Grégoire. Mais tous sont unis par le souvenir de l'abbaye détruite, plus efficace sans doute comme facteur de rassemblement par le fait qu'elle avait été détruite.

La destruction de Port-Royal a profondément marqué les esprits, et pas seulement dans les milieux jansénistes. Plus d'un demi-siècle après les événements, on en retrouve de nombreux échos dans la correspondance de Voltaire. Dans une lettre du 12 février 1763 à Claude-Philippe Fyot de La Marche, il écrit des propos des jésuites : « on les lapide au bout de soixante et dix ans avec les pierres de Port-Royal. » Quelques jours plus tard, il écrit à Étienne-Noël Damilaville que dans une parodie de procès il a condamné les jésuites « à être lapidés sur le tombeau d'Arnauld avec les pierres de Port-Royal ». Dans une lettre du 25 du même mois, au comte et à la comtesse d'Argental, il raconte à nouveau le procès, et transcrit le jugement qu'il avait prononcé :

La cour, sans avoir égard à tous les fatras qu'on vient d'écrire contre vous, et à toutes les sottises que vous avez écrites depuis deux cent cinquante ans, vous déclare innocents de tout ce que les parlements disent contre vous aujourd'hui, et vous déclare coupables de ce qu'ils ne disent pas ; elle vous condamne à être lapidés avec les pierres de Port-Royal, sur le tombeau d'Arnauld.

Dans une lettre du 23 mars 1763 à Antoine-Jean-Gabriel Le Bault, il écrit, cette fois sans plaisanter : « on lapide aujourd'hui les fils de Loyola avec les pierres de Port-Royal. Ils ont été persécuteurs, et ils sont persécutés ; ils recueillent ce qu'ils ont semé, rien n'est plus juste. » Dans une lettre du 14 mars 1764 à Claude-Philippe Fyot de La Marche, Voltaire écrit encore : « je crois vous avoir dit plus d'une fois qu'on finirait par lapider ces bons frères avec les décombres de Port-Royal. Le cas est arrivé. Il faut dans ce monde que chacun ait son tour. » Et dans une lettre du 26 décembre 1764 à d'Alembert : « on a lapidé les jésuites avec les pierres des décombres de Port-Royal. »

lui-même sera démolé par l'envahisseur, c'est la Bible, objet symbolique, inaliénable, qui assure l'unité.

1.2 Le temple, le lieu saint, dans le second Testament

Le grec commun, utilisé par les premiers écrivains chrétiens, emploie deux termes, ou distingue deux aspects du même temple : *naos*, qui évoque la forme extérieure, la nef ; *ieron*, qui évoque la sainteté du lieu.

1.3 Naos — le Temple comme construction

Matthieu 23, a une longue tirade, pour restaurer la dignité symbolique du temple, mise à mal par des préceptes de facilité. Pour lui, un serment sur le temple lui-même vaut plus qu'un serment sur l'or du temple, simple matériau ; un serment sur l'autel engage plus qu'un serment sur l'offrande qui y est déposée. Il rétablit l'ordre des valeurs, et les niveaux de réalité. Ailleurs, il dira : la fleur de lys est plus belle que tous les habits royaux, et pour le royaume des cieux, une prostituée vaut mieux qu'un notable religieux. La moindre parcelle du corps humain, un cheveu, est sacrée aux yeux de Dieu. La vie des ouvriers, qui ont construit le temple, la destinée d'un homme, est plus importante que toutes les murailles.

Naos revient trois fois dans les récits de la Passion ; c'est d'abord cette parole en exergue de l'exposé : « détruisez ce temple, je le rebâtirai en trois jours », qui n'est pas en discours direct, mais en discours rapporté, elle avait donc eu un impact sensible. Elle lui est reprochée, comme blasphème d'abord, avant la condamnation 26,61 puis comme ironie, pendant le supplice de la croix : « toi qui démolis le temple et le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même ! » 27,40.

Deux événements sinistres, le traître accablé de remords, et le présage tellurique, se produisent dans ces mêmes récits : Judas jette les pièces d'argent dans le temple et le voile du temple se déchire, Mat 27.

L'importance de ces textes est dans leur rareté, et dans leur position, définitive, tout près ou au sein des récits de la Passion. Jean 2, reprend la citation ; les vendeurs chassés du temple : détruisez ce temple, je le rebâtirai en trois jours ; il voulait parler du temple de son corps. Ses interlocuteurs lui demandaient un signe, une preuve, il leur offre cette énigme, qu'ils ne savent pas déchiffrer ; il a fallu 46 ans pour construire cet édifice ! Les disciples eux-mêmes ne comprennent que plus tard, après la résurrection. Le texte établit une hiérarchie absolue ; le corps humain est plus que le temple. Le temple a été construit de mains d'homme, et, dans l'image et ressemblance, l'être humain ne relève que de Dieu.

Dans les lettres de Paul, les citations de *naos* sont presque toutes dans le sens du temple — corps mystique du Christ, organisme vivant qui se développe à l'infini. Dieu n'habite pas dans des temples faits de mains d'homme, dit-il aux Athéniens de l'Aréopage, Actes 17. Les chrétiens sont le temple du Dieu saint¹. Il reprend la vision d'Isaïe, mais là c'est le Christ qui siège dans le Temple de Dieu, 2 Th 2. Une anecdote est citée dans les Actes 19 : à Ephèse, Démétrius l'orfèvre fabriquait des petits temples de Diane en argent, il suscite une émeute contre Paul, parce que celui-ci compromettait ses bénéfices.

Les nombreuses citations dans le livre de l'Apocalypse, sont dues au genre littéraire : l'auteur parle trop souvent de villes, même symboliques, pour ne pas évoquer les grandes constructions, et spécialement celle qui résume toutes les autres, le Temple. Les martyrs vainqueurs seront des « colonnes dans le temple de mon Dieu » 3,12 ; ils servent Dieu dans son Temple 7,15. Comme dans le texte final d'Ézéchiel, il faut mesurer le temple, mais ce temple s'élève dans le ciel, et l'ange en sort, ch. 11. La fumée s'en échappe, et une voix se fait entendre, ch. 15 et 16. Mais la citation finale reprend le message de Matthieu et de Jean : le temple a disparu, car Dieu lui-même est là : « Et dans cette ville, je ne vis pas de temple, car c'est le seigneur Dieu, le Pantocrator, qui est son temple, et l'agneau » 21,22. Cette citation

1. 1 Cor 3,16-17 et 6,19 ; 2 Cor 6,16 ; Eph 2,21.

est reprise par Tillich, pour illustrer sa théologie de la culture : la religion fait partie l'esprit humain, ce n'est pas un domaine en plus¹.

1.4 Ieron — le Lieu saint

Dans la vulgate, la traduction habituelle de *Ieron* est *templum*, une seule fois est utilisé le terme *sacrarium*, dans 1 Cor 9,13.

La tentation du Christ, sur le pinacle du temple

« Alors, le diable l'emmène dans la ville sainte et le dépose sur le pinacle du lieu saint ». Le pinacle comporte l'image de la plume, certains traduisent par « la flèche du temple ». Mat 4. Luc remplace « ville sainte » par « Jérusalem ». Il y a bien osmose entre Ville sainte et Lieu saint, entre Jérusalem et son temple.

Nous avons ici la géographie et la gradation du pouvoir sacré : la ville, le lieu de culte, la haute flèche. On est de plus en plus séparé, et de plus en plus haut. La ville a ses portes et ses remparts, le temple a ses enceintes successives, et la flèche domine l'ensemble, maîtresse du monde et du paysage. D'une manière symbolique, c'est une critique et un refus du pouvoir religieux, qui a multiplié les constructions matérielles, comme il a multiplié les préceptes et les interprétations de la Loi.

Les épis froissés, les interdits sur la nourriture

La scène est campagnarde, Mat 12. Un jour de sabbat, le long d'un champ de blés, les disciples envoient la main, et froissent les épis pour recueillir les grains, nous l'avons tous fait étant enfants, et ils mangent cette nourriture frugale. Les pharisiens les rabrouent, Jésus les défend. Le roi David n'est-il pas entré « dans la maison de Dieu », pour prendre les pains réservés au culte, et en nourrir ses soldats ? Et aux jours du Sabbat, il est écrit dans la loi que les prêtres peuvent « profaner le lieu saint sans commettre de faute ». Le rapprochement entre l'épi de blé

1. Tillich Paul, 1959, tr. 1968, La théologie de la culture, Planète, p. 46.

et le lieu saint, est le nerf de la problématique. Avant d'être un objet d'interdiction, la nourriture est une obligation, pour son corps et pour celui des autres. Garder la vie est le premier des préceptes et des réflexes. Même dans le lieu saint, les prêtres ont le droit d'aller et venir. Leur corps est à la jonction du sacré et du profane, c'est en eux que se fait la mutation, le passage, entre les deux domaines. Dans 1 Cor 9, Paul reprend cette citation : ceux qui travaillent dans le lieu saint, ont le droit de manger les pains sacrés. Sans doute à cause de la surcharge du thème, le sacré dans les personnes, dans la nourriture et dans le lieu, la Vulgate, dans ce verset, a traduit *Ieron* non par *templum*, mais par *sacrarium* — lieu sacré. Jésus fait retour à une tradition plus ancienne.

Les vendeurs chassés du Lieu saint

Le texte de Matthieu est le plus complet, Mat 21 ; Marc 11 ; Luc 19. Les gens vendent et achètent dans le lieu saint ; ils changent de la monnaie pour le culte, ils achètent des colombes pour les sacrifices. Marc ajoute que certains transportent des objets, en coupant à travers le lieu saint¹. La citation qui justifie l'expulsion des marchands est tirée d'Isaïe 56 et de Jérémie 7 : « ma maison est appelée à être une maison de prière » et vous autres vous en faites « une caverne de voleurs ».

L'expression la plus forte contre la religion-marchandise est dans les derniers versets du logion 64, évangile de Thomas :

les acheteurs et les marchands
n'entreront pas
dans les lieux de mon Père².

Ayant fait de la place « dans le Lieu saint », Jésus peut y accueillir les aveugles et les boiteux, il les guérit, sous l'accla-

1. On le comprend, en regardant certains édifices ; à Rodez, la cathédrale est si vaste, qu'en traversant la nef au milieu, on a un bon raccourci. « Ne se point servir du Lieu Saint pour accourcir son chemin », c'est une recommandation de Collet, dans son *Traité des devoirs d'un pasteur*, 1760, Paris, p. 418.

2. Évangile selon Thomas, tr. et commentaires par Émile Gillibert et alii, Paris, Dervy-Livres, 1985, 405 p.

mation des enfants. En Galilée, il avait rétabli la priorité vitale, celle de la nourriture, ici il annule l'interdit sur les maladies et les infirmités. Quel que soit son état, un corps humain reste respectable ; le sacré n'est pas lié à un état de santé.

L'enseignement dans le Lieu saint

Ce sont neuf citations, groupées dans les scènes finales de l'évangile¹ : tous les jours, Jésus entre dans le lieu saint, il va et vient en parlant, ou bien il s'assied, pour y enseigner. Le lieu et l'activité sont liés. C'est la parole de Dieu, seule, qui fait la sainteté de l'édifice, et sa fonction. Mais le cahier des charges n'a pas été respecté, et les vendeurs ont occupé la place.

Ce thème est souligné dans l'évangile de Jean. C'est dans le lieu saint qu'il rencontre le paralysé guéri, c'est là que se tiennent les grandes polémiques. C'est son lieu habituel². Le résumé le plus fort est en 18,20 : « j'ai enseigné dans les synagogues et au lieu saint, là où tous les juifs se rassemblent ». Lieu familier dans les villages et les quartiers, lieu solennel à Jérusalem, le lieu saint n'est pas un monument esthétique ou mystique, mais une salle pour l'enseignement religieux, public.

La destruction du Lieu saint, ou son remplacement

Les trois évangélistes ont rapporté cette réplique : le temple détruit et rebâti en trois jours³. Alors que Jésus sort du lieu saint, les disciples veulent lui faire admirer ses fondations. C'est le malentendu essentiel, entre la fonction religieuse, et la fonction esthétique, inscrite dans la gloire de la ville. La réplique de Jésus pourrait s'interpréter comme une simple réflexion de sagesse ; il n'est de société si puissante qu'elle ne finisse un jour par sombrer. Un édifice, si beau soit-il, n'est qu'un assemblage de pierres posées les unes sur les autres ; elles abritent les familles et les

1. Mat 21,23 et 26,55 ; Marc 11,27 ; 12,35 et 14,49 ; Luc 20,1 ; 19,47 ; 21,37 et 22,53.

2. Citations dans Jean : le paralysé en 5,14 ; lieu d'enseignement 7,11-28 ; 8,20.59 ; 10,23 et 11,56.

3. Mat 24,1-3 ; Marc 13,1-4 ; Luc 21,5-7.

récoltes, les administrateurs et les soldats. Elles assurent les personnes contre le froid et les attaques, elles manifestent la misère et la grandeur du pouvoir, elles lui donnent une image.

Mais la leçon de Jésus va au-delà d'une sagesse immédiate, elle touche au point fondamental de l'existence humaine et religieuse : les pierres des plus beaux édifices ne sont rien à côté d'un corps humain. Support de l'existence organique, il est au service d'un destin spirituel. Même s'il est susceptible d'être détruit par la mort naturelle ou la violence, il est appelé à la résurrection, il est le vrai Lieu saint.

Emplois particuliers à Luc

Dans les évangiles de l'enfance, Luc insiste sur le lieu saint, comme lieu de l'attente du messie ; le tout petit y est accueilli par le vieillard et la veuve, et plus tard, l'enfant de 12 ans, à l'âge de la loi et de l'enseignement¹, y est retrouvé par ses parents, au milieu des docteurs.

Pour illustrer la prière parfaite, Luc rapporte la parabole des deux hommes qui sont montés « dans le lieu saint » pour prier 18, 20 ; celui des deux, qui se vante, est réprouvé, l'autre s'humilie et est accepté. Ceci est un thème, selon la parole attribuée à Rabbi Méir : « tous deux avaient fait leurs prières, et pourtant un seul fut exaucé. Pourquoi l'un et pas l'autre ? Parce qu'un seul avait vraiment prié avec ferveur². »

Aux grands prêtres et anciens qui viennent arrêter Jésus, Luc ajoute « les stratèges — les chefs du lieu saint³ ». C'est une précision d'historiographe scrupuleux, aujourd'hui on se contenterait d'un simple terme : « les pouvoirs publics ».

1. Luc 2,27 ; 2,37 ; 2,46.

2. Hayoun M.-R et Jarassé D., 1999, Les synagogues, PUF, p. 16-17.

3. Luc 22,52 ; les Actes des apôtres reprennent deux fois cette expression, en 4,1 et en 5,24 quand les chefs du temple veulent y interdire la prédication des Apôtres.

Les Actes des apôtres, ou la cohabitation difficile

Plusieurs chapitres de ce texte illustrent un même problème : les nouveaux disciples veulent rester fidèles au Lieu saint, ils veulent y enseigner et faire des guérisons, mais les chefs religieux ne le supportent pas. Le litige porte sur l'enseignement ; il y a danger à laisser se développer une doctrine, dont les prédicateurs ne sont pas contrôlés par la hiérarchie. Le verset 2,46 montre les disciples se rassemblant chaque jour dans le Lieu saint ; au chapitre 3, c'est la guérison du boiteux, qui mendiait à la belle porte ; au chapitre 5, c'est l'interdiction de l'enseignement, solennellement renouvelée. Une autre scène, plus violente, se développe aux chapitres 21 à 26 : Paul est accusé d'avoir introduit des Grecs, ses disciples, dans l'enceinte réservée aux juifs, et d'avoir ainsi profané les lieux. Il manque d'être lapidé. Déjà, il a développé une divergence scandaleuse, en allant prêcher aux nations étrangères, de plus il aurait introduit des non-juifs dans le temple. C'est une faute absolue contre la pureté du Lieu saint¹.

Une autre émeute avait eu lieu, ailleurs. Les gens d'Éphèse, ch. 19, avaient construit eux aussi un « lieu saint » pour Artémis ! Et pour le défendre, ils cherchent à lapider cet apôtre provocant. Paul n'avait pas peur de pratiquer un iconoclasme en grand ; il fait rassembler les livres de magie et de sorcellerie, sur la place publique, et les fait brûler. Dans ce cas, l'iconoclasme n'avait pas été un geste unilatéral.

1.5 En résumé, sur le temple

Le petit énoncé « détruisez ce temple » est à la jonction de plusieurs réalités : le corps et la maison, le temple et la ville. Le corps humain relève du niveau biologique, mais aussi de tous les autres niveaux, jusqu'à la culture et la religion, quand l'homme réfléchit sur le sens ultime de la vie, au-delà de toute raison. Au milieu de la ville, le temple est un édifice comme les autres, mais il abrite la présence. Il a la forme de la nef, qui résiste à la

1. Citations du Ieron dans les Actes : 2,46 ; 3,1.2.3.8.10 ; 5,20-21.25.42 ; 19,27 ; 21,26-30 ; 24,6.12.16 ; 25,8 ; 26,21.

pluie et au vent, et il reçoit l'assemblée. Mais il est aussi le lieu de la parole et de la révélation. Il est maison de Dieu. Contenue dans ses murailles et ses remparts, la ville rassemble les maisons et les familles, elle reçoit toutes les activités économiques, mais aussi celle de la culture. Havre de paix, elle est aussi cause de la guerre. Elle est un cumul et une contradiction, toutes les réalités se mêlent, en ville, et le message évangélique vient trancher dans le vif. Le temple peut disparaître et la ville être détruite, l'homme peut être tué, la vie pourtant continuera, car elle est d'un autre ordre. Et quand s'achèvent les trois jours rituels, qui consomment la mort, la résurrection est là.

2 Le prophète urbain, Isaïe

Jésus de Nazareth est un prophète rural, comme Amos, et il a le même désir, et le même étonnement, devant la ville, qui avait reçu tant de promesses, et montre tant d'infidélités. Isaïe était un prophète urbain, et son analyse de la ville semblait aller plus loin, il dénonce les mécanismes de l'exploitation.

La fille de Sion a subsisté,
comme une cabane dans une vigne,
comme un abri dans un champ de concombres
comme une ville surveillée (assiégée) 1,8-10

C'est le rappel brutal de la première fonction : cabane ou abri, la ville a le même rôle qu'une chaumière en campagne, elle est soumise aux mêmes dangers. Dans les deux versets suivants, c'est la menace : toute ville peut avoir le destin de Sodome et Gomorrhe, Isaïe interpelle les « magistrats de Sodome » et le « peuple de Gomorrhe ». Des villes ont été totalement détruites, et aucune n'a la certitude d'un destin durable.

2.1 Le projet religieux du prophète est au-delà de la cité terrestre

La montagne de la maison de Yahvé
sera située au sommet des monts,

elle s'élèvera au-dessus des collines.
Vers elle affluera le gros des nations
et marcheront des peuples nombreux. 2,2

Symbolisme ou réalisme, c'est l'ambiguïté d'un phénomène au-delà de l'humain mais en deçà du divin, à leur jonction incertaine. La ville n'est rien si elle n'est pas divine, à tout moment elle peut déchoir de sa splendeur.

2.2 Les abus des citadines

Ce thème est traité par d'autres prophètes ou auteurs, on le retrouve chez Amos, contre les bourgeoises de Samarie, mais aussi chez Juvénal, la sixième satire spécialement, où il décrit le luxe des dames romaines.

Iahvé a dit : parce que les filles de Sion se sont exaltées,
qu'elles marchent le cou tendu
en faisant des œillades
— elles marchent d'une démarche trottinante
et à leurs pieds font sonner leurs anneaux —,
Adonāï rendra teigneux le crâne des filles de Sion,
Iahvé dénudera leur front. 3,16-24

Le mode de vie urbain n'est pas innocent. Dans les versets suivants, le prophète énumère les objets du luxe féminin : anneaux de chevilles, bandeaux et croissants ; pendentifs, bracelets et mantilles ; turbans, chaînettes de chevilles, ceintures, boîtes à parfum, breloques, bagues, anneaux de nez, linges fins, écharpes, châles, sacoches, miroirs, tuniques, tiaras et voiles. D'autres richesses, celles du grand négoce, sont citées dans le chapitre 18 de l'Apocalypse : cargaisons d'or et d'argent, de pierres et de perles, de lin et de pourpre, de soie et d'écarlate ; bois de thuya, objets d'ivoire, d'arbres précieux et de bronze, de fer ou de marbre ; le cinnamome, l'amome et les parfums, la myrrhe et l'encens, le vin et l'huile, la farine et le blé, les bestiaux et les

moutons, les chevaux et les voitures, les esclaves et la marchandise humaine.

Dans la ville, s'accumulent toutes marchandises, pour les besoins réels, pour aussi pour le luxe et le prestige, la vie facile et la luxure. Les filles de Sion sont dépravées, mais leur faute la plus grave est l'oppression des pauvres. Isaïe parle de Jérusalem, Jean parle de Rome : c'est le même problème.

2.3 Contre la spéculation urbaine

Malheur à vous, qui ajoutez maison et maison
et qui rapprochez champ et champ,
ravageant ainsi votre voisinage
Serez-vous seuls à habiter sur terre ? 5, 8-10

Par le jeu des achats et des héritages, par l'accumulation incessante des biens et profits, quelques personnes, isolées dans de vastes demeures, et de grandes propriétés urbaines, rejettent en banlieue la population misérable. L'argent va à l'argent, et sur le quartier, les maisons d'un même propriétaire finissent par se toucher, formant une seule propriété par îlot. Les voisins sont repoussés de l'autre côté de la rue. La spéculation s'étend aux propriétés agricoles (7,23), mais la catastrophe arrive : « tout lieu où il y avait mille ceps valant mille pièces d'argent, deviendra épines et broussailles ».

2.4 La vision de Dieu

Deux traits dans cette vision : les pans du vêtement que porte Dieu « remplissaient le temple », mais les Séraphins le chantent en l'appelant « Dieu des armées (célestes) », Dieu du ciel, « sa gloire remplit toute la terre ». La fin de la grande épreuve, purificatrice, se fera « jusqu'à ce que les villes soient dévastées, sans habitants ». Dieu réside dans son temple, dans sa ville, mais son domaine c'est le ciel et la terre. Le salut vient de la terre, où germera un dernier reste, il ne vient pas de la ville. Chapitre 6.

2.5 Condamnation de la bureaucratie

Malheur à ceux qui promulguent des décrets d'iniquité
et quand ils rédigent, mettent le malheur par écrit,
en sorte qu'ils tiennent les pauvres gens à l'écart du droit
et détournent à leur profit le jugement dû aux pauvres de mon
peuple
si bien que les veuves deviennent leur proie
et qu'ils spolient les orphelins. 10, 1-2

Par l'usage abusif de l'écrit, où s'accroît la distance entre celui qui peut écrire ou dicter, et celui qui maîtrise peu l'écriture. Les villes ont augmenté les injustices encore larvées, que l'on trouve dans les campagnes. Maisons et propriétés, même injustes, sont appuyées sur un écrit, acte en bonne forme, sous la caution du pouvoir. La violence des pratiques sociales, et son corollaire, la pauvreté, sont le fond du système urbain.

2.6 L'anéantissement

Il a mis le monde à l'état de désert
il en a démolé les villes 14,31
Gémis, porte ! pousse des cris, ville ! 14,17

La destruction des villes signifie celle d'une société et de sa culture. Isaïe est un prophète urbain. La ville d'où il parlait, était devenue référence absolue, unique et royale. Les tribus en Israël avaient été absorbées en un seul système autoritaire, très tôt coupé en deux, et autour de la ville qui voulait tout unifier, le destin du peuple était devenu fragile.

3 Le problème urbain, Jean Chrysostome

Créée au service de la campagne, qu'elle devait défendre, la ville a dégénéré en appétits égoïstes : le seigneur et les bourgeois, les promoteurs et les grandes professions. Beaucoup de bâtiments ne sont pas construits pour le bonheur des familles,

mais pour la gloire des notables. C'est la lecture de la ville chez Jean Chrysostome, à Constantinople, au IV^e siècle¹.

« Chaque passant considère la hauteur, les vastes proportions de l'édifice, et se dit en lui-même ou dit à son voisin : combien y a-t-il de larmes dans la construction de cette maison ? Combien d'orphelins ont-ils été dépouillés ? Combien de veuves ont-elles subi l'injustice ? Combien d'ouvriers ont-ils été frustrés de leur salaire ? C'est pourquoi ce qui t'arrive, c'est juste le contraire de ce que tu veux. Tu veux la gloire pour en jouir de ton vivant, et même après ta mort tu n'échappes pas aux accusations. Semblable à une colonne d'airain, ta maison montre ton nom afin de t'exposer aux mille outrages de ceux qui, de ton vivant, ne te connaissaient même pas de vue.

Eh bien ! donc, puisque cette superfluité de richesse ne nous donne pas même cet avantage, fuyons mes bien-aimés, fuyons cette maladie : ne nous montrons pas plus féroces que les animaux les plus stupides. Chez eux tout est commun, la terre, les sources, les pâturages, les montagnes, les bois ; aucun d'eux n'a rien de plus que l'autre ; et toi, l'homme, le plus doux des animaux, tu deviens plus féroce que les bêtes sauvages... » (Homélie sur la parole du prophète David).

Habitué à admirer Carcassonne, nous ignorons que la restauration des remparts, forme de vandalisme selon Réau, a demandé l'expulsion des ouvriers les plus pauvres, les tisserands, qui avaient appuyé leur mesures entre les deux murailles. La procédure d'expulsion a duré des dizaines d'années².

Mais pourquoi Ézéchias, au temps d'Isaïe, a-t-il détruit le serpent d'airain, qui datait de Moïse, sous prétexte que « les fils d'Israël lui offraient de l'encens³ » ? Comme certains fidèles en font

1. A. Hamman, 1962, *Riches et pauvres dans l'église ancienne*, Grasset, p. 196

2. Christiane Amiel, 2000, *Les tisserands oubliés ou la mémoire des origines, in Domestiquer l'histoire — ethnologie des monuments historiques*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 147 à 166.

3. 2 R 18,4 « C'est lui qui fit disparaître les hauts lieux, et qui brisa les stèles, lui qui coupa les ashérah, et mit en pièces le serpent d'airain que Moïse avait fait, car jusqu'à ce temps-là les fils d'Israël lui offraient de l'encens : on l'appelait Nekhouston ». Cet épisode prend place dans des événements majeurs : la défaite

toujours un mauvais usage, il aurait pu aussi détruire Jérusalem. Et Jésus pleure, sur la ville et sur son temple, ce n'est pas seulement une émotion de rural venu en pèlerinage, c'est l'analyse d'une situation et d'une histoire : dans quelques temps, provoqués par les pouvoirs locaux, les Romains viendront la détruire.

3.1 Iconoclasme et fondation des villes

L'iconoclasme paraît lié au phénomène de la construction. Caïn construisait une ville, ou bien « était constructeur de ville », quand il eut son fils Hénoch, selon la Genèse 4, 17. Les grands conquérants veulent une ville à leur nom, construite entièrement de par leur volonté, comme Alexandrie par Alexandre. Beaucoup de villes portent le nom d'un fondateur, et d'une première violence. Rémus et Romulus se battent à la fondation de Rome.

3.2 L'iconoclasme et les temples

Christin¹ fait remarquer que l'iconoclasme du xvi^e siècle s'est focalisé sur les peintures, les sculptures et les crucifix, et qu'il a souvent épargné l'architecture, les bâtiments. Il travaillait sur des régions plus au nord, Lyon et Rouen². À Saint-Gilles tout le vieux chœur a été démoli ; la cathédrale de Nîmes a été épargnée, car on craignait pour les maisons voisines³. Quand les iconoclastes conservent les bâtiments, c'est pour un motif pratique : on a toujours besoin de salles pour se réunir. Ils jetaient les statues, ils gardaient l'édifice, ils préparaient le changement de propriétaire. Les auteurs du livre source, *Les casseurs de l'été 1566*, laissent entendre que l'iconoclasme a pu être un dérivatif : mis en cause en ce temps de famine, les bourgeois payaient des professionnels, pour que les gens se défoulent contre les cloches

de Sennachérib devant Jérusalem, ch. 19, et la maladie et guérison du roi, ch. 20.

1. Christin Olivier, 1991, Une révolution symbolique, l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique, Minuit, 350 p.

2. Deyon Solange et Alain Lottin, 1981, Les casseurs de l'été 1566 — l'iconoclasme dans le Nord de la France, Hachette, 255 p.

3. Ménard, Histoire de Nîmes, à l'année 1657, p. 26

et les statues. De même, Aftalion Morin a observé qu'à la révolution française¹ :

Une véritable chasse aux métaux précieux fut organisée dans tout le pays, en 1793. Coïncidant avec la vague de déchristianisation, elle entraîna un pillage systématique des églises, pillage dont l'État ne profita pas toujours. L'or à la fois honni comme symbole de la monarchie et comme corrupteur des âmes était activement recherché par les agents de l'État qui le retiraient de la circulation pour qu'il ne concurrençât plus le papier.

L'iconoclasme politique se plie au contexte économique. Le pillage des églises visait à sauvegarder les assignats, qui, selon l'auteur, ont été la faute majeure de la révolution. Les statues valent pour leur matérialité, métal précieux, qu'il faut neutraliser, pour sauver le papier monnaie.

Dans un sermon, *Sur le respect pour les Temples*², un chanoine de Montpellier, dont le neveu devint un révolutionnaire célèbre, Cambacérès, dénonce les abus et mésusages dont les lieux de culte peuvent être l'objet, c'est vrai que des personnes vont à l'assemblée pour toutes sortes de motivations, mais, dit-il, les temples sont nécessaires au fonctionnement d'une société et d'une religion. Sans édifice pour réunir ses fidèles, la religion disparaîtrait³. Ce genre de sermon n'est pas rare ; le thème revient régulièrement, et l'intitulé « *respect pour les temples* », signifie bien qu'il s'y passait n'importe quoi.

Le peintre⁴ Eugène Delacroix voit dans l'architecture un art inhabituel : « Les détails d'utilité qui forment le point de départ de l'architecte, détails qui sont l'essentiel, passent avant tous les ornements : cependant il n'est artiste qu'en prêtant des ornements convenables à cet *Utile*, qui est son thème ».

1. Morin Aftalion, 1987, *L'économie de la révolution française*, Hachette, 393 p.

2. Cambacérès, rééd. 1787, « *Sur le respect pour les Temples* », Paris p. 445-498.

3. C'est le même réalisme sociologique, qui lui faisait annoncer, dès 1757, devant le Roi, la fin commune de la religion et de la royauté.

4. Delacroix E., 1857, *Dictionnaire des beaux arts*, reconstitué par A. Larue, Hermann, p. 16 sq.

Les lieux de culte sont un endroit crucial : enseignement et célébration, esthétique des inscriptions, peintures et sculptures, et enfin rassemblement officiel de toute la ville, pour les grands instants de la vie humaine : la naissance, le mariage et la mort. Tous les groupes ont besoin de salles, plus ou moins grandes, bien situées. Mais souvent le groupe religieux devient le groupe de tous les groupes, il totalise, il embauche un personnel impressionnant. Le temple avait ses prêtres et ses lévites, ses chantres et ses gardiens. Les cathédrales, encore aujourd'hui, sont reconstruites en permanence par des corps de métier spécialisés, aux frais de tous les contribuables, même si en dehors des offices à population âgée, elles n'abritent plus guère que les concerts de musique, à entrée payante. La persécution avait tort de vandaliser l'intérieur, mais elle avait raison de garder le gros œuvre, la nef.

Mais massacrer les personnels, autour du temple, ce n'est plus de l'iconoclasme. Il faut croire pourtant que l'image touche quelque chose de fondamental, dans notre vie, pour qu'on en vienne au meurtre. Grabar cite cet épisode étrange à Constantinople :

Comme le montrent conjointement les mosaïques auprès de Saint-Démétrios avec leurs représentations des mères avec leurs enfants auprès du saint (fig. 83), ou l'épisode des femmes qui, en 726, massacrèrent l'employé de Léon III chargé de briser le Christ de la Porte de Bronze, ou les interventions des deux impératrices en faveur du culte des images, — la moitié féminine de la population byzantine a dû tenir au culte des images avec ferveur et fidélité¹.

C'est comme Nef, inséré dans le bâti urbain, que le Lieu saint résiste, à la façon de la basse Église ici à Saint-Gilles. Mais il tient aussi par son inscription dans le souvenir et la tradition des sociétés. Pour illustrer sa thèse sur la mémoire collective, Maurice Halbwachs publie un ouvrage sur *la topographie légendaire des*

1. Grabar André, 1984, *L'iconoclasme byzantin*, 396 p. p. 213.

*évangiles en terre sainte*¹, et qui est une analyse critique des lieux de pèlerinage². Pour illustrer son thème de la *mémoire sociale*, ce site est exceptionnel. En Judée, les mêmes lieux et monuments, dans les siècles, ont été investis par les groupes religieux, chacun selon son idée théologique et son rituel. L'iconoclasme s'acharne en vain sur les objets et les sites, il faudrait pouvoir supprimer l'idée, qui a présidé au choix du lieu et aux constructions. Il n'y a plus d'iconoclasme possible contre un système philosophique. Comment lutter contre une idée, elle reviendra toujours? On ne peut supprimer les coutumes et les habitudes sociales. Halbwachs évoque :

la résistance des choses, parfois des rites, des formules, qui sont mécaniques, matériels, ici des commémorations anciennes, fixées dans des pierres, des églises, des monuments, où les croyances et les témoignages d'autrefois ont pris forme d'objets solides et durables³.

