



# PHARES

Vol. 1

hiver 2001

Revue philosophique étudiante

Nous remercions nos partenaires :

- Association générale des étudiantes et étudiants prégradués en philosophie (AGEEPP)
- Association des chercheurs étudiants en philosophie (ACEP)
- CADEUL
- Faculté de Philosophie de l'Université Laval
- La librairie universitaire Zone

Revue Phares  
Secrétariat de Philosophie  
Pavillon F.-A.-Savard,  
Université Laval, Québec  
G1K 7P4

[revuephares@hotmail.com](mailto:revuephares@hotmail.com)



## **PHARES**

### **DIRECTION**

Marc-André Nadeau

### **COORDINATION**

Guillaume Lavallée

### **COMITÉ DE RÉDACTION**

Joëlle Boivin

Mathieu Gauthier

Guillaume Lavallée

Marc-André Nadeau

Mathieu Robitaille

### **ASSISTANCE À LA RÉDACTION**

Raphaël Arteau-McNeil

Julie Baribeau

### **INFOGRAPHIE ET RÉALISATION TECHNIQUE**

David Poirier

### **CONCEPTION GRAPHIQUE**

Marie-Lou Desmeules



# Table des matières

Introduction 7

**Dossier** : Quel portrait du XX<sup>e</sup> siècle trace le cinéma ? 8

Fight Club 9

RAPHAËL ARTEAU-MCNEIL

Nihilisme d’hier et d’aujourd’hui 21

GUILLAUME LAVALLÉE

Souvenir intime de notre déracinement :  
idéologie et psychologie 26

DAVID NADEAU-BERNATCHEZ

Andreï Tarkovski : nostalgie et rédemption 33

YANNICK LACROIX

MARTIN GUILBAULT

## **Commentaires**

Fukuyama et le devenir cosmopolitique 35

MATHIEU ROBITAILLE

Titus Andronicus, ou le problème  
des dieux chez Shakespeare 50

MARC-ANDRÉ NADEAU

Au cœur du lien d’humanité : la tendresse  
(en souvenir de John Merrick) 64

JOHANNE ARSENEAULT



# Introduction

*Phares* est un groupe de recherche à la Faculté de philosophie de l'Université Laval qui regroupe des étudiants de premier, deuxième et troisième cycles. Par le biais de cette nouvelle revue, nous tentons de favoriser la recherche dans les études supérieures, de faciliter l'intégration des étudiants de premier cycle à ce cadre de recherche et, surtout, de stimuler la discussion entre les étudiants en philosophie des différentes universités francophones au Canada.

Comme son nom en témoigne, *Phares* essaie, d'une part, de porter quelques *lumières* sur l'obscur et redoutable océan philosophique. Certes, nous ne prétendons pas offrir des réponses aptes à guider ni à rendre claire l'activité philosophique. Nous tâchons plutôt, en soulevant des questions et des problèmes, de signaler quelques voies fécondes à l'exploration, et de mettre en garde contre celles qui nous semblent susceptibles de conduire à un naufrage. D'autre part, son nom montre également que *Phares* entend évoluer dans un cadre pluriel : le contenu de cette revue est donc formé d'approches et d'éclaircissements multiples.

Chaque numéro comporte un DOSSIER, dans lequel un problème philosophique est abordé sous différents angles, ainsi qu'une section COMMENTAIRES, qui se compose de textes d'analyse, de comptes rendus, etc. Nous proposons également une section RÉPLIQUES, par laquelle il sera possible de relancer un débat et de répondre à un texte par une critique ou un approfondissement du problème.

Nous invitons tous les étudiants en philosophie des universités francophones, et particulièrement ceux des études supérieures, à participer aux prochaines parutions de la revue. Les textes recherchés doivent être écrits dans un langage clair et comporter une réflexion philosophique, tout en étant relativement accessibles. Pour le numéro suivant, la question du DOSSIER portera sur le romantisme : *Qu'est-ce que le romantisme et sommes-nous romantiques?* Les textes doivent être envoyés par courriel à l'adresse électronique [revuephares@hotmail.com](mailto:revuephares@hotmail.com) avant le 15 octobre 2001.

MATHIEU ROBITAILLE  
MARC-ANDRÉ NADEAU

## Quel portrait du XX<sup>e</sup> siècle trace le cinéma ?

Au vingtième siècle, l'art a entrepris un véritable dialogue critique avec ses anciens canons : la déconstruction dadaïste dans les arts plastiques ou l'atonalité en musique en sont deux manifestations patentes. Toutefois, en ce qui concerne le cinéma, la situation semble s'être posée autrement, puisqu'en émergeant au vingtième siècle, le cinéma n'a pas eu à *reconstruire* ses canons, mais tout simplement à les *constituer*. Alors que certaines formes artistiques tirent leur contenu d'une dialectique avec les siècles précédents, le cinéma tire sa substance même du siècle qui l'a vu jaillir.

Nous avons cru bon, dans ce tout premier numéro, de nous pencher sur la relation qu'entretient le cinéma avec son siècle, d'où la question : *Quelle lecture du vingtième siècle trace le cinéma ?* Cette vaste problématique rejoint tant la philosophie que l'histoire ou l'art. Elle permet d'aborder des films récents traversés par des quêtes de sens (*Fight Club*), de reconsidérer la question de la mort de Dieu chez Woody Allen, de dégager l'être (ou le néant ?) du cinéma québécois actuel pour visiter le travail d'un des plus profonds cinéastes, Andreï Tarkovski. S'intéresser au cinéma, pour ce premier dossier de la revue *Phares*, c'est dérouler la bobine des temps modernes pour projeter quelques éclairages sur des zones d'ombre et de brouillard.

GUILLAUME LAVALLÉE



# Fight Club

Raphaël Arteau Mc-Neil

*Car désormais la psychologie est de nouveau  
la voie qui conduit aux problèmes fondamentaux.*

Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, §23.

Le texte qui va suivre ne prétend pas offrir une réponse complète et définitive à la question que propose ce dossier. Au lieu d'aborder le cinéma dans sa globalité, nous nous concentrerons ici sur un seul film, qui se veut, lui, explicitement une peinture du XX<sup>e</sup> siècle, et un peu plus même : le film américain *Fight Club* du réalisateur David Fincher. Pour cette raison, ce film se présente comme un sujet riche dans le cadre de ce dossier ; d'autant plus que sont rares les spectateurs qui restent indifférents à la violence du propos que véhicule ce film. Comme on le montrera par la suite, il serait tentant de dire que *Fight Club* est un film nietzschéen. Cependant, l'adjectif « nietzschéen » est l'un des mots les plus galvaudés de la langue française. Qu'une chose comporte une substance marginale, subversive et légèrement violente suffit souvent à ce qu'elle soit qualifiée de nietzschéenne. Les *squeepees* sont dits nietzschéens, *Greenpeace* est un organisme nietzschéen, et il en est de même de nombreux artistes et d'œuvres d'art qui en appellent à une création par-delà le bien et le mal. Avancer l'idée qu'un film soit nietzschéen est par conséquent peu original et propice à certains malentendus tellement Nietzsche est devenu la norme de ce qui est hors norme. Je ne dirai donc pas que le film *Fight Club* est nietzschéen, mais, ce qui est peut-être plus juste et plus vrai, que Nietzsche m'a aidé à comprendre *Fight Club* et *Fight Club* Nietzsche.

Connaître, disaient les Anciens, c'est passer du semblable au dissemblable, c'est-à-dire faire des distinctions. Débutons donc par une comparaison : *Fight Club* d'un côté et *La Matrice*, *Blade* et *X-Men* de l'autre. Ces quatre films ont en commun le combat violent d'homme à homme. D'une manière plus technique, disons qu'une large partie de ces films est consacrée à des chorégraphies de combats violents. On se rappellera le sous-sol du bar chez Lou de *Fight Club* et les nombreux combats haut en acrobaties de Keanu

Reeves dans *La Matrice*, de Wesley Snipes dans *Blade* et des mutants de *X-Men*. Autre point commun, ces quatre films justifient l'importance de ces combats en situant l'humanité sur le seuil de ce que l'on pourrait nommer une mutation. C'est là la première phrase de *X-Men* : la mutation sera biologique ou ne sera pas. La mutation, c'est la destruction du système de consommation pour un retour aux instincts primitifs dans *Fight Club*, le recouvrement de la liberté dans *La Matrice*, la lutte contre un saut de l'homme à la bête assoiffée de sang qu'est le vampire dans *Blade*. Pourtant, s'il faut nommer le dissemblable de ce groupe, *Fight Club* est facilement identifiable. Pourquoi ?

## Le désespoir

Pour mieux suggérer une réponse, une dernière similitude mérite d'être relevée. Car ces quatre films possèdent encore en commun le thème de la mort de Dieu. Seul *Fight Club* rend cependant explicite ce thème.

Si tu es Chrétien et habites en Amérique, ton père est ton modèle de Dieu. Et si tu n'as jamais connu ton père, si ton père s'est tiré ou est mort ou n'est jamais à la maison, que crois-tu au sujet de Dieu ? [...] Ce que tu dois considérer, c'est la possibilité que Dieu ne t'aime pas. Que Dieu nous haisse, peut-être. Ce n'est pas la pire chose qui puisse arriver. [...] Peut-être que la haine de Dieu est meilleure que Son indifférence<sup>1</sup>.

Ainsi parlait Tyler Durden. Dans les trois autres films, ce point est plutôt implicite. Par exemple, pour tuer les vampires dans *Blade*,

---

<sup>1</sup> “ If you're Christian and living in America, your father is your model for God. And if you never know your father, if your father bails out or dies or is never at home, what do you believe in God ? [...] What you have to consider, is the possibility that God doesn't like you. Could be, God hates us. This is not the worst thing that can happen. [...] Maybe God's hate is better than His indifference ” (Chuck Palahniuk, *Fight Club*, New York, Henry Holt and Compagny, 1996, p.141). La plupart des citations sont tirées du livre de Chuck Palahniuk et se retrouvent dans le film d'une manière plus ou moins intégrale.

l'armement chrétien (crucifix et eau bénite) est désuet et est catalogué de mythique. Seul l'ail, le pieu et l'argent possèdent encore une effectivité. Le vide laissé par la mort de Dieu, son inefficacité à combattre le mal, sera comblé par l'utilisation de la science. L'eau bénite est remplacée par une application des connaissances médicales issues d'une étude scientifique du sang. Ce n'est plus Dieu qui amène la paix, mais la science. Quant à *X-Men*, il s'agit d'une hypothèse sur le chaînon manquant qui a permis de faire le saut de l'animal à l'homme, et d'un fantasme sur le saut futur de l'homme au sur-homme. Disons enfin que *La Matrice* est un dernier chapitre moderne ajouté à *Frankenstein* : le début de la revanche de l'homme sur sa créature. Même s'il faudrait nuancer davantage pour ce dernier film, je place *La Matrice* avec *Blade* et *X-Men* pour cette raison que l'homme est, dans ces trois films, un héros en autant qu'il apprend à contrôler ses pouvoirs pour maîtriser un monde qui lui échappe.

Au fond, dans ces trois films, ce n'est que le contexte extérieur qui a changé, mais non l'homme. Et dans ce nouveau contexte, le héros n'a qu'à retourner en lui pour trouver la loi qui guidera ses actions ; loi qui s'énoncerait ainsi, même si Emmanuel Kant n'a pas participé à l'écriture des scénarios : « *agis de façon telle que tu traites l'humanité, aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre, toujours en même temps comme fin, jamais simplement comme moyen*<sup>2</sup> ». Et cette fois, c'est *La Matrice* qui a le mieux réussi à condenser l'impératif moral kantien en une puissante scène. Lorsque Morphéus (Laurence Fishburne) doit expliquer à Neo (Keanu Reeves) le véritable état de l'humanité, il tient une pile dans sa main, symbole de l'utilité par excellence, et lui dit : Voilà ce qu'est devenu l'humanité. La matrice est l'ennemi, le mal, car elle utilise l'humanité comme un moyen. De même, le vampire est l'ennemi, car le corps humain, ou son sang, est sa nourriture. De même encore, pour départager le mauvais du bon mutant dans *X-Men*, il suffit de regarder quels sont ceux qui ne reconnaissent

---

<sup>2</sup> Kant, *Fondation de la métaphysique des mœurs*, AK, IV, p.429.

dans l'humanité qu'un moyen pouvant conduire à ces nouveaux hommes, qu'un moyen qui doit être dépassé. Tout cela pour dire quoi ? Que pour ces trois films, la donne fondamentale n'a pas changé. Il s'agit simplement d'un nouveau contexte qui demande que nous puissions reconnaître ce qui était vrai auparavant. Dieu est mort, mais le projet rationaliste libéral continue. Simplement, on ne sait plus si on sera en mesure de le mener à terme ; ce qui n'est pas un aveu facile et réjouissant, il est vrai.

C'est en ce sens que le désespoir doit être compris pour ces trois films. L'espoir de la victoire définitive du bien n'est qu'une idée régulatrice, diraient ces trois héros si l'action se déroulait à Königsberg sous l'œil sévère de Kant. Aussi, cette idée doit bien plutôt être comprise comme un désespoir. La victoire définitive du bien est impossible, la guerre entre le bien et le mal est et restera la donnée fondamentale : les mauvais mutants ne sont pas éliminés, les vampires non plus, et la matrice est encore là. Mais une fois que ce désespoir est constaté puis accepté, le héros qui luttera pour le bien n'en sera que d'autant plus grand. En ce sens, les héros sont tous des Cyrano de Bergerac :

Que dites-vous ?... C'est inutile ?... Je le sais !  
Mais on ne se bat pas dans l'espoir de succès !  
Non ! Non ! c'est bien plus beau lorsque c'est inutile !  
[...]  
Je sais bien qu'à la fin vous me mettez à bas ;  
N'importe : je me bats ! je me bats ! je me bats<sup>3</sup> !

Le héros se tiendra là, sujet immuable dans sa lutte pour sa victoire impossible. Ce sera de l'héroïsme désespéré, et il sera un Moi digne d'être un héros effectif, tout en étant un héros sans succès, donc

---

<sup>3</sup> Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, 1995, V, vi, p.315.