Les images et les objets d'un culte ne sont rien en dehors des idées et de leurs fidèles. Dans le grec, idée et icône, image et voir, ont les mêmes racines. Détruire un mur ne change rien à la mémoire sociale, elle investira autrement.

3.3 L'urbanisme et l'iconoclasme esthétique. Le vandalisme

L'iconoclasme ne vise pas seulement la religion. En tout temps et en tout domaine, sous le nom de vandalisme, on détruit des œuvres d'art, par intérêt, par brutalité ou indifférence. Il a fallu 1 190 pages à Louis Réau⁴ pour décrire ce vandalisme et ses

1. Halbwachs M., 1941, *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte*, PUF, 170 p.

2. Il emploie le mot *légende-légendaire* ; mais c'est pour le lier à l'activité de la mémoire et perception collectives, ferment de de toute la vie sociale, sacralisant les lieux, où les personnages mythiques et réels, les fondateurs, ont vécu. Halbwachs ne croit guère aux faits relatés par les évangiles, il y reconnaît tout au plus « quelque réalité ».

3. P. 163.

4. Réau Louis, 1994, *Histoire du vandalisme — les monuments détruits de l'art français*, Laffont, 1190 p.

variétés, en France. Des responsables de tout niveau et de tout domaine, dans la société civile ou religieuse, sans en rendre compte à personne, ont détruit des châteaux ou des églises. Ce vandalisme a plusieurs formes : il détruit une œuvre en la démolissant, ou en la restaurant autrement, en la modifiant. L'auteur cite le texte de Victor Hugo, en 1832, *Guerre aux démolisseurs*.

À Laon, on détruit la tour de Louis d'Oultremer pour agrandir le marché. On fait disparaître un monument féodal pour élargir le carré aux choux.

Le curé de Fécamp fait démolir le jubé de son église qui privait ses paroissiens du bonheur de le contempler à l'autel.

À Paris, le vandalisme se carre et se prélassé. Il est fêté, applaudi, encouragé, protégé, subventionné. Tous les jours, il démolit quelque chose du peu qui nous reste de cet admirable vieux Paris.

De la tour de Saint-Jacques-la-Boucherie, il fait une fabrique de plombs de chasse, de la nef de Saint-Pierre-aux-Bœufs, un magasin de futailles vides, de l'hôtel de Sens une écurie à rouliers, de la chapelle de l'hôtel de Cluny une imprimerie. Il encombre de paperasses la Sainte-Chapelle. [...]

Quels que soient les droits de la propriété, la destruction d'un édifice historique ne doit pas être permise à ces ignobles spéculateurs que leur intérêt aveugle.

Il y a deux choses dans un édifice ; son *usage* et sa *beauté*. Son usage appartient au propriétaire ; sa beauté à tout le monde. C'est donc dépasser son droit que le détruire.

3.4 Vandalisme aujourd'hui, le permis de démolir

Parfois, l'âge de la démolition est inscrit dans la construction même ; immeubles H.L.M. et universités ont été faits pour durer vingt ou trente ans. Rapports sociaux et qualité de vie, voisinage et quartier, ne sont pas pris en compte. La mobilité des locataires augmente l'insécurité, puisqu'on a sans cesse de nouveaux voisins, des inconnus.

Avec le permis de démolir, le code de l'urbanisme instaure l'iconoclasme urbain, industriel, dans une société de profit et de

luttons. Depuis longtemps, un groupe chasse l'autre. Un quartier pauvre devient un quartier riche. Les religions font de même. Une doctrine chasse l'autre. Un temple païen est détruit au profit d'une église ; et plus tard l'église devient un temple, et aujourd'hui, centre socioculturel dans les banlieues, ou musée dans les beaux quartiers. La sentence la plus claire, dans un livre sur le droit de la construction, est ainsi formulée : « L'urbanisme est une science de la localisation ; à l'instar de l'agriculture ». C'est la lutte pour le sol, surtout quand il devient terrain à bâtir.

Îlot par îlot, comme dans Isaïe, la bataille fait rage, pour accéder aux quartiers les plus protégés et les plus aérés, situés ni trop près ni trop loin du centre, bien équipés en monuments et en commerces, mais peu chargés en logements sociaux. Depuis de longs siècles, par cumul d'héritage, les religions se sont inscrites dans l'urbanisme des privilèges.

3.5 Urbanisme et vandalisme

Au contraire de l'iconoclasme, le vandalisme ne se cantonne pas aux objets esthétiques et religieux, il s'en prend aux immeubles, il se fait urbanisme, violence sociale pour l'occupation du sol. Les villes ont été construites aux lieux stratégiques : sommet de la colline ou entrée de la vallée, bord du fleuve ou rivage de la mer, croisement des grands axes routiers. À l'intérieur des remparts, l'utilité primait l'esthétique. Les maisons et les salles servaient pour habiter, se réunir, travailler. Mais le pouvoir et l'orgueil viennent infléchir l'usage, pour l'image de la ville et le prestige politique. À côté d'immeubles vides, les pauvres sont confinés dans des logements étroits, et leurs quartiers sont laissés sans forme ni beauté.

Gloire du prince et humiliation des pauvres, les religions et leurs édifices sont compromis dans cette confusion des valeurs, sous le même budget municipal. Il faut construire, il faut entretenir. Concentrant les fonctions publiques sur quelques hectares, le centre ville épuise les citoyens. Dans son journal, en 1855, Victor Hugo a ce petit mot : « circulation : mot qui régite le sang et le

peuple ». Naguère sédentaire heureux, le citoyen devient malade de la circulation, embolie et embouteillage.

3.6 Le saint et le sacré

La problématique de la nef et du lieu-saint, pour le temple de Jérusalem, dans le Nouveau Testament, est essentielle. Comme nef, il est compris dans le bâti de toute la ville, où il est un élément clé, symbole dominant. Mais rien n'empêcherait que dans une autre société, un autre bâtiment tienne ce rôle ; le bâti, les belles pierres et les fondations, n'ont pas une valeur religieuse directe.

Mais le temple renferme un lieu saint, un lieu où Dieu s'est manifesté autrefois et réservé au seul grand prêtre, où se garde le mémorial du groupe. Cette sainteté est un héritage, elle ne garantit pas la sainteté du personnel, qui œuvre là, ni celle des pèlerins et des commerçants de la ville. Les personnels abusent parfois du sacré : les fils du prêtre Élie, dans le livre de Samuel, en sont un exemple. C'est le sacré profané.

Dans mes premières études sur la prédication religieuse, j'ai fait cette expérience. Les prêtres qui avaient une critique et une bonne pratique du sermon acceptaient volontiers d'être enregistrés, ils demandaient même la date de parution de l'ouvrage. Ceux qui avaient une prédication plutôt insuffisante, hésitaient, et se réfugiaient derrière le sacré : il ne faut pas enregistrer dans les églises, alors qu'à présent elles sont bourrées de micros et de tourne-disques.

À la synagogue de Lyon, un jeune rabbin désinvolte, à demi tourné vers moi, sur sa chaise, m'avait rétorqué : « rien ne doit sortir du lieu saint ! ». Mais à Nîmes, quelques temps après, le rabbin Kahn avait été scandalisé de cette parole : « comment ! Il vous a dit ça ! Venez chez moi, je vous donnerai tout ce que vous voudrez ». Mais je l'écoutais directement, à la synagogue, et cela valait tous les documents.

Bibliographie

- AFTALION MORIN, 1987, *L'économie de la révolution française*, Hachette, 393 p.
- AMIEL C., 2000, Les tisserands oubliés ou la mémoire des origines, in *Domestiquer l'histoire-ethnologie des monuments historiques*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 147-166.
- BESANÇON Alain, 1994, *L'image interdite*, Fayard, 722 p.
- CAMBACÉRÈS, rééd. en 1787, *Sur le respect pour les Temples*, in *Sermons*, Paris, p. 445-498.
- BERNUS-TAYLOR M., 1993, *Les arts de l'Islam*, Réunion des musées nationaux, 139 p.
- CHASTEL André, 1977, tr. 1984, *Le sac de Rome*, Gallimard, 369 p.
- CHRISTIN Olivier, 1991, *Une révolution symbolique, l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Minuit, 350 p.
- DAGOGNET François, 1989, *Éloge de l'objet*, Vrin, 228 p.
- DELACROIX E., 1857, *Dictionnaire des beaux arts*, reconstitué par A. Larue, Hermann, 212 p.
- DEYON Solange et Alain LOTTIN, 1981, *Les casseurs de l'été 1566 — l'iconoclasme dans le Nord de la France*, Hachette, 255 p.
- DUBUFFET Jean, 1968 et 1986, *Asphyxiante culture*, Minuit, 124 p.
- ÉVANGILE selon Thomas, éd. par Émile Gillibert et alii, Paris, Dervy-Livres, 1985, 405 p.
- GRABAR André, 1984, *L'iconoclasme byzantin*, 396 p.
- GUIBERT Michel, 1996, *Des risques pour la santé des actes impies — Les actes de vandalisme révolutionnaire racontés par les prêtres de la presqu'île du Cotentin sous le Second Empire*, in Laharie M. *Le sacré et le religieux — expression dans la psychose*, L'Harmattan, p. 69 à 91.
- HALBWACHS Maurice, 1941, *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte*, PUF, 170 p.

- HAMMAN A., 1962, Riches et pauvres dans l'église ancienne, Grasset, 316 p.
- ICONODULES (les), 1992, Les iconodules — la question de l'image, La différence, association des conservateurs de haute Normandie, 215 p.
- LECERCLE François, 1987, Le signe et la relique, les théologies de l'image à la Renaissance, Montpellier III, thèse de Lettres.
- MÉNARD, Histoire de Nîmes, à l'année 1657, p. 26
- MONDZAIN Marie-José, 1996, Image, icône, économie — Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain, Seuil, 300 p.
- MORIN AFTALION, 1987, L'économie de la révolution française, Hachette, 393 p.
- OUSPENSKY L., 1980, La théologie de l'icône dans l'église orthodoxe, Cerf, 490 p.
- POMMIER Édouard, 1998, Théories du portrait, de la renaissance aux lumières, Gallimard, 500 p.
- RÉAU L., 1994, Histoire du vandalisme — les monuments détruits de l'art français, Laffont, 1190 p.
- SAINT-ALARY R. et SAINT-ALARY-HOUIS C., 2001, Droit de la construction, Dalloz, 221 p.
- TILlich Paul, 1959, tr. 1968, La théologie de la culture, Planète, 317 p.
- WUNENBERGER Jean-Jacques, 1997, La philosophie de l'image, PUF, 322 p.

Nouvelles formes d'iconoclasme et de vandalisme

.....

Valérie Arrault

Université Paul-Valéry, Montpellier III

.....

1 Une réelle assomption de l'image

La modernité et l'actualité artistique ainsi que l'immersion obligée dans une civilisation de l'image conduisent au cœur même du thème proposé. En effet, à l'aube du *xxi^e* siècle occidental, il apparaît, sans prophétie aventureuse, que ce siècle nouveau s'avance vers une toujours plus grande production et diffusion de l'image violente.

Tant d'évidences sur l'invasion de l'image pourraient infirmer la caducité de l'iconoclasme et laisser croire que le monde occidental contemporain vit désormais à l'ère des iconodules. Or, si l'esprit contemporain semble se plaire à vivre des images, car elles lui sont déversées sans répit, on ne peut se méprendre sur la violence des images contemporaines et l'inébranlable fonction idéologique de celles-ci.

Toutes les inventions techniques de l'image propres au *xx^e* siècle ont habitué les esprits et les mentalités, en Occident, à vivre progressivement avec un flot d'images — sacrées ou profanes — toujours plus abondant. Mais tant de reproductions et de diffusions d'images n'ont pas été sans faire surgir quelques paradoxes et conflits ressentis jusque dans le champ artistique.

Perçues et interprétées comme trompeuses depuis Platon, voyons brièvement parmi les facteurs d'émergence, les éléments

les plus saillants qui ont contribué au développement de l'iconoclasme moderne des images artistiques abstraites et figuratives.

2 Iconoclasme et abstraction moderne

Le premier paradoxe s'adresse à un ^{xx}e siècle, particulièrement fasciné par l'image figurative avec l'art de la photographie et du cinéma, qui toutefois a développé un art pictural en grande partie iconoclaste. Avec la peinture dite « abstraite » ou « pure » Kasimir Malevitch n'affirmait-il pas : « [...] la négation des objets ou des sujets, c'est le moyen de sortir du "zéro de la création" que signifie l'esclavage de la figuration¹ ». Dans cette nouvelle vague acquise à l'abstraction se développaient des philosophiques spiritualistes dont celle de Mondrian divergeait de celle de Kandinsky pour qui, à titre indicatif, la réduction de la peinture à la couleur aux lignes et au plan provenaient d'une « nécessité intérieure² ». Dans cette esquisse emblématique d'un corpus obligatoirement restreint, on pensera tout autant à Soulages, épris de vastes striures noires pour leur brillance lumineuse, mais également à Fautrier, aux matériologies de Dubuffet, Wols, Cy Twombly, etc.

Si chaque artiste éprouva la nécessité de s'exprimer dans des formes inédites, conformément à l'esthétique du ^{xx}e siècle, l'invocation de l'invisible et de l'irreprésentable ne peut qu'inciter au questionnement, car quelque peu contraire à la désaffection des institutions religieuses. Or, si ce facteur est à prendre en considération, les découvertes de la Science, en niant certaines croyances religieuses, ont ouvert indubitablement l'esprit à des mondes infinis qui faisaient dire par exemple à Malevitch : « La désintégration de l'atome était la même chose, dans mon âme, que la désintégration du monde entier. Les murs les plus épais s'écroulaient soudain. Tout devenait précaire, instable, mou. Je ne serais pas étonné de voir une pierre fondre en l'air devant moi et devenir invisible. »

1. Alain Besançon, *L'image interdite*, citation de Malevitch, Fayard, p. 488.

2. Kandinsky.

L'iconoclasme européen repris outre-Atlantique par l'abstraction américaine (sans qu'elle n'y fasse mention) dont Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Franz Kline, Ad Reinhardt, Franck Stella, et Ellsworth Kelly ont été assurément des relais appelés à une grande postérité. En cela, ces artistes suivirent cette voie métaphysique pour exprimer « leurs angoisses existentielles », dira Barnett Newman tout en étant intimement convaincus du principe moderne fondé sur l'oxymoron « less is more¹ » de l'architecte Mies von der Rohe. L'euphorie, en effet, de la fin de la seconde guerre mondiale laissa vite place aux désillusions. La bombe d'Hiroshima que Truman disait être « progrès », les différents impérialismes, la dictature franquiste, la connaissance des horreurs du stalinisme plongèrent les peintres dans le désenchantement et surtout dans l'impossibilité de favoriser une idéologie plutôt qu'une autre. Après avoir opté pour un net retrait, les uns et les autres se tournèrent vers une peinture apolitique et ainsi vers l'iconoclasme.

Or, cette peinture fut légitimée dans l'immédiateté la plus déconcertante par les mondes de l'art de concert avec le monde de la politique. En premier lieu, une peinture subjectiviste très gestuelle fut accueillie avec fierté, puis émergea une peinture élaborée dans l'effacement de la touche, qui déclina toutes sortes de peintures monochromatiques. Personne à l'époque n'aurait seulement pu affirmer si ces artistes de réputation internationale semblaient être revenus à des fondements religieux de l'Interdit biblique, ou s'ils répondaient aux exigences du discours officiel du formalisme, dicté par l'insoupçonnée C.I.A. Si l'objectif était bien d'instrumentaliser l'art à des fins idéologiques, l'iconoclasme abstrait permettait aux experts en matière d'art et aux idéologues de prononcer des discours présentant une Amérique on ne peut plus éprise de liberté. Par ailleurs, l'iconoclasme ne se correspondait-il pas à l'impératif esthétique moderne estampillé du sceau de la rupture ? Les potentialités d'innovation, à partir de la destitution des canons de la tradition classique, convergeaient admirablement pour alimenter les aspi-

1. Mies von der Rohe.

rations métaphysiques, les orientations spiritualistes (Rothko, Newman...) mais aussi les ambitions politiques modernes du libéralisme qui ne cherchaient qu'à proclamer démocratique, et si possible meilleure, leur idéologie.

Doublee d'un impératif idéologique inconnu, cette voie de l'abstraction vers l'« Absolu » confirme que l'iconoclasme tirait son droit de cité des luttes idéologiques. En effet, le gouvernement américain enfermé dans une guerre contre le communisme s'enquerrait de voir naître un art centré sur des préoccupations strictement artistiques. Ainsi les sources d'inspiration et les logiques construites ont donné le sentiment qu'était respecté le principe de singularité artistique. Et à l'évidence pour des raisons de propagande, il l'était. Mais le refus violent de voir s'exprimer un art critique politique, contraignit à une posture artistique commune, à tous les artistes américains puis occidentaux qui voulaient être modernes, dans la mesure où ils croyaient ne pas faire un art destiné à la bourgeoisie. Le mépris pour la jubilation « esthétique bourgeoise » s'incarnera jusque très tard dans le siècle. Rappelons la position d'un artiste comme Thomas Hirschhorn¹, qui en 1999, résumait sa démarche à : « *Il ne faut pas viser l'amélioration, mais la dégradation. Il ne faut pas être mieux, il faut toujours être moins bien* ».

Quant à l'Interdit biblique de l'Exode et du Deutéronome sur lequel critiques et historiens font silence, je fais l'hypothèse qu'il était un facteur non négligeable. Cette résurrection de l'iconoclasme, si elle était liée à des incidences conjoncturelles, je pense qu'elle était également à mettre en relation avec les confessions de tradition iconoclaste — juive ou protestante — des peintres de ce courant. Je le cite pour mémoire :

Tu ne feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre [...] Tu ne te prosterner point devant elles, et tu ne les serviras point ; car moi, l'Éternel, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punis l'iniquité des pères sur les enfants jusqu'à la

1. Thomas Hirschhorn, 1999, *Beaux-Arts magazine*, numéro spécial, *op. cit.*, p. 142.

troisième et quatrième génération de ceux qui me haïssent, et qui fais miséricorde jusqu'à mille générations à ceux qui m'aiment et gardent mes commandements (Exode, XX, 4-6).

3 Iconoclasme et figuration moderne

Mais si une poussée irrésistible s'est faite vers une Abstraction éradicatrice, l'iconoclastie a enregistré bien d'autres expressions artistiques dont la violence s'exprime sans ombre.

Du point de vue des images figuratives artistiques, depuis *l'Olympia* de Manet ou depuis les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso — comme on voudra situer le début de l'art moderne — ces œuvres témoignent dans leurs formes artistiques et dans leurs contenus, des premiers signes d'un déploiement de violence envers la représentation de la figure humaine, qui n'a cessé de croître jusqu'à maintenant.

Les artistes figuratifs ont décliné parallèlement à la peinture abstraite une peinture qui a intériorisé une autre forme d'iconoclasme par la poursuite du rejet et l'invalidation des critères classiques en s'attaquant directement aux sujets par la déformation, la fragmentation, puis la destruction symbolique. Biffés, éventrés, coupés, démembrés, écartelés, écrasés, les corps humains sont représentés dans leur plus effroyable laideur, répondant ainsi à la répugnance d'un Paul Klee, pour qui le corps féminin, symbole de la beauté humaniste, produisait sur lui un effet repoussant :

La vilaine femme aux chairs spongieuses, aux seins gonflés comme des outres, à la dégoûtante toison — voilà ce qu'il me fallait dessiner à présent avec la pointe du crayon¹. (Extrait du Journal de Paul Klee).

Mais si cette *Esthétique de la laideur*² a peu été interprétée en rapport avec les guerres et les atrocités accomplies sous le régime

1. Alain Besançon, *L'image interdite*, La révolution russe, Fayard, p. 451.

2. Murielle Gagnebin, *Esthétique de la laideur*.

de l'Allemagne nazie et de l'URSS stalinienne, comme l'a fait durant les années 30, le philosophe et esthéticien Adorno, on ne peut oublier que le divisionnisme, la dissolution des formes puis la dé-formation cubiste et futuriste étaient déjà intégrées aux processus de création de l'art moderne depuis les Impressionnistes. La science en découpant le cercle chromatique, on le sait, avait permis aux peintres de se saisir d'autres techniques et d'autres perceptions visuelles comme l'ombre colorée, la vitesse, les vapeurs onduyantes et la fugacité de la lumière. Toutefois, il demeure décisif que le mouvement historique meurtrier de guerres incessantes avec Hiroshima, l'Algérie, le Vietnam, l'Afrique noire, les Balkans, ou l'Afghanistan, a produit des ondes de choc atteignant tous les arts et notamment les arts plastiques. Il devint patent que le siècle faisait tomber un à un les espoirs que différentes générations de révolutions avaient nourris. Le désespoir se répandit sans que le corps social n'ait eu conscience que l'art naissant — et quel qu'il fût — avait en partage avec lui la destruction humaine. Le thème de la violence conjoint au processus de destruction de l'image trouva fortune auprès d'artistes d'avant-garde, car l'un comme l'autre s'enchaînaient dans un cadre esthétique et artistique parfaitement adapté au déploiement de l'idée de déchéance, puisque, rappelons-le, leur fer de lance ne pointait que rupture et négation.

Traversant toutes les décennies de ce *xx^e* siècle, le thème de la violence dans et sur l'image, certes, s'imposa et cela jusqu'à en modifier les processus puis les pratiques artistiques. *L'esthétique négative* de la création artistique ne s'indifférençia guère d'une esthétique revendiquant la destruction. Bientôt pour l'art, il ne s'agissait plus de faire preuve de rupture et de négation des critères traditionnels, mais bien plus intensément de participer à un acte de destruction du corps constitutif de la peinture, de la musique ou de la danse, car l'art faisait l'objet d'une dénonciation radicale dans la mesure où celui-ci ne finissait pas de satisfaire la domination. Partant, les Dadaïstes critiquaient l'œuvre d'art car elle était, je cite : « cette beauté factice de l'art muséal, pilier du système ».

Si *Le cri* d'un Munch (1893), *La Nuit* d'un Max Beckmann (1916-1919) qui tenta de « rendre visible l'invisible par la réalité¹ », dépeignent la terreur, *La chaise électrique* d'un Warhol, les déprédations par lacérations d'un Lucio Fontana², les automutilations de l'actionniste viennois Günter Brus (1964), la jambe tronquée sortant d'un mur de Robert Gober (1990) évoquent avec éloquence le thème de la violence. Brûlées également seront les œuvres de Christian Jaccard³, dépecées les œuvres de Supports-Surfaces⁴, recouvertes de sperme seront les *Aquarelles* de Philippe Meste⁵ (1995-2001). Aussi troublantes soient ces quelques œuvres, elles témoignent à leur façon d'authentiques agressions. Du thème aux procédés d'élaboration d'œuvres artistiques, tout en se pensant critiques de la domination et de la soumission, ne se sont-elles pas fait les apôtres inconscients d'une violence mondialisée qu'une économie tyrannique cherche à poursuivre ?

4 Vandalisme et image industrielle

Aujourd'hui, on est enclin à penser que le thème de la violence de l'image appelle de ses vœux de ne pas considérer seulement l'image artistique sacralisée mais également celle plus diffusée de l'image publicitaire, télévisuelle et informatique.

Quant à la notion de vandalisme que le *Petit Robert* définit comme cette « tendance à détruire stupidement, ou à détériorer par ignorance », il semble qu'il serait fécond de la rapporter à l'idée que toute image peut faire l'objet d'une détérioration symbolique, dès lors qu'il y a subordination à des fins idéologiques dé-civilisatrices.

1. Ingo. F. Walther dir., 2002, *Alling, L'Art au xx^e siècle*, Taschen, p. 290.

2. Lucio Fontana, 1965, *Concetto spaziale* — Attese, aquarelle sur toile, cinq incisions, 180 x 81 cm, Collection particulière.

3. Christian Jaccard, 1977, *Suite de trophées* ; 1982, *Suite de toiles brûlées*.

4. Claude Viallat, 1976, *Ourlets de rideaux, colorants mordants et alcools*.

5. Philippe Meste, 1995-2001, *Aquarelle*, page de magazine tachée de sperme, 40 x 30 cm. Paris, Courtesy galerie Jousse Entreprise.

Contrairement à l'image artistique, l'objet de ce vandalisme ne se rapporte pas à un écrasement métaphorique de l'humain jusqu'à en exposer un résidu en capilotade (*Otages* de Fautrier), son urine ou ses excréments (*Merde d'artiste* de Manzoni). Cette nouvelle forme de vandalisme, au sens entendu de « détérioration stupide », s'applique à l'image de l'humain métamorphosé en une marchandise au *design* perfectible.

Si depuis l'aube de l'ère publicitaire, la femme a toujours été requise pour doper les ventes de lessive, d'automobiles ou de produits alimentaires, avec les années 60, l'industrie de la communication lui a fait incarner des styles de vie, et plus insidieusement, d'autres valeurs idéologiques. Moins domestique, son statut actuel varie sur une échelle imaginaire oscillant entre la femme active, hyper compétitive, et la femme lascive, vouée aux plaisirs sexuels. Ce stéréotype schématique étant tellement offensif par son excès et sa fréquence de représentation, que la caricature en devient violente. Femme guerrière émancipée dans les films comme *Alien* ou *Starship Trooper*, virtuelle guerrière robotisée dans *Lara Croft*, poupée *glamour* dans la presse et la publicité, sans tête et sans voix sur les chaînes pornographiques à péage, interactivées sur les sites rose d'Internet, force est de constater qu'émergent de nombreuses représentations hybrides où l'image de la femme varie de la femme objet à une machine programmée évoquant une constante condition inhumaine.

Par l'entrée thématique de : *Iconoclasme et vandalisme*, on observera que la science et l'idéologie libérale contribuent à la perpétuation de la violence de l'image puisque se joue actuellement l'effacement progressif du réel humain pour s'étourdir devant l'image virtuelle. Cette nouvelle construction numérique permet sans doute de réaliser la projection d'un idéal, mais on ne peut s'empêcher d'y voir à la fois l'expression de l'anéantissement de ce qui est humain au profit de fantasmes d'inafaillibilité et de perfection.

Après avoir été autrefois soumise aux normes maternelles de formes généreuses, l'image de la femme, au nom d'une revendication pensée subjective et de l'accomplissement de soi, se

fait de plus en plus l'écho d'une plastique carénée, remodelée à volonté selon les dernières performances scientifiques. Sélectionnée, relookée par les plus récentes techniques en chirurgie esthétique puis numérisée par des logiciels de retouche photographique, l'image industrielle de la femme — et de plus en plus celle de l'homme — se transforment en figures tutélaires du pouvoir libéral.

De ces canons plastiques irréels, il s'en dégage une foi majoritairement confiante voire aveugle dans la science comme dans la technologie, grâce auxquelles sont présentés des modes de vie singuliers, offrant toujours plus de « liberté », mais dont le sens commun semble ignorer une subordination physique normative qui, très subtilement, est indicielle de la valorisation faite à la performance, la compétitivité et l'efficacité. Aux côtés d'une armée de *super women* virtuelles, les *Top models* et les *stars* idolâtrées du cinéma comme du sport, ne sont-elles pas admirées pour leurs compétences esthétiques et leurs performances sportives ?

L'actualité des dernières années a enregistré que les iconoclastes poursuivent inlassablement leurs besoins de destruction par fanatisme et que les vandales éprouvent toujours la nécessité de piller et profaner d'anciennes civilisations par ignorance et vénalité, comme celle d'*Angkor Vat* et plus récemment, un des berceaux les plus précieux de l'humanité — celui de la Mésopotamie — qui abrita des civilisations fleurissantes comme les Sumériens et les Assyriens.

D'un autre point de vue, les sociétés démocratiques modernes ne sont pas exemptées de violences de l'image. Ces autres formes de destruction touchent également le respect de la dignité et celui de la condition humaine. Moins spectaculaire qu'une charge de jets de pierre ou d'obus sur des monuments, il semble que les formes d'iconoclasme et de vandalisme propres aux sociétés libérales se consomment plutôt de l'intérieur de l'image.

Avec elles, devrait-on convenir que la vraie violence vise plus sourdement l'anéantissement de la pensée, une lobotomisation grâce aux nouvelles formes d'iconoclasme et de vandalisme devenues, semble-t-il, perverses ?

adressé. Ce qui permettra de montrer des preuves d'auto censure dans l'œuvre d'Hergé. L'auteur était-il iconoclaste ? Question quelque peu irrévérencieuse à l'égard d'un maître incontesté de l'image, à laquelle nous apporterons des embryons de réponse en dernière partie.

1 L'idiolecte de Haddock, les conditions d'énonciation et la gestuelle

1.1 Un idiolecte célèbre

Haddock est « furieux avec volupté¹ », il est « de l'espèce tonitruante² ». Sa vanité est cocasse. Il a, certes, un penchant pour la boisson, mais « il s'abreuve dans son inépuisable lexique d'insultes étourdissantes pour en abreuver ses ennemis³ ». Ce bouillonnant valet de comédie est plein de noblesse : la noblesse de ses sentiments, car il n'a rien d'un fourbe, s'accorde bien à la pureté de Tintin. Haddock, aristocrate des sordida verba, scande les mots magiques que lui inspirent ses colères homériques. Mais, si ses mots sont parfois écrits en gros, ce ne sont jamais de gros mots. Il cisèle, dans le théâtre de papier, les poétiques insultes que son jeune lecteur ne saurait éructer, orfèvre d'un répertoire hallucinant et jubilatoire recueilli par Cyrille Mozgovine⁴. Sa légendaire furie est « encyclopédique⁵ » : 220 insultes lui permettent d'agonir qui bon lui semble.

« *Iconoclaste* » n'est pas l'insulte favorite de Haddock⁶. Il importe de la situer dans le lexique élaboré pour lui par Hergé dès son entrée en scène dans *Le crabe aux pinces d'or*. Au huitième rang, donc, on trouve neuf occurrences de « iconoclaste ». Deux autres mots figurent au même rang : « brute » et « olibrius », qui

1. Pol. VANDROME : *Le monde de Tintin* Éd. Gallimard, 1959. Éd. de La Table Ronde, Paris, 1994, p. 160.

2. *Id.*, p. 159.

3. Albert ALGOUD, *Le petit Haddock illustré*, Éd. France Loisirs, Paris, 1988, p. 7.

4. Cyrille MOZGOVINE, *De Abdallah à Zorrino*, Éd. Casterman, 1992.

5. Albert ALGOUD, *op. cit.*, p. 4.

6. Voir le tableau 1 page ci-contre.

Tableau 1. — Fréquence et rang des insultes préférées du Capitaine Haddock, rang 1 à 8

Insulte	Fréquence	Rang
<i>Bachi-bouzouk (ou : Bachi-bouzouk des Carpates)</i>	22	1
<i>Bandit</i>	20	2
<i>Ectoplasme (ou : Ectoplasme à roulettes)</i>	20	2
<i>Pirate (Pirate du ciel)</i>	20	2
<i>Moule à gaufres</i>	16	5
<i>Cornichon (ou : Cornichon diplômé)</i>	15	6
<i>Flibustier (ou : Flibustier de carnaval)</i>	11	7
<i>Brute</i>	9	8
<i>Iconoclaste</i>	9	8
<i>Olibrius</i>	9	8

Pour le lexique du personnage, voir C. Mozgovine, *op. cit.*, p. 103-104.

permettent de relever l'isotopie /violence/ dans l'idiolecte haddockien. En effet, s'il n'est pas nécessaire de rappeler le sens de « brute », et si « iconoclaste » s'inscrit dans le thème du présent colloque, il n'est peut-être pas inutile de signaler qu'un « olibrius » y trouverait aisément sa place¹ ! Il y a donc, de la part d'Hergé, l'élaboration d'un idiolecte savant et poétique.

1. Olibrius (ou Olybrius). Parmi les divers personnages qui ont porté ce nom, un empereur d'Occident, incapable et dont le règne fut de courte durée, ne put prendre le pouvoir que grâce à une alliance avec des barbares, au v^e siècle (472). Ce fut également le nom d'un gouverneur d'Antioche dont la littérature hagiographique du Moyen Âge nous apprend qu'il s'illustra en persécutant sainte Marguerite. Un autre Olibrius, gouverneur des Gaules, aurait fait mourir sainte Reine. En outre, l'olibrius figure dans les mystères représentés sur les parois des cathédrales.