<sup>4</sup> Cette trop brève analyse pourrait en appeler une autre qui concernerait la construction de la *Critique de la faculté de juger* de Kant, et qui viserait à savoir si le fait que la « Critique de la faculté de juger esthétique » précède la « Critique de la faculté de juger téléologique » n'entraîne pas également un caractère de finalité sans fin pour ce qui est d'ordre téléologique.

jamais reconnu comme héros, car il n'y aura jamais de répit. Il n'en sera cependant que plus digne, car sa lutte sera sa propre fin, elle se fera pour elle-même<sup>4</sup>.

Ce Moi, ce héros, cette unité fixe qui se tient droit devant le mal, ce n'est, nous apprend Tyler Durden, qu'un espoir vain. Croire qu'un monde chaotique sans Dieu puisse encore contenir en son sein quelque chose de pure et fixe comme un sujet transcendantal héroïque et singulier, condition de possibilité de cette guerre perpétuelle, voilà peut-être la plus sublime des illusions, mais la dernière des illusions, l'illusion à abattre. Et c'est dans ce sens que doit être comprise sa première réplique : « Une porte de secours à trente mille pieds... hum, hum, l'illusion de la sécurité<sup>5</sup> ».

### **De la mort de Dieu à la mort du Moi**

La force de *Fight Club*, et, me semble-t-il, la force de Nietzsche, c'est qu'ils tentent tous deux de tirer toutes les conséquences de la mort de Dieu. Et la première de ces conséquences est que si l'homme a pu tuer Dieu, c'est qu'il avait lui-même créé Dieu. Mais quelle sorte d'être peut créer Dieu ? L'on nous convie ici à ce que Nietzsche appellerait une analyse psychologique de l'homme. Abordons rapidement trois points : le statut du sujet, la création de l'être et ce que Nietzsche appellerait le sentiment religieux<sup>6</sup>. Ces trois points montreront encore, je l'espère, jusqu'où *Fight Club* se distingue de *La Matrice*, de *X-Men* et de *Blade*.

L'un des problèmes qui se pose à celui qui veut parler de *Fight*

---

<sup>5</sup> Cette réplique ne se trouve que dans le film, la rencontre avec Tyler Durden se faisant différemment dans le livre de Palahniuk. Je l'utilise ici dans un sens métaphorique, qui mérite d'être éclairci. Lorsque nous voyageons dans un climat extérieur hostile à la survie d'un homme (par exemple un avion volant à trente mille pieds) une porte de secours ne saurait constituer le fondement premier de notre survie, puisque nous mourrions en sortant de la carlingue ; de la même manière, lorsque tout autour de l'homme devient chaos (Dieu, symbole de l'ordre, est absent), comment croire encore au sujet comme fondement assuré, unité fondamentale, au sein de ce désordre ?

<sup>6</sup> Voir la troisième partie de *Par-delà le bien et le mal* qui porte ce titre.

*Club* est l'identité du personnage incarné par Edward Norton. Dans le film, Brad Pitt en vient à l'interpeller par le nom de Jack. Cependant, dans le livre, où il est toujours le narrateur, jamais on n'apprend son véritable nom : il se présente sous des pseudonymes dans les groupes de soutien dans la première partie de l'histoire, Big Bob l'appelle Cornélius par exemple, et il se fait appeler Tyler Durden par tous dans la dernière partie de l'histoire, alors qu'il dit ne pas être Tyler Durden. D'où vient alors le nom de Jack ? Tout simplement de cette scène où il lit des articles médicaux dans lesquels des organes parlent à la première personne : Je suis la prostate de Jack, grâce à moi etc., etc., Je suis le poumon de Jack, grâce à moi etc., etc. Ces organes peuvent se présenter au Je, parce qu'ils accomplissent des actions et produisent des effets, tout simplement. « Il » en vient donc à cette conclusion : « Je suis en tous points la vésicule biliaire de Jack. Tout cela est de ma faute. Quelques fois tu fais quelque chose, et tu te fais baiser. D'autres fois ce sont les choses que tu ne fais pas, et tu te fais baiser<sup>7</sup> ». Il en vient certes à cette conclusion que tout effet possède une cause, mais non pas qu'une multitude d'effets possèdent une seule et même cause qui serait « le brave vieux “ moi ” » (*PBM*, §17<sup>8</sup>). Ce Moi, loin d'être l'ultime cause, n'est que l'accident, le lieu de rencontre des multiples effets que causeront les multiples organes du corps. En somme, une scène d'à peine quelques minutes et voilà que les aphorismes 16 à 21 de *Par-delà le bien et le mal* prennent vie<sup>9</sup>. Car ce que découvre notre héros anonyme, c'est que « dans tout vouloir il s'agit simplement de commander et d'obéir à l'intérieur d'une structure complexe,

---

<sup>7</sup> “ I am totally Joe's [dans la version française du film on dit Jack] Gallbladder. All this is my fault. Sometimes you do something, and you get screwed. Sometimes it's the things you don't do, and you get screwed ” (Palahniuk, op. cit., p.58).

<sup>8</sup> *PBM* pour *Par-delà le bien et le mal*.

<sup>9</sup> « Quelque chose pense [dit Nietzsche], mais que ce soit justement ce vieil et illustre “je”, ce n'est là, pour le dire en termes modérés, qu'une hypothèse, une allégation ; surtout ce n'est pas une “certitude immédiate”. Enfin c'est déjà trop dire que d'affirmer que quelque chose pense, ce “quelque chose” contient déjà une interprétation du processus lui-même » (*PBM*, §17).

faite, comme [le dit Nietzsche], de “ plusieurs âmes ” » (*PBM*, §19). Ainsi, tout au long du film, son identité s'étiole et il ne devient plus qu'une matrice à l'intérieur de laquelle « plusieurs âmes » se disputent le pouvoir. *Je n'est pas Jack*. « Je suis le Canal Biliaire Déchaîné de Jack. Je suis le Grincement de Dents de Jack. Je suis les Narines Brûlantes Enflammées de Jack. Je suis le Sentiment de Rejet Enflammé, Enragé de Jack<sup>10</sup>. » Jack n'est pas l'unité calme et reposante du Moi. Jack n'est pas le premier et le seul fondement immuable dans un monde chaotique. Jack est à l'image du chaos, il est chaos. En lui, tout bouge, « Ça » bouge. Un petit pas à faire et nous disons que Jack est volonté de puissance, que « Il » est volonté de puissance en Jack.

C'est ici que *Fight Club* fait bande à part. Les trois autres films (voire tous les films occidentaux contemporains) constatent la mort de Dieu, en ce sens que Dieu et la religion chrétienne ne sont plus une véritable option pour expliquer et fournir une réponse aux petits et grands malheurs de la condition humaine. Cependant, le vide qu'a laissé la mort de Dieu est rapidement comblé par ce que nous avons identifié plus tôt sous le nom de dignité humaine. C'est dire que le sens qu'apportait Dieu pour guider les actions humaines réside maintenant dans le sujet : le sujet se donne son propre fondement. *Fight Club* pousse cependant la réflexion plus loin. Comprendre que Dieu est mort, c'est comprendre que l'homme est un créateur. Mais un créateur de valeurs, un créateur d'être dans un univers où tout n'est que devenir. « Rien n'est statique. Même *Mona Lisa* [symbole parfait de la création ordonnée et figée] tombe en morceaux<sup>11</sup>. » Tout comme le monde est chaotique, l'homme est chaotique : il est un ensemble complexe de « plusieurs âmes », et ces âmes veulent dominer les autres. Mais certains hommes poussent

---

<sup>10</sup> “ I am Joe's Raging Bile Duct. I am Joe's Grinding Teeth. I am Joe's Inflamed Flaring Nostrils. I am Joe's Enraged, Inflamed Sense of Rejection ” (Palahniuk, *op. cit.*, p.59-60).

<sup>11</sup> “ Nothing is static. Even *Mona Lisa* is falling apart ” (*Ibid.*, p.49).

cette lutte tellement loin, que l'âme qui vaincra sera si grande qu'ils désireront y soumettre tout. Ils en oublieront l'origine et iront jusqu'à y soumettre leur corps, leur Moi. « Dans la veille comme dans le rêve, [dit Nietzsche,] nous commençons par inventer et créer notre interlocuteur — puis nous nous empressons de l'oublier » (*PBM*, §138). Ainsi est né Tyler Durden.

Nous en venons alors à la violence de *Fight Club*. Pour les trois autres films, la violence n'est qu'un moyen : même si la donnée est telle que la guerre sera perpétuelle, l'idée qui motive cette guerre est un état où le bien régnera ; et le règne du bien doit être ici compris comme une paix éternelle, un repos qui dure et perdure. *Fight Club* rejette ou dépasse la violence utilitaire, entre autres, dans la scène où Lou, le propriétaire du bar, vient battre Tyler Durden pour se réapproprier son territoire. Le principe sur lequel repose l'action de Lou est que tout homme cherche à assurer sa survie et à fuir la souffrance. Ainsi, face à la violence qui le menace, un homme va soit fuir, pour retrouver un état de repos où sa survie est assurée, soit tenter de la combattre, pour vaincre ce qui le menace, mais dans le but de retrouver un état de repos où sa survie est assurée. Or, Tyler Durden ne fait ni l'un ni l'autre. Tyler n'affronte pas réellement Lou, il accepte sa violence, il s'en nourrit, et cela au détriment de sa survie personnelle. Certes, Tyler Durden est un instinct qui veut dominer. Mais, à la différence de Lou, la domination de Tyler Durden ne vise pas le repos et l'ordre. La domination de Tyler est une domination en acte. La violence, la souffrance, en sont le début et la fin.

Tu n'es vivant nulle part ailleurs comme tu es vivant au *fight club*.  
Quand il y a toi et un autre gars sous cette seule lumière au milieu

---

<sup>12</sup> “ You aren't alive anywhere like you're alive at fight club. When it's you and one other guy under that one light in the middle of all those watching. Fight club isn't about winning or losing fights. Fight club isn't about words. [...] There's grunting and noise at fight club like at the gym, but fight club isn't about looking good. There's hysterical shouting in tongues like at church, and when you wake up Sunday afternoon you feel saved. [...] Nothing was solved when the fight was over, but nothing mattered. [...] You fight to fight ” (*Ibid.*, p.51-54).



## *Fight Club*

de tous ceux qui regardent. Le *fight club* ne concerne pas le fait de gagner ou perdre des combats. Le *fight club* ne concerne pas les mots. [...] Il y a des grognements et des bruits au *fight club* comme au gymnase, mais le *fight club* ne concerne pas l'apparence physique. Il y a des cris hystériques dans des langues comme à l'église, et, quand tu te réveilles le dimanche, tu te sens sauvé. [...] Rien n'était réglé quand le combat était fini, mais plus rien ne comptait. [...] Tu te bats pour te battre<sup>12</sup>.

La violence de *Fight club* est une violence religieuse ; non pas la violence mise au service de la religion, comme dans une croisade ou un djihad, mais la violence devenue religion, devenue ciel et rédemption.

D'accord avec Nietzsche, Tyler Durden veut nous faire entrer au cœur de la violence pour que nous puissions comprendre une grande vérité de l'âme humaine : le sacrifice. Le cinéma s'est dépassé en tant que véhicule artistique dans cette scène où Tyler Durden brûle la main du héros anonyme avec de la soude<sup>13</sup>. Jack doit apprendre deux choses de cette expérience. Premièrement, rien de ce qui n'est grand ne se fait sans sacrifice ; le savon lui-même, « l'unité métrique de notre civilisation<sup>14</sup> », fut découvert à la suite de milliers de sacrifices humains : « le savon et le sacrifice humain vont main dans la main<sup>15</sup> », dit Tyler. Deuxièmement, la douleur proprement humaine, le mal de vivre, la douleur pure en somme, cette douleur ne s'apaisera pas par le confort et la sécurité que procure le monde moderne. « Tu peux pleurer. Tu peux aller à l'évier et laisser couler

---

<sup>13</sup> Il importe de bien saisir tout ce que représente cette scène. De tout temps, les êtres humains les plus puissants ont créé des modèles et ont soumis une partie de « leurs âmes » à cette autre âme modèle. Saint François d'Assise qui reçoit les stigmates et Jack qui se fait brûler la main par Tyler Durden n'est qu'un seul type : l'homme religieux. L'homme religieux est seul et double à la fois, car il crée « celui » qui le fait souffrir.

<sup>14</sup> Cette réplique ne se trouve que dans le film lors de la première rencontre entre Brad Pitt et Edward Norton.

<sup>15</sup> « Soap and human sacrifice go hand in hand » (*Ibid.*, p.75).

<sup>16</sup> « You can go to the sink and run water over your hand, but first you have to know that you are stupid and you will die. [...] You can cry, [...] but every tear that lands in the lye flakes on your skin will burn a cigarette burn scar. [...] You can use vinegar to neutralize the burning, but first you have to give it up » (*Ibid.*, p.76).

de l'eau sur ta main, mais tu dois d'abord savoir que tu es stupide et que tu vas mourir. [...] Tu peux pleurer, mais chaque larme qui atterrira sur les cristaux de soude sur ta peau fera l'effet d'une brûlure de cigarette. [...] Tu peux utiliser du vinaigre pour neutraliser la brûlure, mais tu dois d'abord t'abandonner<sup>16</sup>. » Il faut utiliser acide pour acide. La douleur est l'issue de la douleur. C'est dans la douleur et le sacrifice de soi, voire dans l'autodestruction que l'on vient à se connaître soi-même. Dans l'effort de la douleur, le sujet se nie lui-même. Et dans cette constante destruction du sujet, le héros comprend qu'il n'est pas une entité fixe, qu'il n'est pas le seul résidu d'être dans un devenir chaotique, mais qu'il est lui aussi devenir. « Tu n'es pas beau et unique comme un flocon de neige. Tu es fait de la même matière organique en pourriture comme n'importe qui d'autre, et nous sommes tous du même tas de compost<sup>17</sup>. » Toucher le fond, ce que Tyler veut apprendre au héros, c'est apprendre que le moi n'existe pas. Le Projet Apocalypse, le projet de Tyler Durden, a pour objectif la destruction de la civilisation moderne. La civilisation moderne est un artifice qui a pour fin un mensonge : le Moi, l'individualité ; comme réalité ontologique et comme fin éthique. La destruction de cette civilisation permettra de retrouver la nature et sa violence, la douleur sans doute, mais aussi la vérité. Nietzsche écrit :

Jadis on sacrifiait à son Dieu des êtres humains, peut-être ceux-là mêmes qu'on aimait le mieux ; de là le sacrifice des premiers-nés dans toutes les religions primitives [...]. Plus tard, à l'époque « morale » de l'humanité, on sacrifiait à son Dieu ses instincts les plus forts, sa « nature » [...]. Ne fallait-il pas en venir à sacrifier toute consolation, toute sainteté, tout salut, toute espérance, toute foi en une harmonie cachée, en une béatitude et en une justice futures ? Ne fallait-il pas sacrifier Dieu lui-même, par cruauté envers soi, adorer la pierre, la sottise, la pesanteur, le destin, le néant ? (*PBM*, §55)

---

<sup>17</sup> “ You are not a beautiful and unique snowflake. You are the same decaying organic matter as everyone else, and we are all part of the same compost pile ” (*Ibid.*, p.134).