Tableau 2. — « Iconoclaste(s) » dans la série *Tintin* (dans l'ordre de parution)

Titre	Planche, vignette	Cri	Destinataire du message crié
<i>Le crabe aux pinces d'or</i>	37, v. 13	oui	Tom, un bandit
<i>Le crabe aux pinces d'or</i>	58, v. 6	oui	Des Berabers (pillards sahariens)
<i>Le trésor de Rackham le rouge</i>	29, v. 9	oui	Des perroquets
<i>Les sept boules de cristal</i>	54, v. 3	non	
<i>Les sept boules de cristal</i>	59, v. 10	oui	Deux chenapans de Saint Nazaire
<i>Le temple du soleil</i>	9, v. 2	oui	Chiquito et Alonzo (marins du <i>Pachacamac</i>)
<i>Le temple du soleil</i>	21, v. 11	oui	Le lama (animal)
<i>On a marché sur la lune</i>	55, v. 8	oui	Dupont
<i>Coke en stock</i>	46, v. 6	non	

1.2 La poétique des apostrophes

Poétiques, les invectives du Capitaine haddock le sont également en termes d'analyse du récit. Il s'agit en effet de moments poétiques, c'est-à-dire d'instantanés où le lecteur perçoit un changement : il « voit » (ou « entend ») une rupture dans le récit. Les colères du marin constituent, dans la série *Tintin*, d'authentiques paradigmes, des moments où le lyrique l'emporte sur l'action. On pourrait alors parler de stases. Cette hypothèse semble bien vérifiée par les sept scènes où figure le cri « iconoclaste(s) »¹.

Dans *Le crabe aux pinces d'or* (pl. 37, v. 13), le courage n'est pas le moteur de la charge, mais le désir de vengeance² : des tireurs ennemis ont brisé la bouteille qu'il avait déposée sur le sable ! La furie du capitaine est-elle la raison suffisante de la fuite des adversaires ? Non. Les bandits ne fuient pas devant un Haddock

1. Voir tableau 2 le relevé des scènes de la série où figure « iconoclaste(s) », dit deux fois, crié sept fois.

2. « Vengeance ! » est crié 4 fois dans une remarquable composition (voir le troisième strip).

survolté, mais devant des cavaliers armés, habilement maintenus jusque-là hors champ. Ainsi notre matamore n'a en rien construit la victoire. Dans le même récit (pl. 56, v. 6), enivrés par le vin qui s'écoule des tonneaux percés par trois coups de feu (pl. 55), Tintin et Haddock chantent, produisant une cacophonie où le burlesque l'emporte sur l'action héroïque.

Dans *Le trésor de Rackham le rouge* (pl. 29, v. 9), il s'agit d'une pause dans la progression à travers la forêt. Des perroquets, descendants des contemporains de l'ancêtre de Haddock, héritiers du vocabulaire de l'illustre prédécesseur qu'ils se sont transmis de génération en génération, font retentir des cris que Haddock croit lui être adressés. Vexé, il leur jette une noix de coco qui retourne à l'envoyeur dans un effet boomerang trois vignettes plus loin. Là encore, Haddock est un conquérant de l'inutile dans un petit ballet digne d'une comédie classique ! On trouve un intermède comparable dans *Les sept boules de cristal* (pl. 59, v. 10), mais avec une brique cette fois.

La célèbre scène du lama (*Le temple du soleil*, pl. 21), est d'ailleurs considérée par Tintin comme une perte de temps¹. Dans *Temple* encore (pl. 9, v. 2) : dans une scène qui aurait pu être de suspense — Haddock tente de sauver Tintin — nous assistons à un spectacle rendu comique par le trait d'Hergé : Haddock s'étire curieusement et ne rame pas, loin s'en faut, comme un professionnel de la mer et ne progresse guère. S'il y a conjonction, c'est parce que Tintin a nagé jusqu'à lui. En effet, si l'on compare les images (pl. 8 v. 15 et pl. 9 v. 7), la distance entre la barque et le bateau n'a guère diminué. Les six petites vignettes qui constituent les deux premiers strips de la planche 9 sont un ralenti. Procédé qu'Hergé affectionne, puisqu'il l'utilise dans d'autres récits².

En dernier lieu, (*On a marché sur la lune*, pl. 55, v. 8), Haddock traite Dupont d'iconoclaste : Wolff, rongé de remords, s'est

1. Page suivante, v. 2, Tintin : *Allons, assez perdu de temps ! ... Nous y sommes ?... (à l'enfant) Au fait, quel est ton nom ?...*

2. Par exemple dans *L'affaire Tournesol*, avec un sparadrapp qui n'en finit pas de circuler.

suicidé. Hergé a opté pour la prétérition. Ainsi, pl. 55 v. 8 est un moment où l'explication d'une action passée — le suicide sacrificiel n'est pas montré — est une sorte de mise au point analeptique. Hergé suspend l'action pour éclairer le lecteur. Ce passage n'a pas manqué de poser problème à l'auteur qui s'en explique dans le remarquable ouvrage de Numa Sadoul¹. Certes, Haddock n'est ni Bossuet ni Malraux, mais sa tirade épидictique résonne, oraison funèbre inattendue par laquelle Haddock expie son propre péché : il apostrophe Dupont, mais c'est sans doute contre lui-même qu'il tonne. N'a-t-il pas été injuste envers Wolff en le qualifiant de « misérable ectoplasme », de « gremlin », de « sauvage » et de « cannibale » ? Par son sacrifice, Wolff est en quelque sorte devenu un saint, quiconque voudrait désormais porter atteinte à son image serait iconoclaste.

Dans les envolées lyriques de Haddock « iconoclaste » a-t-il une image ou un volume sonore particuliers² ? On ne peut que répondre par la négative à cette question très importante dans le domaine de la bande dessinée. « Iconoclaste » relève du même code graphémique et idéographique que les autres mots du même message, « Iconoclaste » est toujours inscrit dans un phylactère. « Iconoclaste » a cependant un statut différent, selon qu'il s'agit pour Haddock de parler normalement ou bien de rugir.

Dans les deux cas où « iconoclaste » est informatif, soit il amorce la liste des qualificatifs par lesquels Haddock désigne les ennemis :

Et nous l'arracherons des mains de ces iconoclastes,
de ces vampires, de ces... (*Boules*, pl. 54, v. 3) ;

soit, mis en apposition, on le trouve en fin de phrase :

Oui, ils nous ont abandonnés, ces iconoclastes ! (*Coke*, pl. 46, v. 6).

1. Numa SADOUL, *op. cit.* Édition définitive Casterman 1989, p. 170-171.

2. L'image de la parole dans les bandes dessinées est importante. Parmi les travaux sur ce sujet, voir le chapitre II de la thèse de Alain CHANTE : *Images de l'armée dans la bande dessinée pour enfants et adolescents : recherches épistémologiques*, Université Paul-Valéry Montpellier III, 1982, p. 167-189.

Dans les sept cas où « iconoclaste » est crié, quand le capitaine conspue un adversaire, « iconoclaste » est le point d'orgue d'une longue bordée de jurons :

Canailles! ... Emplâtres! ... Va-nu-pieds! ... Troglodytes! ... Tchouck- tchouck-nougats! ... [réplique de Tintin qui le met en garde] Sauvages! ... Aztèques! ... Grenouilles! ... Marchands de tapis! ... Iconoclastes¹! ... (*Crabe*, pl. 37, v. 13).

Ma bouteille, sacripant! ... Trahison! ... Vengeance! ... Renégat! ... Hérétique! ... esclavagiste! ... Technocrate! ... Flibustier! Végétarien! Pacte-à-quatre! Pirate! ... Corsaire! ... Arlequin!! Hydrocarbure! Zoulou! Canaque! Gyroscope! Vengeance! ... Emplâtre! ... Doryphore! ... Noix de coco! ... Zouave! ... Cannibale! ... Anthropopithèque! ... Iconoclaste! ... (*Crabe*, pl. 55-56).

Une réplique (contenue dans un seul phylactère) peut être lancée ou terminée par « iconoclaste » :

Iconoclastes! ... Pirates! ... [...] (*Temple*, pl. 9, v. 2).

Voilà une noix de coco qui va vous clouer le bec, iconoclastes! (*Trésor*, pl. 29, v. 9).

Garnements! ... Bandits! ... Iconoclastes! ... (*Boules*, pl. 59, v. 10).

Misérable iconoclaste! (*Temple*, pl. 21, v. 11).

Quoi!! Qu'est-ce que vous dites?! Wolff, un bandit?! ... Si jamais je vous entends encore une seule fois manquer de respect à la mémoire de ce héros, je vous envoie le rejoindre dans l'espace! Compris? espèce d'iconoclaste! ... (*On a marché*, pl. 55, v. 8).

C'est, à n'en pas douter, un outil important dans la rhétorique de Haddock. Ce mot, puisqu'il s'agit d'une production iconique, s'inscrit dans un ensemble visuel où, parmi les codes, figurent en bonne place les auxiliaires du langage, parmi lesquels la gestuelle.

1. Précisons qu'il s'agit ici pour Hergé de produire un effet de fin de page, car c'est la dernière vignette de la planche. Lorsqu'on tourne la page, Haddock poursuit, au sens propre comme au sens figuré : « *Chenapans! ... Ectoplasmes! ... Marins d'eau douce! ... Bachi-bouzouks! ... Zoulous! ... Doryphores! ... Froussards! ... Macaques! ... Parasites! ... Moules à gaufres! ...* » (*Crabe*, pl. 38)

1.3 La gestuelle accompagne l'invective

/Iconoclaste/ est incontestablement un signe linguistique théâtral dans la série *Tintin* et, à ce titre, il ne peut être signe que dans ses relations avec d'autres signes, les signes visuels tels les gestes et les détails physiques du personnage.

Le signe visuel /bouche ouverte/ accompagne régulièrement le signe linguistique /iconoclaste/. Dans *Crabe*, Haddock court en brandissant une bouteille ou bien un fusil, sa bouche grande ouverte laissant voir une denture menaçante. Dans *Trésor* et dans *Boules*, il lance des projectiles, la bouche est également ouverte. Il donne une gifle, sa bouche est ouverte dans *Temple*. Le même signe /bouche ouverte/ est également présent dans *On a marché*, accompagnant cette fois le « geste du bâton¹ ». Caractéristique chez ce personnage, même dans d'autres circonstances, cette attitude, extraite de *Boules*, a justement servi de couverture au *Petit Haddock illustré*². Puisque Haddock conspue les iconoclastes, il reste à voir quelles sont les icônes dont il regrette la destruction.

2 Icônes, iconoclasme et (auto)-censure dans la série *Tintin*

2.1 Haddock et ses icônes

On a vu combien /iconoclaste/ est largement associé à des moments de détente³. Certes, le signe linguistique apparaît au cours de deux temps forts, où la tension est grande, où l'inquiétude domine : on a enlevé Tournesol (*Boules*), les héros sont seuls et abandonnés (*Coke*). Mais il faut souligner que dans ces deux situations Haddock ne crie pas, « iconoclaste » n'est donc pas une invective. Par opposition à ces temps forts, les moments de détente sont plus sonores, c'est à ces occasions que fuse le cri « iconoclaste ». À quelles icônes le personnage regrette-t-il si violemment que l'on ait porté atteinte ?

1. Un doigt, l'index, tendu en direction de son interlocuteur qui se trouve ainsi désigné.

2. *Op. cit.*

3. Par opposition aux temps forts.

Nul ne s'en étonnera : l'icône la plus précieuse aux yeux de Haddock, c'est lui-même ! Ose-t-on l'humilier, cela l'insupporte et entraîne sa colère. La situation la plus éminemment théâtrale (dans le cadre de l'intertextualité) est celle où il reçoit des coups de bâton dans *Crabe*, une scène qui s'étend de la planche 55 jusqu'à la planche 60. La farce des gamins (*Boules*) est classique : c'est le coup de la brique dans le chapeau. Mais l'honneur du marin en souffre bien davantage que son pied. Lorsque Haddock entend les perroquets (*Trésor*), il se dérègle et devient un automate ridicule. Sa /barbe/ est une synecdoque, le lama est donc un iconoclaste (*Temple*). Sa /bouteille/ (*Crabe*) n'est qu'une métonymie, qu'importe ! sa réaction sera la même.

Haddock est aussi capable de refuser que l'on touche à l'image d'autrui, en premier lieu Tintin. Que l'on n'essaie pas de « massacrer » son ami (*Temple*), de nuire à Tournesol (*Boules*) ou à l'ensemble des malheureux Africains abandonnés à leur sort (*Coke*). On l'a vu, Haddock est capable de réviser l'opinion qu'il a d'autrui. Le geste de Wolff (*On a marché*) lui a ouvert les portes du ciel ; l'opposant est devenu adjuvant, il s'est hissé au rang d'icône. Mais les exemples ne manquent pas où Haddock s'est abstenu de réagir à l'iconoclasme. Un silence qui ne peut pas ne pas avoir de signification.

2.2 Où Haddock aurait pu crier « iconoclaste » et qu'il ne l'a pas fait

La théorie sémiotique prévoit qu'il peut y avoir un signe zéro, autrement dit, l'absence (apparente) de signe est un signe. Comme le silence est un signe, /iconoclaste/, même s'il n'est pas prononcé, n'en est pas pour autant véritablement absent des situations semblables à celles dans lesquelles il figure et que nous venons de montrer. L'absence du signe linguistique /iconoclaste/ a bien une signification.

Haddock ne traite jamais les Arabes d'iconoclastes : les pillards du désert qui ont osé casser sa bouteille (*Crabe*) sont nommés « *Berabers* », ce qui ôte toute ambiguïté. Le petit Abdallah, fils de l'Emir du Khemed, qui lui en fait voir de toutes les cou-

leurs pendant trois aventures¹, plus une où il n'apparaît pas² mais dans laquelle il est bien présent, n'est pas iconoclaste. Les gamins farceurs de type européen qui jouent des tours innocents le sont, eux (*Boules*). Abdallah fait pire, mais il n'est pas coupable d'iconoclasme! Dans un autre contexte, (*Temple*), alors que Tintin, Milou, Tournesol et Haddock sont sur le bûcher, le capitaine ne crie pas aux Incas qu'ils sont des iconoclastes. C'est un animal, le lama, qui paiera l'addition « *pour tous les autres*³ ». Auto censure? Dans un contexte religieux où des icônes sont mises à mal, Hergé s'est abstenu de courir le risque de navrer le lecteur.

Ainsi « iconoclaste » est une insulte de haut rang, très théâtralisée, distillée cependant avec retenue, essentiellement lors des moments de détente. Mais on sait que la violence de Haddock n'est pas exclusivement verbale. Ne serait-il pas lui-même iconoclaste, parfois?

2.3 Haddock iconoclaste

S'il est superflu de rappeler la profondeur de l'amitié qui le lie à Tintin, peut-être faudrait-il signaler que Haddock, malgré lui, sous l'empire de la boisson notamment, se met en situation de détruire Tintin. Dès leur première rencontre (*Crabe*, pl. 15), les choses commencent par un affrontement. L'ivrogne violente le héros qu'il traite de « moussaillon du diable ». Les rêves de Haddock sont également pour lui des occasions de détruire des images. Dans *Crabe*, son délire lui fait prendre Tintin pour une bouteille, il l'étrangle. Traumatisé par ce geste, Tintin cauchemarde : Haddock est bien un destructeur d'icônes, puisqu'il prend sa tête pour une bouteille et s'apprête à y planter un tire-bouchon! Dans *Boules*, l'alcoolémie modifie l'image du professeur Tournesol sous les yeux de Haddock et le portrait s'anime. Pour se déculpabiliser, Haddock accuse la bouteille d'avoir provoqué cette hallucination. Car l'affaire est à ses yeux

1. *Or noir, Objectif Lune, Coke en stock.*

2. *Tibet.*

3. Cf. la dernière image de l'album : « *Tu as payé pour tous les autres, mais, tant pis! J'avais ça sur le cœur depuis longtemps!* ».

très grave : il vient de briser l'image de celui qui, par sa générosité, lui a permis d'acquérir le château de Moulinsart (*Trésor*) et dont il avait fait accrocher le portrait !

À noter que la nuit ne lui est guère favorable dans *Les bijoux de la Castafiore* : obsédé par l'envahissante cantatrice qui l'empêche de jouir de la paisible retraite à laquelle il aspire, Haddock la voit en perroquet dans son rêve. Et ne se livre-t-il pas à une autodestruction lorsque, dans la même image, il s' imagine tout nu, assis au premier rang à l'opéra parmi un parterre de perroquets sourcilieux ? Les images d'Hergé font ici écho aux images médiévales¹.

Le *dérèglement* physique et verbal des personnages de la série *Tintin* est un procédé très connu et souvent analysé². Rares sont ceux qui y échappent, c'est l'un des ressorts du comique au théâtre. Or, si le contrat de divertissement³ rend possibles voire nécessaires de telles pauses dans le récit d'aventures, certains temps forts des aventures de Tintin sont construits sur la destruction d'images : images religieuses que l'on brise, images des médias que l'on conteste.

3 Des images abîmées dans la série *Tintin*

3.1 Le vandalisme salutaire

On associe le terme « vandalisme » au nom de l'Abbé Grégoire, dans un contexte difficile de construction du patrimoine national. Or, c'est dans un *Musée imaginaire* que notre société, deve-

1. Au XIII^e siècle, le mot image désigne, outre une statue, une vision au cours d'un rêve. « *L'iconographie des rêves enferme même dans un unique espace, encadré parfois par un rideau qui s'ouvre comme pour témoigner de la révélation du songe, la figure du rêveur endormi et celle des objets de son rêve.* » (Jean-Claude SCHMITT, « Imago, de l'image à l'imaginaire », *L'image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, Éditions Léopard d'or, 1996, p. 30.

2. Cf. les dérèglements des Dupondt répertoriés par Cyrille MOZGOVINE, *op. cit.*, p. 73-74.

3. Voir, sur les différents contrats que proposent les médias, G. LOCHARD et H. BOYER, *La communication médiatique*, Mémo, Seuil, 1998.

nue agnostique, nous fait évoluer¹, où les images religieuses sont devenues des œuvres d'art ; Hergé les intègre à ses productions. La série *Tintin* présente la destruction d'une image non chrétienne, la statuette arumbaya, et d'une image chrétienne, la statue de saint Jean, toutes deux « muséifiées » au départ de l'histoire, mais dont on ne pouvait soupçonner le contenu. L'objet devient utile au récit : les objets de valeur sont souvent dissimulés dans des *images* qu'il faut briser pour les en extraire, dans un acte de vandalisme souvent involontaire, mais qu'il faut accomplir pour parachever le récit. Dans *L'Oreille cassée*, une statuette arumbaya contient un diamant. Le bijou est éjecté lors de la chute de l'objet qui éclate (planche 60) et que l'on rafistole pour le replacer dans un musée. Le trésor de Rakham le Rouge est également dissimulé dans une *image* : un globe terrestre au pied de la statue de saint Jean l'Évangéliste (*Trésor*, planche 61, premier strip). Lorsque Tintin touche le globe en un endroit précis, l'ouverture est brutale et une pièce s'en détache, qui va frapper Haddock au visage. On le voit, l'ouverture des images ne se fait que dans la violence. Vandalisme positif, cependant, car il permet de parvenir avec bonheur au point d'aboutissement final².

3.2 Graphosphère versus vidéosphère

Pour écrire plusieurs aventures de Tintin, nous ne les citerons pas toutes, Hergé fait appel aux images de télévision, théâtre dans le théâtre où les images qui parlent du monde se déguisent en images de fiction. Certaines de ces images *dessinées* de télévision montrent la destruction du monde, images de la réalité, que l'on pourrait croire vraies (*L'Affaire Tournesol*, destruction de New York). Mais il ne s'agissait que d'une simulation ! Les images télévisuelles mentent, mais la réalité, le 11 septembre l'a bien montré, peut dépasser ce que les images virtuelles donnent à voir. Hergé nous apprend, en quelque sorte, à décrypter les images, à

1. Cf. Le *Musée imaginaire* de MALRAUX et la lecture de Gérard LECLERC, *La mondialisation culturelle. Les civilisations à l'épreuve*, PUF, 2000, pp. 299-311.

2. En vertu de l'hypothèse sémiotique selon laquelle tout récit est une structure algorithmique de transformations.

réfléchir sur elles, quitte à les mettre en question. La différence entre les images de la télévision et les images de la B.D. : les dernières ne prétendent pas dire la vérité ! Ainsi contestées par les images des bandes dessinées, les images des nouveaux médias s'en trouvent décrédibilisées. La place manque ici pour rappeler (*L'Affaire Tournesol* paraît en 1954) les différentes théories sur l'impact des médias. Cette histoire est parue pendant la période dite « des effets limités¹ ». Peu après, « *les années soixante commenceront, sur le plan des arts plastiques, par la critique de la consommation*² ». On observe à l'époque où la figuration narrative est à son apogée, « *un retour à l'image, et même un retour à la toile, ce qui pourrait passer pour une attitude conservatrice*³ ». On sait Hergé « iconologue⁴ », son écriture s'inscrit dans une réflexion sur le rapport entre les icônes à son époque. Époque qui a vu précisément l'émergence d'un nouveau média : la télévision.

Les Bijoux de la Castafiore paraît en 1963. Les médias — la télévision surtout — agitent cette histoire qui se déroule entièrement à Moulinsart. Cela commence par l'invention de Tournesol : le « supercolor-tryphonar » (planches 48 à 50), qui ne fonctionne pas. L'image est illisible, le son défectueux. Problème qui n'affecte pas la création des images de B.D. ! Hergé insiste sur l'extrême lourdeur du dispositif technique (pl. 48, v. 68). À la fin de l'histoire, (pl. 58, v. 3) Tournesol annonce son départ pour Milan où il a l'intention de présenter son invention au Congrès international de télévision. Comment Tintin réagit-il à ces nouvelles images ? Dans sa grande naïveté, il trouve cela « *génial* » (pl. 48, v. 6), alors que la télévision envahit Moulinsart, en ajou-

1. On trouvera une présentation brève mais dense des différentes théories sur l'impact des médias dans « L'impact des médias : les modèles théoriques », par Jean-Louis Missika dans *La communication. État des savoirs*, Philippe CABIN dir., Sciences Humaines Éditions, 1998.

2. Laurent GERVEREAU, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au xx^e siècle*, Éditions du Seuil, 2000, p. 271.

3. *Id.*, p. 277.

4. Pierre FRESNAULT DERUELLE, *Hergé ou le secret de l'image*, Éditions Moulinsart, 1999, pp. 74-91.

tant au « *détraquement systématique*¹ » que l'on constate. On ne peut qu'être impressionné par le tremblé de l'image planche 50 : après avoir vu la télévision, les personnages s'en trouvent physiquement modifiés. Cette aventure de Tintin donne à lire la frontière entre les deux âges du visible, analysée par Régis Debray².

Tintin et les Picaros (1976) est le dernier album publié par Hergé : du début à la fin de l'histoire, on est dans la « société du spectacle³ » où domine l'illusion. La télévision se discrédite en montrant des juges burlesques qui donnent un spectacle affligeant, des accusés au discours indigent (les Dupondt), une Castafiore qui prend le tribunal pour une scène de spectacle. La télévision tombe en panne, et le visuel « interlude » montre un petit oiseau qui chante, contre-champ (contre-chant ?) de la Castafiore. « Interlude » prend ici tout son sens : pause poétique — qui a disparu depuis à la télévision, victime de l'hystérie des publicités — pause qui n'interdit pas, bien au contraire, le retour à une vie où l'on sait reconnaître un mensonge, une illusion. Les vignettes d'Hergé veulent sortir victorieuses de leur combat avec les nouvelles images. Combat pathétique dont on connaît l'issue : les images de B.D. ont rejoint « peinture et sculpture dans les graves sanctuaires de la respectabilité esthétique⁴ ». Ce qui ne signifie pas pour autant qu'Hergé se soit engagé dans un conflit avec la vidéosphère, car il a fait deux films et deux dessins animés⁵. Toujours est-il que la télévision abîme souvent les personnages de B.D. dans la série Tintin.

1. Benoît PEETERS, *Le monde d'Hergé*, Casterman, 1983, puis *Tintin et le monde d'Hergé* Éditions France Loisirs, p. 116.

2. Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992.

3. Benoît PEETERS, *op. cit.*, p. 127.

4. Régis DEBRAY, *op. cit.*, p. 312.

5. Deux films : *le Mystère de la Toison d'or* (1961), *Tintin et les oranges bleues* (1964) et deux dessins animés de long métrage : *Le Temple du Soleil* (1969), *Tintin et le lac aux requins* (1972).

Conclusion

Certes, la théâtralité du personnage de Haddock le conduit bien souvent à des excès savoureux qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre. Il me crierait sans doute « iconoclaste », puisque j'ai osé démonter les images de son créateur. L'expression figurant dans son registre (*L'Affaire Tournesol*), il nous traiterait peut-être de « cornichons diplômés ». Qui lui en voudrait pour autant ?

La série *Tintin* est un exemple de bandes dessinées parues dans un journal éponyme au cléricisme affirmé, quoique nuancé. Hergé a d'ailleurs été représenté une fois comme un prêtre¹ ! Il a d'ailleurs déclaré : « *dans nos pays, c'est certain, il est difficile de ne pas être imprégné de traditions chrétiennes. Mais je ne suis pas un esprit religieux, et encore moins un "curé" !* »

Les bandes dessinées, Jean-Bruno Renard l'a montré avec brio, sont révélatrices des croyances du siècle². Ce genre contemporain, parmi tant d'autres choses, montre des aspects intéressants du christianisme et des religions non-chrétiennes. Il mérite donc d'être interrogé, bien que décrié par certains auteurs, comme Jean-Marie Harouel³. Je me suis offert ici « *le luxe d'une régression mentale [puisque] la bande dessinée divertit mais n'apprend rien*⁴. » Qu'Hergé en soit remercié, lui dont la place manque ici pour dire plus longuement qu'il a été victime de la censure dans l'immédiat après-guerre.

Bibliographie

ALGOUD Albert, 1988, *Le petit Haddock illustré*, France Loisirs.

CHANTE Alain, 1982, *Images de l'armée dans la bande dessinée pour enfants et adolescents : recherches épistémologiques*, Université Paul-Valéry, Montpellier III.

1. TIBET, *Le Monstre de Noireville*, dans *Tintin* n° 1199.

2. Jean-Bruno RENARD, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, PUF, 1986.

3. Jean-Marie HAROUEL, *Cultures et contre-cultures*, Quadrige/PUF, 1994.

4. *Id.* p. 125.

- DEBRAY Régis, 1992, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident*, Gallimard.
- FRESNAULT DERUELLE Pierre, 1999, *Hergé ou le secret de l'image*, Éd. Moulinsart.
- GERVEREAU Laurent, 2000, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*, Seuil.
- HAROUEL Jean-Marie, 1994, *Cultures et contre-cultures*, PUF.
- LECLERC Gérard, 2000, *La mondialisation culturelle. Les civilisations à l'épreuve*, PUF.
- LOCHARD G. et. BOYER H, 1998, *La communication médiatique*, Seuil.
- MISSIKA Jean-Louis, 1998, L'impact des médias : les modèles théoriques, in *La communication. État des savoirs*, P. Cabin dir., Sciences Humaines Éd.
- MOZGOVINE Cyrille, 1992, *De Abdallah à Zorrino*, Casterman.
- PEETERS Benoît, *Le monde d'Hergé*, Casterman, 1983, puis *Tintin et le monde d'Hergé*, France Loisirs.
- RENARD Jean-Bruno, 1986, *Bandes dessinées et croyances du siècle*, PUF.
- SADOUL Numa, 1975, *Entretiens avec Hergé*, Casterman.
- SCHMITT Claude, 1996, Imago, de l'image à l'imaginaire, in *L'image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, Éd. Léopard d'or.
- VANDROME Pol, 1994, *Le monde de Tintin* Gallimard ; 1959, La Table Ronde.

grands domaines s'interpénétrant chronologiquement : 1) la violence cinématographique, 2) la violence télévisée, et 3) la violence vidéo.

1 Le grand interdit public, la violence cinématographique

En 1975, un événement passe inaperçu du grand public. La fameuse loi de finances du 30 décembre¹ qui, en seulement deux articles, les 11 et 12, établit la nouvelle classification X sur les films pornographiques², bannit à grand bruit le sexe du grand écran et consacre *en catimini* un nouvel interdit cinématographique : la violence. L'influence négative du cinéma sur la violence est connue depuis longtemps. Dès 1916, la presse affirmait³ : « *Zigomar, Fantômas, Les Vampires* est-il devenu une école du crime ? Des apaches qui se sont fait pincer récemment par la police ont avoué que les derniers épisodes des *Mystères de New York* les avaient influencés dans leur actes criminels ». De nos jours, la violence, visuelle ou auditive, physique ou intellectuelle, s'avère plus dangereuse que la pornographie car, du point de vue censorial, si l'influence de l'érotisme est simplement individuelle, l'influence de la violence est collective et néfaste à l'intérêt général.

Le chômage et la violence concomitante, plaies majeures de notre société, reflètent le malaise des banlieues⁴ et les fractures sociales qui éclatent en France avec les viols en réunion (les fameuses « tournantes ») dans les caves d'immeubles, les alertes aux feux, les bombes artisanales, les coups de couteaux et de revolvers se multipliant au sein des collèges et des lycées, touchant élèves et proviseurs dans et hors l'enceinte de leurs lieux de

1. Loi de finances pour 1976, loi n° 75-1278 du 30 décembre 1975, et son décret d'application n° 76-11 du 6 janvier 1976, in Journal Officiel des 31 décembre 1975 et 9 janvier 1976.

2. Les autres classifications sont : autorisation tous publics, interdiction aux moins de 13 ans, aux moins de 18 ans, interdiction totale (aucune d'elles ne précise l'existence ou non de violence).

3. Jacques Legrand (s/d), *Chronique du cinéma*, Ed. Chronique, 1992, p. 156.

4. J. Baldizzone (s/d), *Banlieues* in Les Cahiers de la Cinémathèque n°s 59-60, 1994.

travail. La violence est devenue une des plaies des établissements scolaires et sa lutte une des priorités de l'Éducation nationale. En 2003, Luc Ferry, ministre de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche, reconnaît lui-même que « plus de 81 000 incidents graves sont survenus dans les établissements scolaires et ont été signalés au ministère en 2002¹ ». Les malades des banlieues, les jeunes mal aimés et mal dans leur peau, sont plus attirés par le cinéma que par la lecture (regarder un film prend 1 h 30, lire un livre demande plus de temps et dépend de chacun). Le petit écran (la télévision, le câble et le satellite) permet un choix et une liberté de programmes illimités à toute heure du jour et de la nuit. Certains jeunes prennent facilement exemple sur la violence télévisée pour l'exacerber immédiatement sur le terrain. Les pouvoirs publics ne s'y sont pas trompés, pas plus que les censeurs, et surveillent de près ces violences néfastes. En 1972, Stanley Kubrick dénonce dans *Orange mécanique* (*A Clockwork Orange*) un Royaume-Uni gangrené de voleurs et violeurs : le film est interdit pour violence. En 1974, dans *Les Valseuses*, Bertrand Blier rend sympathiques deux loubards obsédés par le sexe et l'argent, et qui écumant la France, au grand dam de certains défenseurs de l'ordre public.

La première liste des films pornographiques ou d'incitation à la violence donnée le 9 janvier 1976 par le secrétariat d'État à la Culture surprend par son classement anarchique, qui n'est ni alphabétique ni numérique ni par ordre des numéros de visas, et saisit doublement par la crudité de ses titres qui laissent songeur². Quatre remarques s'imposent. 1) Cette liste imagée, où certains titres ne craignent pas de faire référence à de grands classiques « traditionnels », comporte 161 films pornographiques et 0 film d'incitation à la violence. Complétée dans l'année par trois additifs successifs³, elle comprend finalement 322 pornos

1. Luc Ferry, L'augmentation des « incidents graves » in L. Ferry, X. Darcos et C. Haigneré, *Lettre à ceux qui aiment l'école, Pour expliquer les réformes en cours*, Ed. O. Jacob et CNDP-CRDP, 2003, pp. 33-38.

2. JORF des 14 et 22 janvier 1976; cf. Bull. d'Info C.N.C. n°s 155-156, octobre-décembre 1978, p. 181-183.

3. Additif du 28 mai 1976 in Bull. d'Info C.N.C. n°s 159-160, juin-août 1976,

pour seulement 2 violents — révélant ainsi la véritable finalité de la loi de finances de 1975 qui est de s'en prendre fiscalement et financièrement aux films pornographiques — et justifie ainsi que le public pense (à tort) que les films X sont tous synonymes de films pornographiques et ignore que certains X peuvent être violents. 2) L'ixification n'est-elle pas plus injustifiée pour les films violents que pornographiques? Si l'interdiction de la violence semble ne viser aucun public, celle du porno vise un public conséquent qui, même restreint, comporte ses propres aficionados. Comme les films X sont surtaxés, fiscalisés et condamnés matériellement à un public réduit mais fidèle en ne pouvant être projetés que dans un nombre limité de salles spécialisées, les producteurs doivent, pour entrer dans leurs frais, réduire considérablement leurs dépenses pour intégrer les surcoûts engendrés du X. Parallèlement, le déséquilibre d'un film violent est aggravé du fait que son budget initial est celui d'un film normal qui supporte mal la moindre restriction amputant ses qualités et quantités et que son ixification le condamne à disparaître fatalement plus vite. 3) Que vient donc faire l'interdiction des films violents qui semble être l'exception X? L'État, désireux de soigner son image de marque, ne se risque pas à prononcer une interdiction totale qui le ferait paraître totalitaire. Renversant les rôles, il préfère ixifier le film en lui faisant adosser — ruse suprême — une image négative. 4) L'ixification est un compromis censoral, rapide et facile, entre l'interdiction aux moins de 18 ans et l'interdiction totale. La première, limitée et susceptible de recours juridique, voit, somme toute, une large diffusion des films incriminés, la seconde, définitive (il n'existe pas, à ma connaissance, de contestation devant le juge d'un classement « total »), est irrévocable et empêche la moindre diffusion.