<sup>18</sup> “ That old saying, how you always kill the one you love, well, look, it works both ways ” (*Ibid.*, p.13).

Tyler Durden, et me semble-t-il Nietzsche aussi, demande l'ultime sacrifice, sacrifier l'être que nous aimons le plus, notre plus grand espoir après la mort de Dieu : le moi. « Ce vieux dicton comme quoi tu tues toujours celui que tu aimes, eh bien, regarde, il marche dans les deux sens<sup>18</sup>. »

### **En guise de conclusion : un éternel retour du même ?**

Cela dit, le héros sans substance qui porte le nom Jack refuse d'accomplir le Projet Apocalypse. À partir du moment où Big Bob est tué, le héros entre en guerre ouverte avec Tyler Durden. Plusieurs interprétations des dernières scènes de *Fight Club* sont possibles. Mais nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que ce geste, refuser qu'un être humain serve de moyen à un projet, quelque noble qu'il soit, ne fait que rapprocher *Fight Club* des trois autres films avec lesquels nous le comparions. Voilà un retour du même qui pourra nous servir de base pour répondre à la question que propose ce dossier. *Fight Club* porte une dure critique à la notion d'individu que véhicule la société moderne, mais l'individu n'en constitue pas moins la limite. La question serait alors de se demander ce que penserait Nietzsche de la fin du film<sup>19</sup>.

Utilisons l'analogie suivante : *Fight Club* comme la représentation des deux premières métamorphoses que Nietzsche présente par la bouche de son Zarathoustra<sup>20</sup>. Le chameau est l'esprit qui transporte sur son dos la lourde charge de l'espoir de Dieu et du Moi

---

<sup>19</sup> Toute cette analyse de la souffrance et de la violence pourrait en amener une autre, plus profonde, qui concernerait la philosophie de Nietzsche. On peut se demander quelles sont ces nouvelles valeurs qu'apportera l'enfant dans *Zarathoustra* (voir note suivante) : « un Saint Oui » répondra-t-on, en signifiant par là un oui à la vie. Mais n'est-ce pas, dans l'idée de Nietzsche, que dire « oui » à la vie est aussi dire « oui » à la souffrance ; penser par-delà le bien et le mal n'est-ce pas en quelque sorte dire « oui » à la souffrance parce que cette dernière est plus vraie ?

<sup>20</sup> Voir *Ainsi parlait Zarathoustra*, Première partie, « Des trois métamorphoses ».

<sup>21</sup> « This was freedom. Losing all hope was freedom » (Palahniuk, *op. cit.*, p.22).

<sup>22</sup> *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1996 [1971], p.36.

(la morale). En bref, c'est la scène où le personnage incarné par Edward Norton se promène dans son appartement comme dans un magazine d'ameublement et se demande quel genre de meuble le définit comme personne. Vient ensuite le lion qui veut libérer l'esprit de ces espoirs. « Ça, c'était la liberté. Perdre tout espoir, c'était la liberté<sup>21</sup>. » Le lion qui s'attaque au dragon, « bête écailleuse, et [où] sur chacune des écailles, en lettre d'or, brille « Tu-dois ! »<sup>22</sup> », est Tyler Durden qui s'attaque à la civilisation moderne : « Tu n'es pas combien d'argent tu as à la banque. Tu n'es pas ton emploi. Tu n'es pas ta famille, et tu n'es pas qui tu te dis. Tu n'es pas ton nom. Tu n'es pas ton âge. Tu n'es pas tes espoirs<sup>23</sup> ». Mais qu'est alors Jack ? Un chaos avons-nous dit, comme l'est toute chose. Et la violence, et la souffrance qui en découle, constituent la vérité de ce chaos. Toutefois, cette violence ne semble pas pouvoir légitimer le meurtre. On se retrouve alors à décrire quelque chose d'aussi paradoxal qu'une violence fraternelle. L'individu n'est rien, l'aimer c'est tenter de lui faire vivre sa souffrance que la société moderne essaie de lui cacher, mais cette vérité ne légitime pas que l'on détruise un individu en son nom. Il faut amener l'individu devant le gouffre de la mort, le gouffre de son propre néant, mais ne pas le tuer<sup>24</sup>. La violence, la souffrance et la mort semblent faire partie de la solution, mais celle-ci me paraît toujours partiellement insaisissable.

Comme c'est le cas pour plusieurs autres films, *Fight Club* veut révéler un énorme vide au cœur du XX<sup>e</sup> siècle et s'attaque à tous les artifices qui tentent de combler faussement ce vide. *Fight Club*, me semble-t-il, suggère que nous devons nous alimenter de ce vide. Ce texte a tenté de comprendre ce que cela signifie. Ce vide fut assez bien explicité, mais la solution demeure encore pour l'essentiel un mystère.

---

<sup>23</sup> “ You're not how much money you've got in the bank. You're not your job. You're not your family, and you're not who you tell yourself. [...] You're not your name. [...] You're not your age. [...] You are not your hopes ” (Palahniuk, *op. cit.*, p.143).

<sup>24</sup> C'est ce que fait Tyler Durden avec le commis de dépanneur qu'il menace de tuer, Raymond K. Hessel (*Ibid.*, p.151 à 155), et avec Jack, entre autres, lors de la scène de l'accident de voiture (*Ibid.*, p.137 à 147).

# Nihilisme d'hier et d'aujourd'hui

Guillaume Lavallée

De tous les films de Woody Allen, *Crimes et Délits* (1989), libre adaptation de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, est l'un des plus achevés, tant au niveau du montage, de la photographie, de la réalisation, que de la performance même de Allen. Peu m'importe ici les anecdotes concernant la vie de Allen, voire la dialectique entre son divan et sa machine à écrire. En fait, la question qui m'intéresse est la suivante : comment l'Homme peut-il s'engager dans le monde sans se référer à une justice divine ?

Dans *Crime et Châtiment* (publié chapitre par chapitre dans *Le messager russe* en 1866), Dostoïevski met en scène Raskolnikov, un brillant étudiant à la faculté de droit de St-Pétersbourg. Fauché et athée, ce dernier défend la thèse selon laquelle l'homme extraordinaire a le droit — pas le droit légal, naturellement, mais le droit moral — de permettre à sa conscience de franchir certains obstacles dans le cas où l'exige la réalisation de son idée. Raskolnikov tue l'usurière de service et la sœur de celle-ci à coups de hache car, selon lui, cette action est bienfaisante pour l'humanité entière. À la suite du meurtre, Raskolnikov se désintègre. Il n'arrive pas à effacer ce meurtre de sa conscience. Socialement, il se sent traqué par la police. Quant à sa relation avec l'existence, son *spasme d'après-crime* indique qu'il est trop humain pour être le surhomme. Que faire en pareille circonstance ? Dostoïevski présente trois solutions possibles, à savoir le suicide, la vie de débauche ou la Sibérie (dans le cas où le sujet expie son péché et s'en trouve déporté). Raskolnikov se confie à Sonia qui deviendra son amour. Il avouera son crime aux autorités comme un engagement envers cette femme. Bref, il choisit l'expiation.

Pour sa part, Woody Allen dans *Crimes et Délits* présente Judah (interprété par Martin Landau) un ophtalmologiste d'âge mur, athée, qui fréquente les milieux médicaux de la *pseudo* haute bourgeoisie newyorkaise. Architecte du meurtre de sa maîtresse, dont la dépendance affective n'a d'égal que son insécurité et son *inesthétisme*, il cherche les yeux qui peuvent le juger. Or, ce ne peut être

les yeux de la justice des Hommes. Le meurtrier étant attribué à un récidiviste, Judah se lave les mains du châtement humain. Mais peut-il se détourner aussi facilement du regard divin ? Après le crime, Judah revoit surgir en lui les étincelles d'un lourd passé religieux dont il s'était détourné. Désespéré, il doute de son athéisme et désire Dieu. La résurgence de l'absolu témoigne alors de son désespoir.

La mort de Dieu servant de toile de fond à *Crimes et Délits*, les différents personnages passent du stéréotype (propre à la quasi totalité des films de Allen) au statut d'archétype. Ils dépassent la figure historique du New York des années 80 pour incarner différentes positions quant au sens même de l'existence. Ben, le rabbin victime de cécité, choisit Dieu et l'idée que le monde est organisé selon une structure morale cohérente qui donne sens à la vie. Lester, le professionnel friqué, erre parmi les demoiselles de la *pop culture* pour se fixer sur une femme, Halley (interprétée par Mia Farrow), qui apportera une certaine continuité à son existence. Judah, l'ophtalmologiste, penche vers une certaine forme d'athéisme empreinte de religion et de doute, et il finira par définitivement abolir Dieu. En fait, Judah passe par trois stades : (i) le pré-crime (athéisme) ; (ii) le post-crime (doute et désir de Dieu) et (iii) le post-post-crime (affirmation d'un projet de vie sans se référer à une entité organisant moralement l'univers). Il accepte l'idée que la vie est lutte perpétuelle, qu'elle est brève et qu'il faut s'y amuser tout plein. Les mois ont passé et il n'a eu à subir aucun châtement, si ce n'est des tourments qui l'ont momentanément porté vers Dieu. Avec le temps et les distractions, son crime semble s'être effacé. Toutefois, un échec le guette. En affirmant qu'avec le temps tout s'efface, Judah montre que sa vie et le monde ne sont pas éternels. Il réalise ainsi sa pire crainte : la finitude humaine. Néanmoins, l'attitude de Judah a ceci d'ambigu : oublier son crime, est-ce un synonyme de force ou une absence de profondeur ? Quant au philosophe Louis Lévi, adepte de la philosophie sartrienne selon laquelle l'univers est un endroit glacial qui n'a de sens que si l'Homme vient lui en accorder un — ce qui implique que l'Homme n'est que la somme de ses actes —, il finit par choisir le suicide. Ces personnages incarnent trois positions existentielles : le religieux opte pour Dieu, les hommes du monde

(Lester et Judah) pour le bonheur ici et maintenant, tandis que le philosophe, qui ne parvient pas à assumer sa propre rationalisation de l'existence, pour le suicide<sup>1</sup>.

J'ai volontairement oublié un personnage : Cliff (Woody Allen). Cinéaste de « peu d'envergure », il constate la tragédie qui gît au cœur de l'expérience de Judah et de Lester. Amer, il en constate la contingence et s'en va mépriser les femmes. Elles ont choisi les hommes qui s'engagent dans une vie de plaisir. Halley, aussi sensible soit-elle, finit par choisir le caviar, le champagne et les roses de Lester plutôt que la vie certes moins faste, mais plus dense que lui offre Cliff. Alors que chez Dostoïevski, Raskolnikov se confie à Sonia et que celle-ci accepte de vivre le déchirement d'un amour sincère maintenu à distance, chez Woody Allen, les femmes se détournent de la problématique pour exiger une vie satinée. Autrement dit, le drame de Sonia est un trop plein, tandis que celui de Halley est, d'une certaine façon, un trop vide. Une question se pose : ces solutions, jugées éphémères par Cliff, ne sont-elles que le constat de son propre échec ? Ce dernier bricole des documentaires sur l'intellect humain et la famine dans le monde, alors que Lester produit des comédies *cannes de conserve* dont la visée avouée est l'hilarité d'un public sans authenticité et dont la visée inavouée est la reconnaissance par ce même public, la reconnaissance par le néant. L'opposition entre documentaire et fiction marque d'un sceau deux possibilités d'engagement dans le monde. Lester se détourne de la réalité pour en constituer une nouvelle, la fiction. C'est elle qui permettra à sa vie de prendre sens et qui lui apportera amour et progéniture. Pour Cliff, l'engagement dans le monde n'est pas pleinement assumé. Il accepte le fait que nous ne sommes que la somme de nos actes, mais ne parvient pas à véritablement se constituer comme projet. Alors que Lester définit pompeusement la comédie comme « la tragédie + le temps », Cliff retourne l'équation pour définir la tragédie comme « la comédie + le temps ».

---

<sup>1</sup> Cf., en appendice, les « quatre leçons sur l'existence » de Louis Lévi qui peuvent être dégagées de *Crimes et Délits*.

Le suicide de Louis Lévi et l'incapacité de Cliff à s'engager dans un monde qui pose l'adéquation entre *projet* et *bidon* montrent l'échec de la philosophie *je ne suis que la somme de mes actes*. Hypertrophiant cette acception, plusieurs protagonistes se dirigent vers le suicide ou la contingence. Au suicide, cependant, est accordé une profonde dignité, bien que le geste demeure incompréhensible. En effet, le suicide est à la fois une expérience du néant poussée à son terme et une expérience porteuse d'incompréhension, d'où la réplique : « À Brooklyn on est trop malheureux pour se suicider ». Quant à la contingence, elle ne se manifeste pas tant dans l'essoufflement des projets, que dans l'idée que le bonheur, entendu comme le fruit des humains, ne s'acquiert que par le *happy end*. Le problème chez les hommes du monde résulte de la différenciation entre ce qu'ils sont vraiment et la conscience qu'ils ont d'eux-mêmes. Lester choisit New York pour fuir Hollywood, mais y produit des comédies rose bonbon. Quant à Judah, il fait l'apologie de la réalité et du drame, mais finit par choisir le *happy end* romantique. La solution comédie fait place à la tragédie. Finalement, le rejet, par Cliff, de la solution des hommes du monde est la négation du *happy end*, rejet cristallisé par le documentaire. Ce mode cinématographique devient l'opposé du *happy end*. Il devient un projet authentique de réalisation de soi.