La notion de violence, non définie par les juges, contrairement à celles d'érotisme et de pornographie et de porno soft et de porno hard définies par la Cour de cassation réunie en Chambre

p. 64-65; additif du 27 septembre 1976 in Bull. d'Info C.N.C., octobre 1976, p. 147-148; additif du 12 novembre 1976 in Bull. d'Info C.N.C., décembre 1976.

spéciale en 1979¹, a été définie par les membres de la Commission nationale de classification des films (C.n.c.). Aussi faut-il s'interroger sur la nature des critères de violence qui permet aux représentants légaux d'interdire partiellement ou totalement un film. Pour Maurice Lecoq², « *on ne saurait éliminer la violence du cinéma, mais bien son excès. Or, la mesure exacte est impossible. L'évaluation au trop ne peut s'exprimer que quantitativement* ». La violence est une agression de la sensibilité dont l'excès engendre la peur. Plutôt que d'incitation à la violence, il faut parler de contagion de la violence entraînant des dérèglements mentaux avec des effets excitants (pulsions agressives et sadiques) et inhibants (indifférence et accoutumance à l'horreur), dont le degré varie selon l'intensité de l'agressivité (influence écrite, verbale, physique, psychique) et le temps d'exposition. Pour Pierre Soudet, ancien président de la C.n.c., si la pornographie est pardonnable pour des adultes, en revanche la violence³ : « *le sadisme, la manipulation mentale, tout ce qui a un aspect cruel, pervers, disons le mot : nazi, qu'on trouve par exemple dans beaucoup de films japonais* », ne souffre nul pardon et mérite même l'interdiction totale, l'interdit ultime.

Les films pornographiques étant l'essentiel du volume des films X, les films d'incitation à la violence, rares et méconnus du grand public, sont tout autant délaissés par les spécialistes ou les généralistes du X qui ne s'intéressent eux-mêmes qu'à la pornographie. La toute récente encyclopédie du X (*Le Cinéma X*⁴), pourtant exhaustive, ne déroge pas à la règle. Que l'on prenne les bilans annuels du Centre National de la Cinématographie (CNC⁵) pour s'intéresser aux longs métrages ixifiés (les courts

1. Cour de Cassation, Chambre criminelle, 25 janvier 1979, Arrêt Beytout et Société nouvelle cinématographie S.A., in *Gazette du Palais*, 11 septembre 1979, p. 408-409.

2. M. Lecoq, *Le contrôle de films : certitude et... perplexité*, in *Ciné Jeunes* n° 98-1979, p. 27-30.

3. Monique Annaud et Claude Gauteur, *Le président Soudet s'explique sur la censure* in *Le Film Français*, n° 1607, janvier 1976, p. 18-22.

4. Jacques Zimmer (s/d), *Le cinéma X*, Ed. La Musardine, 2003, 444 p.

5. Bilan 1976 CNC-Info n°s 164-165, avril-juin 1977; Bilan 1977 CNC-Info n°s 170-171, juillet-août 1978; Bilan 1978 CNC-Info n°s 176-177; Bilan 1979

Tableau 1. — Tableau comparatif des longs métrages ixifiés pour pornographie et pour violence

Année	X Pornos	X Violents	X total
1976	322	2	324
1977	99	2	111
1978	127	2	129
1979	85	2	87
1980	53	2	55
1981	30	0	30
1982	0	0	0
1983	51	0	51
1984	50	0	50
1985	70	0	70
1986	87	0	87
1987	67	0	67
1988	0	0	0
TOTAL	1041	10	1051

Tableau établi par l'auteur

étant écartés) en relevant systématiquement les films X et en dressant un tableau chiffré, les chiffres confirment que la violence est bien l'exception à la pornographie.

De 1976 à 1980, quel que soit le nombre de films pornographiques, la C.n.c. n'ixifie pour violence que deux films par an.

CNC-Info n^{os} 182-183, juin-août 1980; Bilan 1981 CNC-Info n^o 193, juin 1982; Bilan 1983 CNC-Info 202, août 1984; Bilan 1984 CNC-Info n^o 206, juin 1985; Bilan 1985 CNC-info n^o 209, mai-juin 1986, mai-juin 1986; Bilan 1986 CNC-Info n^o 213, mai-juin 1987; Bilan 1988 CNC-Info n^o 223, mai-juin 1989.

Elle n'ixifie plus aucun film pour violence à partir de 1981 et pour pornographie à partir de 1987, les cassettes et le petit écran supplantant largement le grand écran. Il faut toutefois signaler le retour inopiné et éphémère de l'ixification en 2000 avec *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, film cumulant la pornographie et la violence et ixifié à juste titre par le Conseil d'État (un seul critère suffisant à rendre X le film, on peut s'étonner de l'existence de l'Affaire¹).

La consultation des différentes listes officielles des films interdits tous les ans (listes complétées par de nombreux additifs) n'est pas aisée et nécessite des yeux exercés : parmi la centaine de titres de films interdits aux moins de 18 ans chaque année, tous ne sont pas X (les premiers sont visibles dans toutes les salles, les seconds dans des salles spécialisées). Il faut différencier et relever les films classiques en caractères normaux, les films pornographiques « mentionnés en gras » et les films d'incitation à la violence « dans le même caractère en italique ». Les petits et différents caractères se confondant, relever les films violents, noyés dans le flot des films normaux et pornos, n'est pas évident.

Des recherches effectuées, sur les 1051 longs métrages ixifiés entre 1976 et 1987, il n'existe que 10 films violents. Leurs titres, comme *Emmanuelle*, à l'érotisme si choquant en 1974 et devenu aujourd'hui si « cucul », risquent d'en surprendre plus d'un(e) ! Le plus célèbre, *Les Guerriers de la nuit* (*The Warriors*) de Walter Hill, film pourtant coupé de 10 minutes, ne voit (comme ses confrères X) son interdit mentionné dans aucun des dictionnaires classiques (Rapp/Larousse, Tulard/Laffont, Murat/Télérama) ou spécialisés (Douin/PUF²), ce qui prouve bien le caractère éphémère de la censure. Ce film, sans aucune scène de sexe mais assez violent, s'inspirant de *L'Anabase* et de *La Retraite des Dix Mille* après la mort de Cyrus, est momentanément ixé en France

1. Gérard Camy et Albert Montagne, *Baise-moi* in Gérard Camy (s/d), *50 films qui ont fait scandale*, CinémaAction n° 103, Ed. Corlet-Télérama, 2002, pp. 217-222.

2. B. Rapp et J.-C. Lamy (s/d), 2002, *Dictionnaire mondial des films*, Larousse, 910 p. ; J. Tulard (s/d), 1995, *Guide des films (1895-1995)*, Laffont, 1480 p. ; P. Murat (s/d), 2002, *Guide du cinéma chez soi*, Ed. Télérama, 1150 p. ; J.-L. Douin, 1998, *Dictionnaire de la censure au cinéma, Images interdites*, PUF, 470 p.

en 1979 puis simplement interdit aux moins de 18 ans (quel est l'intérêt? Si le film est interdit, dans les deux cas, aux moins de 18 ans, la levée de l'ixification autorise sa projection partout en France dans toutes les salles classiques). Qui s'en souvient? Le film étant fort chaste (le sexe se résumant à de petits baisers strictement buccaux et ne comportant aucune parole déplacée) et sans violence (les combats, sans effusion de sang ni de cervelle, étant surtout chorégraphiques), ce fut le message : « si tous les gangs du monde (dans le film, ceux de New York, et de la Ville, et donc de la région, du département, de l'État) s'unissaient, ils seraient plus nombreux et plus forts que les forces de police rassemblées », qui l'emporta. Plus connus, *Zombie* ou *Le Crépuscule des morts vivants* de George A. Romero et le très populaire *Mad Max* de Georges Miller sont aussi brièvement classés X et libérés contre une interdiction aux — de 18 ans par le ministre de la Culture, Jack Lang, qui avait annoncé qu'aucun film ne serait ixifié pour incitation à la violence. Complètement ignoré du public, *Pique-nique* est aussi ixifié pour violence. Enfin, *Masacre à la tronçonneuse* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) de Tobe Hooper, engendrant le genre gore, et *Maniac* de William Lustig ont tous deux la particularité d'avoir des démêlés avec la censure et d'être longuement interdits sur grand écran, alors même que leur version est depuis longtemps disponible en vidéocassettes.

Plus classiquement, en 1986, *De bruit et de fureur* de Jean-Claude Brisson, film dont l'intitulé suggère une certaine violence, réussit l'exploit de recevoir un prix de la jeunesse et une interdiction aux mineurs. En 1995, Mathieu Kassovitz conte dans *La Haine* la journée d'une bande de jeunes, qui « ont la haine » après une bavure policière ayant entraîné la mort de l'un d'entre eux, et crée le scandale en étant primé à Cannes (la même année, des bavures policières avaient effectivement eu lieu en France, aggravant le malaise social). Comme le constate Aurélien Ferenczi, lors de la sortie de *Ring* de Hideo Nakata en avril 2001¹, le cinéma japonais mise sur l'horreur et le fantastique pour séduire les jeunes et reflète une société de violence née de la crise économique.

1. Aurélien Ferenczi, *Massacres à la japonaise*, Télérama n° 2674, avril 2001.

Ses propos sont à nuancer. La violence et ses massacres inhérents sont une constante de la société japonaise confrontée à une nature hostile (tsunamis, séismes, glissements de terrains, avalanches de boues^{1...}). L'idée d'une société en crise et de l'essor parallèle du cinéma fantastique date des Années 30. Elle est née en 1933 avec *King Kong* d'Ernest Beaumont Schoedsack et de Merian Coldwell Cooper, film fantastique (au sens propre et figuré) et film de la Crise de 1929. D'entrée, l'affamée Ann Darrow (Fay Wray) vole sur un quai embrumé une pomme (symbole édénique). Arrêtée, elle est délivrée par le riche Carl Denham (Robert Armstrong) qui lui offre un travail qu'elle ne peut refuser. Cette scène primordiale, lien entre l'enfer terrestre de N.Y. et l'enfer îlien de Skull Island, est coupée dans la version française, pour occulter la misère qui régnait aux E.U. et prolonger le rêve américain. Quant au triple mélange d'horreur, de fantastique et de violence, il compose depuis longtemps le cocktail préféré des Américains. Citons David Cronenberg, maître de l'horreur fantastique, avec *Crash et eXistenZ* (1996 et 1999), et Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, deux parfaits inconnus, avec *Le Projet Blair Witch* (*The Blair Witch Project*, 1999).

Sur le terrain, comment faire interdire légalement un film quel qu'il soit (érotique, violent, athée...) pourtant pourvu d'un visa national d'autorisation? Il suffit de se baser sur la jurisprudence du Conseil d'État. En 1959, l'arrêt *Lutetia* sur *Le Feu dans la peau* de Marcel Blistene statue qu'un maire peut interdire localement un film visé sur le territoire national si des circonstances locales existent². L'arrêt de principe (car en assemblée) sur *Les Liaisons dangereuses* de Roger Vadim précise en 1963 la nature de ces circonstances locales³. La violence peut légitimer

1. Albert Montagne, Un film japonais frappé à tort d'une interdiction totale en France, in José Baldizzone (s/d), *Écrans Japon*, Les Cahiers de la Cinémathèque n^{os} 72-73, 2001, pp. 101-105.

2. C.E., *Arrêt Société Lutetia et Syndicat français des producteurs et exportateurs de films*, Dalloz, Jurisprudence, 171-175.

3. C.E., Assemblée, 19 avril 1963, 13 arrêts : *villes d'Avanches, Beauvais, Senlis, Marseille, Dijon, Rouen, Mulhouse, Saverne, Salon-de-Provence, Landerneau, Le Mans...*, Semaine juridique 1963, II, 13236-13237.

l'interdiction locale, municipale ou préfectorale, d'un film pourtant autorisé par la C.n.c. sous la condition expresse de l'existence de menaces locales de troubles de l'ordre public. Certains groupes de pression l'ont fort bien compris ! Une simple menace de désordre public peut faire interdire localement un film autorisé par visa national par un maire ou un préfet frileux et soucieux de satisfaire ses concitoyens. Or, plutôt que d'interdire le film par précaution, les autorités de police ne pourraient-elles pas, au contraire, le protéger ?

Les censures officielles (nationales : du ministre compétent en cinéma et de la C.n.c., et locales : des maires et préfets) sont maintenant achevées et régissent entièrement le cinéma qui est enfermé dans un carcan de lois et de règlements préventifs et répressifs. Personne (acteurs, cinéastes, producteurs, scénaristes...) et rien (films, matériels publicitaires...) ne peuvent échapper à leurs filets. En 1990, Jean-François Théry, alors président de la C.n.c., explique au profane pourquoi le contrôle n'est pas une censure¹. Le mois suivant, le décret du 23 janvier 1990 transforme la commission de contrôle en commission de classification, terme qui semble suggérer l'allègement, voire la disparition, de la censure. Toute personne est en droit de penser à une titulature mensongère et publicitaire d'une succursale des pouvoirs publics mais la réponse doit être plus nuancée. La censure n'a certes pas disparu (surtout en changeant de nom) mais, telle une maladie qui disparaîtrait quasiment de la terre et dont l'antidote n'aurait plus lieu d'exister, certaines sous-censures n'ont plus besoin d'opérer. La censure de la commission filmique est quasiment nulle parce qu'elle est devenue une censure *a posteriori* secondaire, une post-censure d'extrême urgence, les précensures financières *a priori* écrasant principalement — et assez efficacement — le film, reconnu comme navet, à sa racine la plus profonde.

1. J.-F. Théry, 1990, La censure n'existe pas, in *Pour en finir une fois pour toute la censure*, Cerf, p. 21-25.

2 Le grand interdit familial, la violence télévisée

Pour le petit écran, l'interdit est le fameux carré blanc apparu en 1961 avec la diffusion de *Riz amer* (*Riso amaro*) de Giuseppe de Santis¹. Apparu en 1964, le rectangle blanc est en réalité un carré allongé pour être simplement plus visible et mieux attirer l'attention du spectateur². Cette figure géométrique est neutre puisqu'elle ne précise pas la caractère érotique ou violent du film déconseillé. En 1996, le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), autorité indépendante chargée de concilier la liberté des télévisions et des radios publiques, crée une nouvelle signalétique morale en dotant les chaînes télévisées de logos communs, caractérisés par des formes géométriques et des couleurs différentes et repérables d'un coup d'œil³ : cercle vert : accord parental souhaitable ; triangle jaune : accord parental indispensable (ou film interdit aux moins de 12 ans) ; carré rouge : public adulte (ou film interdit aux – de 16 ans). Canal +, chaîne privée, se démarque de ses consœurs publiques avec une signalétique particulière : carré vert : pour tout public ; carré vert plein avec un point blanc au centre : scènes susceptibles de heurter le jeune public ; cercle orange plein avec un carré blanc au centre : film interdit aux – de 12 ans ; cercle rouge : film interdit aux – de 16 ans ; cercle violet plein avec un X blanc au centre : film pornographique ou d'extrême violence. Ce n'est qu'en septembre 1998⁴ que le CSA instaure une nouvelle signalétique valable sur toutes les chaînes⁵ : disque vert centré d'un losange blanc : catégorie I pour œuvres tout public ; anneau bleu : catégorie II pour accord parental souhaitable ; disque jaune centré d'un triangle blanc : catégorie III pour accord parental indispensable ou inter-

1. Sur la symbolique négative du carré noir, cf. Alain Troyas, *Art moderne et iconoclasme*, publié dans ce volume.

2. Jean-Luc Douin, Le carré blanc in *Dictionnaire de la censure au cinéma*, PUF, Coll. 1998, p. 88-90.

3. Tableau sur la signalétique antiviolence sur TF1, F2, F3, M6 et Canal +, in *Télérama* n° 2532, juillet 1998, p. 54.

4. Tableau Nouvelle signalétique antiviolence, *Télérama* n° 2537, août 1998, p. 51.

5. D. A., Violence : fini de décoder ! in *Télérama* n° 2451, septembre 1998, p. 81.

dit aux – de 12 ans ; disque rouge centré d'un carré blanc : catégorie IV pour public adulte ou interdit aux – de 16 ans ; disque violet centré d'un X : catégorie V pour interdit aux moins de 18 ans. Canal + fait encore cavalier seul en se dispensant d'incruster en permanence les logos 1, 2 et 3. Pour la chaîne, seuls les pictogrammes 4 (films violents) et 5 (films pornographiques) justifient une incrustation non stop. Involontairement, Canal + se rapproche de la catégorie juridique des films X qui comprend les films à caractère pornographique et violents.

En mai 2002, *Libération* publie un dossier édifiant sur l'influence du pornographique chez les ados, et qui révèle que, dès l'âge de 10-11 ans, « initiés de plus en plus tôt aux images *hard*, certains jeunes ne distinguent plus la fiction, où la fille ne dit jamais non, de la réalité¹ ». Le 6 juin 2002, face à la recrudescence de la violence dans la société (la veille, un adolescent, s'inspirant du film d'horreur *Scream* de Wes Craven, avait tué de 15 coups de couteau une jeune fille de 15 ans²), Jean-Jacques Aillagon, ministre de la Culture et de la Communication, confie à Blandine Kriegel, conseillère du président de la République pour les questions d'éthique, une mission d'évaluation, d'analyse et de proposition de la violence à la télévision³. La commission Kriegel, respectant la parité homme/femme, se veut diversifiée et comprend trente-six personnalités représentatives du monde des médias, de l'éducation, de la médecine et du droit (chercheurs, juristes, représentants des médias, psychanalystes et pédiatres). De son côté, le CSA, entendant réagir en la matière, se prononce pour l'interdiction des films pornographiques à la télévision et sur les chaînes en clair et cryptées, au risque de déplacer la violence du petit écran vers l'internet (qui échappe à son ressort).

1. Blandine Grosjean, *L'accès au porno brouille les repères des ados*; Blandine Grosjean, *L'objet du désir est transformé en chose*; Antoine de Gaudemar, *Mercantile*; Charlotte Rotman, *Un substitut au dialogue avec les adultes*; R.G., *Câbles et satellites, les robinets du sexe*, in *Libération* du 23 mai 2002, p. 2 à 5.

2. Un Lycéen tue une adolescente près de Nantes en s'inspirant de *Scream*, *L'Indépendant*, 5 juin 2002, p. 36.

3. Emmanuel Schwartzberg, *Violence et pornographie à la télévision : enfance sous influence*, *Le Figaro*, 14 juillet 2002, p. 8.

Le 14 novembre 2002, la philosophe rend son travail (Rapport Kriegel¹) sur la violence à la télévision², en concluant qu'il existe « un effet net de l'impact de la diffusion de spectacles violents sur le comportement de plus jeunes et/ou un ensemble de présomptions convergentes à établir cet effet ». La violence est définie comme « la force dérégulée qui porte atteinte à l'intégrité physique ou psychique pour mettre en cause, dans un but de domination ou de destruction, l'humanité de l'individu ». La commission considère que la pornographie, définie comme « la présentation d'actes sexuels répétés, destinés à produire un effet d'excitation³ », est une violence particulière qui « encombre l'esprit des enfants d'images qu'ils n'ont aucun moyen de traiter » et les immerge « dans une conception de la sexualité détachée de l'amour ». La commission, n'ayant qu'un simple pouvoir consultatif, ne recommande pas l'interdiction de la pornographie mais propose aux différents acteurs un Pacte de liberté et de responsabilité, liant l'État, les réalisateurs, les diffuseurs, les familles et les éducateurs qui doivent respecter un programme de mise hors de portée des enfants des spectacles violents en quatre phases.

- 1) La C.n.c. doit être réorganisée dans un souci de normes de classification proches de la moyenne européenne. Elle doit être transformée dans sa saisine (s'étendre à tous les écrans, vidéos, DVD, jeux vidéos et internet), dans sa composition (admettre des médecins, psychologues et éducateurs pour enfants et des diffuseurs), dans ses modalités de fonctionnement (par un vote à majorité simple) et dans son droit d'interdiction absolue (l'interdiction totale doit appartenir au juge).
- 2) La pornographie doit être mise hors de portée des enfants par un cryptage ou un paiement à la séance et par un détachement des abonnements

1. Sara Drouhaud et alii, Le Rapport Kriegel sur la violence à la télévision, le cinéma au banc des accusés, *Le Film Français* n° 2965, nov. 2002, p. 3.

2. Ministère de la Culture et de la Communication, Mission d'évaluation, d'analyse et de **propositions**, relative aux représentations violentes à la télévision.

3. Pour la C.n.c., un film est pornographique dès la première pénétration. Cf. G. Camy et A. Montagne, Baise-moi in 50 film qui ont fait scandale, *op. cit.*, p. 217-221.

aux spectacles ou aux chaînes pornographiques des autres bouquets proposés. Les programmes violents ou pornographiques ne doivent plus être diffusés dans des tranches horaires susceptibles d'être regardées par les enfants, de 7 heures à 22 h 30. 3) Le CSA doit voir ses missions renforcées et porter des sanctions pécuniaires contre les contrevenants. Une commission d'évaluation de la dérive violente sur les chaînes télévisées, composée des représentants des auteurs, des diffuseurs, des associations, des téléspectateurs, des représentants du Ministère de la Culture, et de celui de la Famille, doit veiller au respect des règles et rendre chaque année un rapport public. Les chaînes privées et publiques doivent faire connaître leur charte de déontologie et vérifier si leur signalétique est bien conforme à celle de la C.n.c. 4) Enfin, elle propose un volet éducatif, comprenant un triple partenariat entre la télévision, la famille et l'Éducation nationale pour éduquer à l'image et entraîner à la citoyenneté et à la vie démocratique, et un volet législatif, comprenant la réécriture de l'article 227-24.

Le 26 novembre 2002, le ministre rend ses décisions. Rassurant les professionnels du cinéma et de la télévision, il réaffirme d'abord la spécificité du cinéma et de sa censure et, refusant la mesure de Blandine Kriegel sur une double tutelle du ministère de la Famille et de la Culture, confirme que la C.n.c. de classification reste sous sa seule compétence¹. Il refuse d'élargir la compétence de la C.n.c. aux vidéos, DVD et jeux vidéo et décide de créer une Commission spécifique en confiant son élaboration à la Direction du développement et des médias. L'intitulé précis de la C.n.c. étant « Commission nationale de classification filmique des œuvres cinématographiques », on peut s'étonner du refus ministériel d'élargir ses pouvoirs aux vidéos, DVD et jeux vidéo inspirés de films, ces derniers ne sont-ils pas en effet des œuvres cinématographiques ?

1. J.-M. Frodon, M. Aillagon réaffirme la spécificité du cinéma, *Le Monde*, 27 novembre 2002 ; A. Bobeau et F. Leclerc, Classification, le cinéma contre la double tutelle, *Le Film Français* n° 2967, décembre 2002, p. 5.

Répondant partiellement au Rapport Kriegel qui proposait l'intégration de professionnels de l'enfance (psychologues, médecins, éducateurs...) dans la C.n.c., il demande à David Kessler, directeur général du CNC, de faire des propositions sur les modalités de décision et la composition de la C.n.c. Refusant la suppression des dérogations aux films interdits aux moins de 12 ans avant 22 heures, il laisse la liberté d'appréciation au CSA et compte sur la sagesse des chaînes. Il rend cependant obligatoire une nouvelle signalétique, par ailleurs en vigueur dès le 18 novembre, sur les chaînes hertziennes, le câble et le satellite : moins de 10 ans : applicable à tous les programmes de la journée ; moins de 12 ans : interdiction de diffusion avant 22 heures (le CSA tolère la diffusion de quatre films de cette catégorie par an et par chaîne avant cette heure) ; — 16 ans : programmes obligatoirement diffusés après 22 h 30 ; — 18 ans : films pornographiques interdits, sauf sur Canal + entre minuit et 5 heures du matin. Conséquence immédiate : les films interdits aux moins de 18 ans sont *de facto* bannis du petit écran public et tombent dans le domaine privé des chaînes cryptées. Pourquoi le ministre n'a-t-il pas interdit la pornographie à la télévision comme le souhaitait le CSA ? Certes, DVD et internet détourneraient facilement l'interdit, mais la réponse semble pécuniaire ! En octobre 2002, *Le Film Français* révèle que les 900 films X proposés mensuellement sur toutes les chaînes représentent 10 à 30 % de l'offre globale et 10 à 15 % des abonnés au câble et au satellite, et que leur disparition provoquerait une perte de 30 millions d'euros et une hausse des taxes de 33 à 60 %¹.

3 Le nouvel interdit (inter)national, la violence vidéo

Indifférents au monde télévisé et à toutes ses classifications colorées, valeurs numériques et morales inhérentes, certains jeunes se détachent du petit écran et des spectacles traditionnels pour se consacrer en privé, à des séances érotiques ou violentes

1. Fabrice Leclerc, Interdiction du X : 30 M euros en moins pour la production, *Le Film Français* n° 2960, octobre 2002, p. 5.

de cinéma et à des jeux vidéo ludiques ou violents. Avec des cassettes, parfois paternelles, Canal +, le câble, des DVD et leur PC, ils se concoctent des séances sur mesure. Pour eux, le X ne peut se résumer qu'au seul distinguo pornographie et violence mais leurs esprits malléables enregistrent et assimilent simultanément ces deux ingrédients. Leur violence n'est pas simple mais duelle : elle est d'abord pornographique, reflétant leurs perpétuels rapports de force et de fantasmes, ensuite, ludique, l'enfant/ado jouant à l'adulte avec des jeux vidéo et PC guerriers et d'adresse. Le problème est que la violence ludique augmente en technicité, difficulté et finalité, passant de la légitime extermination d'extraterrestres envahisseurs et de monstres inhumains à celle, de plus en plus immorale, de méchants humains puis d'innocentes personnes. Transporté d'excitation dans un autre monde, le joueur ne connaît jamais la mort (*crash* de voiture de sport ou de véhicule spatial, balle ou bombe reçue...). Au pire, s'il est vraiment mauvais, il peut ressusciter, et les morts virtuelles qui s'accumulent et le flux d'adrénaline qui monte stimulent son envie de tuer et l'encouragent à devenir plus adroit et à améliorer son adresse. Quelques rares illuminés, complètement dérangés, franchissent un degré supérieur et s'amuse à vouloir retranscrire leurs scores dans la réalité. C'est à cause des jeux vidéo violents, tels *Mortal Kombat*, *Night Trap*, et, surtout, *GTA (Grand Theft Auto)* et ses suites, *GTA II et GTA III*, tous réputés pour leur violence (dans le premier, conseillé aux + de 16 ans, le joueur est un *dealer* qui doit voler, écraser et tuer le plus de policiers possible ; dans le troisième, conseillé aux + de 18 ans, on doit tuer le plus de personnes, femmes, hommes, enfants dans un centre commercial), que des enfants se déconnectent de la vie, disjonctent et se ruent dans une école pour massacrer des camarades.

Le 26 avril 2002, un jeune Allemand de 19 ans, amateur de jeux vidéo violents, ouvre le feu dans son ancien collège d'Erfurt et tue seize professeurs, une secrétaire, deux lycéens et un policier avant de se suicider. La frontière entre l'irréel et le réel explose, d'autant plus, pour des esprits faibles, que les films — dits de (science-)fiction — ne sont plus l'unique support d'ap-

pel des jeunes et engendrent en plus des jeux où monstres terrestres et intergalactiques et morts sont toujours au rendez-vous : *Star War*, *Galactic Battleground* (PC), *Star Wars, Knights of the Old Republic* (Exclusif XBOX) *Men in black II*, *Alien escape* (PlayStation 2), *Le Seigneur des anneaux* (PlayStation 2, X Box, Game Boy Advance et PC) (déconseillé aux moins de 12 ans). Pour compliquer les choses, des films-cultes comme *Matrix* (I), *Matrix reloaded* (II), *Animatrix* (I bis), font derechef exploser la frontière spatio-temporelle, les héros et les méchants ne cessant de (tré)passer d'un monde à l'autre. Pire, le jeu vidéo, *Enter Matrix*, jouable partout (PlayStation 2, X Box, PC et GameCube), invite bel et bien le joueur à entrer dans le jeu. L'enfant doit donc se méfier du noir héros qui devient un anti-héros et de la blanche héroïne qui tue.

Le 27 février 2003 au Luxembourg, l'ISFE (Fédération européenne des logiciels de loisirs) crée un nouveau système européen de classification par âge des jeux vidéo baptisé PEGI (Pan European Game Information ou Classification PanEuropéenne des jeux¹). Cette classification, non obligatoire et modelable selon les États, est inspirée du système NICAM (Institut Néerlandais pour la classification des supports audiovisuels) mis en place par Wim Beckers pour la télévision néerlandaise. Elle repose sur une double signalétique, à la fois simple et efficace. La première concerne les catégories d'âge (plus de 3 ans, plus de 7 ans, plus de 12 ans, plus de 16 ans, plus de 18 ans), la seconde les contenus (violence, peur, sexe, discrimination, drogues ou alcool ou tabac, mots grossiers) via un logo ludique et d'inspiration *cartoon* à la symbolique parfaitement lisible : un poing fermé et dressé pour la violence, une araignée pour la peur, les deux symboles biologiques masculin et féminin entrelacés pour le sexe, une petite silhouette noire coincée entre deux grandes silhouettes blanches pour la discrimination, une seringue aux 3/4 pleine pour la drogue, un arobase, une étoile et un point d'exclamation insérés dans une bulle noire pour les mots grossiers. Dans cette classification, les jeux vidéo peuvent cumuler

1. Béatrice de Mondenard, *Censure et tabous*, TéléObs Cinéma, 12 décembre 2002.

plusieurs logos : *The Getaway*, film PlayStation 2 particulièrement violent pour les plus de 18 ans, comprend 5 logos (violence, grossièreté, sexe, drogue et discrimination), de sorte que consommateurs et parents savent exactement à quoi s'attendre en achetant leur produit. Il faut signaler que les deux classifications ne cohabitent pas : les tranches d'âge sont bien mises en évidence sur le devant des jeux vidéo, les logos des domaines sont remisés au dos des jeux vidéo. Pour être efficace, ce système repose : 1) sur l'auto-évaluation réaliste des producteurs qui labellisent leurs programmes, 2) sur l'adhésion volontaire des États (16 actuellement : Autriche, Belgique, Danemark, Finlande, France, Grèce, Irlande, Italie, Luxembourg, Pays-Bas, Norvège, Portugal, Espagne, Suède, Suisse, Royaume-Uni), 3) sur les vendeurs et les consommateurs qui l'appliquent réellement. Là où les censeurs français sont dépassés, il est intéressant que les producteurs européens aient pris une initiative positive en classifiant leur marchandise mais, il ne faut pas se leurrer, cette autocensure n'existe que pour éviter toute censure étatique sur les jeux vidéo qui ne pourrait être que plus répressive. Cependant, ce système *a priori* satisfaisant, souffre de nombreux handicaps comme le corrobore un sondage réalisé dans un collège (cf. tableau 2 p. 236¹), les 12-15 ans constituant la clientèle par excellence des jeux vidéo. L'échantillon de 125 élèves se veut

1. En octobre 2003, un questionnaire sur les jeux vidéo est remis aux collégiens de Saint-Louis de Gonzague, à Perpignan. Les consignes sont : « Pour remplir le questionnaire qui suit, répondez par OUI ou NON en encerclant la bonne réponse ». Les questions sont : 1) Sexe M ou F. 2) Depuis le 27 février 2003, il existe une double classification européenne des jeux vidéo, la PEGI (Pan European Game Information) ou Classification européenne des jeux vidéo. Le saviez-vous ? 3) Une classification concerne les tranches d'âge que tout joueur doit respecter en ne dépassant pas sa tranche d'âge : plus de 3 ans, plus de 7 ans, plus de 12 ans, plus de 16 ans et plus de 18 ans. La respectez-vous ? 4) Une autre classification concerne les contenus : violence (un poing fermé), peur (une araignée), érotisme (les deux symboles masculins et féminins entrelacés), discrimination (une silhouette noire coincée entre deux silhouettes blanches), drogue (une seringue), grossièreté (arobase, étoile et point d'exclamation dans une bulle). Connaissez-vous le contenu de ces logos ? 5) Les respectez-vous ? 6) En matière de jeux vidéo, êtes-vous pour une limitation des âges ? 7) Une limitation des contenus ? 8) Achetez-vous principalement vos jeux vidéo ? 9) Les empruntez-vous principalement ? 10) Les piratez-vous principalement (les copiez-vous

représentatif, comme la moyenne de 2 garçons pour 1 fille le laisse supposer. Il en résulte que les jeunes ignorent l'existence du PEGI (17/108) et la signification du contenu des logos (53/72). Ils ne respectent ni la limitation d'âge ni le contenu (43/82 et 42/83) et sont contre toute limitation d'âge ou de contenu (56/69 et 49/76). Ils achètent de moins en moins de jeux vidéo (67/58) et préfèrent les emprunter (45/80), les graver sur CD-Rom ou DVD et les télécharger sur leur ordinateur (37/88 et 36/89), les seuls investissements de base, onéreux au départ, étant l'achat d'un ordinateur, d'un graveur et l'abonnement à haut et très haut débit. La majorité trouve la double classification inutile (57/68), la plupart des jeux sur internet étant gratuits et trouvables en V.O. On ne peut que dénoncer l'hypocrisie des pouvoirs publics et des industriels, comme l'avouent les élèves eux-mêmes, qui condamnent d'un côté les piratages et télécopiages des jeux et qui les facilitent de l'autre en vendant les moyens d'accès.

Conclusion

Pour ou contre l'interdiction de la violence sur les petits et grands écrans ?

Du point de vue politique, le problème de la violence et de son interdiction cinématographique, télévisée, câblée, satellitaire, par DVD, CD-Rom, jeux vidéo et internet, par le biais d'une classification claire, n'est pas prêt d'être résolu¹. Le 12 décembre 2002, l'UMP dépose, majoritaire et confiante, une proposition de loi sur la protection des mineurs contre la diffusion des programmes pornographiques ou violents, ne comportant que deux articles : l'institution du double cryptage et la recomposition de la Commission (nationale) de classification des films (C.c.f.). Au bout de quatre heures, le texte n'est pas voté, les amendements

sur CD-DVD) ? 11) Les téléchargez-vous principalement sur internet ? 12) Trouvez-vous cette double classification bien utile ? (Sur le tableau, les colonnes noires correspondent aux OUI, les blanches aux NON).

1. Fabrice Leclerc, Classification : vers un enterrement parlementaire ?, *Le Film Français* n° 2969, décembre 2002, p. 4.

Tableau 2. — Les jeunes et les jeux vidéo

Attitudes et pratiques	Pourcentage
Ignorent la norme européenne PEGI	86 %
Ne respectent pas la limite d'âge	66 %
Ne respectent pas la norme du contenu	66 %
Refusent la limite d'âge	55 %
Refusent les normes de contenu	61 %
Achètent moins	54 %
Empruntent plus	64 %
Piratent, en gravant sur CD-Rom	70 %
Téléchargent les vidéos	71 %
Trouvent inutile la classification	54 %

Enquête portant sur un échantillon de 125 jeunes usagers deux tiers sont des garçons, un tiers sont des filles

s'amoncelant par dizaines et émanant de membres de l'UMP elle-même, et est finalement renvoyé aux calendes grecques.

Du point de vue moral, qui doit interdire les films violents ? Ceci soulève le problème et le grand débat sur la censure cinématographique : (que) doit-on interdire ? Dans une démocratie qui se respecte, la liberté est censée appartenir à chacun, pour peu que chacun soit apte à juger. Vu la carence des pouvoirs publics, l'autocensure des parents doit prendre le pas sur la censure et n'appartenir qu'aux personnes suffisamment adultes pour savoir et pouvoir (dé)conseiller les mineurs moralement et physiquement. Ce devrait être le rôle des adultes. Cependant, le 20 septembre 2003, *L'indépendant* titrant¹ « La famille malade de la violence » et avouant qu'au standard de Jeunes violences écoute à Paris, sur 5 000 appels mensuels, 40 % proviennent de parents totalement déboussolés, laisse pantois.

1. La Famille malade de la violence et Le désarroi des parents face à la violence des ados, *L'Indépendant*, 20 septembre 2003, p. 1 et 22.

Pour finir, multiplication de marchands d'icônes peu orthodoxes d'un côté, refus politiques et incapacités parentales de l'autre, avidités croissantes des ados en images au médian, on ne peut que rester pessimiste sur une résolution rapide et optimale de la violence sur les petits et grands écrans. L'ambiguïté du titre est enfin dévoilée : les images arrêtées sont certes celles des violences interdites mais surtout les illusions de vouloir les interdire. Pour conclure définitivement, j'ajouterai une petite note d'optimisme en rappelant la création du *1^{er} Festival International des films non violents* qui se tient à Monaco du 27 au 30 novembre 2003, parallèlement à ce colloque. Comble du bonheur, un jury décernera des anges de cristal aux films « défendant la beauté du monde, l'harmonie, les valeurs familiales universelles, l'altruisme et le romantisme ». Ainsi donc, le pays des princes et des princesses laisse toujours les portes ouvertes aux étoiles et aux toiles filmiques et aux rêves les plus doux.

1 Les différentes modalités de l'iconoclasme cinématographique

Le terme d'iconoclasme cinématographique intervient fréquemment dans les media. Tel film qui cause un scandale est alors qualifié d'iconoclaste. L'iconoclasme, tel qu'on l'envisage sous sa forme la plus vulgaire et la plus commune, serait une manière de traiter le religieux avec légèreté, désinvolture, irrévérence, de façon jugée offensante par des communautés entières de croyants. L'iconoclasme serait alors proche du sacrilège. Scorsese, *La dernière tentation du Christ*, Godard, *Je vous salue Marie*, l'affiche du film *Larry Flint* ont suscité des réactions très violentes, voire extrémistes, comme l'incendie des cinémas qui projetaient l'objet du scandale. Mais peut-on s'arrêter à cette définition sommaire, et considérer que ces œuvres relèvent, toutes sans exception, d'une attitude iconoclaste, ou ne convient-il pas de nuancer le propos ?

Pour ce, il est nécessaire de revenir d'abord à la définition la plus simple de l'iconoclasme. Iconoclasme, au sens le plus strict, signifie, d'après les racines grecques qui le composent, destruction de l'image. Mais la destruction peut prendre différentes formes, de la plus violente à la plus insidieuse. Or, quand on emploie le terme iconoclasme, il se réfère au bris d'images considérées comme sacrées : celle des bouddhas de Bamyan par les talibans, ou des figures du Christ, de la Vierge et des saints pendant la Révolution française. La plupart du temps, l'iconoclaste est poussé par une conception absolue de la religion : l'image du divin ne doit pas être représentée. Pour se justifier, l'iconoclasme chrétien se réfère essentiellement à quelques versets de la *Bible*. Ainsi, c'est dans le vingtième chapitre de l'*Exode* que l'on peut lire l'interdiction la plus absolue. Dieu exige l'exclusivité, refusant que l'on adore d'autres dieux que lui, et interdisant la fabrication d'idoles :

Tu n'auras pas d'autres dieux que moi
Tu ne feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, au-dessous de la terre.

Tu ne te prosterneras pas devant ces dieux et tu ne les serviras pas, car moi Yahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux qui punis la faute des pères sur les enfants, les petits-enfants et les arrière-petits-enfants pour ceux qui me haïssent, mais qui fais grâce à des milliers pour ceux qui m'aiment et gardent mes commandements¹.

Ce texte manifeste à la fois l'obligation du monothéisme et la proscription de l'idolâtrie. Le *Lévitique* 26,1 et le *Deutéronome* reprennent les interdictions formulées dans l'*Exode*.

Il est bien évident que cette acception de l'iconoclasme ne saurait fonctionner pour le cinéma. En premier lieu, parce que film reste, par définition, un texte profane. Il ne présente aucune des caractéristiques d'un texte sacré, même quand il demeure fidèle à la plus stricte orthodoxie, ce qui le conduit d'ailleurs à produire des œuvres d'un académisme affligeant, les meilleurs films sur le divin étant réalisés, comme chacun sait, par des athées. Le film reste un texte profane et les images qu'il véhicule, même inspirées par une iconographie religieuse préexistante, ne sauraient être vénérées dans des églises (une photographie ou une affiche de film constituent le paratexte et non le texte : le film se définit comme un objet mouvant, fuyant, un reflet des choses ou des personnes inscrites sur la pellicule). Même les phénomènes de fanatisme qui s'attachent au cinéma n'en visent que les stars (on emploie à ce propos le terme d'icônes mais le langage est trompeur). Ces stars permettent la projection des désirs du plus grand nombre, voient leurs images encensées ou sacralisées, mais il s'agit là de purs phénomènes d'idolâtrie. Or rien n'est plus fragile qu'une idole. Ainsi, si le cinéma peut mobiliser la sphère du religieux, il ne produit pas d'images saintes, mais plutôt des fétiches ou des idoles. C'est pourquoi il convient de se montrer très prudent dans l'emploi du terme iconoclasme, et d'en préciser clairement les limites dans ce contexte particulier.

Il existe, comme je l'ai montré, bien des manières de détruire une image. La réduplication, en particulier, lui ôte sa force, son caractère unique. C'est ce dont parlait Walter Benjamin lorsqu'il

1. *Exode* XX, 3 à 5, *La Bible de Jérusalem*, Cerf — DDB, 1973.

évoquait la perte de l'aura. L'image diffusée en masse se prive de cette aura. C'est le sujet de *The Ring*, un film fantastique japonais. Des étudiants visionnent une mystérieuse cassette vidéo, qui passe de main en main. Ils meurent tous jusqu'au jour où une jeune fille décide d'en faire une copie, et se trouve épargnée par la malédiction qui frappait la cassette. Elle comprend alors que la copie a privé cette dernière de son pouvoir meurtrier. Ce film en forme de fable peut aider à comprendre le mystérieux pouvoir qui s'attache à l'image, et l'effroi qu'elle suscite, peut-être à l'origine de tous ces interdits religieux.

D'autre part, l'iconoclasme cinématographique, si l'on peut employer ce terme, est le résultat d'instances et de démarches différentes, si bien qu'il revêt plusieurs aspects, parfois contradictoires. Si l'iconoclasme à l'origine était le fait de prêtres ou de laïcs particulièrement extrémistes, il a pu, sous la simple forme du vandalisme, émaner d'incroyants ou d'athées, qui souhaitaient saper les racines même d'une religion en s'attaquant aux images qu'elle avait produites. Le cinéma a hérité de ces deux formes de pensée, si bien qu'il présente des types très variés d'iconoclasme. Il faut à cela ajouter des nuances selon l'origine religieuse des réalisateurs : un catholique et un protestant n'auront pas forcément la même attitude à ce sujet. Je laisserai à part l'Islam, que je connais trop mal pour m'engager dans un quelconque débat.

La plus strictement religieuse relèverait sans doute de ce que nous appelons l'aniconisme, et qui nous vient du judaïsme. Plus que de la destruction d'images religieuses, il s'agit d'un refus de la représentation du divin. J'ai évoqué cette forme à diverses reprises au cours de colloques. Ainsi, une analyse de *Ben-Hur* a pu montrer comment Wyler, d'origine protestante, s'ingéniait à ne jamais montrer le visage du Christ : plans éloignés, vision de dos, choix des angles de vue. Même le son de sa voix, son empreinte vocale en quelque sorte, n'était pas représenté. La seule voix qui se faisait entendre était le cri du nouveau-né, dans l'épisode de la Nativité. Mais le nouveau-né n'est-il pas l'in-fans par excellence, c'est-à-dire celui qui ne parle pas ? Les prédications du Christ, que l'on voyait à l'écran, étaient toujours rap-

portées par un tiers : le spectateur n'avait jamais l'occasion de les entendre en direct. L'aniconisme allait plus loin que l'image visuelle, puisque la censure du réalisateur s'exerçait également sur l'image sonore de la personne du Christ. En revanche, des images subjectives, ou semi-subjectives, permettent au spectateur (et aussi au personnage) de s'identifier au regard du Christ, de voir avec ses yeux. Wyler contourne l'interdiction de représenter le divin, sans la remettre totalement en question. Il nous invite pourtant à voir certaines scènes avec le regard du Christ¹, ce qui correspond à une attitude profondément religieuse, et iconophile de surcroît. Un des arguments des iconodules se base sur la notion de mimétisme. Il faut, en toutes choses, imiter le modèle divin, s'efforcer, en copiant le Christ, de devenir semblable au Père, puisque le Christ est l'image naturelle du Père.

Un autre exemple apparaît dans *Bleu*, de Kieslowski, que j'ai également évoqué au cours de différents colloques, c'est pourquoi je ne m'attarderai pas. Dans *Bleu*, on ne voit jamais de manifestation du religieux, mais l'on entend, pendant toute la durée du film, un mystérieux morceau de musique avec chœurs, qui se déploie dans le finale. Le texte, chanté en grec et sous-titré, est en fait l'hymne à la charité de Saint Paul. Pour illustrer les paroles de l'apôtre, des plans, déjà vus ou non, indiquent de quelle manière chacun des personnages (principaux, secondaires) est touché par l'amour. Les versets bibliques s'inscrivent sur le fond noir des cartons qui alternent avec les images, mettant plus l'accent sur un texte sacré que sur la représentation du divin par le cinéaste. Les images de la séquence, comme ce ventre gonflé de femme et ces écrans de *monitoring*, pourraient être référées à une quelconque attente messianique, mais le film n'explicite pas cette piste, laissant la voie ouverte à l'interprétation du spectateur.

À l'inverse, on peut trouver une destruction de l'imagerie religieuse qui s'affirme comme telle : c'est ce que montre le court-métrage de Pasolini intitulé *La Ricotta*. Dans ce film, Paso-

1. À ne pas confondre avec le point de vue de Dieu, en anglais *Nobody's shot*, ou de Sirius, dont parlent les sémiologues. Un point de vue dominant, instauré par la caméra, qui ne peut être pris pour le point de vue d'aucun des personnages.

lini part de la reconstitution, en tableau vivant, de la *Déposition* de Pontormo. Or, pour de multiples raisons, le tableau ne parvient pas à rester intact, et subit de multiples altérations par la faute des figurants. La mort de l'un d'eux, qui incarnait un des larrons de la crucifixion, après une indigestion de ricotta, met fin à la reconstitution de la peinture de Pontormo, mais également au film.

Une autre forme d'iconoclasme, plus courante peut-être, consiste à citer ou reproduire une image religieuse en la privant de sa signification originelle, la privation de sens se révélant l'une des formes les plus sournoises de destruction. Cette destruction peut prendre deux formes : soit elle s'exerce sur les contenus, soit elle s'attache à la dimension formelle de l'image.

Je pense en particulier à la reprise d'un thème comme celui du voile de Véronique qui s'effectue chez Almodovar. On en trouve deux exemples : le premier dans *Femmes au bord de la crise de nerfs*, le second dans son film *Dans les ténèbres*.

Femmes au bord de la crise de nerfs insère deux fausses publicités qui reposent sur un détournement du religieux. Dans la première, un prêtre célébrant un mariage offre un préservatif à la jeune mariée. Le ton est donné, irrespectueux, grinçant. Dans la seconde, une ménagère madrilène vante une marque de lessive, avant la diffusion d'un *soap opéra* intitulé *Lève-toi et marche*. D'abord assimilée à la vierge Marie, elle devient, par un habile glissement, sainte Véronique, patronne des lingères et des photographes, qui déploie un voile immaculé devant des policiers ébahis ; voile qui ne comporte plus de traces visibles. Le slogan publicitaire, construit sur un jeu de mots, renforce l'impact de l'image et en cristallise les diverses significations : *Ecce Omo, voilà le miracle*.

Dans les ténèbres se situe dans un couvent fort peu catholique, dont les sœurs, pourvues de noms infamants (Rat, Fumier) bradent le mobilier pour s'offrir de la cocaïne. Elles hébergent une jeune prostituée qui laisse l'empreinte de son visage maquillé sur un voile, s'identifiant provisoirement au Christ.

Ces deux extraits sont intéressants, d'une part parce qu'ils reprennent un motif courant d'iconographie religieuse. D'autre part, si l'on trouve un certain nombre de représentations du voile de Véronique, (ce n'est pas un hasard, Véronique signifiant vraie image), c'est précisément parce que ces figurations ont servi à justifier la théorie chrétienne de l'image, dans le débat qui opposait les iconodules aux iconoclastes. Comme le Saint Suaire de Turin, qui suscite encore des controverses, le voile de Véronique à l'origine, est une image qui ne doit rien à la main du peintre, une image dite *acheiropoiète*. La légende affirme que Véronique aurait essuyé le visage du Christ au cours du chemin de croix. L'image de ce visage serait restée imprimée. La Véronique constituerait donc une empreinte au même titre que les empreintes de la grotte de Lascaux ou les photographies, empreintes lumineuses des objets. Elle prend donc le statut d'image miraculeuse, parce qu'elle reproduit la Sainte Face : il ne s'agit plus de représentation, mais de trace. L'image exacte, parfaitement ressemblante du divin modèle se trouve ainsi restituée.

Ainsi, en modifiant la signification d'une image religieuse, Almodovar s'attaque à une relique d'origine certes douteuse, qu'on a légitimée par ce récit, mais qui fonde également toute la conception de l'image transmise par le christianisme. En choisissant de parodier la Véronique, il se moque doublement, et des images *acheiropoiètes* d'une part, que délivre la tradition chrétienne, et de la légitimation de la représentation du Christ d'autre part, dans la mesure où ce dernier aurait laissé l'empreinte de ses traits, irréprésentables par une main d'homme, sur un morceau de toile. En outre, l'Incarnation est venue justifier la représentation de la divinité. Pour étayer la légitimité de la figuration du Christ, un certain nombre de légendes ont contribué à répandre cette légitimation de l'image effectuée par le Christ lui-même. Ainsi, celle du portrait que Jésus aurait fait parvenir au roi d'Édesse. Pour pallier l'incapacité de l'artiste à le représenter, le Christ aurait appliqué son visage sur la toile. Utilisée dans la querelle des images, cette dernière permettait d'accréditer le recours à l'icône par l'attitude du Christ, tout comme la légende

de Saint Luc peignant la Vierge Marie, argument au service de l'icônophilie¹.

D'autres tentatives visent à priver l'image de son sens, en la recyclant dans un autre contexte. C'est le cas des films d'Eisenstein. Le réalisateur russe, qui est aussi metteur en scène de théâtre et plasticien, connaît toutes les potentialités de l'image. S'attaquer à l'image reste pour lui un moyen de combattre la religion. Mais il va plus loin encore. Fasciné par la beauté de l'héritage culturel qui lui a été transmis (la liturgie orthodoxe, les icônes) il les recycle pour les récupérer dans un autre contexte, en les mettant au service de la Révolution. Ce sont les visages des moujiks du peuple russe, qui se font icônes ; et même quand il montre, dans *La ligne générale*, des processions dépourvues de sens (leur inefficacité se révèle à travers le déroulement du récit), la manière de filmer n'en restitue pas moins la dimension esthétique. Dans *Ivan le Terrible*, c'est toute l'imagerie attachée à la figure du tsar qu'il convoque pour magnifier celle de Staline, en jouant sur tous les registres d'identification.

Enfin, on pourrait envisager un dernier type d'iconoclasme, qui n'a plus de fondements religieux, tout comme l'utilisation de l'empreinte dans la peinture contemporaine. Laïcisée, désacralisée, cette forme d'iconoclasme s'appuie sur des fondements esthétiques. Il s'agit de détruire l'image cinématographique pour la reconstruire, dans un travail de destruction — création. Il ne s'agit pas pour autant de destruction totale : on conserve l'original que l'on retravaille. Ce travail sur le texte s'exprime dans des œuvres (ou des passages d'œuvres) à la limite du film expérimental. Il permet de faire comprendre le processus de création, de favoriser l'intertexte, de montrer l'évolution d'une œuvre. Dans cette catégorie, on pourrait classer le finale d'*Irma Vep*, d'Olivier Assayas, *Tren de sombras*, de José Luis Guerín, ou *Level five* de Chris Marker, film qui s'interroge sur la véracité de l'image et sa disparition.

Je m'attacherai également à une dernière forme, dans laquelle l'iconoclasme est diégitisé, d'une manière qui suscite tout un

1. Cité par D. Menozzi, 1991, *Les images, l'Église et les arts visuels*, Cerf.

questionnement sur l'image. On trouve semblable démarche dans certains films d'Eisenstein, ou dans des œuvres comme *Le regard d'Ulysse*, d'Angelopoulos, qui se réfère aux premiers temps du cinéma.

Ainsi, après avoir répertorié les différentes formes d'iconoclasme cinématographique, je les analyserai plus particulièrement dans deux films : *Je vous salue Marie*, de Godard, et *Le regard d'Ulysse*, d'Angelopoulos, en m'interrogeant sur les enjeux esthétiques qu'ils développent.

2 Un exemple particulier d'iconoclasme **Godard *Je vous salue Marie***

Le film de Godard avait suscité un immense scandale, par la représentation, jugée offensante, qu'il donnait de la Vierge Marie. Son image, construite par la théologie catholique et par des siècles de représentation artistique, volait subitement en éclats. Le médium cinématographique, avec sa capacité de diffusion à grande échelle, rendait le scandale encore plus prégnant. Le *Marie* de Jean Delannoy, œuvre gentille dont la fadeur le dispute à la mièvrerie, ne pouvait rivaliser avec celui de Godard, si décapant fût-il. Ce n'était pas seulement l'actualisation du thème (l'histoire de Marie se situant au vingtième siècle), que son traitement qui a fait taxer le film d'iconoclaste. Il ne s'agissait plus seulement de débattre sur le goût du spectateur, bon ou mauvais, mais de voir en quoi le film pouvait menacer le dogme catholique, et à travers quels enjeux. Ainsi, à plus d'un titre, *Je vous salue Marie* est un film iconoclaste, mais pour quelle raison ? La crudité des propos mis dans la bouche de l'héroïne, le « je vous salue, Marie », cette salutation de l'ange lancée par dérision à la fin du film, ou l'exhibition du sexe de la jeune femme à son enfant ? L'obscénité métaphorique du dernier plan ? Il faut analyser de près ce film au demeurant complexe pour en saisir tous les enjeux.

Tout d'abord, la représentation de la figure de Marie emprunte à l'iconographie traditionnelle, mais s'en éloigne aussi. L'actrice

qui l'incarne est une très jeune fille, Joseph un homme plus âgé. Leur histoire est transposée à l'époque contemporaine, même si des cartons introduisent une temporalité presque mythique : « En ce temps-là ». Joseph est chauffeur de taxi, le père de Marie garagiste. Marie est vêtue de bleu et blanc dans les premiers plans du film où on la voit danser, couleurs que lui a attribuées l'iconographie catholique. Les représentations de l'Annonciation ou de la Nativité ne rappellent guère, en revanche, l'imagerie traditionnelle. La naissance de l'enfant n'est pas montrée. L'image du bœuf ou de l'âne renvoient aux figurations de la crèche, mais la crèche, comme le bleu et blanc, correspond à une réélaboration tardive du texte biblique : Godard choisit de montrer, précisément, les éléments qui n'y figurent pas, préférant les substituer à une illustration du texte de Saint Luc. Faut-il y voir une forme d'aniconisme, qui éviterait de représenter l'invisible, en le remplaçant par des tenant lieu ? La première crèche est attribuée à Saint François d'Assise, et le film dévide aussi le thème franciscain, notamment dans le dialogue suivant, lorsque Marie lit à Joseph le passage d'un livre consacré à Saint-François d'Assise :

Marie : Pour la pluie il disait « sœur pluie » et pour le feu « frère feu »

Joseph : Et le corps ?

Marie : Le corps ? Frère âne.

D'autres plans de nature évoquent l'idée de fertilité, de fécondité, de renaissance printanière. Mais ne pourrait-on voir dans les diverses représentations nocturnes, avec ces plans de pleine lune, une assimilation entre Marie et les déesses mères qui peuplent les mythologies : Ishtar, Astarté, Isis ? En paganisant le thème, en suggérant une interprétation autre que théologique, Godard ne transpose-t-il pas l'image de Marie dans un autre contexte ?

Cette forme d'iconoclasme pourrait se greffer à l'aniconisme que j'évoque, et dont on trouve d'autres exemples dans le texte filmique. La naissance de l'enfant, comme je l'ai dit, n'est pas

montrée ; on n'entend que les pleurs du bébé. Mais Marie, à qui l'on pose la question de la ressemblance, explique :

Comment était-il ? À qui ressemblait-il ?

Dans l'amour, on ne voit rien, ni regard, ni traits, ni ressemblance. Non nos cœurs tremblent seulement dans la lumière. Je ne pourrai jamais vous le décrire tel qu'il était là. Mais je puis vous dire ce que firent toutes les femmes en l'apercevant.

La jeune fille nie toute forme de ressemblance, divine ou humaine, mais, dans un même temps, elle transcende cette notion par celle de l'amour même. Or la question de la ressemblance intervient au cœur du débat iconodules iconoclastes, et se veut essentiellement spirituelle. Elle apparaît chez St Augustin et St Basile de Césarée, qui s'interrogeaient sur la ressemblance du Fils au Père, et de l'image à Dieu. Cette ressemblance, que l'image acquiert par imitation, le Fils la possède par nature. Cyrille d'Alexandrie poursuit la réflexion amorcée par ses prédécesseurs dans le même sens. La chair de la Vierge met au monde la manifestation imaginaire de Dieu, sa similitude parfaite, inaltérée. Le Christ est par nature ce que l'icône devient par technique, convention, artifice. L'incarnation fait partie du plan divin. Pour saint Jean Chrysostome, le corps est à l'image de Dieu, ce corps que le Christ lui-même a assumé. Les Pères de l'Église cherchent à s'appuyer sur une « éthique de la mimésis, dont l'icône serait l'objet exemplaire¹ ».

La doctrine de l'image et de l'icône pose le problème de la ressemblance formelle (*homoiôsis*), de la similitude essentielle (*homousia*) et de l'imitation (*mimésis*). L'icône doit se préserver de l'idolâtrie et se référer à son modèle divin. Pour les iconophiles, elle échappe à la représentation, à la fiction ou à l'illusion. Pour les iconoclastes, en revanche, elle relève de la superstition ou du fétichisme issus de la pensée hellénistique. L'icône est matérielle, son modèle spirituel, elle ne peut être de la même essence que lui. Elle sépare la forme sensible du modèle de son essence invisible, ce qui la rend impie : on ne doit pas diviser

1. Marie-Josée Mondzain, 1996, *Image, Icône, Économie*, Seuil, 300 p.

l'invisible. Ainsi, la question de la ressemblance que soulève Godard, d'une manière très succincte, se situe bien au cœur de la querelle iconodules iconoclastes. Et Godard, par son appréhension du concept de ressemblance, semble se placer du côté de l'ineffable, de l'irreprésentable. Que signifient les propos de Marie ? Que l'effacement de la ressemblance mimétique voudrait dire que le Fils n'est pas l'image du Père, que le Christ incarné perd sa nature divine ? Ou, tout simplement Godard veut signifier par ces propos énigmatiques l'impossibilité à représenter l'invisible, par l'image comme par la parole ?

Mais si l'image de l'Annonciation ou de la Nativité se trouvent transposées, dévoyées (l'annonce faite à Marie a lieu, de nuit, dans la station service ; l'ange est dédoublé en deux personnages : une petite fille et un homme appelé Gabriel. Gabriel intervient juste après cette image inattendue de l'avion, filmé d'abord sous un angle inhabituel, qui lui donne l'apparence d'un OVNI : Gabriel serait venu du ciel, qu'il soit ange ou extraterrestre. L'ellipse ne permet pas de conclure, mais le montage fragmenté suggère pourtant cette interprétation. Marie interrompt son geste, la musique s'arrête puis reprend plus fort. L'apparition de Gabriel se situe juste après. Godard déconstruit l'image de l'Annonciation, ne gardant qu'un prénom et un visage angélique.) Godard joue également sur l'effet citationnel en représentant Marie dans la posture du Christ mort de Mantegna. Le tableau est célèbre pour son raccourci. Pasolini le cite dans *Mamma Roma*. Le fils de la protagoniste, qui meurt en prison, est figuré dans l'attitude du Christ mort. Mais il s'agit d'un épisode ultérieur. Que signifie cette transposition d'une représentation iconographique dans le film, qui assimile Marie à son fils ?

Tout au long du film, l'accent est mis sur le corps nu de Marie. Le mystère des origines de la vie est posé dans l'ensemble du film. Il y a cet œuf que Marie décapite, ces interrogations de scientifique, ce cours sur l'origine de la vie, ce jeu de combinatoire avec le Rubicube qu'on manipule. Il y a aussi le mystère théologique de la conception. Les interrogations de Marie au médecin :

Marie : Est-ce que l'âme a un corps ?

Le médecin : C'est le corps qui a une âme

Marie : Je croyais le contraire.

Le médecin répond en se référant à l'interprétation commune, reprise à la philosophie platonicienne, de la relation entre le corps et l'âme. Marie, quant à elle, la pose en termes d'incarnation. Plus encore que celle de la ressemblance, l'incarnation devient un argument fondamental, et fondateur, dans la querelle de l'iconoclasme. Le mystère de cette conception : Marie vierge et enceinte, précise qu'elle a encore ses règles, est posé au médecin. L'exhibition du corps de Marie au médecin ou à Joseph, loin de lever le voile, renforce le mystère. Le médecin avoue son ignorance. « Je me suis toujours demandé ce qu'on savait des femmes, et j'ai découvert qu'on ne pouvait avoir que ce qu'Adam avait déjà su. » Et lorsque Marie, un peu plus tard, l'interroge « Alors, vous me croyez ? » il répond, « C'est vrai, c'est vrai ».

C'est encore Marie qui pose la question de la chair. On l'entend dire, en voix acousmatique « Je crois que l'esprit agit sur le corps, le transfigure, le couvre d'un voile qui le fait apparaître plus beau qu'il n'est ». La caméra filme alors le visage de Marie, qui poursuit : « Qu'est-ce donc que la chair par elle-même ? », puis, après l'interruption de son père : « On peut la regarder et n'en éprouver que du dégoût. On peut la voir ivre dans le ruisseau. » L'interrogation sur la chair est une interrogation théologique.

3 Le regard d'Ulysse

3.1 La référence à Platon

Dès l'ouverture, le texte filmique présente, mise en épigraphe du récit, une citation de Platon :

L'âme aussi, si elle veut se reconnaître, devra se regarder dans une âme.

Platon, Alcibiade, 13 3s

En caractères noirs sur fond blanc, décentrée, en bas à gauche de l'écran, la citation sollicite en premier lieu nos habitudes de lecture, mais elle conditionne aussi le texte filmique. Quelle est sa fonction, et pourquoi intervient-elle en marge du texte filmique ? Selon, Antoine Compagnon, auteur de *La seconde main ou le travail de la citation*¹ :

La citation est un opérateur trivial d'intertextualité. Elle fait appel à la compétence du lecteur, elle amorce la machine de lecture qui doit fournir un travail dès lors que, dans une citation sont mis en présence deux textes dont le rapport n'est pas d'équivalence ni de redondance. Mais ce travail dépend d'un phénomène immanent au texte. La citation le creuse singulièrement, elle l'ouvre, elle l'écoute. Il y a quête de sens, que mène la lecture, parce qu'il y a écart, départ de sens : un trou, une différence potentielle, un court-circuit. Le phénomène est sa différence, le sens est sa résolution.

En délivrant la citation de Platon, Angelopoulos s'appuie sur la compétence spectatorielle. Il définit d'autre part son film comme un texte exigeant, nécessitant un effort du spectateur.

La citation permet de thématiser le regard. Elle reprend le titre sans toutefois l'explicitier, ou si elle le fait, c'est d'une façon mystérieuse et lacunaire. Elle permet d'aborder la question de l'image qui est au centre du film.

3.2 Le récit fondateur

La quête du regard d'Ulysse, ou mythique premier regard du cinéma, est longuement justifiée dans une séquence exclusivement narrative, pendant laquelle le protagoniste raconte à la jeune femme l'anecdote qui lui a servi de révélateur, et constitue le déclencheur de son périple. Cette séquence joue un rôle essentiel. Explicative, elle peut apparaître comme une pause dans l'action. Pourtant, elle permet en réalité à cette dernière de se nouer. Les deux personnages renoncent à s'arrêter à Skopje, et poursuivent ensemble la route.

1. A. Compagnon, 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, p. 44.

La première séquence du film mettait déjà l'accent sur la narration ; mais, dans ce passage, on constate une différence fondamentale. Le protagoniste raconte un incident survenu deux ans auparavant (tout comme l'assistant metteur en scène décrivait la mort de Yannakis). Mais dans le récit précédent, la mort était visualisée, alors que le récit du protagoniste n'est pas illustré par des images. Il ne donne pas lieu au moindre développement visuel. La Grèce décrite dans le récit constitue l'antithèse parfaite de celle représentée dans le film : une Grèce lumineuse, brûlante, solaire, très différente des paysages de grisaille qui traversent l'œuvre du réalisateur en d'interminables plans-séquences. Comme s'il s'agissait déjà d'une image perdue, la Grèce éternelle dont le chauffeur de taxi du voyage en Albanie déplorait la longue agonie.

Toutefois, ce récit privé d'images repose sur le recours à l'hypotypose, que Fontanier, auteur de *Figures du discours*¹ définissait ainsi :

L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou une scène vivante.