Dans *Crime et Châtiment*, Dostoïevski, via Raskolnikov, opte pour l'expiation et l'engagement viscéral dans un monde déchiré. Quant à Woody Allen, dans *Crimes et Délits*, il évoque des solutions, mais n'en propose aucune. Il ne fait que le constat de l'échec de chacune. Mais voilà un intéressant paradoxe : se pourrait-il que la solution proposée soit l'échec ou, plus exactement, la conscience de l'échec, c'est-à-dire l'ironie ? Si tel est le cas, le documentaire devient un projet authentique : filmer la finitude.

## Appendice : *Quatre leçons sur l'existence de Louis Lévi*

1) Le caractère unique de l'expérience de ces premiers israélites est qu'ils conçoivent un dieu qui les aime. Il les aime, mais dans le même temps, il exige de leur part un comportement moral.



Et voilà où est le paradoxe : « quelle est la première chose que ce dieu demande ? » Ce dieu demande à Abraham de lui sacrifier son fils unique, son fils bien-aimé. En d'autres termes, en dépit de milliers d'années d'efforts, nous n'avons pas réussi à créer une image de dieu qui soit une totale, une vraie image d'amour. C'est une chose qui dépasse notre capacité d'imagination.

2) Vous remarquerez qu'il y a dans ce que nous recherchons, quand nous tombons amoureux, un extraordinaire paradoxe. Le paradoxe réside dans le fait que, lorsque nous tombons amoureux, nous essayons de retrouver un être auquel nous étions attachés dans l'enfance et, d'un autre côté, nous attendons de l'être aimé qu'il redresse à lui seul tous les torts que jadis nos parents, nos frères et sœurs ont eu envers nous. De sorte que l'amour porte cette contradiction : le besoin de revenir au passé et le besoin de corriger le passé.

3) Il faut toujours nous rappeler qu'une fois que nous sommes nés, nous avons besoin de beaucoup d'amour afin de nous persuader de rester dans la vie. Une fois que nous avons cet amour, il reste autant que nous. Mais l'univers est plutôt un endroit froid. C'est nous et nous seuls qui y investissons notre émotivité. Et dans certaines circonstances, nous sentons que ça n'en vaut plus la peine. (Suicide de Louis Lévi)

4) Nous sommes confrontés tout au long de notre vie à des situations déchirantes, à des choix éthiques. Certains se situent à un niveau élevé, certains à des points de moindre importance. Nous nous définissons par les choix que nous avons faits. Nous sommes en fait la somme totale de nos choix. Les événements se déroulent de façon si imprévisible, si arbitraire. Le bonheur de l'humanité ne semble pas avoir été inclus dans le dessein de la création. C'est nous et nous seuls qui, par notre capacité d'aimer, donnons un sens à cet univers indifférent. Et pourtant, les êtres humains semblent, pour la plupart, doués de l'aptitude de poursuivre leurs efforts et de trouver la joie dans les choses simples comme leur famille, leur travail et... l'espoir que les générations à venir pourront comprendre mieux.

# Souvenir intime de notre déracinement : idéologie et psychologie

David Nadeau-Bernatchez

Au tournant du siècle dernier, la libération du geste de peindre fut la victoire de l'avènement de la photographie crut André Bazin. Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Bazin comprend la photographie comme l'achèvement historique de l'ontologie de la réalité en arts visuels ; parce que la machine reproduit visuellement l'objet avec exactitude, la réalité peut enfin être touchée dans toute son extériorité, libérée du geste humain qui la transforme. L'art pictural n'eut plus à s'obstiner à mimer le réel et put alors lui être rendue sa potentialité créatrice propre. D'où le foisonnement de mouvements artistiques où libération formelle et collage jouèrent un rôle primordial : impressionnisme, fauvisme, cubisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme, automatisme, supprématisme, mouvement cobra, etc. Avec les mouvements se multiplia aussi la littérature s'y rapportant : nommant les mouvements, établissant des règnes, la critique contribua trop souvent à voiler l'originalité, la particularité des approches. Sans s'attarder au sort réservé à la peinture dans un bilan de l'activité picturale du XX<sup>e</sup> siècle, c'est à la photographie et au cinéma particulièrement que Bazin réserva le meilleur de son travail théorique.

Le cinéma, en ce qu'il reproduit le réel en mouvement et donc dans le temps, gagne en *ontologie de la réalité* sur la photo. Cette réalité est en elle-même ambiguë dit Bazin, et le cinéaste se doit de reproduire cette ambiguïté. Cette définition réductrice du cinéma a elle aussi quelque chose d'ambigu. D'abord, parce qu'elle ne concerne jamais directement le contenu du discours, cette définition reste formelle. De plus, la supposée transparence de la forme cinématographique masque le fait que le réel ne peut être révélé sans que l'homme derrière la caméra le présente : ce réel que le cinéma veut reproduire — dans toute son ambiguïté originaire — est aussi celui que l'homme façonne et instrumentalise. Cette volonté de faire du cinéma une reproduction de l'ambiguïté du réel sous-tend une conception morale du cinéma qui mène Bazin à s'attacher au

néo-réalisme, ce mouvement cinématographique dit *social*. C'est que, pour ce Français, l'esthétique *ontologique* du cinéma est impensable sans son étroite relation à l'éthique : la reproduction du réel ne peut être alors autre chose que sa reconstitution dans un horizon éthique indéterminé. Il n'en demeure pas moins que la préoccupation de ce qui est réel et de sa reproduction effective par le cinéma plonge le septième art au cœur même d'une problématique majeure de l'art au XX<sup>e</sup> siècle : celle de la tension entre éthique et esthétique. Apparemment bien opposés à de telles conceptions, impressionnisme, futurisme et dadaïsme incarnent à merveille cette tension entre éthique et esthétique en art visuel : images d'une nouvelle classe sociale émancipée du goût de l'aristocratie d'État, traits extatiques glorifiant la *nouvelle* Italie industrialisée, refus esthétiques des valeurs bourgeoises culminant dans la Première Guerre. D'Eisenstein à Godard, du cinéma propagandiste à l'anti-propagande, le cinéma s'inscrit lui aussi au cœur même de ce débat qui transperce un siècle hanté par l'idéologie.

En tant qu'art, le cinéma métisse l'homme et la machine. La caméra grave d'ombres la chimie d'une pellicule qui devient le prolongement de notre perception du monde. Vingt-quatre photogrammes chaque seconde deviennent un mouvement, celui d'une victoire technique, d'une nouvelle complicité entre l'homme et l'instrument, mais aussi d'un leurre de l'homme par lui-même. Une colonie d'images mousse bientôt les profits d'une économie basée sur l'évolution de quelques pays. Vivant sur des milliers de canaux télévisés, des personnages virtuels s'échappent à eux-mêmes et propagent l'idéologie plus vite que la parole du meilleur dictateur. Se gonflent les effets spéciaux comme des muscles pharmaceutiques vendus en produits dérivés ; des images de mascottes, des personnalités en casquette.

De grossières manifestations idéologiques, le cinéma en glorifie massivement à tous les jours : mises en scène d'émotions psychologisées, enfermement des personnages sur leur propre drame urbain, maintien de la dichotomie raison/émotion à un stade trivial, messianisme des démocraties. Se révèle dans le cinéma le règne idéologique de l'aliénation de l'homme dans le progrès technique et social, règne auquel les personnages cherchent parfois à

échapper dans leur vie privée ; accablés dans l'arène abstraite de la production à grande échelle, ils projettent leur évasion dans la consommation personnalisée. Sans s'abandonner aux digressions critiques sur l'aliénation, la difficulté et la complexité des enjeux éthiques que posent l'industrie cinématographique et la dictature de l'image doivent être problématisées. Fractionnement du monde, virtualité des enjeux, publicité idéologique, ignorance ; le cinéma sert certainement d'acteur et de témoin important dans la supposée mort des grands récits.

Si la réflexion esthétique sur le cinéma manque encore de défenseurs pour révéler la puissance des films des Bergman, Herzog et autres maîtres de l'image, c'est sur les implications éthiques de la distinction entre art et production d'idéologie que la philosophie critique s'arrime le plus souvent. Cinéma révolutionnaire (Eisenstein), cinéma-star (Hollywood), révolution du langage et de la perception (Godard) ou spectacle monétaire (technologies et effets spéciaux), l'idéologie au cinéma a évolué et continue de le faire. Avec raison, sommes-nous traumatisés du moteur idéologique qu'est le cinéma constamment. Parce qu'il demande capitaux et participants en grande quantité, le cinéma semble l'art emblématique de la défaite de l'activité créatrice face à la multiplication des impératifs d'un système économique qui, loin de se limiter aux sphères de la production, est devenu l'idéologie même de la démocratie. Cette conception de l'évolution de l'idéologie au cinéma reste un regard partiel sur le médium complexe qu'il est. Toutefois, plus que plusieurs autres aspects, cette évolution apparaît comme un baromètre important des enjeux éthiques traversant l'Occident. C'est à travers le cinéma québécois des quarante dernières années que je voudrais maintenant discuter cette évolution, confiant d'y découvrir une tangente marquante pour notre société.

C'est aux frontières mêmes que naissent les plus grands récits. Le territoire revendiqué (Tarkovski) ou son opposé, l'exil délibéré (Polanski), fournissent les regards propices à la naissance de témoignages d'envergure. Le Québec offre ceci de particulier que sa démographie, sa nordicité, son langage, l'empêchent de façon naturelle de produire massivement des objets idéologiques d'envergure mondiale. Son territoire, lorsqu'il est revendiqué, porte en lui

une existence américaine marginale qui l'isole ; à l'opposé, la fragilité de son histoire l'ouvre de façon drastique au monde, et l'empêche de se refermer sur lui-même. Cette situation précaire ouvre une brèche intéressante pour questionner le monde moderne. Peu importe la particularité imaginée, l'affirmation de celle-ci portera l'acteur à la hauteur de l'ambiguïté du monde au sein duquel nous vivons aujourd'hui.

L'affirmation d'une particularité incarnée dans un projet de société offrit, dans le Québec des années 60 à 80, l'horizon principal du déploiement du mouvement nationaliste, mais aussi de l'activité artistique. Sans faire l'apologie du nationalisme lié à cette époque, il semble que ce soient particulièrement ces années qui donnèrent au Québec ses plus grandes figures cinématographiques : Perrault, Forcier, Carle, Arcand. Ce sont paradoxalement des figures profondément enracinées dans leur milieu qui offrirent les œuvres les plus porteuses, œuvres qui eurent parfois un rayonnement international. L'universel ne peut être une abstraction idéaliste pour être atteint, et le paradoxe du cinéma québécois d'aujourd'hui est de chercher la voie exportable à tout prix : l'universalité certes, mais celle des métropoles hantées par l'idéologie de notre temps... Si tel est notre monde occidental, n'appartient-il pas au cinéaste de tenter d'y résister, d'imaginer, de palper d'autres avenues et de libérer le langage cinématographique, les dialogues ? De toute façon, à voir les échecs répétés à produire de l'exportable, l'attitude même qui la sous-tend doit être sérieusement questionnée : si nous ne pouvons être les producteurs par excellence de l'idéologie dominante, pourquoi ne pas viser autre chose. Reproduire le réel, s'il est déjà enflé d'idéologie, n'a rien d'ontologique.

Aucune démonstration n'est toutefois nécessaire pour comprendre à quel point les moyens limités du Québec, comme ceux de plusieurs autres collectivités, n'empêchent aucunement la prolifération de l'idéologie libérale jusqu'à son idéalisation dans la cinématographie contemporaine. Cette mondialisation de la culture entraîna au Québec une profonde rupture, rupture remarquablement identifiable dans le travail de Denys Arcand : de *Gina* à *Stardom*, l'universel ne s'incarne plus dans la particularité d'un lieu, d'un personnage, mais dans l'universel de l'idéologie elle-même, celui

d'individus stéréotypés pris dans le libéralisme et sa brouette de valeurs bon marché. Le cynisme de Arcand, lorsqu'il ne porte que la complaisance de la critique, ne fait que confirmer le règne auquel il croit s'attaquer. Dans la virtualité de Montréal ou de n'importe quelle métropole, l'universel n'est plus une libération, la clé d'une tragédie porteuse d'enjeux durables, mais une contrainte qui appauvrit, qui limite l'existence à certains rapports. Il semble que depuis dix ans, le cinéma québécois obéisse plus que jamais à ce nouvel horizon. *Eldorado*, *Le cœur au poing*, *Zigrail*, *Cosmos*, *Un 32 août sur terre*, *Hochelaga*, *Full Blast* et *Maeström* sont autant de cinémas d'une certaine qualité qui incarnent à merveille cette problématique. Mettant en scène des crises d'identité, des psychologies limitées à l'urbanisme et un déracinement culturel à la recherche de solutions dans un ailleurs inconnu, ces films rendent compte d'une modernité dont les protagonistes sont victimes. Amnésique, un tel cinéma ignore la maxime qui le hante : le progrès comme idéologie.

Parce qu'il faut toujours s'adapter, vivre dans le monde urbain et moderne, y faire sa place, y conformer ses valeurs pour survivre, notre époque n'est pas facile. Le spectateur doit comprendre pour payer, et il débourse suffisamment à l'entrée pour qu'on ne lui complique pas la vie. Le caresser, c'est lui fournir un monde qu'il connaît immédiatement ou par les journaux, un univers dans lequel il est pris par la main pour réussir à comprendre et à surmonter la dramatique. Et s'il était possible d'identifier une particularité que le Québec tend à préserver jalousement, il faudrait la trouver dans ce fait même, la dramatique des personnages, dramatique commune à de nombreux films et télé-romans.

Mais quelle valeur ont, en regard à de telles questions, les réalisateurs des années 60 à 80 nommés plus tôt ? *L'eau chaude*, *l'eau frette*, *Au clair de la lune* (Forcier) ; *Pour la suite du monde*, *Un pays sans bon sens*, *C'était un Québécois en Bretagne madame !*, *La bête lumineuse* (Perrault) ; *La vraie nature de Bernadette*, *La mort d'un bûcheron* (Carle) ; *Gina*, *Le confort et l'indifférence*, *Le déclin de l'empire américain* (Arcand) sont autant de films qui eurent la puissance de thématiser des enjeux universels certes, mais qui ont su les incarner dans une collectivité particulière à laquelle ils appartenaient. Cette particularité s'incarna au Québec d'une façon tout à

fait unique : étranger à la gravité du cinéma allemand et russe, à la virtualité et l'artifice du cinéma américain, le cinéma québécois suit parfois merveilleusement thématiser l'universel dans la *banalité*, produire des archétypes dans la simplicité du sens commun : Jean Lapointe, le mafieux d'un quartier du Mont-Royal, est typiquement pharisien et dominateur (*L'eau chaude, l'eau froide*) ; Grand-Louis est un conteur mythique, l'aède de l'Île-aux-Coudres (*Pour la suite du monde, Un pays sans bon sens*) ; Micheline Lanctôt joue une Bernadette dont les aspirations hippies ne sont pas étrangères au voyage sans retour de Robinson Crusoé (*La vraie nature de Bernadette*) ; etc. Différents de Carle et Arcand, il est étonnant de constater à quel point les films de Forcier et de Perrault sont étrangers à l'idéologie. C'est peut-être parce qu'ils mettaient en scène des archétypes humains dans une fiction imaginaire ou dans un documentaire que ces réalisateurs ont su réaliser des films de grande qualité tout au long de leur carrière.