Dans *Roma*, Fellini ménageait l'apparition de fresques romaines, mises à jour par les excavations du métro, qui s'effaçaient au contact de l'air. Angelopoulos, quant à lui, fait raconter par le protagoniste du film un événement qui prend la forme d'une apparition-disparition. L'effondrement d'un olivier, de manière quasi apocalyptique, permet la mise au jour d'un buste d'Apolon, telle une révélation. Le buste roule jusqu'au lieu de la naissance présumée du dieu. Le protagoniste tente alors de le photographier au Polaroid, mais l'image refuse de se laisser impressionner. Toutes les tentatives effectuées n'aboutissent qu'au vide. À ce surgissement inattendu et dramatisé de l'effigie du dieu succède un effacement, une absence. L'usage du Polaroid permet

1. Fontanier, 1977, *Figures du discours*, Flammarion.

une constatation immédiate du phénomène de retrait. La révélation presque magique de l'invisible ne peut être fixée par un révélateur photographique. Mais à cette première absence s'en ajoute une deuxième : la disparition de l'astre dont la statue est l'effigie, (les Grecs vénéraient en effet les astres). « Il plongeait dans la mer comme s'il se retirait ». Tout se passe comme si la disparition du dieu venait sanctionner la tentative de le fixer par l'objectif photographique. À l'impossibilité de l'empreinte s'ajoute la répétition de l'absence. L'accent est mis sur la dimension cosmique de la première apparition comme de l'ultime disparition. Le protagoniste décrit ses clichés en usant d'une double métaphore : celle des trous noirs et du carré vide. Je reviendrai plus tard sur la deuxième acception. Qu'est-ce qu'un trou noir ? Il s'agit d'un objet effondré sur lui-même dont la gravité est si intense que la vitesse nécessaire pour s'en échapper est supérieure à la vitesse de la lumière. Ainsi, ni lumière ni rayonnement ne peuvent filtrer du trou noir. Ce n'est donc pas un hasard si le protagoniste établit alors une relation entre ces photographies non impressionnées et les trois bobines de film. Sa déception le pousse à faire siennes ces images disparues ou détruites. Il s'identifie aux frères Mannakis. Ces premières images, jamais développées, il les recherche de manière obsessionnelle :

Peut-être un premier film non développé
Le premier regard.
Un regard perdu
Une innocence perdue.

Le motif de la virginité revient avec insistance dans le récit du réalisateur.

C'est devenu une obsession comme si c'était mon premier film,
mon premier regard, perdu il y a longtemps.

Cette recherche d'un âge d'or, d'un paradis perdu, est peut-être celui d'un créateur, saturé par d'innombrables images.

3.3 L'image comme enjeu

Cette quête du film disparu, tout individuelle qu'elle soit, suscite l'incompréhension. Elle se situe au cœur d'un débat sur l'image. Le film, en effet, est ce par qui le scandale arrive. Il génère des polémiques et suscite des actes violents. Le film en donne de multiples exemples.

Tout d'abord, la seconde séquence oppose le réalisateur intra-diégétique à une foule d'intégristes religieux. La projection de son film provoque de vives réactions, comme le montre la deuxième séquence du *Regard d'Ulysse*. Les iconophiles se heurtent aux iconoclastes. Les spectateurs du film se massent sur la place du marché, écoutant avec un ferveur quasi religieuse. Les iconoclastes font sonner les cloches pour couvrir la bande-son (exorciser le démon, dit quelqu'un ironiquement) et défilent en portant des flambeaux. Le conflit est défini de façon quasi géométrique : les deux camps antagonistes sont divisés par un cordon policier. L'éclairage nocturne met en valeur les signes distinctifs, en particulier les flambeaux que tiennent les intégristes. Les cinéphiles, guère plus individualisés, portent des parapluies, les policiers des casques et des boucliers ; l'image tend vers le signe. Le thème de la frontière, de la coupure apparaît bien visible, d'autant que le protagoniste prononce une phrase extraite d'un autre film d'Angelopoulos, *Le pas suspendu de la cigogne*, qui met aussi l'accent sur la notion de limite, de frontière à ne pas franchir. La bande-son du film enchâssé se révèle être aussi celle de cette œuvre.

Le personnage du réalisateur, comme celui d'une star, fait l'objet à la fois d'une idolâtrie et d'une diabolisation. L'idolâtrie se manifeste à tout instant : long plan-séquence descriptif sur la foule réunie en son nom, flashes insistants des photographes, nécessité d'emprunter une sortie dérobée pour échapper aux sollicitations. Le réalisateur se trouve sans cesse érigé en objet fuyant du désir : « on te dit inaccessible », déclare son ami, surpris.

Mais l'idole est aussi rejetée, menacée. La fermeture de l'espace semble manifester qu'aucune issue n'est ménagée pour sa

fuite, qu'il risque de se faire écharper par les intégristes. Pourtant, un *cut* nous le montre, dans la séquence suivante, en route pour l'Albanie. Ailleurs, c'est de la destinée de Yannakis qu'il est question : la première séquence montrait sa mort ; le protagoniste, lecteur de ses mémoires, s'identifie à lui lorsqu'il est confronté à un simulacre d'exécution puis à l'exil. Filmer, c'est se risquer à vivre dangereusement.

Mais, plus encore que les réalisateurs, c'est l'image qui se trouve menacée de disparition. Support fragile, elle est vouée à la destruction. Le plan qui présente le protagoniste devant les ruines de la cinémathèque le dit avec suffisamment de force. Le thème de la destruction de l'image parcourt le film. Sa survivance en constitue l'énigme, le moteur, la dimension moratoire qui maintient le spectateur en haleine. Réussira-t-on à la retrouver ? À la développer ? le suspense se maintient jusqu'à la fin.

La statue détruite de Lénine rappelle certaines images des films d'Eisenstein qui montrait la chute de la statue du tsar pour signaler l'effondrement du régime impérial. Mais le propos d'Angelopoulos s'avère différent. La statue de Lénine vise à sa préservation. Elle est à la fois idole, fétiche et icône. Dans la séquence du voyage sur le Danube, c'est elle le personnage principal. Elle apparaît dans la majorité des plans. La caméra l'explore sous divers angles, tourne autour d'elle, la saisit dans son intégralité ou par fragments, la présente parfois de manière insolite. Elle constitue le centre d'intérêt, l'objet des regards, ceux du protagoniste et de la jeune femme, en vision subjective, ceux des passants sur la rive, qui courent le long des berges, celui enfin, panoptique, omniscient, de la caméra. Objet de spectacle, elle occupe inlassablement le champ. Ses dimensions gigantesques semblent écraser les personnages. D'autre part, elle revêt un certain nombre de significations.

Elle est d'abord fétiche, destinée à trouver sa place chez un collectionneur. Sa fragmentation (on la voit d'abord comme une énorme tête se balançant au bout d'une grue) la renvoie également à ce statut de fétiche, d'objet détachable. Même reconstituée, sur la péniche, elle accuse le morcellement : les parties ne

trouvent pas de jointure, il subsiste des vides entre les morceaux de corps.

Elle peut également apparaître comme une icône : les traits de Lénine : yeux bridés, pommettes, barbiche, sont aisément reconnaissables, acquérant le statut de signes. Ses gestes demeurent codifiés : il indique, par la main et le regard, la voie triomphale du communisme, même si le film en fait une lecture quelque peu ironique. En dépit de l'effondrement des blocs de l'Est, la statue, sur la péniche, continue à signaler la direction à prendre.

Une idole, enfin. Elle témoigne du culte de la personnalité dont firent l'objet Lénine et Staline. L'effigie de Lénine inondait l'Union Soviétique jusqu'au fin fond de l'Asie centrale : Lénine marchant sur les eaux à Tachkent, figuré par des peaux d'astrakan à Boukhara, représenté par des cocons de vers à soie à Samarkand. La statue gigantesque témoigne de l'intensité de ce culte, mais se charge aussi de réminiscences mythiques, évoquant les colosses de l'Antiquité et peut-être aussi, en filigrane, la figure du Cyclope. Les passants sur la rive suivent en courant le trajet de la péniche, s'agenouillent, se signent au passage de la statue, comme pour une divinité. Le culte de l'effigie renvoie à celui des statues de dieux païens, condamné par le christianisme. Les empereurs de Byzance gagnés à l'iconoclasme avaient refusé la vénération qui s'attachait aux images saintes, mais repris au profit de leur effigie ce culte de l'image, qui a pu perdurer sous le règne des tsars. Le film d'Angelopoulos n'est pas très loin de certaines images d'Eisenstein, même si Eisenstein, pour traduire l'effondrement du régime tsariste, montre la destruction, ô combien symbolique, de la statue du tsar. Car le propre de l'idole, c'est d'être adorée puis diabolisée, au profit d'une autre idole. L'image ne soutient plus un régime défaillant, mais continue à susciter l'adoration des foules, alors qu'elle change insidieusement de statut, devenant fétiche au terme de son voyage. Dépourvue de pouvoir, elle est un objet qu'on peut déplacer, manipuler, vendre, acheter, se charge d'une valeur marchande parce qu'elle demeure le témoignage d'une époque, comme les fragments du mur de Berlin.

Elle acquiert enfin une dimension mythique au cinéma, tout comme la séquence de l'ellipse initiale de 2001 *Odyssée de l'Espace*, citée par Wolfgang Becker dans *Goodbye Lenin*. La référence au film d'Angelopoulos, même si elle n'est pas explicitée comme la précédente, plus masquée, est trop visible pour passer inaperçue. Mais au-delà d'une réflexion sur le statut de l'image, le film d'Angelopoulos confronte le spectateur au désir, à la perte, à la disparition de l'image, dont il propose un certain nombre de figures ou de métaphores.

3.4 Figures de la disparition

La fragmentation de la statue de Lénine dans le film nous renvoie au sens même d'iconoclasme, qui est le bris d'une image. Même si l'on n'assiste pas à proprement parler à la destruction de cette dernière (la statue, en raison de ses dimensions colossales, a été certainement réalisée à l'aide de plusieurs morceaux, elle intervient sous cette apparence morcelée, qui pourrait suggérer qu'on l'a brisée volontairement : le géant abattu gît à l'horizontale, et se laisse passivement emporter par la péniche ; les tronçons de son corps disjoints rappelant son dépeçage. Le filmage de la séquence accentue cette impression, et ne cesse de nous rappeler que le cinéma, finalement, opère une forme d'iconoclasme dont nous sommes à peine conscients, tant elle nous paraît évidente. Par l'usage du gros plan, il mutile les corps, qu'il livre par fragments au regard du spectateur. Depuis plus d'un siècle, nous avons intégré le langage de l'image, mais les spectateurs primitifs, au regard vierge, notamment en Russie, ont perçu les premiers films comme des scènes d'horreur et de mutilation : mains coupées, décapitations. Une lettre de Gorki exprime le rejet des premiers spectateurs devant ces images. Les différentes apparitions-disparitions de la tête de Lénine, surgissant du hors-champ pour s'y évader à nouveau, rappellent les trucages de Méliès, d'autant que le camaïeu de gris, blancs et noirs de la séquence rappelle les premiers temps du cinéma. L'accent est davantage mis sur l'image que sur les dialogues et les bruits.

Mais sans aller jusqu'à la fragmentation, *Le regard d'Ulysse* joue sur d'autres formes de la disparition de l'image ou de ses qualités figuratives, comme sur la privation du regard.

Ainsi, dans l'épisode de Délos, raconté par le protagoniste, le narrateur usait de métaphores pour dépeindre les images non impressionnées : le trou noir, que j'ai mentionné précédemment, et le carré vide.

Il n'y a pas très loin du carré vide au carré noir, ou blanc, par lequel Malevitch avait fait scandale. L'aventure du suprématisme est jalonnée par deux œuvres fondamentales : *Carré noir* (fin de 1915) et *Carré blanc sur fond blanc* (1917) ; Malevitch avait théorisé sa démarche dans *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*¹. « Je me suis métamorphosé en zéro des formes », écrivait-il. « Je suis arrivé au-delà du zéro à la création, c'est-à-dire au suprématisme, nouveau réalisme pictural, création non objective. » Il cherchait à atteindre l'invisible par les lignes, angles et surfaces possédant une énergie propre. Ses théories mystiques se rapprochent de l'iconoclasme. Angelopoulos ne possède pas cette approche mystique, mais l'épisode revêt une dimension cosmique : l'impossibilité de fixer l'image du dieu est mise en parallèle avec la mort symbolique de ce même dieu.

Toutefois, le regard d'Ulysse est plein de carrés noirs ou blancs, suggérant un écran vide, même s'il s'agit d'images projetées. Parfois, il s'agit de simples ponctuations : fondu au noir, fondu au blanc pour opérer une rupture. La séquence de pré-générique en offre des exemples. Ainsi, l'image pâlit ou s'obscurcit pour laisser place à autre chose. André Gardies nous le rappelle dans son ouvrage² : un écran noir, c'est encore une image. Parfois, il s'agit d'une zone d'ombre que le héros traverse, et qui joue le même rôle qu'un fondu au noir. Ainsi, dans la séquence du simulacre d'exécution, le protagoniste est arrêté à la douane, tandis qu'on laisse passer sa compagne. Il parcourt un espace obscur pour réapparaître ensuite dans la lumière, puis on le conduit dans une cellule. Entre un homme âgé, qui lui lit son acte d'accusa-

1. Malévitch *Écrits*, 1974, tome 1 ; 1977, tome 2, *L'Âge d'homme*.

2. André Gardies, 1993, *L'espace au cinéma*, Méridiens-Klincksieck, 222 p.

tion. Le protagoniste s'identifie alors à Yannakis, l'un des frères Mannakis. Il s'agit d'une focalisation interne, d'une plongée dans la conscience du héros qui joue à être Yannakis. Aucun opérateur de modalisation ne vient le signaler, sauf peut-être cet écran noir, manifestant qu'il s'abstrait de la réalité présente et rêve. Les propos du douanier ne sont pas traduits, ce qu'il fait n'est pas montré. La durée de l'absence, qui paraît longue à la jeune femme, reste imprécise : le protagoniste ne répond pas à ses questions lorsqu'elle l'interroge. Mais ce carré noir rappelle également la cécité provisoire qui frappe Yannakis, interprété par le protagoniste (il a les traits d'Harvey Keitel) lorsqu'on lui bande les yeux pour le conduire au lieu de son supplice. Le plan, une scène de nuit, est à peine éclairé par la trouée lumineuse d'une lampe tempête. Quand le protagoniste enlève son bandeau, son visage semble flotter dans l'espace, comme dans un spectacle en lumière noire.

Mais un autre procédé permet de jouer sur l'écran blanc : l'auteur pose sa caméra et attend que quelque chose se passe dans le champ : il filme un long moment un ciel vide et blafard, jusqu'à ce qu'un oiseau le traverse ; il cadre un paysage dans le brouillard, des personnages entrent et sortent, laissant l'écran vide à divers moments. Le choix des couleurs hivernales, le ciel blanc, la neige ou le brouillard lui permettent d'ériger l'écran en tableau blanc, à la manière de Malevitch, avant que quelques personnages, à nouveau, investissent l'espace nu. La dernière séquence met en avant la dimension d'invisibilité que confère le brouillard, et la prééminence de la bande-son rappelle le procédé utilisé dans la deuxième séquence du film : des spectateurs, massés sous la pluie, suivent la projection d'un film dont ils n'appréhendent que le son. Le spectateur réel ne se trouve pas en position privilégiée, même s'il est renvoyé, par le biais des répliques, à quelques images du *Pas suspendu de la cigogne* (à condition bien sûr d'avoir déjà vu le film).

À d'autres moments, *Le regard d'Ulysse* frustre le spectateur. L'image reste visible, mais l'accent est mis sur son abstraction. Dans la projection en plein air, les spectateurs au moins sont

visibles, mais l'image reste géométrisée : lignes verticales des piliers, sur-cadrages, cercle des parapluies. La ville nocturne du voyage de la péniche, avec ses fenêtres éclairées, fait songer à une série de photogrammes. Mais c'est surtout certains angles de vue ou certains éclairages qui privent l'image de ses qualités figuratives : un cadrage frontal des pieds de la statue les transforme en masses ruiniformes et méconnaissables, plus proche de stèles que de pieds. La statue filmée dans le noir se réduit à un bloc de blancheur qu'enserrent deux masses d'ombres, tandis que résonne, acousmatique, la voix du protagoniste. À nouveau la bande-son prend le pas sur l'image. On la retrouve à Sarajevo, au moment du massacre de la famille. Dans le brouillard, il devient le témoin non-oculaire d'une scène d'horreur qu'il reconstitue, et le spectateur avec lui, par l'imagination. La bande-son, en revanche, demeure extrêmement riche : dialogue, bruits diégétiques. Pourquoi ce parti-pris d'Angelopoulos ? Est-ce le désir de renouer avec la tradition du théâtre grec antique, et du théâtre classique français, qui consiste à évacuer l'horreur de la scène, pour la faire raconter par le chœur ou un récitant ? Le désir de ne pas souscrire à la surenchère des reportages d'actualités, et de dénoncer la saturation d'images qui finit par banaliser l'horreur ? Celui d'être plus efficace en frappant l'imagination, et en stimulant la réflexion du spectateur, au lieu de le bombarder de stéréotypes ? Démarche adoptée par Saura dans *Les yeux bandés*, un film qui traitait de la torture sans en montrer la moindre image, pour éviter au spectateur de s'en repaître ?

Mais peut-être y a-t-il d'abord le désir obsessionnel de ramener le spectateur à la quête du film, ces trois bobines que le spectateur, depuis de début, attend de voir développées. Le film s'achève sur une ultime frustration. Le rêve impossible s'achève à Sarajevo, et le désir du protagoniste apparaît dérisoire face au massacre. Le finale montre le réalisateur en contemplation devant un écran vide : le terme *gaze* employé dans la dernière conversation fait référence à la contemplation, à la sidération, plus que *glance*, associé en anglais à un regard rapide. Le scintillement de l'écran se reflète sur son visage, tandis qu'il s'identi-

fie une dernière fois à Ulysse, évoquant ses retrouvailles avec la femme aimée, sous le visage et les traits d'un autre. La quête peut alors s'achever. L'image n'est, après tout, qu'une image. Un reflet de reflet, comme l'écrivait Platon, tel ce visage de la jeune femme dans le train, hors-champ, filmé dans un miroir brouillé. Le visage s'estompe jusqu'à disparaître. Le miroir a fait surgir le hors champ, l'invisible, mais il nous rappelle, à l'instar des ombres dans le brouillard, le statut fantomatique du cinéma. L'image se dissout et s'efface. Mais Angelopoulos, par le truchement du protagoniste s'identifiant à Yannakis, a peut-être pu, l'espace d'un film, et nous avec lui, contempler une autre âme. L'image n'en serait que le symptôme, la trace visible vouée à la dissolution, l'effacement, la perte. La cécité dont parle l'*Odyssée* met en avant le regard intérieur, celui du devin Tirésias, celui d'Homère. Voir l'invisible et le divin hante tout créateur.

L'iconoclasme cinématographique, du fait du paradoxe qu'il constitue, demeure une question complexe, non dépourvue d'ambiguïté. Il revêt des formes diverses, liées à la diversité de ses origines. Parfois issu d'un fort sentiment religieux, il se ramène plutôt à l'aniconisme, adoptant des figures telles que l'ellipse, la synecdoque, l'euphémisme. Il peut également s'attaquer aux fondements de l'image pour en détruire la portée, renvoyant ainsi à certaines tendances de l'art contemporain, qui remettent en question l'image et son origine.

avant-gardistes, s'annule dans le vertige de ce « trou noir ». Plus de signes où pourraient se jouer quelques allusions biomorphiques ou naturalistes. Ce qu'on y voit, aveugle. Un tombeau, un *sarcophage*, comme le dira Klioune¹. Un trou noir, pourrait-on dire aujourd'hui. Dans le cœur de ce magnétisme optique au contraste polaire dira aussi Andreï Nakov, « brûle le monopole conceptuel, sujetal séculaire de la peinture de cheval² ».

« Tout ce que nous avons de saint et de sacré... tout ce qui était notre raison de vivre a disparu » déclare Alexandre Benois en Janvier 1916 devant le *Carré noir*, tandis que Nikolaï Berdiaev, assure qu'il est « saisi d'effroi » devant les tableaux de l'art moderne, car continue t-il, « on sent que ceci est lié non seulement à la peinture et au sort de l'art, mais au sort de toute la destinée cosmique³. »

Dans le « carré noir », cette forme minimale est une négation de la narration, du différencié, de la diversité du rêve auquel se vouait la figuration traditionnelle. Elle est un déni crispé, un monobloc sans failles hors de tout ce qui s'incarne habituellement dans les images mythologiques, historiques, ou tout simplement anecdotiques. Ici, il n'y aura ni écriture, ni style, ni touche. Ces derniers paramètres sont trop aléatoires pour s'accorder avec la recherche de l'unité primordiale — principe théosophique — auquel se voue Malevitch. « *S'ils veulent être des peintres purs — écrit-il — les artistes doivent abandonner le sujet et les objets... La nécessité d'atteindre le dynamisme de la plastique picturale indique que les masses picturales voudraient sortir de l'objet pour aller vers le but en soi des couleurs, vers la domination et les choses, vers le suprématisme non-objectif, vers le nouveau réalisme pictural, vers la création absolue* ».

Avec le Carré noir, ce sont donc tous les anciens référents qui sombrent. Malevitch considère que toutes ces caractéristiques, le style personnel (la manière), l'expression effusionnelle, la référence au monde concret, appartiennent à ce qui ne peut être

1. Jean-Claude MARCADE, 1989, in *Le Monochrome. La couleur seule*, Éd. Musées de France et Centre National Des Arts Plastiques.

2. Andreï NAKOV, 1986 in *Malevitch Écrits*, Éd. Gérard Lebovici.

3. Cité par Andreï NAKOV, *op. cit.*, p. 171.

qu'extra-pictural. Trop sentimentales, trop subjectives. La narration, la gestualité, l'émotion et l'illusionnisme, tout en effet disparaît. Le suprématisme traque tout ce qui peut évoquer la subjectivité. « *Il faut construire dans le temps et l'espace — écrira-t-il — un système qui ne dépende d'aucune beauté, d'aucune émotion, d'aucun état d'esprit esthétiques et qui soit plutôt le système philosophique de la couleur où se trouvent réalisés les nouveaux progrès de nos représentations, en tant que connaissances*¹ ». Dans toutes ces caractéristiques formelles voulues par l'artiste, une même exigence de rétention, de contrôle vigilant, de réglementation, affecte l'apparence du tableau. Il a été construit avec des paramètres mathématiques visuellement totalement réversibles, en contradiction impérative avec ceux de l'illusionnisme spatial. L'image n'a plus ni haut ni bas, ni gauche ni droite. Le Carré noir a expulsé tout rapport immédiatement perceptible au monde visuel-visible.

2 Un iconoclasme verbal

Parallèlement à l'acte pictural, conformément à la tradition iconoclaste, l'agressivité verbale de Malevitch est sans détour, dans la pure tradition iconoclaste : le ton de ses discours et écrits est des plus polémiques, d'une causticité exaltée et d'une véhémence pamphlétaire rarement atteintes. Agressivement comminatoire, fidèle au style des manifestes futuristes, il s'exprime avec une exaltation emphatique et un lyrisme d'autant plus frappant qu'il est en contradiction quasi absolue avec le caractère athénique de ses formes picturales. Pour lui, la peinture traditionnelle, vecteur privilégié des anciennes valeurs est « lâche » : « *Seules la lâcheté de la conscience et l'indigence des forces créatrices tombent dans le panneau (de la représentation mimétique) et établissent leur art sur les formes de la nature.* » Elle est hypocrite : « *seuls les peintres bornés et impuissants dissimulent leur art sous la sincérité* ». Elle est inculte : « *l'art naturaliste est une idée de sauvage : le désir de reproduire ce qu'il voyait et non de créer une forme nouvelle* ». Et enfin la réduction des formes est exaltée : « *n'importe quel pentagone ou*

1. *Idem*, p. 213.

hexagone taillé eût été une sculpture supérieure à la Vénus de Milo ou à David¹ ».

On ne pouvait mieux annoncer un tel événement que celui de la fin de l'histoire de la peinture. On ne pouvait mieux suggérer la fin de l'humanisme. Et il n'est pas indifférent que Malevitch l'ait annoncé avec la raideur et la rétion émotionnelle qui siéent à un drame historique car la négation du Quattrocento n'a jamais été aussi farouche.

3 Les causes

3.1 La fascination pour la techno-science émergente

Si le suprématisme se trouve en droit de dénier la peinture traditionnelle d'être un obstacle c'est bien sûr — on l'a suffisamment vu — qu'il l'accuse d'être anachronique. Il se targue d'avoir intériorisé l'analyse futuriste de l'évolution historique et de correspondre à l'esprit du monde. Il est convaincu que le mouvement vivant est par dessus tout déterminé par la technologie qui doit elle-même son impulsion à la science. Incontestablement il s'agit d'une « nouvelle » peinture répondant étroitement aux exigences scientistes auxquelles obéissent la plupart des artistes de cette époque. Rompant avec les définitions antérieures, le suprématisme est « *un art dont la capacité de créer une construction ne découle pas des relations entre les formes et la couleur... mais est bâtie sur le poids, la vitesse et la direction du mouvement²* ». Ne serait-ce qu'au travers de cette formule balistique, on perçoit clairement la nature de la pression scientiste qui rationalise, calcule et réduit. La technique, la science, si prisées par le public, sont autant de garanties qui la confirment dans la voie choisie. L'espace suprématisme est investi d'une qualité « infinie » qui est celle d'un « champ » invisible ignorant les séparations des objets solides. Comme le souligne Andreï Nakov, cette proximité du concept

1. *Ibidem*, p. 190.

2. MALEVITCH, 1986, Du Cubisme et du Futurisme au Suprématisme, Le nouveau réalisme pictural, in *Malevitch Écrits*, Éd. G. Lebovici, p. 184.

du *champ* de la physique moderne avec celui de l'espace suprématiste est frappante.

Le concept vient de loin. Faraday a poursuivi l'intuition stoïcienne du *pneuma* en tant que continuité de la matière en postulant l'existence du champ électro-magnétique comme une des formes de manifestations de cette matière. À sa suite, Maxwell puis surtout Einstein démontreront l'importance de cette nouvelle conception physique du champ, « *concept sans lequel il aurait été impossible à Einstein de formuler la relativité générale* » et qui permet la compréhension des lois de l'Univers¹. Malevitch (comme beaucoup en cette époque) voit dans cette perception du monde un parallèle avec sa conception d'un nouveau plan définissant la quatrième dimension. Car pour lui, dans le système suprématiste, conformément à ces postulats scientifiques, la *surface-plan* est l'unité qui définit l'existence de l'espace, contrairement au système établi à la Renaissance obéissant lui, à une conception atomiste juxtaposant les objets les uns à côté des autres.

C'est dire combien dans ce travail de négation du réalisme visuel, la peinture moderne trouve dans la science le nécessaire étai de ses investissements pour atteindre son but de pureté ontologique. Ne pouvant passer que par l'acte de la table rase. Donc d'une casse systématique des objets du réel représenté dans la peinture. De cette volonté d'expulser le mauvais objet qu'est le réalisme illustratif, en découle donc une forme minimaliste, unifiée, silencieuse ; autant de traits qui confèrent à la personnalité du suprématisme son caractère psychasthénique. C'est le prix à payer à l'iconoclasme. La peinture objectiviste préfère tirer les *surfaces-plans* au cordeau, à la règle.

De cette expulsion de la gestualité individuelle, de cette soumission à la rigueur exclusive de la techno-science, il ne pouvait résulter qu'une facture d'un total anonymat. Aucun tumulte émotionnel, aucune trace du lyrisme du sujet/peintre. Ici, le mécanique, l'industriel, l'objectivité scientifique peuvent en revendiquer la genèse. « *On pourrait aussi bien regarder le mur* »,

1. Article *champ*, in Encyclopédie Internationale des Sciences et des Techniques.

dit McEvelley¹. Du fait de cette facture introjectant l'anonymat, on passe de l'artisanat dans lequel on estime encore la trace de l'individualité, à la Science et ses procédés impersonnels. La main et la « *petite sensation* » chères à Cézanne (qui pourtant est à l'origine de cet iconoclasme), s'annulent dans la froideur de ces rigueurs austères.

3.2 La mystique théosophique

Mais la techno-science n'est pas le seul agent culturel contribuant à cet iconoclasme radical. Une dimension mystique y œuvre avec autant sinon plus de puissance. À cet égard, les textes de Malevitch nous renseignent sur son adhésion à diverses pensées spiritualistes (et matérialistes) et surtout à la philosophie supra-naturaliste que professait à cette époque Madame Blavastky et qu'elle nommait théosophie. Comme beaucoup d'artistes, et ceci dans une proportion étonnante, Malevitch est imprégné de cette doctrine. Souscrivant à cette philosophie mi-indienne, mi-schopenhauerienne, il s'agit pour eux comme pour lui, de trouver les lois secrètes du monde en jouant avec la loi de l'analogie. Selon une telle loi, le terme logique de l'art, comme de toute chose, emprunte le jeu des contradictions absolues et de cette opposition naît une tension qui doit stimuler une plus juste vision de l'équivalence du rapport primordial perdu. À l'artiste revient le privilège de révéler l'équivalence de l'essence, à son œuvre d'être filtre au travers duquel peut être contemplée la « Radieuse Immobilité Parfaite », par l'image d'un signe neutralisé — en l'occurrence pour Malevitch, le blanc et le noir. Pour l'artiste théosophe, le monde est la création d'une excitation (concept repris et abondamment diffusé par « Le monde comme volonté et représentation » d'un mouvement, dirait Mondrian (autre théosophe), venu troubler l'unité primordiale des contraires, cette image du repos absolu et donc du bonheur universel désormais divisé et donc perdu. Selon ces principes théosophiques, l'artiste est l'élu, l'initié non seulement à qui la

1. Exposition *La couleur seule* McEvelley, le Monochrome, Éd. des arts, Lyon.

doctrine inculque l'explication vivifiante de toutes les structures invisibles et visibles de l'univers, mais de plus à qui l'évolution vers le retour « l'Universel de lumière » se révélera par son œuvre. De cette double synthèse et grâce à sa philocalie, il transcende le monde des apparences en réunissant Anthropos et Sophia nés du trouble de l'immobilité primordiale. Ce mode de pensée exégétique, à laquelle Malevitch se livrera de plus en plus, dénote une volonté tenace, missionnaire, de réaliser l'art de son temps. Ce temps est celui de la conscience universelle qui se découvre historiquement en dépassant les antagonismes de la particularité. Il faut dire que l'époque était plus que propice à cette vision du monde. Pour Malevitch, comme pour Kandinsky¹ ou Mondrian, les temps modernes, comme on l'a vu par le développement de la techno-science, par l'avènement de son corollaire, la culture, ne pouvait que sembler autoriser l'esprit à s'élever au-dessus de la contingence pour devenir conscient de lui-même, de sa véritable origine, et à rassembler à nouveau les éléments primordiaux de cette unité déchirée. Pour Malevitch, non seulement théosophe mais également adhérent au parti communiste russe, cette « conscience malheureuse », dirait Hegel, se dissolvait sous ses yeux, dans le nouvel âge d'or annoncé tel qu'il voulait marquer la fin du particularisme de tout ordre et dont la guerre de 1914 avait démontré les nocivités. Cet âge d'or était celui du triomphe de l'art et d'une nouvelle organisation sociale prônant le développement de la science et de la réunion des contraires que sont les classes sociales. Ainsi, emblème de la fin de l'histoire, le Carré noir se propose également de devenir le symbole d'un nouveau langage universel émergeant mais (malheureusement ?) non encore advenu.

Conclusion

Le réalisme visuel et le sentimentalisme ont été évacués de la peinture et le visuel-visible est d'ailleurs devenu si étranger au monde de la peinture, que Malevitch écrira lucidement que « le

1. Vassili KANDINSKY, 1969, *Du spirituel dans l'art*, Denoël.

*Carré noir sur fond blanc expose le sentiment d'une absence*¹. L'aveu est significatif et je conclurai qu'en soulignant ainsi le sentiment d'un manque, que fait d'autre la peinture que d'avouer une perte et le travail du deuil auquel, par ses nombreuses et célèbres filiations, elle est encore aujourd'hui attelée ? Autrement dit, le réductionnisme inauguré par Cézanne et Picasso, et achevé par Malevitch, porte en lui un tel événement, au point même que ce dernier en anticipera les conclusions logiques de son œuvre dans l'histoire de l'art « *La peinture est périmée depuis longtemps et le peintre lui-même, est un préjugé du passé*² ».

J'avancerai donc l'hypothèse, qu'à la suite de Malevitch, dans la peinture désormais connue sous le nom d'« abstraite », autant que dans la peinture figurative, en expulsant systématiquement hors de la représentation — pour faire parvenir à la pureté ontologique (la vérité), les uns après les autres, les objets contenus dans le réalisme visuel qui lui étaient co-naturels, la peinture n'a cessé de se cliver. Mais dans ce mécanisme schizoïde, finalement c'est d'elle-même qu'elle s'est séparée. Elle n'est plus ce qu'elle était. Après Malevitch, elle ne sera plus jamais la peinture dont l'objet était de traduire l'hédonisme sacrilège ou le sacré idéal magnétisant l'admiration générale. Elle déroulera indéfiniment une brillante commémoration iconoclaste de chacun des traits de son être disparu. Son existence ne se vouera plus qu'à une permanente célébration de son deuil. Il revenait à la conjecture du début du xx^e siècle de marquer profondément le siècle qui suivra. Depuis le Carré Noir, l'art ne peut plus être le sacré du beau, mais celui d'une vérité cherchée dans les débris des formes particulières et dont on doit bien constater qu'elle est jusqu'ici introuvable.

1. Jean-Luc DAVAL, 1980, *Le journal des avant-gardes*, Skira.

2. Kasimir MALEVITCH, *Introduction à l'album lithographique suprématisiste* — 34 dessins, *op. cit.*

merveille si Dieu voulut corriger les excès des François par son fléau le roi d'Angleterre¹.

De quoi s'agit-il ? Que s'est-il passé de si grave dans le domaine vestimentaire pour que l'auteur lui impute une défaite militaire ? Enfin, à quelle violence visuelle répond cette violence verbale ?