Cette critique du cinéma québécois actuel est certes acerbe. Les lecteurs de *24 images* auront remarqué la parenté de certaines critiques ici formulées. L'ambiguïté de celles-ci et les réserves qu'elles imposent tiennent du fait qu'on ne sait pas si elles concernent plus la société que le cinéma lui-même. Justement, la faillite des grandes alternatives au libéralisme semble avoir influencé le cinéma québécois plus que tout autre. Imaginer autre chose, voilà ce qu'il semble de plus en plus incapable : le réel y est structurellement hanté par l'idéologie. Mais alors, la dictature de la rentabilité des productions freine le cinéma québécois plus que jamais ; il faudra quelques démiurges pour le garder en vie et espérer qu'il renaisse un jour dans toute sa particularité esthétique et son engagement éthique contre la banalité exigée par les consommateurs de divertissement que semble plus que jamais devenu le public québécois. Est-il encore possible de faire un cinéma de qualité aujourd'hui ? Pour en donner la preuve, nous n'aurions ici qu'à citer *Le vent du Wyoming* (Forcier) et *Yes sir! Madame* (Morin) qui, par leur originalité et leur sensibilité, permettent encore de garder un mince espoir.

Si l'on reconnaît quelque valeur à mes propos, il faudra admettre une extension de la critique à des enjeux plus étendus que

le cinéma. Il est, pour moi, difficile de concevoir une projection absolue des intérêts d'un philosophe d'ici dans la cour des grands Idéalistes ou dans celle des Anciens. Si rassurants que ces derniers puissent être, comment ne pas interpréter leur adulation comme la nostalgie d'un passé révolu, comme l'espoir d'un ailleurs « verdoyant » : comme une fuite ? Un philosophe doit savoir actualiser un discours critique qui, si universel qu'il voudrait être, reconnaîtrait mal la particularité nécessaire pour lui donner accès. Taylor et Dumont sont pour moi des exemples.



# Andreï Tarkovski : nostalgie et rédemption

Yannick Lacroix  
Martin Guilbault

*Seulement un dieu peut encore nous sauver.*  
Heidegger

De *L'enfance d'Ivan* au *Sacrifice*, une vision, qui est aussi un appel, traverse comme un fil rouge l'œuvre d'Andreï Tarkovski : une certaine idée de la rédemption, que le cinéaste russe oppose avec passion à une modernité qu'il estime catastrophée. Le génie propre de Tarkovski réside dans son extraordinaire faculté apollinienne (pour user d'une terminologie qu'il aurait entendue) d'où jaillissent des images d'une puissance inoubliable, d'une beauté si immédiate qu'on les dirait directement rêvées à l'écran ; mais des images d'où transsude aussi la profonde nostalgie d'une plénitude perdue, nostalgie difficile à supporter, car synonyme d'une déchirure, voire d'une chute, mais aussi porteuse de précieuse espérance.

Tarkovski, et cet élément est essentiel à l'intelligence de son œuvre, est chrétien : chez lui l'art et la foi se confondent, sont une même tension de l'âme, et c'est une quête douloureusement réelle de liberté et de vérité qu'il a portée à l'écran. Son cinéma n'est pas innocent. Artiste exigeant envers lui-même, il l'était aussi envers les autres, aussi ne cachait-il pas son aversion pour le cinéma américain, qu'il estimait profane et vulgaire : un cinéma qui se contente de fournir un divertissement horizontal ne trouvait aucune grâce à ses yeux, car il était convaincu que l'art a pour mission de transcender le pur donné, de libérer les forces spirituelles de l'être humain, autrement opprimées dans un monde aplati. Son propre cinéma élevait à juste titre la prétention (constitutive de tout art qui est à lui-même sa propre fin) d'exprimer et d'affirmer une beauté autrement absente ou plutôt oubliée dans la modernité, sous forme de ces ruines superbement célébrées dans *Nostalghia*.

D'un point de vue, disons, philosophique, l'œuvre de Tarkovski se situe d'emblée dans la perspective du monde désenchanté, d'où

s'est évaporée toute transcendance et où toute plénitude existentielle est abolie. L'homme moderne est fracturé. Son rapport au monde est celui d'une béance, et ce n'est qu'à travers le pont médiateur d'une technologie destructrice qu'il peut encore toucher la nature — extérieure et intérieure — et s'y mouvoir, mais au prix d'une violence qui la détruit. Cette modernité brisée, soumise à une loi barbare du progrès technique qui ne tient aucun compte des aspirations de l'âme humaine, n'est pas le lieu de la vie libre et heureuse : dorénavant en possession des moyens technologiques de sa propre destruction, vivant en deçà de ses rêves et de ses besoins, déjà presque anéanti spirituellement, l'homme moderne habite depuis Hiroshima l'horizon imminent de sa propre extermination, une perspective nouvelle et décisive dans l'histoire de l'humanité.

Tarkovski a connu la terreur soviétique et il ne plaçait aucun espoir dans l'idée d'une révolution politique. En chrétien qui croit qu'il existe quelque chose comme une âme humaine, il estimait que le problème de la modernité n'est pas institutionnel, mais spirituel. Si les choses doivent changer, c'est d'abord l'âme des hommes qui doit se transformer, si la beauté doit se perpétuer, il faut que les hommes apprennent à la voir et cessent de l'« injurier ». La responsabilité particulière de chaque individu devient, dans ce contexte de sécheresse ultime, une question de salut universel. Chacun, assumant les forces spirituelles qui l'habitent, doit se livrer à l'espoir corps et âme dans un sacrifice qui à chaque fois, et à travers chaque homme, sauve le monde en entier.

C'est ce que thématise *Le sacrifice*, dernier film de Tarkovski où le cinéaste mourant, dont la foi chancelle mais se maintient, met en scène la déraison d'une croyance au miracle rédempteur, déraison qui en dernière instance sauve peut-être bien le monde. L'œuvre de Tarkovski s'achève sur un espoir ambigu, mais sur un espoir enfin, *à moitié teinté de folie*, qu'un dieu nous écoute encore, dans l'intimité de la souffrance, et que nos offrandes ne sont pas vaines.

# Fukuyama et le devenir cosmopolitique

Mathieu Robitaille

Dans un article paru en 1989 dans la revue *The National Interest*, Francis Fukuyama — philosophe politique et actuellement professeur à l'université américaine George Mason en Virginie — s'interrogeait sur l'absence de plus en plus palpable de conflit idéologique important en matière politique, et plus exactement sur la victoire de plus en plus éclatante de l'idéologie de la « démocratie libérale » sur *toutes* les autres idéologies connues à ce jour, de gauche comme de droite. La démocratie libérale, y soutenait Fukuyama, fait de plus en plus l'unanimité partout autour du globe : les *principes* de la démocratie libérale, la liberté individuelle et l'égalité, sont aujourd'hui unanimement reconnus ou presque comme des principes rationnellement légitimes, voire incontestables, et ce autant dans les pays déjà démocratiques et libéraux que dans les pays au gouvernement davantage autoritaire. Devant cette suprématie de l'idéologie de la démocratie libérale, Fukuyama soulevait à nouveau le problème de l'Histoire et de la « fin de l'Histoire » en demandant s'il était possible de considérer que la démocratie libérale puisse constituer le point final de l'évolution idéologique de l'humanité, en tant que forme ultime de tout gouvernement humain, ou encore puisse constituer l'avènement politique de la fin de l'Histoire. À cette question, Fukuyama répondit alors par l'affirmative, car tout semblait indiquer, selon lui, que la démocratie libérale triomphait et triompherait de plus en plus sur le double plan de l'idéologie politique et du système politique : de plus en plus vanterait-on, d'une part, les mérites assurés de la liberté individuelle et de l'égalité, et, d'autre part, de plus en plus observerait-on la chute des régimes autoritaires et l'accroissement des démocraties libérales dans le monde. Et la raison de cette universalisation de l'idéologie de la démocratie libérale résidait en ceci, selon Fukuyama, que cette dernière était exempte, *en son fondement idéologique*, de « contradiction » qui prouverait à long terme l'illégitimité rationnelle des principes de liberté individuelle et d'égalité, et qui serait par suite apte à faire éclater le système démocratique libéral.

L'article de Fukuyama souleva, il va sans dire, maints commentaires et contestations, et ce partout dans le monde. On pensa entre autres réfuter sa position sur la « fin de l'Histoire » en énumérant bon nombre d'événements politiques majeurs qui marquèrent le XX<sup>e</sup> siècle, la chute du mur de Berlin par exemple, et ce afin de démontrer que contrairement à sa thèse « l'histoire continuait bel et bien ». Mais, bien sûr, Fukuyama ne parlait pas de la fin de cette histoire-là, c'est-à-dire de l'histoire entendue comme simple succession d'événements. Fukuyama ne prédisait pas que les événements empiriques et contingents allaient cesser et que le temps allait se figer, ou je ne sais quelle autre absurdité de même espèce, mais bien plutôt que la démocratie libérale allait s'implanter de plus en plus partout dans le monde et s'imposer comme le système politique le plus *rationnel* et le plus *satisfaisant* qui soit, comme le dernier système *historique*. Mais une telle affirmation ne fait bien sûr sens que du moment où nous pensons le devenir de l'Histoire comme un devenir orienté, *téléologique*. Or cette prémisse n'est pas évidente, et c'est pourquoi elle exige de la part de celui qui la soutient une justification rationnelle complète. Devant les contestations, il importait donc à Fukuyama 1) d'approfondir sa thèse en formulant plus explicitement le problème de l'Histoire et de la fin de l'Histoire ; et 2) de dégager la structure téléologique qu'il discernait chez celle-ci. C'est cette exigence qui donna naissance à l'ouvrage que Fukuyama publia en 1992 sous le titre *The End of History and The Last Man*, traduit en langue française sous le titre *La fin de l'Histoire et le dernier homme*<sup>1</sup>, et dans lequel Fukuyama expose l'essentiel de sa thèse sur le devenir cosmopolitique.

Cet article se propose de dégager les grandes lignes de la thèse qui s'est cristallisée dans cet ouvrage, pour ensuite proposer une critique d'une des idées directrices de Fukuyama, en tentant d'en montrer les mérites et les limites. Notre article ne prétend ni épuiser

---

<sup>1</sup> Référence complète : Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, traduction française de Denis-Armand Canal, Champs, Flammarion, 1992. C'est à cette traduction que nous renvoyons dans le texte en indiquant après chaque citation la page correspondante.

l'argument de Fukuyama ni se substituer à la lecture de son ouvrage. Il ne prétend qu'introduire à un ouvrage qui ne laisse, par ses positions, personne indifférent — et c'est pourquoi sa lecture nous apparaît importante pour quiconque souhaite approfondir le problème de l'Histoire et du cosmopolitisme.

L'essentiel de la thèse de Fukuyama prend racine dans une observation fort simple : le XX<sup>e</sup> siècle fut le témoin, d'une part, de la chute progressive des États « forts », c'est-à-dire des États autoritaires et/ou totalitaires, de gauche comme de droite, et, d'autre part, de la montée triomphante de la démocratie libérale, c'est-à-dire de ce système économico-politique qui a pour fondement la « doctrine de la liberté individuelle et de la souveraineté populaire » (p.67). Parallèlement au déclin de nombreux systèmes autoritaires, et particulièrement communistes — en Europe de l'Est, et surtout en la défunte U.R.S.S. —, Fukuyama observe l'affirmation de plus en plus massive de l'*autolégitimité* des principes de la démocratie libérale, c'est-à-dire encore une fois la liberté individuelle et l'égalité, lesquels principes existent conjointement sous la forme des « droits de l'homme » ou « droits de la personne » et dans une large mesure sous la forme du régime économique *capitaliste*. Or, nous assure Fukuyama, ces deux phénomènes ne sont pas indépendants l'un de l'autre, car si le développement mondial de la démocratie libérale repose sur le sentiment partagé de l'autolégitimité rationnelle de ses fondements idéologiques, la chute des États forts repose pour sa part sur le sentiment de plus en plus répandu du *manque* de légitimité rationnelle des idéologies autoritaires, et ce *devant* l'autolégitimité de l'idéologie de la démocratie libérale.

Mais comment cela est-il possible ? Comment prétendre que les principes des idéologies fortes manquent de légitimité par rapport aux principes de la démocratie libérale ? La raison en est, nous dit Fukuyama, que les idéologies des États forts ont montré au cours du dernier siècle qu'elles contenaient en elles-mêmes des *contradictions* si graves que celles-ci ne pouvaient faire autrement que faire éclater ces États. Et la contradiction fondamentale des États forts réside dans le désir tacite des systèmes autoritaires et/ou totalitaires d'abolir, d'un point de vue individuel, la sphère de la vie privée et, d'un point de vue collectif, la sphère économique (capital-

iste), c'est-à-dire en somme toute la sphère de la société civile ou « sphère sociale des intérêts privés » (p.48). Autrement dit, en refusant d'accorder à l'individualité *en tant que telle* un droit absolu, en ne respectant pas les droits fondamentaux de la personne par exemple, les États forts échouèrent à satisfaire les exigences des individus en ne leur offrant pas la *reconnaissance* à laquelle ils aspiraient. Par exemple, écrit Fukuyama, « si le communisme est actuellement supplanté par la démocratie libérale, c'est parce que l'on a compris qu'il ne procurait qu'une forme très imparfaite de reconnaissance. » (p.19) Ainsi la non-reconnaissance de l'individualité en elle-même — manifeste quand on pense à l'omniprésence et l'omnipuissance du « Nous » sur le « Je » dans les régimes totalitaires — constitue-t-elle la contradiction essentielle des États forts ou, comme le dit ironiquement Fukuyama, la *faiblesse* des États forts, et la raison de leur déclin.

À l'opposé, la démocratie libérale ne contiendrait pas, selon Fukuyama, de contradiction qui puisse vraiment la déstabiliser et ultimement la « renverser » en un autre système plus juste et plus rationnel. Ceci ne veut pas dire, certes, que la démocratie libérale est le paradis terrestre et qu'elle n'occasionne aucune inégalité sociale. Bien au contraire, et Fukuyama le sait bien, il est évident que la démocratie libérale contient des inégalités et des injustices sociales multiples. Mais, pense-t-il, aussi profondes que puissent être ces inégalités, aussi lourds que puissent être les problèmes dans lesquels sont enfoncées les démocraties libérales, il n'en reste pas moins que les *principes* — ou l'*idéal* — qui animent la démocratie libérale ne contiennent pas en eux-mêmes de contradiction. Et ceci veut dire : ces principes *satisfont* les aspirations humaines. Et pour cette raison ces principes, et la démocratie libérale qui en est l'incarnation politique, ne sauraient être dépassés par d'autres principes plus rationnels qui engendreraient un système politique lui aussi plus rationnel :

Alors que les anciennes formes de gouvernement étaient caractérisées par de graves défauts et des irrationalités qui finissaient par entraîner leur effondrement, on pouvait prétendre que la démocratie libérale était exempte de ces contradictions fondamentales. Non que les démocraties stables d'aujourd'hui — comme la France, les États-Unis ou la Suisse — ne connussent ni injustices

ni graves problèmes sociaux ; mais ces problèmes venaient d'une réalisation incomplète des deux principes de liberté et d'égalité, fondements mêmes de toute démocratie moderne, plutôt que de ces principes eux-mêmes. Certains pays modernes pouvaient bien échouer dans l'établissement d'une démocratie libérale et d'autres retomber dans des formes plus primitives de gouvernement comme la théocratie ou la dictature militaire, l'*idéal* de la démocratie libérale ne pouvait pas être amélioré sur le plan des principes. (p.11)

Mais avant de présenter les raisons pour lesquelles, selon Fukuyama, les principes de la démocratie libérale ne sont pas contradictoires, ce qui ne va pas de soi, exposons la question directrice que se pose l'auteur dans son ouvrage. — Devant le constat de la chute des États forts et de la croissance de la démocratie libérale, Fukuyama se demande donc : « assistons-nous simplement à l'une des vicissitudes de la démocratie libérale, ou bien voyons-nous à l'œuvre quelque schéma de développement à plus long terme qui finira par conduire tous les pays sur la voie de ce système ? » (p.72) À cette question, Fukuyama répond par l'affirmative en soutenant qu'effectivement « un processus fondamental est à l'œuvre, qui impose un schéma d'évolution commun à toutes les sociétés humaines, en bref, quelque chose comme une Histoire universelle de l'humanité dans le sens de la démocratie libérale. » (p.76) Cette thèse, Fukuyama entend la justifier en développant deux arguments concluant selon lui à la satisfaction des principes de la démocratie libérale : le premier est de nature *économique* et vise à montrer que la démocratie libérale, dirigée par le progrès de la *technologie* issue de la science moderne, satisfait la partie « désirante » des êtres humains ; le deuxième est de nature *psychologique* et vise à montrer que la démocratie libérale est le système politique le plus apte à satisfaire la partie « thymotique » de l'être humain, c'est-à-dire à satisfaire son désir d'être *reconnu* comme un être humain *digne*. — Nous présenterons brièvement ici ces deux arguments.

Fukuyama entre en dialogue dans son ouvrage avec plusieurs penseurs de la tradition philosophique (le titre est déjà très évocateur à ce sujet) : avec Nietzsche dans la dernière partie « Le dernier homme », Hegel, ou plus exactement Hegel-Kojève<sup>2</sup> (cf. p.174), dans la troisième « La lutte pour la reconnaissance », et Marx dans

la deuxième « L'ancien âge de l'humanité ». Pourquoi avec Marx ? Car dans cette deuxième partie, Fukuyama entend développer une interprétation « économique » de l'Histoire, qu'il qualifie pour cette raison de « marxiste » (cf. p.161), mais qui débouche, il va sans dire, sur une conclusion opposée à celle de Marx. Car si pour Marx la société capitaliste contenait en elle-même une contradiction si puissante qu'elle allait un jour inéluctablement être renversée en et par une société communiste, la classe ouvrière majoritaire ne pouvant être satisfaite par un tel régime transi par l'inégalité et l'injustice, Fukuyama soutient au contraire que non seulement la société com-

---

<sup>2</sup> La réserve qu'apporte Fukuyama lui-même en disant parler non de Hegel directement, mais de « Hegel-Kojève », est symptomatique de sa lecture déficiente de Hegel, et notamment de sa compréhension de la nature de l'État hégélien et du rôle que tient la société civile dans l'œuvre pratique de Hegel. Quand Fukuyama avance que l'État hégélien, sommet de la sphère de l'« éthicité » (Sittlichkeit), doit être compris comme un État libéral au sens de la démocratie libérale : « Pour Hegel, l'incarnation de la liberté humaine était l'État constitutionnel moderne, ou encore ce que nous avons appelé la démocratie libérale. » (p.86), et de même quand il affirme que « Hegel pourrait bien être compris comme le défenseur de la société civile. » (p.87), Fukuyama manque indéniablement la cible, et c'est à se demander s'il a lu avec pénétration les *Principes de la philosophie du droit* de Hegel. Car si, certes, Hegel n'a jamais pensé que la société civile était quelque chose de mauvais en soi qu'il fallait éliminer à tout prix, toujours est-il qu'il n'a jamais confondu la société civile et l'État, ou l'économique et le politique — comme c'est le cas au sein de la démocratie libérale —, et il n'a jamais non plus subordonné l'État à la société civile. Cet extrait de la remarque au §258 des *Principes de la philosophie du droit* montre bien que Hegel, s'il ne rejetait pas la société civile, n'en était pas du tout le défenseur, ni le défenseur de l'État libéral : « Si l'État est confondu avec la société civile et si sa destination est située dans la sécurité et la protection de la propriété et de la liberté personnelle, l'intérêt des individus-singuliers comme tel est alors la fin dernière en vue de laquelle ils sont réunis, et il s'ensuit également que c'est quelque chose qui relève du bon plaisir que d'être membre de l'État. » Cf. Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, trad. Jean-François Kervégan, P.U.F., Fondements de la politique, p.313. (Voir aussi §100, §270, §324) Or, pour Hegel, l'individu n'est pas la finalité de l'État — au sens où l'État aurait pour tâche de protéger ses droits et sa propriété —, mais c'est l'État qui est la finalité ou la substance de l'individu. — Je me permets de souligner au passage cette lecture quelque peu tronquée de Hegel, non seulement parce qu'elle saute aux yeux, mais aussi parce qu'elle est (peut-être) symptomatique de l'ensemble des interprétations de Fukuyama ; mais cela n'enlève pas pour autant de la valeur à son argumentation.



muniste ne réussit pas à satisfaire la partie « désirante » des êtres humains, c'est-à-dire selon lui la partie humaine qui aime à *posséder*, mais que seul le système capitaliste s'est montré apte à satisfaire cette partie humaine (trop humaine) : « Contrairement à l'opinion de Marx, le genre de société qui permet aux hommes de produire et de consommer la plus grande quantité de produits de la manière la plus égalitaire n'est pas une société communiste, mais une société capitaliste. » (p.161)

Peu nous importe ici de savoir si la lecture que fait Fukuyama de Marx est juste ou non. Et, de même, il importerait peu de vouloir signaler à Fukuyama que les systèmes communistes qui s'imposèrent au XX<sup>e</sup> siècle et qui se réclamèrent de Marx n'étaient pas le juste reflet de la société communiste à laquelle pensait Marx. Ce qui importe bien plutôt, c'est de considérer que pour Fukuyama la société capitaliste, qui existe à son plus haut degré au sein de la démocratie libérale, s'est montrée au cours des cent dernières années beaucoup plus apte à satisfaire le désir humain que l'ensemble des États forts. Et la raison en est que la démocratie libérale fut partout dans le monde le lieu où la *science moderne*, dans son extension pratique comme *technologie*, put prospérer et se développer. La technologie, qui s'est véritablement imposée au XX<sup>e</sup> siècle, et qui continue toujours de le faire au sein des multiples démocraties libérales, est le moteur « économique » qui favorisa le développement des démocraties libérales : « la technologie détermine de fortes incitations à accepter les termes fondamentaux d'une culture capitaliste universelle » (p.125). C'est en somme le confort matériel que procure la technologie moderne qui s'imposa comme la voie la plus efficace à la satisfaction des désirs humains. La « société de consommation », la société la plus apte à satisfaire le désir humain, serait ainsi, magnifiée par les succès techniques de la science moderne, l'objectif ultime de tous les États de ce monde : « Même si tous les pays du monde ne sont pas capables de devenir des sociétés de consommation, il n'est pas une société au monde qui ne conçoive cet objectif comme sa propre finalité. » (p.156) Le « libéralisme économique » serait ainsi, en tant que principe de la démocratie libérale épaulé par les progrès techniques de la science, le moyen le plus efficace visant à satisfaire la partie désirante de l'âme humaine,

et partant l'objectif de tous les États du monde.

Mais cette interprétation économique de l'Histoire, où s'affirme la toute-puissance de la technologie moderne qui conduit, comme on le voit, à une conclusion opposée à celle de Marx, n'est pas satisfaisante pour rendre compte de la force des principes de la démocratie libérale. Car une interprétation simplement économique de l'Histoire ne suffit pas pour justifier le développement cosmopolitique vers la démocratie libérale et *a fortiori* la raison pour laquelle ce système s'est imposé historiquement comme le plus satisfaisant : « nous ne pouvons pas expliquer le phénomène de la démocratie de manière satisfaisante si nous cherchons à le comprendre seulement en termes économiques. » (p.164) Nous connaissons tous les problèmes économiques et sociaux qu'engendre la démocratie libérale. Or, malgré ces problèmes, il reste que la démocratie libérale est préférée à bien d'autres régimes. Pourquoi ? Si nous voulons répondre avec justesse à cette question, nous dit Fukuyama, il nous faut quitter le sol de l'interprétation économique et rechercher un autre type d'explication qui puisse rendre compte de la puissance de la démocratie libérale. Car s'il est vrai que « la démocratie n'est presque jamais choisie pour des raisons économiques » (p.164), alors il nous faut déterminer la raison extra-économique qui motive les êtres humains à préférer ce régime aux autres. Il nous faut, affirme Fukuyama, sonder la *psychologie* humaine.

Faisant retour à Platon, Fukuyama distingue trois facultés au sein de l'âme humaine : la faculté désirante, la faculté raisonnante, et enfin la faculté « thymotique » ou *thymos*, c'est-à-dire cette partie de l'âme humaine qui recouvre l'ardeur et « la valeur que l'on place en soi-même » (p.197). Et ce *thymos*, qui « est quelque chose comme un sens inné de la justice dans l'homme » (*ibid.*), s'exprime comme *désir de reconnaissance*, c'est-à-dire comme désir d'être reconnu pour ce que l'on *est* et pour ce que l'on *vaut* essentiellement. Or, cette impulsion thymotique de l'âme, qui constitue « l'essentiel de la vie politique » et qui est « totalement non économique » (p.175), exige, pour être satisfaite, d'être reconnue par une autre âme humaine, car la reconnaissance ne peut être effective que du moment où autrui me reconnaît pour ce que je suis. Et

c'est pour cette raison que la satisfaction du *thymos* exige que l'individu se tourne vers d'autres individus, afin que ceux-ci reconnaissent sa valeur et sa dignité en tant qu'individu humain ; et, de même, c'est pourquoi c'est la démocratie libérale qui constitue le système le plus satisfaisant pour l'humanité, car c'est elle seule qui, selon Fukuyama, offre à tous les individus la reconnaissance à laquelle ils aspirent. Et comment la démocratie libérale satisfait-elle le *thymos* des individus ? en reconnaissant leur dignité par l'entremise de l'établissement et du respect des droits fondamentaux de la personne ; c'est l'État démocrate libéral qui, s'érigeant comme cet « autre » universel de l'individu, reconnaît la dignité et la valeur de l'individu en tant qu'individu : « De quelle manière pouvons-nous dire que la démocratie libérale moderne «reconnaît» tous les hommes universellement ? Elle le fait en garantissant et en protégeant leurs droits. » (p.236) — La démocratie libérale, par son principe d'égalité ou de « libéralisme politique », se serait donc historiquement dévoilée comme la structure politique qui satisfait le mieux le *thymos* humain, et ce en assouvissant le désir de reconnaissance, le moteur politique fondamental, d'où cette conclusion générale : « L'État universel et homogène qui apparaît à la fin de l'Histoire peut être ainsi vu comme reposant sur le pilier double de l'économie et de la reconnaissance.» (p.238)

L'ouvrage de Fukuyama ne s'achève pas sur une telle conclusion : la démocratie libérale n'est pas célébrée comme le système politique par excellence. Bien au contraire, Fukuyama s'efforce dans les derniers chapitres à questionner la *valeur* de cette reconnaissance que donne la démocratie libérale, et de même de son « produit humain » qu'il nomme, à la suite de Nietzsche, le « dernier homme ». S'inspirant de Nietzsche, Fukuyama demande si la démocratie libérale n'a pas sacrifié la *qualité* de la reconnaissance à la *quantité* de la reconnaissance : « la reconnaissance qui peut être universalisée mérite-t-elle d'occuper la première place ? La *qualité* de la reconnaissance n'est-elle pas plus importante que son universalité ? [...] Quelle est la valeur d'une reconnaissance qui est accordée à tout un chacun simplement parce qu'il est un être humain ? » (pp.340-341) Bref, l'universalité de la reconnaissance constitue-t-elle un véritable achèvement de l'humanité, ou bien n'a-t-elle pas plutôt rendu les