1 Les faits

Vers la moitié du xiv^e siècle, autour de la grande peste bubonique de 1348, qui dévasta l'Europe, la guerre « frivole » éclata entre les gens de robe courte et les gens de robe longue. Prenant son départ initial en Italie, elle se propagea rapidement dans toute l'Europe. Nous présentons ici le cas français.

En pleine guerre de cent ans, abandonnant les vêtements larges et flottants, qui, au Moyen Âge habillaient indistinctement les deux sexes, les Français du xiv^e siècle adoptent une nouvelle garde-robe : les hommes d'abord ont innové avec le vêtement court, les chausses collantes et le pourpoint rembourré aux épaules et au torse, soulignant la taille ; les femmes, de façon moins révolutionnaire mais notable, ont opté pour la robe longue et moulante largement décolletée, mettant en valeur les formes féminines².

Le long vêtement masculin n'a pas été complètement abandonné pour autant, mais s'est vu réservé aux hommes de loi, finance, médecine etc., aux personnes royales et aux ordres religieux.

En avançant dans le siècle, ce changement radical, en s'enracinant de plus en plus, a été encore accompagné d'introductions mineures diverses, telles que les chaussures à poulaines,

1. Grandes Chroniques de France, cité par Toudouze G., 1945, *Le costume français*, Larousse, p. 49-50

2. À propos de ce tournant radical et de l'évolution de la mode, voir : Boucher F., 1996, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*. Flammarion, p. 153. Laver, 1969, Reprint 1973, *A Concise History of Costume*, London, Thames and Hudson, p. 62. Lehnert Gertrud. 1999, *A Concise History*. Laurence King Publishing, Great Britain, Fashion, p. 11 et 31. Steele, 1988, *A Cultural History*. Oxford Univ. Press, New York — Oxford, Paris Fashion, p. 17.

un choix de couleurs différentes pour chaque jambe (les chausses mi-part), les vêtements à dentelures, les longues manches, le surcot fendu pour les femmes et les coiffures féminines sont devenues de plus en plus hautes. Tous ces changements, eux aussi, ont attiré les foudres du clergé.

Ainsi, les souliers à poulaines — pointes de chaussure qui se prolongeaient à une trentaine de centimètres au-delà des orteils, accrochés parfois aux genoux ou portant grelots, et gênantes pour la marche, avaient, aux yeux des clercs, le tort grave de rappeler « l'ergot du diable¹ ». Le roi Charles V, soutenu par le pape Urbain V d'Avignon, émit, le 10 octobre 1368, contre ces dites poulaines une ordonnance royale interdisant de les porter, et aux professionnels de la chaussure d'en fabriquer. Ainsi commence l'ordonnance :

Comme, pour ce que plusieurs des notables, et autres de plusieurs estatz, qui doivent monstrier et estre exemples de bonnes mœurs à tous autres, par vanité mondaine et par folle présomption, et par la convoitise et volenté désordonnée des cordonniers, ouvriers ou faiseurs de souliers, estiviaux et chaussures, en nostre ville de Paris et autres de noz bonnes villes, ont porté et portent, et les ditz ouvriers, fait ou fait faire botines à long bec ou difformités controuvées, c'est assavoir de poulaine, laquelle difformité ou poulaine est en dérision à Dieu et à sainte église²...

Non seulement cette ordonnance ne fut pas respectée, mais des historiens soutiennent qu'elle encouragea encore plus la diffusion des poulaines :

La parfaite incommodité de ces pointes recourbées et ballotantes à chaque pas aurait suffi à en assurer la rapide disparition : l'anathème à la fois ecclésiastique et royale a pour résultat immédiat d'en provoquer, au contraire, l'immense succès car, dès le moment qu'elle se voit condamnée de manière aussi éclatante, la mode des poulaines devient une manière d'obligation mondaine

1. Boucher, *op. cit.*, p. 163 -164.

2. Toudouze *op. cit.*, p. 52.

et universellement adoptée, même par ceux qu'elle gênait et qui ne l'aimaient point¹⁻².

Au début du xv^e siècle, les coiffures féminines à cornes, c'est-à-dire, en cheveux moulés sur les côtés de la tête en forme de pointes, nommés truffauts attirèrent les foudres des prédicateurs, indignés par ces truffauts « rembourrés de cheveux de mortes qui sont peut-être en enfer » et « évoquant les cornes du diable ». Puis ce fut contre les hennins, « aiguz comme clochers », à une ou deux pointes, que les clercs dirigèrent leurs attaques³. Le long règne de Charles VI l'Insensé (1380-1422) qui se particularisa par une atmosphère décadente, donna lieu à une recrudescence de la créativité vestimentaire. Le talent de Michelet le retrace plus vivement encore que les contemporains :

Les voiles précieux que l'on n'eût jadis tirés du trésor de la cathédrale que pour parer le chef de Notre-Dame au jour de l'Assomption voltigeaient sur de jolies têtes mondaines ; Dieu, la Vierge et les saints avaient l'air d'avoir été mis à contribution pour la fête. Mais le Diable fournissait davantage. Les formes sataniques, bestiales, qui grimacent aux gargouilles des églises, des créatures vivantes n'hésitaient pas à s'en affubler. Les femmes portaient des cornes à la tête, les hommes aux pieds ; leurs becs de souliers se tordaient en cornes, en griffes, en queues de scorpion. Elles surtout, elles faisaient trembler ; le sein nu, la tête haute, elles promenaient par-dessus la tête des hommes leur gigantesque hennin, échafaudé de cornes ; il leur fallait se tourner et se baisser aux portes. À les voir ainsi belles, souriantes, grasses, dans la sécurité du péché, on doutait si c'était des femmes ; on croyait reconnaître, dans sa beauté terrible, la Bête décrite et prédite ; on se souvenait que le Diable était peint fréquemment comme une belle femme cornue... Costumes échangés entre hommes et

1. Toudouze, *op. cit.*, p. 52. Voir encore Braudel, 1979, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, xv^e-xviii^e siècle*. 1. *Les structures du quotidien : le possible et l'impossible*, A. Colin. p. 374.

2. L'époque s'est caractérisée par la prolifération des lois somptuaires et décrets vestimentaires. Cf. Pastoureau M., 2002, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Seuil, p. 75.

3. Boucher, *op. cit.*, p. 163.

femmes, livrée du Diable portée par des chrétiens, parements d'autels sur l'épaule des ribauds, tout cela faisait une splendide et royale figure de sabbat¹.

Représentative puisque basée sur les relations des clercs Clemengis et (Jean) Juvénal des Ursins², cette description imagée accentue l'aspect blasphématoire de cette mode.

2 La vision des faits

La violence verbale des clercs a réagi à ce qu'ils ont ressenti comme une véritable menace, via l'élaboration de violations par le biais d'une multitude d'images transgressives³. L'analyse discursive de la description cléricale montre en effet qu'elle vise moins les nouveaux vêtements eux-mêmes que ce qu'ils représentent (aux yeux du clergé). Le registre ainsi que les nombreuses associations traduisent immédiatement ce que le clergé *voit* dans cette nouvelle vêtue : l'orgueil, la convoitise de richesse, une certaine indécence physique (adressée surtout contre la mode masculine, qui néanmoins, ne montre jamais le nu), l'angoisse de la confusion entre les sexes, et la présence du Diable (dans les poulaines et les coiffures féminines). Notons encore dans ce cadre, la mauvaise foi cléricale foncière, qui attribue le désastre de Crécy de 1346 à la mode, alors que celle-ci n'apparaîtra que quelques années plus tard !

La terminologie descriptive de Michelet est particulièrement parlante. Sa sémantique, aux associations diaboliques et terrifiantes d'une part, et la dérision des saints et de la religion chrétienne de l'autre, transforment la garde-robe en expression iconoclaste : non seulement les femmes se transforment en « Bête décrite et prédite », s'associant les maléfices du Diable, mais les objets du culte eux-mêmes ont été transformés pour satisfaire le plaisir terrestre. Pour les auteurs sur lesquels s'appuie Michelet,

1. Michelet J., 1963, *Histoire de France*, Paris, Éd. J'ai Lu, p. 87-88.

2. Toudouze, *op. cit.*, p. 56.

3. Cf. Piponnier & Mane, 2000, *Dress in The Middle Ages*, Yale Univ. Press, p. 128.

il ne fait aucun doute : cette nouvelle vêtue est, par son essence, sacrilège.

Cette vision est d'emblée interprétative, tributaire d'un système unique, dans lequel la seule référence est Chrétienté. Dans cette optique, la question de l'image est très importante. Dans le catholicisme, l'image fait partie intégrale du culte. La « bonne » image est l'image culturelle, celle de personnages saints et irréels, bien loin au-dessus du commun des mortels. À l'inverse, l'image négative, c'est la mode puisqu'elle est l'image du Diable, sa personnification, à la portée de chacun, très proche.

Pourtant, si les clercs ont eu raison de déceler dans le changement vestimentaire un tournant radical, il n'était pas *a priori* dirigé contre l'Église et ce n'était pas du Diable qu'il s'agissait. Ce changement exprimait en réalité le passage du vêtement à la mode, ce qui signifiait, plus exactement, le passage d'une société-vêtement à une société-mode. Mieux que leurs contemporains, les représentants de l'Église ont senti de façon intuitive mais juste, qu'une transformation sociale capitale y prenait forme ; que sous cet « objet futile » se cachait une révolte profonde. Les chroniqueurs laïcs, pour leur part (Froissart, par exemple), s'ils mentionnent les changements vestimentaires, n'y attachent pas de signification cardinale ou même iconoclaste.

Seule la perspective historique permet d'appréhender à sa juste mesure l'importance de ce tournant, dans son ensemble et son ampleur, et ce que la critique acerbe du clergé avait de prophétique. Effectivement, nombre de conséquences allaient découler de cette guerre « frivole. »

3 La signification des faits : société-vêtements vs société-mode

Ce que portent les membres d'une société traduit ses valeurs. Dans l'histoire des sociétés, on peut discerner deux groupes distincts : la société-vêtement et la société-mode. Ces deux modalités vestimentaires reflètent deux formes de pensées, enracinées dans des idéologies contraires.

3.1 La société-vêtement

Le vêtement indique, en premier lieu, la stabilité profonde d'une société, sur quelques décennies, voire quelques siècles. Des vêtements identiques se transmettent de génération en génération, portant des dénominations immuables. De plus, ces vêtements sont souvent de même coupe pour les deux sexes.

L'individu, homme ou femme, portant ce vêtement qui est presque un uniforme, est perçu comme faisant partie d'un ensemble, d'une collectivité, dans laquelle il doit se fondre. De plus, ce vêtement unique, qui efface la personnalité de chacun, efface également souvent son corps : ample, long et flottant, il ne laisse apparaître ni le genre, ni les traits particuliers. De cette façon, le vêtement vient non seulement égaliser les esprits mais égaliser aussi les corps.

À un niveau conceptuel, cette uniformisation vestimentaire et corporelle indique que la société-vêtement exige le sacrifice du particulier pour le bien général, parce qu'elle envisage la vie comme un combat perpétuel. L'idée sous-jacente est que seule la renonciation à l'individualisme de chacun permettra au groupe de survivre. En annihilant ses envies et en supprimant ses besoins personnels d'une part et en transférant toutes ses énergies à la collectivité de l'autre, le particulier assure la survie du groupe, et conséquemment la sienne propre. Le vêtement, presque un uniforme collectif, est l'expression visuelle première, directe, de cette idéologie.

3.2 Le Moyen Âge français, une société-vêtement

Ce qui est juste pour toutes les sociétés-vêtement, s'est exprimé de la façon suivante au Moyen Âge : le long statisme vestimentaire a reflété cet immobilisme médiéval, qui n'est plus à démontrer, s'étendant au moins du VI^e au XIV^e siècle.

Le vêtement unique du Moyen Âge, uniformisant les sexes et les esprits, exprimait également la soumission de l'individu à la collectivité, obédience dûment orchestrée par le régime des clercs. Le Moyen Âge s'est caractérisé par une volonté d'unifica-

tion et de sacrifice personnel — cet esprit universel qu'Egon Friedell a qualifié d' « âme médiévale¹ » — renforcée par des sentiments d'effroi (objectifs) face aux épreuves qui l'ont cruellement éprouvé — guerres, invasions, épidémies successives, famines. Et sur une note plus positive, les énergies privées ont également été drainées pour le bien d'entreprises collectives, parfois même grandioses, telles que les croisades et la construction des cathédrales gothiques.

Après avoir égalisé la personnalité, le vêtement médiéval large et flottant contribuait aussi à l'effacement du corps. Cet effacement reposait sur une doctrine chrétienne solidement enracinée. Dans ce cadre, l'homme du Moyen Âge était partagé dans sa vision du corps humain : celui-ci est-il façonné à l'image du Dieu, ou bien chair pécheresse, réceptacle du péché originel et qui le perpétue ? L'esprit médiéval penchait plutôt vers la seconde hypothèse, comme le résume Le Goff :

L'incarnation est humiliation de Dieu. Le corps est la prison [...] de l'âme, c'est plus que son image habituelle, sa définition. L'horreur du corps culmine dans ses aspects sexuels. Le péché originel, péché d'orgueil intellectuel, de défi intellectuel à Dieu est changé par le christianisme médiéval en péché sexuel. L'abomination du corps et du sexe est à son comble dans le corps féminin [...] lieu d'élection du Diable.

[...] Le chemin de la perfection spirituelle passe par la persécution du corps : le pauvre est identifié à l'infirme et au malade, le type social éminent, le moine, s'affirme en tourmentant son corps par l'ascétisme, le type spirituel suprême, le saint, ne l'est jamais aussi indiscutablement que lorsqu'il fait le sacrifice de son corps dans le martyre².

Cette renonciation au moi, social et psychologique, s'est traduite également par un regard médiéval tourné vers le haut, par

1. Friedell Egon, 1930, *A Cultural History of The Modern Age*. (Vol. I). Knopf Publishing, London, p. 71-80.

2. Le Goff, 1985, *L'imaginaire médiéval*, Gallimard, p. 124.

le biais du culte des images religieuses¹. Quand, parfois, l'esprit médiéval se dégage pour un moment de l'emprise spirituelle pour se tourner vers l'empirisme, ce sont les aspects fonctionnels et physiques du corps qui sont mis en exergue : positifs, tels que la productivité, la force physique (facilitant, par exemple, la prouesse guerrière) ou négatifs, tels que la laideur, la maladie, l'invalidité, etc.

Tradition, répétition, soumission et abnégation ont formé les pierres de base de la société-vêtement statique du Moyen Âge. Le corps médiéval s'est tout entier plié à ces exigences. L'invention de la mode va entamer un bouleversement des structures sociales, mentales et idéologiques

3.3 La société-mode

La mode inaugure une autre ère parce qu'elle exprime un autre esprit. La mode implique, en premier lieu, l'appréciation positive du changement. À l'inverse de la société-vêtement qui sanctifiait l'immobilisme, la mode célèbre la passion de la société-mode pour l'altération continue. Désormais, outre le rythme de la mode, cette collectivité envisagera comme favorable l'introduction de changements dans différents domaines, tels que les sciences, les progrès techniques, les découvertes, les recherches et l'ouverture en tous sens.

Pourtant, si la société-mode aime le changement, elle n'appelle pas pour autant à l'anarchie : elle établit une nouvelle relation individu/collectivité. Dans son expression vestimentaire, elle instaure un paradoxe, où l'individu est invité à se particulariser grâce la mode mais simultanément à être « comme tout le monde », l'aide de la mode également. Dans les mots de Georg Simmel (qui a été le premier à indentifier cette dualité) :

1. Dans ce cadre, notons que le vêtement religieux encore utilisé de nos jours, long, flottant, couvrant le corps complètement et d'origine médiévale, continue d'exprimer l'idée de la négation du corps au profit de l'épanouissement de l'âme. Cf. Piponnier & Mane, *op. cit.* p. 126-134.

La mode n'est rien d'autre qu'une forme parmi d'autres qui a ceci de particulier qu'elle conjoint en un même agir unitaire la tendance à l'égalisation et la tendance à la distinction individuelle¹⁻².

À l'inverse de l'uniformisation préconisée par la société-vêtement, la société-mode fait la place au goût personnel, et elle légitime en même temps la diversification du goût. Ainsi, si la mode exige l'expression individuelle, elle en donne également les moyens, en proposant plusieurs versions de la mode du moment.

Ensuite, la mode, avec ses vêtements qui veulent mettre le corps en valeur, extériorise une nouvelle relation de l'homme à son corps, et de la société au corps de l'homme. En premier lieu, la mode justifie une recherche esthétique non seulement vestimentaire mais également corporelle. Du point de vue social, dans une société-mode, l'homme revendique son corps et proclame : « mon corps est à moi ! ». Ce n'est plus un outil au service d'autrui, mais un bien propre. Au lieu l'ancien effacement, c'est la fierté ; au lieu de la soumission, c'est l'autonomie et la liberté.

Plus abstraitement, la société-mode exprime une nouvelle relation au monde. À l'inverse de la société-vêtement qui percevait l'individualisme comme une menace pour l'ensemble de la collectivité, la société-mode envisage la créativité de l'individu et son originalité comme des contributions, non seulement à la survie, mais à l'épanouissement de la collectivité. Chaque innovation, même minime, devient un pas de plus vers le progrès. Ainsi, la mode est l'expression de la liberté individuelle, et de la recherche d'un juste équilibre entre cette liberté et la société.

1. Simmel, cité par Vandenberghe F., 2001, *La sociologie de G. Simmel*. La Découverte, p. 55.

2. Voir aussi : Lipovetsky G., 1987, *L'Empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Gallimard, p. 50 : « il faut être comme les autres et pas tout à fait comme eux, il faut suivre le courant et signifier un goût particulier. » Et encore Finkelstein Joanne, *Fashion-1998, An Introduction*, New York Univ. Press, New York, p. 28 ; Leeds-Hurwitz, 1993, *Semiotics and Communication : Signs, Codes, Cultures*, New Jersey, Lawrence Elbaum Associates, p. 113.

3.4 Les débuts de la mode — le préhumanisme

Ces critères, appliqués aux changements vestimentaires de la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle, permettent de les identifier et de reconnaître l'arrivée de la mode. À partir de cette date, le vêtement européen va constamment changer. C'est la rencontre avec d'autres cultures qui va mettre en relief cette situation unique à l'échelle universelle, parfaitement intégrée en Europe et pour ce, ressentie comme naturelle¹. Le rejet du vêtement uniforme médiéval a frayé la voie à la variation vestimentaire (diachronique et synchronique). Désormais, hommes et femmes vont utiliser le vêtement pour se singulariser et pour élaborer une recherche esthétique collective. Dès son apparition, la mode va encourager le commun et le singulier; un exemple parmi d'autres : en raccourcissant la robe (devenant ainsi le pourpoint), tous les hommes ont porté des chausses, mais celles-ci pouvaient être soit de mêmes couleurs, soit mi-parti dans un éventail de couleurs très large.

À un niveau individuel, en revenant lentement vers l'Antiquité, l'homme renouait également avec les valeurs gréco-romaines de l'esthétique du corps, dans une recherche vers son harmonie. Cette nouvelle approche s'est traduite par l'élaboration et l'établissement, à ce moment-là, des canons corporels occidentaux : corps coupé en deux avec accent sur la taille, et forme en S. Ces exigences corporelles de l'image de soi (minceur/grosueur, taille fine/taille haute, etc.) évolueront depuis, en symbiose avec la recherche vestimentaire, avec la mode.

Dans ses relations individu/société, le corps de l'homme « renaissant » n'est plus fonctionnel ni annexé aux besoins de la collectivité. Le nouveau corps de ce nouvel homme possède une valeur intrinsèque, que son possesseur hésitera à partager. Si au Moyen Âge le vêtement flottant et uniforme exprimait la soumission de l'homme à un ordre, le vêtement moulant et per-

1. Cf. Braudel, *op. cit.*, p. 362-365.

sonnalisé exprimera la revendication nouvelle d'un ordre social au service de l'homme¹.

Toutes ces considérations — valorisation du changement, équilibre entre le commun et le privé, la réappropriation du corps — indiquent que le regard n'est plus tourné vers le haut, le ciel chrétien inaccessible, mais vers la terre, ici et maintenant. Ces innovations exprimaient un déplacement; elles mettaient l'homme au centre des préoccupations, et non plus les préoccupations collectives au centre de celles de l'homme. Le noyau de gravité s'était déplacé. Cette volonté d'inscrire l'homme au centre des intérêts, deviendra le programme de l'Humanisme. Ce même esprit encore reconnaîtra la contribution de l'être particulier au bien collectif, et cette société saura récompenser l'homme de génie au lieu d'en exiger le sacrifice. La revendication universelle de l'Église d'un contrôle total — sur les corps, les esprits, les états, etc. — commence à prendre ici sa fin.

3.5 Mode et iconoclasme — Une colère prophétique

Mon intervention vient éclairer l'aspect iconoclaste de l'invention de la mode. La mode — vecteur du changement de l'attitude à l'image et à l'image de soi — a introduit une idéologie nouvelle, qui allait à l'encontre de l'ancienne, l'idéologie chrétienne intégriste. Effectivement, malgré son aspect créateur, la mode — puissant véhicule de mutation — ne pouvait que détruire un monde antérieur pour s'implanter. La critique cléricale, avec sa colère et ses anathèmes, était visionnaire. Les clercs, premiers à reconnaître l'arrivée de ce grand bouleversement que la mode signifiait, ont eu raison d'y reconnaître une menace pour ce qu'ils représentaient. Pourtant, là où ils ont vu le Diable, c'était l'ab-

1. L'utilisation de l'uniforme (militaire, policier, carcéral, etc.), dans les sociétés démocratiques, signifie le retour momentané à certaines caractéristiques de la société-vêtement : l'abnégation de soi pour le bien du groupe, exprimée tout d'abord par l'interdit du vêtement personnel et l'imposition d'un vêtement unique.

sence de Dieu — car en posant l'homme au centre, on en déplaçait Dieu. Bien que déguisé en Diable, ce n'était que l'Homme.

Dans le monde de l'idéologie précédente, société-vêtement médiévale, l'homme était subordonné à un système. Dans le nouveau, il acquiert son autonomie. Dans l'ancien, il renonçait à son corps; dorénavant, il le revendique. Il devient également adepte d'une société mobile, et non plus membre d'une collectivité statique et traditionnelle. Dans cette optique, le système chrétien total n'avait plus de place. Le corps humain est toujours un terrain idéologique, soit par son enveloppe — le vêtement — soit par le travail sur le corps lui-même (la circoncision, par exemple). À un niveau psychologique personnel, en choisissant un vêtement moulant (féminin et masculin) qui le mettait en valeur, l'homme dégageait son corps du vêtement flottant et de l'emprise chrétienne réductrice, pour le rendre à un homme libre. Désormais, le corps n'est ni l'image de Dieu ni le suppôt de satan — mais un idéal esthétique.

Le regard s'est également déplacé. Non plus dirigé vers le haut, mais en face et vers soi. Sans délaisser encore le culte catholique des images religieuses, l'esprit renaissant va lentement envisager son corps lui-même comme une image. Une image qu'il faut habiller, entretenir et présenter — non plus au jugement de Dieu, mais aux regards des autres, à ses pairs. Ce transfert était par nature iconoclaste. Cet iconoclasme n'a pas été celui de la Réforme, qui détruira réellement des images religieuses (icônes, peintures, statues, etc.). Mais c'était un iconoclasme idéal, qui a détruit la valeur du culte des images religieuses pour rendre ce culte à l'image de soi. L'arrivée de la mode dans cette société pré-humaniste annonçait l'Humanisme. En construisant un ordre où l'Église perdait graduellement de son importance, elle posait les bases d'une société qui deviendrait, beaucoup plus tard, laïque :

By the middle of the fourteenth century there appears on the stage an entirely different kind of humanity, or, rather, one which contains the germ of another kind. [...] A tragic culture

is making way for a bourgeois culture, a chaotic for an organic, finally even for a mechanical one. The world is thence-forward no God-inspired mystery, but a man-made rationality¹.

1. Friedell, *op. cit.*, p. 80 : « Vers le milieu du quatorzième siècle apparaît sur scène une humanité d'un genre entièrement différent, ou, plutôt, une humanité qui contient en germe celui d'une autre. [...] Une culture tragique fait place à une culture bourgeoise, une chaotique à une organique, qui deviendra finalement une culture mécanique. Désormais, le monde ne sera plus inspiré par le mystère divin, mais par une rationalité fabriquée par l'homme. » *Trad. de l'auteur.*

Avenue Baudin, un grand crucifix fut victime de la fureur populaire. Un photographe prit un cliché de ce qui restait, la tête du Christ presque intacte, découverte par terre près de l'usine Fougères et des barricades. À un certain moment de la journée du 17 avril, de nombreux ouvriers allèrent rue de la Boucherie menaçant de jeter à bas l'unique statue qui subsistait encore dans les rues de Limoges, celle de Notre-Dame de la Pitié. Les bouchers [...] repoussèrent les ouvriers, ou réussirent à leur faire comprendre qu'une telle tentative tournerait au carnage¹.

Cette statue de Notre-Dame, située près de la chapelle Saint Aurélien, offerte par la très ancienne corporation des bouchers et sauvée par eux du massacre, était, précise l'historien, la dernière de ce genre à subsister dans la ville laïcisée et socialiste. John M. Merriman confie dans son introduction que l'idée directrice de son ouvrage lui est venue de l'affrontement en question, qui ne dura peut-être que quelques secondes, entre l'ancien monde, celui de la corporation des bouchers, bastion du catholicisme traditionnel, et le nouveau monde, représenté par les ouvriers porcelainiers, avant-garde du mouvement ouvrier à Limoges.

Seule la destruction du crucifix est relatée dans *La Dernière Saison* de Georges-Emmanuel Clancier. Sur ce fait travaille l'imagination fictionnelle, lui donnant sens, et l'enrichissant de résonances. Mais le point de vue du romancier est bien différent de celui de l'historien soucieux d'observer la dynamique du changement social et idéologique à travers l'affrontement de deux visions du monde. C'est dans le chapitre 10, temps fort de *La Dernière Saison* et tout entier consacré au récit de l'enterrement de l'anarchiste Pierre Coutil, événement dont la portée politique est considérable, que Clancier insère l'acte iconoclaste, en s'inspirant de la réalité historique² telle qu'elle a été inscrite dans sa

1. John M. Merriman, 1990, Limoges, la ville rouge. Portrait d'une ville révolutionnaire, Belin, p. 375. J. Merriman précise dans son introduction que les ouvriers qui voulaient détruire la statue de la Vierge étaient des porcelainiers. La corporation des bouchers fut selon cet historien probablement créée vers le onzième siècle. Il existait également une confrérie des bouchers.

2. Dans 1905, Les Troubles de Limoges, ouvrage de A. et J. Deschamps, B. Meriglier, avec une préface de G.-E. Clancier, le fait est présenté en ces termes, d'après

mémoire par la tradition orale. L'histoire de Limoges lui a été en effet transmise par ses grands-parents et ses oncles maternels, de telle sorte que les récits des grandes manifestations du printemps 1905 font partie de la légende familiale, de la geste de ces métayers chassés comme bien d'autres de leurs terres, venus travailler dans les usines de porcelaine ou de chaussures, et poussés à la révolte tant par le sentiment de leur dignité¹ que par la misère.

André Frénaud semble avoir été quant à lui fasciné par la religiosité des bouchers de Limoges. À la fin de « La Sainte Face révélée dans les baquets », publié dans le recueil *La Sainte Face*², nous lisons les indications suivantes : « Saint-Aurélien-des-bouchers, Limoges, 22 juillet-15 août 1965 ». Sous la plume du poète, voici donc que la chapelle Saint Aurélien devient « Saint-Aurélien-des-bouchers » : il est vrai que depuis le Moyen Âge ce Saint est le patron de la corporation la plus puissante de la ville. Cette collusion entre les bouchers et le catholicisme a de quoi susciter un remuement dans ces profondeurs grouillantes d'où surgit la création poétique d'André Frénaud. C'est bien ce qu'indique l'auteur à propos de ce texte et de « Chuchotements aux Oliviers » qu'il présente, dans sa « Note à propos de la de construction d'un livre de poèmes » comme une « Interrogation de l'être à partir du plus obscur³ ». Alors que Clancier relate un fait inspiré par l'histoire de sa ville natale, Frénaud s'attache à devenir lui-même iconoclaste. Si l'on entend par iconoclaste, au sens large du terme, celui qui détruit les représentations de la divinité, il semble bien que la littérature (et plus spécifiquement encore la poésie) dispose de ses propres armes pour mettre à mal ces représentations. Frénaud possède l'art de faire jouer pleinement les ambiguïtés de

des extraits de presse : « Dans la nuit du 8 au 9 mai, des inconnus se sont introduits dans le petit jardin de l'hôpital près de la chapelle de l'avenue Baudin. Ils ont abattu la grande croix de bois et brisé le Christ qui y était fixé », p. 152.

1. La cause directe des troubles de Limoges est en effet la grève de protestation des ouvriers des manufactures Haviland contre l'abus de pouvoir d'un contremaître voulant exercer le droit du seigneur sur une ouvrière.

2. Ce texte est le dernier du recueil, et suit immédiatement *Chuchotements aux Oliviers*, texte auquel il est étroitement relié.

3. André Frénaud, 1968, *La Sainte Face*, Gallimard, p. 259.

sens, les surimpressions d'images. Son poème, en dépit du titre, ne fait aucune mention du voile lui-même qui servit à essuyer le visage du Christ maculé de sang — qu'il s'agisse du voile de Véronique ou de la Sainte Face d'Edesse — et sur lequel s'imprima une image qui n'était pas faite de main d'homme. La Sainte Face telle qu'elle est « révélée » dans la dernière partie du poème correspond cependant, par la régularité des traits, les yeux clos, à l'image (quel qu'en soit le mode de production) offerte dès le huitième siècle à la contemplation des fidèles :

La peau lisse, les yeux clos, le lisible
Si pâle visage régulier¹...

Sur cette Face suppliciée qui a hanté pendant des siècles l'imagination de l'Occident chrétien Frénaud déverse le sang des abat-toirs, si bien que la révélation du visage du Christ se fait non sur un voile ou sur un linge mais sur la trouble surface des baquets des bouchers. Le Seigneur devient sous sa plume le « Saignant² ».

Ce témoignage d'un athéisme d'autant plus virulent que Frénaud a reçu une éducation profondément chrétienne, il nous a semblé intéressant de le confronter avec une tout autre approche de l'iconoclasme, celle de Georges-Emmanuel Clancier, frère de Frénaud en poésie, écrivain agnostique, élevé sans Dieu, ainsi qu'on le disait alors. Certes nos deux textes de référence ne sont donc pas à mettre sur le même plan : le poème de sept pages forme à lui seul un tout, tandis que le fragment romanesque que nous retenons est inclus dans une sorte de fresque historique et trouve des échos et des contrepoints dans d'autres passages ou chapitres. Cependant leur confrontation peut nous permettre de mieux percevoir certaines implications du rapport à l'iconoclasme.

Lorsqu'il vient à Limoges, Frénaud, lecteur attentif du *Pain noir*, se sait sur les « terres de mémoire » de son ami Clancier qui

1. André Frénaud, La Sainte Face révélée dans les baquets, in *La Sainte Face*, *op. cit.*, p. 253. Strophes en caractères romains et en italique alternent de façon irrégulière tout au long du poème.

2. *Ibid.*, p. 251.

se plaît à parler de sa ville natale quittée depuis peu¹. Il existe en effet entre ces deux poètes des liens fraternels ; Clancier a intitulé « Grand frère » (Frénaud est né en 1907 et Clancier en 1914) un hommage à Frénaud publié en juin 2003 : ce poème évoque une communauté d'idéal, de désenchantement et de fidélité à une étoile dont on ignore où elle conduit :

Le vieux pays n'est plus que nous aimions
Dont tu chantais la gloire et la misère
Et la déesse Raison déraisonne
À néant déployé... Quelle grimace
Enflamme et tord son énorme figure
Au-dessus des martyrs et des tueurs²!

Ce poème, écrit en quelque sorte à quatre mains puisque Clancier y inclut des citations de Frénaud (parmi elles, le « vieux pays », « L'énorme figure de la déesse Raison » qui sont des titres de poèmes) porte témoignage de ce qui les unit par-delà la mort : l'espoir — qui n'exclut pas la violence du doute — mis en la poésie, la révolte contre l'injustice sociale et le cléricisme ; cependant l'un s'engage politiquement dans certaines de ses œuvres, et non l'autre, qui manifeste autrement sa fidélité à ces ancêtres misérables. Clancier a amplement prouvé son amitié pour Frénaud, et l'ouvrage qu'il lui a consacré en 1953 dans la collection « Poètes d'aujourd'hui³ » a certainement beaucoup contribué à faire connaître et comprendre cette abrupte poésie. Lors de l'enterrement de Frénaud dans son village de Bourgogne, en juin 1993, Clancier était là pour prononcer l'éloge funèbre, et chanter auprès de la tombe avec ses proches « Le temps des cerises ». C'est donc par la médiation de Clancier que l'auteur de *La Sainte Face* connaît l'histoire curieuse de la rue de la Boucherie, de la corporation des bouchers et qu'il se sent de connivence avec cette ville qui va ici l'inspirer.

1. G.-E. Clancier, nommé secrétaire général des programmes à la R.T.F., monte à Paris en 1955.

2. Poème inédit publié dans *Autre Sud*, n° 21, juin 2003, p. 14.

3. Cet ouvrage a été réédité en 1963. Depuis 1989, le texte de G.-E. Clancier est suivi d'une présentation écrite par Jean-Yves Debreuille.