êtres humains plus méprisables qu'avant ? Ces questions surgissent nécessairement pour Fukuyama, car si la démocratie libérale s'est imposée comme le système politique le plus satisfaisant historiquement parlant, elle s'imposa comme la plus satisfaisante pour la « majorité », pour ces êtres humains, trop humains aurait dit Nietzsche, pour ces êtres qui retrouvent dans la démocratie libérale la solution à leurs besoins *immédiats* et *subjectifs*. Si donc la démocratie libérale est le dernier mot de l'Histoire politique, alors, pense Fukuyama, le dernier homme est lui aussi le fin mot du développement humain. Or, devant cette idée, l'âme de Fukuyama se désespère : « La vie du dernier homme est celle de la sécurité physique et de l'abondance matérielle [...] Est-ce bien là le but suprême de l'histoire humaine de ces derniers millénaires ? » (p.352) Il semble bien que oui, nous répond-il malgré tout. Et c'est ici que le discours fukuyamien prend un sens plutôt inattendu : devant cette triste conclusion, Fukuyama revient sur la possibilité d'une contradiction au sein de la démocratie libérale. Sans admettre qu'il y ait effectivement une contradiction au sein de celle-ci, sans quoi la démocratie libérale ne serait pas le dernier système historique, ce qui contredirait les propos des premiers chapitres, Fukuyama tente de penser dans les dernières pages l'*insatisfaction* que procure en dernière analyse la démocratie libérale, et qui pourrait bien constituer à ses yeux la *vérité* de la satisfaction. Curieusement, Fukuyama semble admettre à la toute fin de son ouvrage la possibilité que l'Histoire, orientée vers la pleine satisfaction des aspirations humaines, ait été en vérité un *échec*. Non pas qu'il revienne sur l'idée selon laquelle la démocratie libérale s'est dévoilée comme le système le plus satisfaisant pour l'humanité ; plutôt, Fukuyama considère à la fin de son écrit le fait que même la démocratie libérale ne parvienne pas à pleinement satisfaire notre humanité. Et pourquoi ? Tout simplement pour cette raison que les deux principes de la démocratie libérale, la liberté individuelle et l'égalité, ne peuvent être parfaitement harmonisés : « Il n'existe aucun point fixe ou naturel d'équilibre entre la liberté et l'égalité, ni aucune façon de les optimiser simultanément. » (p.329) Et plus loin : « Aucun régime — aucun «système socio-économique» — n'est en mesure de satisfaire tous les hommes en tous lieux. » (p.375) Non seulement la

démocratie libérale n'arrive-t-elle pas à satisfaire parfaitement nos attentes, mais cette insatisfaction pourrait peut-être constituer l'aspirant numéro un au renversement de la démocratie libérale : « Ainsi, non seulement la reconnaissance universelle n'est pas universellement satisfaisante, mais la capacité des sociétés démocratiques libérales à s'établir et à se maintenir sur une base rationnelle à long terme est quelque peu sujette à caution. » (p.375) Si ces propos s'harmonisent difficilement avec les positions avancées dans les quatre premiers chapitres, je ne crois pas qu'ils les contredisent pour autant, puisque à mon avis la conclusion véritable de Fukuyama est que non seulement ce renversement est fort peu probable, mais aussi que l'Histoire fut un échec. Pourquoi un échec ? Parce que les êtres humains, devenus derniers hommes dans une démocratie libérale, sont à la fois satisfaits de ce que ce système leur assure d'un point de vue *subjectif*, mais insatisfaits — ou du moins pour les plus éclairés d'entre eux — parce que ce système exclut dans une large mesure la vie en commun, c'est-à-dire le politique proprement dit : « il ne faut pas s'étonner que la force de la vie en communauté ait décliné en Amérique : ce déclin ne s'est pas produit *malgré* les principes libéraux, mais *à cause* d'eux. » (p.267) La perte du politique et le retrait dans la subjectivité privée, que Tocqueville avait bien diagnostiqué, s'impose à Fukuyama comme l'attestation d'une forme de « régression humaine », voire d'une « régression historique ». Car le dernier homme, vivant dans une société libérale où, en principe, l'injustice est abolie, et occupé par la satisfaction de ses besoins subjectifs et privés, ressemble pour Fukuyama à un simple animal, satisfait comme le porc de Mill : « Si l'homme atteint une société dans laquelle il aura réussi à abolir l'injustice, sa vie finira par ressembler à celle du chien. » (p.351) — L'Histoire serait ainsi un échec pour cette raison que le dernier homme est sensiblement semblable au « premier homme », à l'homme naturel profondément enfoncé dans l'animalité. Peut-on espérer l'avènement d'une humanité plus grande et plus noble ? Fukuyama ne semble pas le croire. S'il admet que l'insatisfaction occasionnée par cette vie oisive puisse engendrer certains conflits au sein de la démocratie libérale, il ne semble pas croire que cela puisse malgré tout la déstabiliser. Notre avenir serait donc celui-ci du dernier homme.

En guise de conclusion, j'aimerais brièvement interroger l'idée directrice des thèses de Fukuyama, à savoir que les principes de la démocratie libérale sont indépassables. Ces principes sont-ils, comme Fukuyama le croit, les principes les plus rationnels et les plus satisfaisants qui soient, car dépourvus de contradiction, ou bien sont-ils encore trop abstraits et encore trop peu adéquats à l'essence humaine ? En fait, la question cruciale est la suivante : l'individu ou, de manière générale, la subjectivité est-elle destinée à demeurer repliée sur elle-même, en ne recherchant que la simple protection de ses droits et la vulgaire satisfaction de ses besoins, ou bien celle-ci est-elle destinée à se dépasser *elle-même*, à *sortir* d'elle-même, en reconnaissant que sa liberté dépend essentiellement — et non accidentellement — d'autrui, et donc que c'est la vie en commun, la vie politique au vrai sens du terme, qui est sa finalité et sa vérité ? Or, cette question dépend en fait de celle-ci : *pourquoi* les êtres humains se rassemblent-ils les uns avec les autres ? Pourquoi, suivant le mot d'Aristote, les êtres humains sont-ils des « animaux politiques » ? Est-ce simplement pour satisfaire leurs besoins subjectifs et privés, ou bien est-ce pour une raison supérieure ? Chose certaine, tant qu'on pense que la structure politique n'a pour tâche et finalité que de satisfaire les intérêts et les besoins de la subjectivité, alors on pose que la démocratie libérale constitue le système le plus satisfaisant pour l'ensemble de l'humanité. Or, est-ce là la tâche du politique ? Si oui, alors le rapport politique est en vérité *accidentel*, et être membre d'un État relève dès lors du « bon plaisir » de chacun, puisque je ne suis alors porté vers autrui que parce qu'autrui peut m'aider à satisfaire mes besoins privés. Si non, alors le rapport politique est *essentiel*, et être membre d'un État — d'un État, dis-je, et non d'une société civile — appartient à la finalité de tout être humain, puisque sans ce milieu et ce rapport politique, l'être humain n'est pas véritablement être humain.

Si Fukuyama n'affirme pas que les êtres humains se rassemblent pour la simple raison de satisfaire leurs besoins, il n'affirme pas non plus que cette vie politique constitue un véritable acte de *liberté*, c'est-à-dire un véritable acte d'*accomplissement de soi*. En fait, je ne crois pas que nous puissions établir clairement d'après *La fin de l'Histoire et le dernier homme* quelle serait la réponse de

Fukuyama à ces questions. Toutefois, je ne crois pas qu'il aurait répondu que la subjectivité contemporaine, satisfaite par les découvertes croissantes de la technologie, puisse se dépasser elle-même et concevoir que sa liberté individuelle, garantie par ses droits — pour lesquels la « nature humaine » est quelque chose d'*achevé* dès le départ, et non pas quelque chose qui doit se produire, quelque chose qui a à *devenir* ce qu'il est —, ne soit en vérité qu'une liberté *abstraite*, car uniquement posée dans l'intériorité du sujet. Et c'est pourquoi cette liberté individuelle qui, selon Fukuyama, satisfait le *thymos* humain et vaut pour cette raison à ses yeux comme une fin en soi, me semble constituer au contraire davantage un *moyen* qu'une fin. Ceci ne signifie pas que la liberté individuelle soit quelque chose qui, considéré en soi-même, est sans valeur — bien au contraire la liberté individuelle, respectée via les droits fondamentaux de la personne, nous apparaît toujours digne d'être conservée, car elle assure une *première* acceptation de l'humanité de chacun, ce qui constitue déjà une grande « conquête historique », puisque aujourd'hui nous n'avons plus, en vertu de l'existence de ces droits, à nous battre à tout moment pour cette *première* reconnaissance de notre humanité — ; bien plutôt, cela signifie que si la liberté individuelle vaut par soi, en tant qu'elle satisfait réellement une exigence de notre « *thymos* », qu'elle ne rend pas possible pour autant une effectivité concrète et totale de notre liberté et de même une satisfaction pleine de notre désir de reconnaissance. Car si, certes, les droits fondamentaux de la personne offrent une reconnaissance universelle, cette reconnaissance demeure malgré tout *abstraite*, et ce dans la mesure où je ne suis alors reconnu que par une entité abstraite, par exemple par la « Charte », et dans la mesure où cette reconnaissance n'a pas d'effectivité quotidienne ou « mondaine » : l'État peut certes me reconnaître comme un être humain digne, mais mon voisin peut toujours ne voir en ma personne qu'un pauvre type et, dans le but de manifester son appréciation, « passer sa tondeuse » alors que j'ai invité des ami(e)s à dîner. Autrement dit, cette humanité qui m'est reconnue d'emblée du seul fait que j'existe demeure abstraite, car elle ne pénètre pas forcément mon quotidien ; et c'est pour cette raison que la liberté individuelle et *strictement* individuelle que procure ces droits ne saurait satisfaire pleinement

notre désir de reconnaissance, lequel exige une reconnaissance concrète et actuelle. — Or, c'est ici qu'intervient autrui et la sphère de l'intersubjectivité en général, car ce n'est qu'à travers cette activité intersubjective que ma liberté peut être effective. Seul autrui, lequel est concret et vivant, peut m'offrir la reconnaissance à laquelle j'aspire, car lui seul me permet d'*être humain* non seulement en théorie, mais aussi en pratique. L'activité intersubjective, sur laquelle prend racine l'élément politique (au sens large et vrai du terme), pourrait donc être comprise comme l'activité par laquelle l'insuffisance ou l'insatisfaction qu'engendre la liberté individuelle, manifeste dans nos démocraties libérales, pourrait être surmontée. Et c'est pourquoi la reconnaissance par la conscience humaine de cette insuffisance de la liberté individuelle, mais surtout de la nécessité, pour un véritable accomplissement de soi et une reconnaissance effective, de l'élément intersubjectif ou politique, peut rationnellement être appréhendée comme le possible « principe de contradiction » de la démocratie libérale, sous l'action duquel l'idéal démocrate libéral pourrait peut-être un jour être « sursumé ».

Mais qu'est-ce qui, au sein de la démocratie libérale, serait apte à inciter l'individu à se dépasser, à reconnaître que la vraie liberté n'est pas subjective, mais bien *intersubjective* ? Ou encore, quel élément *constitutif* de la démocratie libérale serait en mesure de suggérer un idéal intersubjectif qui dépasserait la médiocrité du dernier homme ? Telles sont les questions, je crois, que Fukuyama pourrait légitimement nous poser en retour. À celles-ci, je réponds que seule l'*éducation*, élément constitutif de la démocratie libérale, est apte à réorienter les regards humains, car c'est elle seule qui nous *libère* de nos horizons privés et de nos vues subjectives. Je ne parle pas bien sûr de l'éducation « spécialisée », de l'éducation « de masse » qui est la docile servante de la technologie, mais de cette éducation qui, en ouvrant le regard sur l'altérité et sur des horizons plus vastes, libère la subjectivité en l'élevant au-delà d'elle-même, en l'invitant à cultiver son essence universelle — la meilleure partie de son être — et à *habiter* cet universel. Fukuyama ne prend pas la pleine mesure de la force et du sens de l'éducation, comprise en son sens le plus élevé, et c'est pourquoi celui-ci ne voit dans celle-ci qu'une « machine capitaliste », laquelle ferme davantage les hori-



zons qu'elle ne les ouvre (cf. p. 346). Et c'est aussi pourquoi Fukuyama ne considère pas que l'éducation puisse constituer un élément de contradiction assez important pour « ébranler » les principes de la démocratie libérale.

La question de savoir si la démocratie libérale est le dernier système politique historique, et si ses principes sont indépassables, dépend donc peut-être en dernière analyse de la tâche que nous assignons à l'éducation. Est-elle destinée à servir la société civile ? Est-elle destinée à libérer les individus de leur subjectivité en les faisant « citoyens du monde » ? L'avenir de la démocratie libérale et du cosmopolitisme dépend peut-être de ces questions.

# Titus Andronicus, ou le problème des dieux chez Shakespeare

Marc-André Nadeau

*SYNOPSIS : À Rome, SATURNINUS et BASSIANUS, les fils de l'Empereur défunt, briguent tous deux l'Empire. Le choix des tribuns du peuple se porte toutefois sur TITUS ANDRONICUS, le général des troupes récemment victorieuses des Goths. TITUS rentre à Rome plus glorieux que jamais, car il a fait prisonniers plusieurs membres de la famille royale des Goths (la reine TAMORA, ses fils ALARBUS, CHIRON et DÉMÉTRIUS, ainsi qu'AARON, l'amant de la reine). Dans la plus grande piété possible, il sacrifie ALARBUS, le fils aîné de TAMORA, pour apaiser les souffrances de ses vingt et un fils morts au combat. Mais déjà vieux, fier de ses succès et désireux de poursuivre la coutume romaine, TITUS refuse le titre d'Empereur et le lègue à SATURNINUS, à qui l'Empire revenait de droit. C'est alors que commence la déchéance de TITUS. Pour se venger du meurtre de son fils, TAMORA séduit l'Empereur SATURNINUS et profite de sa puissance pour causer la perte de la famille ANDRONICUS : TITUS voit sa fille LAVINIA violée et mutilée, ses fils QUINTUS et MARTIUS injustement décapités, ainsi que son fils LUCIUS condamné à l'exil. En outre, il est amené à tuer son fils MUTIUS, à couper sa main et à perdre son honneur. À la suite de tous ces malheurs, TITUS devient fou et prend sa revanche sur TAMORA en tuant les fils de celle-ci. Dans un crescendo ultime de violence, TITUS, TAMORA et SATURNINUS s'entre-tuent, et, à la fin, LUCIUS doit reconstruire une Rome déchirée.*

Rome est certainement la ville la plus illustre de tous les temps. Aucune autre cité ni aucun autre peuple n'exercèrent une aussi grande influence dans l'histoire. Aujourd'hui encore en Occident, plusieurs des systèmes politiques et législatifs, tout comme plusieurs des langues, cultures et réalisations architecturales sont inspirés des Romains. Cet héritage ne nous a toutefois pas été transmis sans difficulté. De fait, jusqu'à la Renaissance, quelques-uns de ses plus magnifiques trésors étaient méconnus, car, dans la conception commune, l'histoire de Rome se réduisait bien souvent aux martyrs chrétiens et à la polémique dans laquelle les Pères de l'Église l'avaient engagée. Il fallut attendre les Machiavel, Montaigne et Shakespeare pour voir la vie politique et culturelle de Rome « renaître » et constituer une alternative sérieuse aux questions humaines fondamentales.