Si André Frénaud, d'origine bourgeoise, est longtemps resté sympathisant du Parti communiste mais sans aller jusqu'à l'adhésion, Clancier pour sa part est héritier de la « tradition libertaire spontanée » qui existe chez beaucoup de Limousins¹. Il sait que sa ville natale est considérée par beaucoup de Français, après les émeutes de 1905, comme le « fief de l'anticléricalisme, de l'anti-militarisme et de l'anarchie », ainsi que l'écrivent les auteurs de l'ouvrage intitulé : 1905, *Les Troubles de Limoges*², et il en est fier. Sa famille lui a appris en effet à voir dans les anarchistes « des militants éclairés, combattifs ; ils accomplissaient un travail d'enseignement, d'information, éveillant les masses ouvrières limousines, en grande partie d'origine paysanne, à une conscience politique³ ». Il est habité par cette même « soif de liberté absolue », ce refus de tout carcan, politique ou religieux, de telle sorte qu'à ses yeux l'écrivain est fondamentalement anarchiste. Le personnage de Pierre Coutil, tué lors des manifestations du printemps 1905, lui a été inspiré par la réalité historique qu'il a enrichie de son propre idéal : il fait de lui un héros exemplaire de la cause anarchiste. Le 17 avril 1905, Camille Vardelle, ouvrier porcelainier âgé de vingt ans, alors qu'il se tenait à l'écart, est tué par une balle perdue au moment où les soldats commencent à tirer sur les manifestants. Deux jours plus tard, son enterrement sera suivi, en l'absence de tout représentant du clergé, par une foule énorme venue rendre hommage à celui en qui elle voit un martyr de la classe ouvrière : ainsi que l'écrit Philippe Grandcoing dans *L'Église dans la rue* : « Désormais, c'est le socialisme qui a ses martyrs et non l'Église⁴. »

L'épisode de destruction de la croix s'inscrit dans le récit de l'enterrement de Pierre. La foule de « soixante, quatre-vingt mille ? [...] frères et sœurs⁵ » du militant anarchiste suit le cercueil

1. G.-E. Clancier, 1980, *Terres de mémoires*, Le Limousin, éd. Delarge, p. 62.

2. *Op. cit.*, p. 166.

3. *Terres de Mémoire*, Le Limousin, p. 116.

4. Philippe Grandcoing : La mise en scène du peuple chrétien : les funérailles du notable catholique, in *L'Église dans la rue, Les cérémonies extérieures du culte en France au XIX^e siècle en France*, Pulim, p. 270.

5. Selon John M. Merriman, dix mille personnes suivirent le catafalque. « [...] »

recouvert d'« une montagne d'œillettes et de roses rouges » dans « l'odeur de la mort, de la fête mortuaire, de la défaite fardée et solennelle¹ » :

Aux environs de l'hôtel de ville, le cortège passa devant une chapelle précédée d'un jardin : derrière la grille se dressait une croix haute de deux mètres, mais le Christ de pierre n'y était plus cloué, il gisait en morceaux au pied du calvaire. Sa tête de granit gris se penchait sur l'épaule fracassée. Des femmes dans le cortège se signèrent, des hommes ricanaient, un voisin de Catherine lança un long jet de salive vers le crucifié. La jeune femme ne put réprimer un mouvement de pitié et de souffrance dans son cœur : il lui semblait que ce Christ deux fois martyr, deux fois détruit, était pareil à Pierre²...

La description de la croix correspond très précisément à une carte postale tirée à partir d'une photographie et amplement diffusée, carte qui porte la légende suivante : « Restes du Christ de l'avenue Baudin détruit à la suite des troubles de Limoges ». Le romancier n'a pas choisi de décrire l'acte, mais ses conséquences, et les réactions de la foule qui passe à proximité. Le texte ne dit pas que les émeutiers portent la responsabilité de cet acte, mais tout le laisse supposer. Aucun jugement toutefois n'est porté ; sont notés seulement le geste de piété des femmes, et les réactions de ceux qui apportent après coup leur contribution par leurs ricanements ou leurs crachats. Ce qui l'emporte est évidemment le point de vue de l'héroïne du *Pain noir*, Catherine, secrètement amoureuse de Pierre qui l'aime également, mais qui a choisi de rester fidèle à son mari (lequel porte le prénom d'Aurélien : nous retrouvons ici le patron des bouchers). Elle ne se signe pas, comme les autres femmes, car elle ne croit plus en Dieu depuis le jour lointain de son enfance où la Vierge qu'elle suppliait naïvement du fond de sa misère a refusé de venir à son secours. Mais la destruction de la statue l'atteint profondément,

Entre dix et quarante mille personnes, suivant les estimations, assistèrent au passage du cortège », p. 368-369.

1. G.-E. Clancier, 1961, *La Dernière Saison*, R. Laffont, J'ai Lu, 1976, p. 99.

2. *Ibid.*, p. 101.

parce qu'elle confond en elle-même l'image de Pierre et celle du Christ mort dont la statue a été brisée avec tant de violence : réduire en morceaux un grand Christ de granit demande en effet force et acharnement. On mesure le chemin parcouru depuis l'époque lointaine où l'abbé Grange prêta à la religion populaire limousine une solidité analogue aux montagnes de granit¹.

Pierre, comme le Christ, est « deux fois martyr ». Il a en effet été tué par les soldats parce que, contrairement à ses camarades, il ne s'est pas couché au sol lors des sommations, mais qu'il a fait face aux soldats. Catherine sait bien que cet acte héroïque est, au moins partiellement, un acte de désespoir : Pierre a voulu prouver par sa mort que, s'il avait abandonné son rôle de militant parce qu'il avait perdu le goût de vivre, il restait fidèle à son idéal anarchiste. Plus encore, il s'est offert en victime expiatoire : sa mort ne sera pas vaine, puisque, comme ce fut le cas après la mort de Camille Vardelle, les grévistes faits prisonniers seront libérés. Le romancier tisse donc des liens étroits entre le bris de la croix et le contexte des luttes sociales, et établit ainsi entre eux des résonances et des correspondances. On peut dire même qu'il les crée, car la confrontation des dates permet de constater que dans la réalité l'enterrement de Camille Vardelle (le 19 avril) est antérieur à la destruction de la statue (nuit du 8 au 9 mai). À vrai dire, Clancier n'indique pas de date ; il n'est pas soucieux de chronologie et n'a pas voulu écrire un roman historique. Aussi n'a-t-il pas cherché à rassembler de documentation, mais s'est-il fié aux souvenirs inscrits en lui par les récits familiaux qui l'ont fasciné dans son enfance. Lorsqu'il écrit *Le Pain noir*, il puise donc dans cette mémoire antérieure à la sienne, qui s'est déposée en lui, et sur laquelle son imagination d'écrivain a opéré son propre travail : non seulement faire revivre le passé, mais en dégager, grâce au jeu des rapprochements et des relations, les significations secrètes. Au prix d'un anachronisme conscient ou non, peu importe, le fait divers prend une dimension collective puisque la statue jetée à terre se trouve placée sur le passage

1. Cf. supra.

de l'immense cortège. Les grévistes réunis derrière le cercueil et qui manifestent à leur façon leur sympathie avec l'acte accompli par des iconoclastes anonymes témoignent de la rupture profonde entre le peuple de Limoges et le christianisme, considéré comme la religion des possédants, de ceux qui oppriment les ouvriers misérables. Le culte de la croix, des statues, des reliques si chères aux Limousins et honorées pendant des siècles dans des ostensions, les bannières elles-mêmes, ont laissé la place aux « drapeaux de la ville », drapeaux rouges et drapeaux noirs.

Ce lieu de mémoire qu'est « la ville rouge », avec en son centre la chapelle de la rue Boucherie, suscite dans l'imaginaire d'André Frénaud de multiples images de tuerie. Mais malgré sa sympathie politique pour la cause ouvrière, il ne s'attache pas à l'évocation directe des émeutes de 1905 et de sa répression par la troupe, bien que le souvenir en soit sans doute présent à l'arrière-plan. La seconde strophe peut selon nous évoquer des souvenirs révolutionnaires, mais le poète se plaît à brouiller les références, comme il en va pour l'ensemble de ce texte, de façon à les mêler jusqu'à les fondre les unes dans les autres. C'est ainsi que la strophe d'ouverture est dédiée aux futurs « Saints martyrs » à « la peau rousse » que l'on trouve dans les prés ; quant à la seconde strophe, il n'est pas facile d'identifier les silhouettes qui y font irruption, et à vrai dire l'on ne peut distinguer qui sont les bourreaux et qui les victimes¹ : « *Ils sont montés sur le faubourg ! En grosses culottes, on les a vus ! Ils ont traversé les murettes ! Le sang a teint les boutiques. Du rouge dégouline à l'aube le long des grilles*² ». Sont convoqués ensuite, dans le déroulement du texte et dans le désordre, ceux qui sont morts sur des croix, les Innocents massacrés, puis les ombres fugitives des premiers chrétiens dans les arènes, ceux qui témoignent de « nos horizons piétinés », martyrs des guerres du vingtième siècle ou de l'holocauste. Et la Sainte

1. « Qui, les victimes ? Qui les endosse ? » écrit Frénaud dans la troisième strophe, p. 247.

2. *Op. cit.*, p. 247.

Face ? Elle se fait attendre, si l'on peut dire, au cours de sacrifices qui se multiplient et dont le rythme s'accélère :

Chair à pâté, pitié dorée.
Du sang remonte par les piliers.
Hosanna ! Hosanna !
Le bois doré est vermoulu, les rats
Sortiront de l'autel par le cul.
Tu l'as voulu, mon Dieu : Homme,
Tu l'as voulu. Du sang bientôt
Rigolera par la trappe.
On se réjouit. On s'y prépare.
Lequel saurait s'en passer.
Le grand feu, les cris enfumés.
Le garçon hurle, il court tout nu.
Etuve et gril et les chaudrons.
La table et le linge et les chrêmes¹.

Lorsqu'émerge peu à peu la Sainte Face tant attendue — et attendue aussi par le lecteur —, elle ne va pas prendre forme sur un linge semblable au voile de Véronique, mais dans le calice :

Entre l'âne qui crie malheur et nos horizons piétinés,
La Sainte Face pressentie
À travers l'eau qui tremble et fume,
Sur l'autel, entre les lys, aujourd'hui va se découvrir.

Enfin au son de la clochette va « opérer la parole » et apparaître le « Si pâle visage régulier ». « La » voici donc, « lisible », et reconnaissable puisque conforme à la représentation que les lecteurs ont en mémoire. Mais elle se confond avec l'hostie que le prêtre, renouvelant le geste du Christ, vient de consacrer. Le geste iconoclaste vise donc, par delà l'image ou l'icône, le sacrement même de l'Eucharistie. C'est dans l'avant-dernière strophe que le poète a placé ce qui fut l'image matricielle du texte :

Les veaux, les veaux... Leurs visages !
Chacun se tient dans son assiette

1. *Op. cit.*, p. 251-252.

Qui maintiennent par la mort
Un sourire sans prévention.

Lors de ses entretiens avec Bernard Pingaud, parus sous le titre rimbaldien *Notre Inhabileté fatale*, Frénaud déclare en effet : les têtes de veaux mis à mort par les bouchers et exposées sur une assiette finissent par se confondre avec la face de Notre Seigneur Jésus-Christ, au moment où le prêtre assure, dans l'hostie, la « présence réelle¹ ».

Parvenus à ce point de notre analyse, nous voyons clairement que le désir iconoclaste va beaucoup plus loin qu'une pulsion destructrice. D'ailleurs le titre, « La Sainte Face révélée dans les baquets », indique déjà l'attente d'une révélation, en tout point opposée à celle qu'apporte le Christianisme et qui a pour objet de la détruire. De quelle nature pourrait être la « révélation » apportée par le texte de l'écrivain moderne, une fois salie la lumière mythique qui éclaire la figuration de la Sainte Face ? Par un curieux retournement, la brutalité du poète impie met en évidence le caractère scandaleux, au sens propre du terme, de l'Eucharistie, et par là désigne quelque chose de son mystère. Maurice Bellet, prêtre, théologien, écrivain, a intitulé l'un de ses ouvrages : *La Chose la plus étrange*. Il démontre avec vigueur que les catholiques au vingtième siècle se sont attachés à masquer le scandale du pain et du vin changés en corps divin « Ce qui est évacué, c'est l'étrangeté, cette étrangeté qui faisait choc [...]. Ce qui se trouve défait, c'est le scandale ; c'est l'obscur, le non assimilable² [...] ». Et Maurice Bellet de se poser la question : « Le très étrange de l'eucharistie est-il trace dans notre monde d'un archaïque dont la retraversée prendrait sens au cœur de nous-mêmes³ ? ».

André Frénaud est de ceux qui refusent qu'une telle « retraversée » puisse prendre sens. Ce refus a d'autant plus de poids, et de poids destructeur, qu'il émane de quelqu'un qui non seulement a reçu une formation religieuse solide mais l'a entretenue de façon

1. André Frénaud, *Notre Inhabileté fatale*, *op. cit.*, p. 155.

2. Maurice Bellet, 1999, *La Chose la plus étrange*, DDB, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 21.

approfondie : sans doute connaît-il mieux que bien des croyants *L'Imitation de Jésus-Christ* dont il a été, dit-il, un lecteur assidu pendant des années. Il a suivi les cours de Maritain à l'Institut catholique. À ces lectures succédera celle d'Hegel, qui l'a d'après sa propre expression « subjugué ». Il en retirera la conviction que l'homme se crée par le processus même qui le conduit à nier Dieu. Il y a chez Frénaud un refus violent et un rejet viscéral d'une religion fondée sur le sacrifice, sur la mort du Fils pour le salut de l'humanité¹. Or précisément les images sanglantes qui se renouvellent comme des vagues déferlantes tout au long de « La Sainte Face révélée dans les baquets » mettent en évidence, mais de façon oblique, la permanence dans le catholicisme du fond archaïque et sacrificiel. Jésus dans ce texte est dépeint comme « le fier à bras » vantard mais aux « bras trop étroits ». « Couronné de sang² », celui qui arbore ce visage supplicié, à jamais fixé par l'image de la Sainte Face, condamne les hommes en prétendant les sauver. Les veaux, l'Agneau, le Sauveur, la Sainte Face vont de compagnie : André Frénaud les envoie tous à l'abattoir.

Les prolongements que G.-E. Clancier donne au geste iconoclaste qu'il rapporte dans *La Dernière Saison* dépassent eux aussi singulièrement l'acte anonyme accompli pendant les émeutes du printemps 1905, et étendent sa portée vers d'autres directions. Vue par les yeux de l'héroïne, la destruction du Christ et de sa croix éveille dans sa sensibilité des échos qui la dépassent et rejoignent sa lignée ainsi que la masse du peuple à laquelle elle appartient. Vont s'éclairer en effet, grâce à l'impact que ce geste a non seulement sur sa propre personne mais sur ceux qui manifestent avec elle, certains pans de culture religieuse coexistant avec l'incroyance. Il en va ainsi pour le rapport de certains anarchistes, dont Pierre fait partie, avec Jésus-Christ :

« Jésus n'était pas responsable de ce que l'on ferait plus tard en son nom ». Ainsi Pierre répondait à Dartois qui attaquait la reli-

1. Dans *Chuchotements aux oliviers*, le dialogue entre Jésus, « Dieu Père » et l'Esprit tourne en dérision l'idée du salut, cf. J.-M. Baude, 1997, *Regard d'un poète athée sur le Christ aux Oliviers*, in *La Bible en Littérature*, Cerf, p. 175-191.

2. *Op. cit.*, p. 250.

gion. Il ajoutait : « c'était l'ami des hommes, mais déjà un révolutionnaire, un grand, peut-être le plus pur¹. »

En 1848 certains révolutionnaires considéraient déjà Jésus comme le premier d'entre eux, ainsi que le souligne Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*. Clancier prête à Pierre la même révolte contre l'Église considérée comme une institution infidèle à l'esprit de celui dont elle se réclame. Fidèles en revanche sont selon lui ces anarchistes au cœur pur, qui voient en Jésus « l'ami des hommes ».

L'acte iconoclaste a donc également chez Clancier (lequel ne prétend pas révéler une vérité) une fonction autre que destructrice, puisqu'il joue dans le texte romanesque le rôle d'un révélateur : il dévoile en effet la permanence d'une religion populaire profondément inscrite dans l'inconscient collectif. C'est tout naturellement que Catherine s'identifie à une piéta : elle s' imagine portant sur ses genoux le corps de son fils, c'est-à-dire de Pierre. L'Occident chrétien s'est pendant des siècles nourri de telles images, transmises par l'iconographie ou la tradition orale jusque chez des paysans analphabètes. Et Clancier, comme dans certains moments clés du *Pain noir*, revient lui aussi aux sources ancestrales, en incluant dans son texte cette complainte limousine qui resurgit dans la mémoire de Catherine :

.....
Ent'ero tu mo mai
Quante m'attachavo ?

Demandait le Christ abandonné, et la Vierge répondait :

Au pie de la cru
Où io puravo
E de mo pieu rousseu
lo l'essusavo².

1. *Op. cit.*, p. 101.

2. *La Dernière Saison, op. cit.*, p. 102. La traduction figure en note (1) : « — Où étais-tu ma mère — Quand ils m'attachaient ? — Au pied de la croix — Où je pleurais — Et de mes cheveux blonds — Je l'essuyais. »

Catherine se sent la mère de l'homme qu'elle aimait mais aussi de ce Christ massacré par des iconoclastes anonymes et qui représente à ses yeux le peuple des vaincus. Dans le chapitre qui suit, par une ellipse temporelle, l'action se passe au début de la guerre de 1914, et Catherine entrant en plein désarroi dans une église trouve « en face d'elle, saignant et palpitant, un Christ immense, la tête retombant dans un mouvement de douleur sur l'épaule » : cette attitude qui l'avait émue devant le spectacle du Christ abattu en 1905, lui évoque cette fois un soldat mort à la guerre, « l'un de ces soldats barbus comme le crucifié qui en cet instant agonisaient, jetés au sol, les bras en croix¹ ». Elle se laisse entraîner par sa nature rêveuse et s'imagine en Jeanne d'Arc, entraînant à sa suite pour lutter contre la guerre les pleureuses confinées dans les églises.

L'héroïne de Clancier se sent donc reliée à celui — ou ceux — que l'on crucifie et que l'on détruit d'une façon ou d'une autre, unie à eux par des liens de filiation tendres et complexes, qui vont en remontant le temps ou en inversant son cours. Quant à la violence de Frénaud le briseur d'images, elle témoigne de son ardent besoin, toujours insatisfait, de trouver une justification à l'existence humaine, car, ainsi qu'il l'écrit « Ce qui justifierait l'homme de vivre, ce serait la bonté », au sens où Rimbaud dit « la charité est cette clé² ».

L'intérêt du geste iconoclaste en littérature, tel qu'il nous est apparu à la lecture de textes fort différents par leur genre et leur approche, mais écrits par deux poètes frères, apparaît selon nous lorsque, dépassant la simple visée destructrice, il fait surgir, à partir des représentations mises à mal, des profondeurs cachées. Le Christ de granit brisé lors des émeutes de Limoges, La Sainte Face souillée par le poète qui projette sur elle le sang des animaux abattus et des martyrs gisant dans les charniers de l'histoire, révèlent donc le deuil interminable de l'espérance mise en un Sauveur. Frénaud déclare dans *Notre Inhabileté fatale*, « c'est l'histoire du Nazaréen crucifié pour notre salut qui continue à

1. *Ibid.*, p. 116.

2. Lettre d'André Frénaud à l'auteur de cette étude, 6 juillet 1988.

nourrir ma poésie¹ ». Cela implique que sa poésie *se nourrit* de cette histoire, c'est-à-dire qu'elle assimile l'histoire du Nazaréen et qu'elle rejette ses déchets comme il en va pour tous les aliments : ainsi qu'il l'écrit dans cette « Sainte Face révélée dans les baquets » (et pressentie dans *les pâturages*) : « L'abîme est déjà dans la prairie ! Toutes entrailles communient ». L'homme se fonde en dignité selon André Frénaud lorsqu'il accepte de faire le deuil d'un Sauveur, et seul le laborieux processus de négation de Dieu — et donc la destruction des images fallacieuses² lui permet de s'édifier. L'action de grâces bouffonne sur laquelle se termine le poème proclame : « Tout fait ventre, Dieu bon, pour ta créature ! » : l'hostie, d'abord, corps de Dieu donné en nourriture ; mais aussi « fait ventre » la profanation saignante et sanglante de l'hostie-Sainte Face, qui nourrit la substance de l'homme enfin digne de ce nom. Clancier, profondément agnostique, et tout aussi profondément humaniste, ne s'interdit pas quant à lui de rapprocher ses héros de la personne du Christ, considéré dans sa faiblesse et son amour des humbles, et dont le destin a inscrit dans la mémoire collective une promesse toujours en défaut³. Si Catherine a une réaction de souffrance lorsqu'elle aperçoit les débris de la statue dont la tête douloureuse se penche sur l'épaule, c'est que la violence faite à l'effigie du Christ atteint en elle des sources d'espoir toujours vives. Mais « la statue du Dieu mort⁴ » ne peut rien pour les hommes, de telle sorte que la briser ne sert qu'à raviver la solidarité avec toute souffrance, ainsi que l'angoisse née d'un manque essentiel. Clancier écrit dans son essai sur Frénaud que pour celui-ci Dieu est mort mais que l'absence de Dieu creuse « comme un vertige et un appel ». L'approche de l'iconoclasme chez ces deux auteurs met en évidence à la fois ce vertige et cet appel.

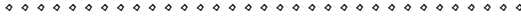
1. *Op. cit.* p. 49.

2. Cependant Frénaud a magnifiquement montré dans *Haeres* son attachement au patrimoine de l'art chrétien, et particulièrement de l'art roman.

3. Sur cette « promesse en défaut », cf. J.-M. Baude, 2001, *G.-E. Clancier, de la terre natale aux terres d'écriture*, Pulim, p. 167-177.

4. *Ibid.*, p. 116.

Note bibliographique



I

Le centre de recherche Michel Beade, Littérature et spiritualité

Université de Metz, UFR. Lettres ;
II^e du Saulcy 57045 Metz cedex 1

☎ 03 87 31 52 53 Fax : 03 87 31 52 55

Michel Beade et Jacques Hennequin ont fondé en 1975 le Centre de recherche « Littérature et spiritualité », devenu Centre de recherche « Michel Beade » Littérature et spiritualité après la disparition de Michel Beade en 1991.

Ce Centre étudie, dans une perspective pluridisciplinaire, les relations et les implications mutuelles qu'entretiennent littérature et spiritualité. Sa démarche originale consiste à approfondir la notion de spiritualité sans se limiter à la spiritualité proprement religieuse, mais en incluant la spiritualité d'écrivains agnostiques ou athées.

Il s'attache à mettre en lumière l'évolution des thèmes religieux, moraux et spirituels des littératures antiques (en particulier dans le domaine de la latinité tardive et des études ambrosiennes), et des littératures classiques, modernes et contemporaines (française ou étrangère). Il examine en particulier les rapports de la spiritualité et de l'éthique avec la poétique des genres : il s'agit d'étudier comment la spiritualité informe les théories et les genres littéraires, de quelle façon elle est génératrice de structures et d'images.

Cette orientation a permis de regrouper une trentaine de chercheurs de différentes universités de France, de Luxembourg, de Belgique. Le Centre collabore notamment avec le CEREL de Lille, l'Université Laval (Québec), l'Université de Galway (Irlande), l'Université catholique de Louvain (Belgique).

Direction : Pierre Halen.

Publications

La symbolique de Friedrich Creuzer, par M.-M. Münch, Ophrys, 1976.

Henri IV dans ses oraisons funèbres ou la naissance d'une légende, par J. Hennequin, Klincksieck, 1977.

Les valeurs chez les mémorialistes français du XVII^e siècle avant la Fronde. Actes publiés par N. Heppé et J. Hennequin.

Romantisme et religion, Théologie des théologiens et théologie des écrivains. Actes publiés par M. Baude et M.-M. Münch, PUF, 1980.

Recherches sur l'histoire de la poésie, sous la direction de M.-M. Münch, Peter Lang, 1984.

Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots, par J.-M. Clerc, PUF, 1985.

Poésie et spiritualité en France depuis 1950, Spiritualité chrétienne, Spiritualité athée. Actes publiés par J.-M. et M. Baude, Klincksieck, 1988.

Celui qu'assaille l'Invisible. Une lecture de Jacob de Pierre Emmanuel, par E. Frank, Klincksieck, 1989.

Le Moi à venir, textes de M. Baude réunis et publiés par J.-M. Baude, Klincksieck, 1993.

L'Univers salésien, Saint François de Sales hier et aujourd'hui. Actes publiés par H. Bordes et J. Hennequin, Champion-Slatkine, 1994.

Traductions matines des Pères grecs : la collection du manuscrit Laurentianus San Marco, *Édition des lettres de Basile de Césarée*, par Benoît Gain, Peter Lang, 1994.

- Éthique et écriture*. Actes publiés par J.-M. Baude, Klincksieck, 1994.
Aspects du classicisme et de la spiritualité, sous la direction d'A. Cullière, Klincksieck, 1996.
- La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Actes publiés par V. Engel et M. Guissard, Quorum, 1997.
- La Bible en littérature* (en collaboration avec le centre Pensée chrétienne). Actes publiés par P.-M. Beaudé, Cerf, 1997.
- Spiritualité verlainienne*. Actes publiés par J. Dufetel, Klincksieck, 1997.
- Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain*. Actes publiés par J.-M. Wittmann, Champion, 1999.
- L'Image du prêtre à l'Âge classique*. Actes publiés par D. Pister, Peter Lang, début 2001.
- Le désert, un espace paradoxal*. Actes publiés par P. Halen, G. Nauroy, A. Spica, Peter Lang, 2003.

Communiqué par Jeanne-Marie Baude

II

Actes des colloques, Recherche biblique interdisciplinaire

Service des publications — Université Paul-Valéry

Route de Mende, F-34199 Montpellier CEDEX 5

☎ 04 67 14 24 60 publications@univ-montp3.fr

1 Le héros et l'héroïne bibliques dans la culture, 1997, 312 p.

Bible et littérature

J.-M. Marconot, CNRS. Adam et Ève, le roman de C. F. Ramuz.
Jean Vaché. Satan dans Milton.

Élian Cuvillier. Le sacrifice d'Isaac, quelques aspects de l'histoire de sa réception.

- Robert Couffignal. Une référence biblique au début de *La recherche*.
- Odile Le Guern. L'apparition de Mambré et la disparition du héros.
- C.-B. Amphoux. Une héroïne méconnue des évangiles : le personnage de Dina.
- J.-M. Baude. Le Samuel de Jean Grosjean : un prophète incertain.
- P. de Robert. Saül, héros tragique dans la littérature française.
- L. Rétat. Absalom dans la forêt claudélienne.
- M. Soulié. Le mythe de David dans la trilogie de Louis Des Masures : *David combattant*, *David triomphant*, *David fugitif*.
- F. Schanen. L'Ancien Testament dans les *Nouveaux poèmes* de Rilke.
- C. Mazellier-Grünbeck. *Le poids de la grâce* de Joseph Roth : réduction parodique et condensation mythique.

Bible et cinéma

- S.-R. Marzel. Stargate — une nouvelle version de l'Exode biblique.
- R. Costa de Beauregard. La problématique du figuratif au cinéma. Étude de cas : le Moïse de Cecil B. De Mille et l'art préraphaélite.
- Yona Dureau. Visions et prophétie dans *Picnic at hanging Rock*.
- F. Amy de la Brétèque. Les personnages dans le cinéma biblique français des premiers temps.
- M. Poirson. La figure de Jésus dans *Ben-Hur*.
- F. Currot. Anticipation et références bibliques dans *Métropolis*, *Notre pain quotidien* et *Un homme à brûler*.
- M. Carcaud-Macaire. *L'Évangile selon saint Matthieu de Pasolini* : essai de réflexion sociocritique.

Bible, langue, enseignement

- M. Le Guern. Les allusions bibliques dans le lexique français.
R. Couffignal. La Bible dans la Littérature et comme littérature.
A.-M. Pelletier. Bible et littérature : sur une expérience d'enseignement à l'université.

2 L'interdit et le sacré dans les religions de la Bible et de l'Égypte 1998, 220 p.

- J.-M. Marconot. « Ne me touche pas » L'interdit du toucher dans les livres des Juges, de Samuel et des Rois.
N. Guillhou. La mort et le tabou linguistique dans les rituels de l'Égypte.
Yona Dureau. La notion de Sacré-Sainteté et la notion de distinction-séparation dans la tradition hébraïque.
M. Burgada-Thollet. Sens et contre-sens de l'interdit du toucher.
S. Aufrère. Les interdits religieux des nomes dans les monographies en Égypte. Un autre regard.
É. Cuvillier. La mort de Jésus. Du sacré à la folie.
C. Amphoux. La 1^{re} école chrétienne d'Alexandrie (Actes 18,24-28).
N. Bosson. *L'évangile selon Thomas*. Le sacré et la question de la gnose.

3 Représentations des maladies et de la guérison, dans les textes de la Bible et leur tradition religieuse, 2001, 304 p.

Textes bibliques

- S.-R. Marzel. Maladies « in-humaines », les maladies des objets et des animaux dans la Bible.
M. Bauks. La délivrance de la maladie mortelle selon le psaume 22.

- Y. Dureau. La conduite de sa santé (de Moïse Maïmonide).
J.-M. Marconot. Pauvreté et maladie dans l'évangile.
É. Cuvillier. Récits de miracles dans le N. T. : éléments de bibliographie.

Traditions de l'Égypte, de l'Islam, et dans l'histoire chrétienne

- S. Aufrère. Maladie et guérison dans les religions de l'Égypte ancienne. Au sujet du passage de Diodore Livre I, § LXXXII.
A. Bengeloune. Maladie et guérison dans la tradition musulmane au Maghreb.
A.-M. Pelletier. L'épreuve de la maladie chez les Pères du désert.
M.-C. Gomez-Géraud. Salubrité, fécondité : le sens du prodige naturel dans les récits des pèlerins à Jérusalem entre Moyen Âge et Renaissance.
S. Fainzang. Douleur, religion et médicaments.

Textes religieux et aspects médicaux

- M. Le Guern. Expérience et théorie du miracle dans Pascal.
C. Poujol. Ces boiteux qui font l'histoire.
G. Boëtsch Gilles. La peste, saint Sébastien et saint Roch en Savoie et Dauphiné.
P. Garrigues. Le veau d'or.

Le thème religieux de la maladie dans la littérature et les arts

- J.-M. Baude. La maladie comme expérience spirituelle, dans la littérature actuelle.
A. Troyas. Le deuil de l'unité art-science-religion.

- D. Chevé. Motifs bibliques et représentations épidémiques dans l'iconographie, *du « corps » de la peste au corps pestiféré.*
- M. Collomb. *Le possédé de Gerasia.* Sur un tableau de Sébastien Bourdon.
- B. Tabuce. Les miracles dans deux manuels catholiques, 1925 et 1999.
- M. Poirson. Maladie de l'esprit et guérison dans *Ordet* de Dreyer et *Bleu* de Kieslowski.

Iconoclisme, vandalisme et censure

Sydney H. AUFRÈRE (Religion et société dans l'Égypte de l'époque tardive U.M.R. 5052, université Paul-Valéry) <i>Les destructions des Perses en Égypte et de Cambyse en particulier. Topos ou réalité ?</i>	115
Michel LE GUERN (Lyon) <i>La destruction de Port-Royal</i>	159
Jean-Marie MARCONOT (U.M.R. 6578 Anthropologie C.N.R.S. Université de la Méditerranée) <i>Détruisez ce temple, je le rebâti en trois jours L'urbanisme et le sacré</i>	169
Valérie ARRAULT (Université Paul-Valéry, Montpellier III) <i>Nouvelles formes d'iconoclisme et de vandalisme</i>	191
Bernard TABUCE (Centre universitaire, Nîmes) <i>Iconoclaste ! chez Hergé</i>	201
Albert MONTAGNE (Perpignan) <i>Images arrêtées les violences cinématographiques, télévisées et vidéos</i>	217
Marion POIRSON-DECHONNE (Université Paul-Valéry, Montpellier III) <i>L'iconoclisme cinématographique</i>	239
Alain TROYAS (Université Paul-Valéry, Montpellier) <i>Aux origines de l'iconoclisme pictural du xx^e siècle le Carré noir</i>	263
Shoshana-Rose MARZEL (Université de Jérusalem) <i>La mode est un iconoclisme</i>	271
Jeanne-Marie BAUDE (Université de Metz) <i>Des iconoclastes à Limoges. Georges-Emmanuel Clancier, La Dernière Saison (1961), André Frénaud, La Sainte Face révélée dans les baquets (1965)</i>	285
Note bibliographique	301

Cet ouvrage a été réalisé par le service des

PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III

université Paul-Valéry

publications@univ-montp3.fr

<http://alor.univ-montp3.fr/serpub>

Dépôt légal : 2^e trimestre 2005

Achevé d'imprimer sur les presses de
l'imprimerie de l'université Paul-Valéry
Montpellier III