Des dix tragédies de Shakespeare qui nous sont parvenues, quatre d'entre elles portent directement sur Rome, peignant l'apogée de la République (*Coriolan*), le passage à l'Empire (*Jules César* et *Antoine et Cléopâtre*) et le commencement du déclin (*Titus Andronicus*). Si *Coriolan*, *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre* sont des pièces relativement fidèles à l'histoire, dans lesquelles Shakespeare est soucieux de représenter avec justesse le caractère romain qui diffère d'une époque à l'autre, il en est tout autrement de *Titus Andronicus*. Dans cette toute première tragédie de la main du jeune Shakespeare, ce n'est pas tant la Rome d'un moment précis de l'histoire qui est évoquée, que des problèmes propres à Rome : la coutume contre la justice ; la cité contre la famille ; l'honneur contre la honte ; la piété contre l'ambition, la vengeance et la luxure. Shakespeare expose l'ampleur, l'ambiguïté et la profondeur de ces problèmes avec une touche digne de ses plus grandes tragédies, mais aussi avec une grande violence, voire un *sommet de barbarie* qu'il n'atteindra plus jamais par la suite : une douzaine de meurtres *en direct*, deux mutilations, un viol, un festin de chair humaine, des têtes et mains coupées ; bref, de quoi plaire au public élisabéthain avide de sang. C'est d'ailleurs pour cette raison que la pièce (comme la plupart des œuvres de Shakespeare) ne plut pas au goût *raffiné* du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, alors qu'elle revint à la mode au XX<sup>e</sup> siècle, l'aspect sanguinaire et horrible correspondant davantage aux normes nord-américaines contemporaines<sup>2</sup>. Cependant, il est pour le moins étrange de ne retrouver nulle part ailleurs chez Shakespeare un carnage aussi grand que dans cette toute première tragédie. Plusieurs hypothèses ont été émises : maladresse d'un poète encore à ses premières armes avec le théâtre (Shakespeare n'avait en effet que 28 ans lors de la composition présumée de *Titus Andronicus* en 1592),

---

<sup>1</sup> Voltaire, dans ses *Lettres philosophiques*, qualifie les tragédies de Shakespeare de « farces monstrueuses », de « monstres brillants, sans la moindre étincelle de bon goût ». Voltaire, *Lettres philosophiques*, lettre XVIII.

<sup>2</sup> Cf., entre autres, l'excellent film *Titus*, réalisé en 1999 par Julia Taymor et mettant en vedette Anthony Hopkins.

ambition de jeunesse de séduire la foule (*Titus Andronicus* fut une pièce à succès), inexpérience quant à la sensibilité humaine, etc. Certes, ces raisons sont à considérer, mais elles sont réductrices, car elles n'expliquent que le contexte et l'état d'âme de l'auteur. Shakespeare n'aurait-il pas pu avoir l'intention réfléchie de construire sa pièce autour de cette violence ? Tout ce sang nous détourne en effet de ce qui semble être le propos essentiel de *Titus Andronicus* : le problème de la piété et de la place des dieux dans une existence humaine, propos certes profond mais qui mérite d'être abordé avec une très grande prudence.

## I

À première vue, la construction globale de *Titus Andronicus* évoque celle de la tragédie grecque : un homme agit de façon plus qu'humaine et, lorsqu'il est au faite de sa gloire, se voit terriblement châtié pour avoir voulu rivaliser avec les dieux. Qui plus est, ce schéma s'applique aux deux antagonistes de la pièce : TITUS et TAMORA.

D'un côté, TITUS est accueilli à Rome en héros : on en fait un demi-dieu, et il croit, quant à lui, l'être tout entier. De fait, il est satisfait de lui-même, sûr de la justesse et de la piété de ses actions. Trois exemples particulièrement frappants montrent à quel point il se considère tout-puissant : premièrement, TITUS ne fléchit pas un instant devant les supplications de TAMORA qui implore sa clémence pour le sacrifice de son fils ALARBUS<sup>3</sup> ; deuxièmement, parvenant à

---

<sup>3</sup> TAMORA semble bien consciente du sentiment de toute-puissance qui anime TITUS, lui dictant la conduite à adopter pour ressembler aux dieux : « Tu veux approcher de la nature des dieux ?/ Alors, ressemble-leur en te montrant clément. » Shakespeare, *Titus Andronicus*, I,1,117-118. Nous utilisons la numérotation de Shakespeare, *Œuvres complètes*, éditions Robert Laffont, collection Bouquins, édition établie sous la direction de Michel Grivelet. La traduction du texte *Titus Andronicus* est de Léone Teyssandier. Pour toutes les références à la pièce, nous citerons désormais entre parenthèse l'acte, la scène et le vers, à même le texte.

être le juge de la cause entre SATURNINUS et BASSIANUS au sujet de l'Empire, il opte sans la moindre hésitation pour le capricieux et inconstant SATURNINUS, ne daignant même pas écouter le modéré BASSIANUS ; troisièmement, il tue sur-le-champ son fils MUTIUS qui s'oppose à son jugement et le brave.

De l'autre côté, TAMORA réussit à s'élever au rang d'impératrice, acquérant suffisamment de force pour ruiner TITUS et diriger Rome. Or, « au sommet de l'Olympe » (II,1,1), elle montre de l'outrecuidance, négligeant la prudence politique qui avait si bien contribué à son succès : elle sous-estime les capacités et la perspicacité de TITUS et agit étourdiment en se faisant passer pour la déesse de la Vengeance, en laissant en otage ses fils CHIRON et DÉMÉTRIUS et en se présentant sans méfiance au banquet de TITUS.

On pourrait donc croire que TITUS et TAMORA sont tous deux punis pour leur orgueil, leur *hubris*, comme le sont Créon dans *Antigone* de Sophocle et Héraklès dans *La Folie d'Héraklès* d'Euripide<sup>4</sup>. Mais cette logique du *tragique* a ses limites et ne tient plus la route quand on examine avec attention la psychologie de TITUS et toute l'ampleur de son caractère.

Malgré le ton de suffisance de ses actions, il n'en demeure pas moins que TITUS est un bon Romain. Il a consacré quarante années de sa vie à défendre Rome, il a sacrifié sans rechigner vingt et un de ses fils à la guerre, il a observé toutes les coutumes et tous les rites romains ; bref, il a passé sa vie à remplir ses devoirs patriotiques et religieux, mais est abandonné au terme de sa vie et par Rome et par les dieux. La première chose que nous apprenons au sujet de TITUS est qu'on le surnomme *le Pieux* (I,1,23). Pour les Romains, ce qualificatif signifiait à la fois une vertu civile et religieuse : est pieux celui qui accomplit ses devoirs envers ses parents, ses enfants, sa patrie et les dieux de la Cité. Sans conteste, TITUS mérite amplement

---

<sup>4</sup> Dans la tragédie grecque, les malheurs commencent parfois lorsqu'un cadavre n'est pas enterré et ne disparaissent qu'au moment où ce crime est expié. Étrangement, la situation inverse se produit dans *Titus Andronicus* : on sacrifie ALARBUS au début de la pièce pour apaiser les ombres gémissantes des défunts, et à la fin, on laisse à découvert le corps de TAMORA.

ce titre : ses premiers mots — « Salut, Rome victorieuse en tes habits de deuil ! » (I,1,70) — et ses actions initiales — sépulture à ses fils morts au combat, sacrifice d'ALARBUS, bénédiction à sa fille LAVINIA, enterrement de son fils MUTIUS malgré l'*affront* que celui-ci lui a fait — mettent en place son attachement et son dévouement indéniables pour Rome et les dieux romains, et nous font sentir l'*injustice* de son châtement. Plus qu'à celles de Kréon et d'Héraklès, la chute de TITUS ressemble donc à celles de Coriolan et de Job.

Coriolan (~V<sup>e</sup> siècle) fut un général romain qui s'illustra par sa bravoure et sa vaillance lors de plusieurs batailles, dont celle de Corioles — d'où son nom *Coriolan*. Pour les nombreux services qu'il avait rendus à la République romaine, Coriolan *méritait* de recevoir les plus grands honneurs et la plus haute fonction politique en étant nommé consul. Or, à cause de son élitisme, voire de son mépris pour la plèbe, il fut plutôt condamné à l'exil. Cette sentence provoqua la colère de Coriolan, qui se rangea dans le camp ennemi et assiégea Rome. Cependant, le discours patriotique de sa mère réussit à le faire fléchir, et Coriolan fut tué pour n'avoir pas attaqué Rome.

Certes, la disgrâce de TITUS n'est pas exactement la même que celle de Coriolan, mais tous deux subirent un cuisant échec après une gloire éclatante, et tous deux se retournèrent contre la Rome à laquelle ils avaient consacré leur vie et qui donnait sens à toute leur existence. La rupture de TITUS avec Rome se fait au troisième acte, alors qu'il supplie en vain les sénateurs et les juges de révoquer la sentence de mort qui pèse sur ses fils QUINTUS et MARTIUS, qu'il apprend la condamnation à l'exil de son fils LUCIUS et qu'il découvre sa fille LAVINIA amputée de ses deux mains : « Une épée ! Je veux me trancher les mains moi aussi. / Elles ont combattu pour Rome, mais en vain ; / Et, entretenant la vie, ont nourri ce malheur. / Elles se sont tendues en stériles prières, / Et n'ont pu me servir qu'à des fins sans profit. / D'elles je n'exige plus qu'un unique service : / Que l'une veuille bien aider à trancher l'autre. » (III,1,72-80) Dans

---

<sup>5</sup> Cf. le film *Titus*, *op. cit.*, la croisée des chemins entre autres.

des passages magnifiques, qui ont donné lieu à des scènes cinématographiques éblouissantes<sup>5</sup>, TITUS se voit étranger et ennemi de Rome, ce « repaire de tigres » (III,1,53) qui l'a pris en proie. Et son malheur est loin d'être terminé : AARON lui donnant espoir de sauver ses fils en échange de sa main, TITUS se la coupe mais n'obtient, en retour de cette valeureuse main, que les *têtes* de QUINTUS et de MARTIUS. Cette série d'infortunes dépasse TITUS qui cherche la « raison à ces misères » (III,1,218). Comment un homme aussi loyal envers Rome, aussi « innocent » (III,2,56) qu'une mouche peut-il être ainsi outragé et broyé par son propre protecteur ? Une vie tournée vers l'action droite, conforme aux lois et coutumes, ne devrait-elle pas recevoir un « bâton d'honneur » (I,1,198) ? C'est littéralement son monde qui s'écroule, un monde d'illusions, d'apparences et de croyances qui s'imbriquaient bien jusqu'alors mais qui montrent désormais la faiblesse de leur être réel. Peu à peu, TITUS se rend compte que son état n'est pas un « effrayant sommeil » (III,1,251) mais plutôt un brutal *éveil*, et cette désillusion le pousse à l'action : il demande à LUCIUS, MARCUS et LAVINIA de faire le serment avec lui de se venger de Rome et il dépêche pour cela LUCIUS chez les Goths afin de lever une armée. Ce désir de vengeance qui commence à le dévorer n'est toutefois que le prélude à sa *folie*.

Pour comprendre cette folie, il nous faut examiner la figure Job. Le livre de Job est sans doute l'un des plus connus de l'Ancien Testament, car il se penche sur l'origine et le sens de la souffrance humaine. L'histoire est assez simple : Job, homme « intègre et droit, [qui] craignait Dieu et s'écartait du mal<sup>6</sup> », est l'objet d'un *défi* de l'Accusateur à Dieu. Arguant que Job est fidèle à Dieu uniquement parce qu'il est protégé de Lui, l'Accusateur obtient, dans un premier temps, le pouvoir de déposséder Job de tous ses biens (sept fils, trois filles, sept mille moutons, trois mille chameaux, cinq cents paires de

---

<sup>6</sup> Job, 1,1.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 1,20 et 2,10.

bœufs, cinq cents ânesses et une très nombreuse domesticité), puis, dans un second temps, d'atteindre à sa santé. Job réagit d'abord en parfait croyant : « Le Seigneur a donné, le Seigneur a ôté : que le nom du Seigneur soit béni ! [...] Nous acceptons le bonheur comme un don de Dieu. Et le malheur, pourquoi ne l'accepterions-nous pas aussi ? » Or, après sept jours et sept nuits de douleur, il *craque* et *proteste* contre les maux que Dieu lui inflige. Ses amis le répriment par une argumentation minimaliste — Dieu punit les méchants et récompense les bons ; Job est puni de Dieu ; donc Job a dû offenser Dieu et sera rétabli s'il agit bien —, argumentation que Job réfute aisément en disant qu'il n'a jamais péché : « Jusqu'à ce que j'expire, je maintiendrai mon innocence. Je tiens à ma justice et ne la lâcherai pas ! Ma conscience ne me reproche aucun de mes jours. [...] Voilà mon dernier mot. Au Puissant de me répondre<sup>8</sup>. » Désireux de se justifier devant Dieu, Job obtient un entretien avec le Tout-Puissant qui le déboute en l'interrogeant sur les mystères et la grandeur de la création physique et animale. Job exprime son ignorance et se repent, tandis que Dieu le *récompense* du double de ses biens initiaux et réprimande ses amis pour avoir moins bien parlé de Lui que Job ne l'a fait.

Certes, tout comme il n'est pas l'équivalent de Coriolan, TITUS n'est pas non plus à l'image exacte de Job : TITUS n'est ni aussi pur, ni aussi éprouvé que Job. Cependant, ils sont, l'un comme l'autre, affligés alors qu'ils sont au sommet de leur piété, ils réagissent de la même façon en persistant d'abord dans leur foi avant de finalement s'effondrer, ils tentent aussi tous deux de comprendre la source de leur malheur et cherchent pour cela une audience avec Dieu. La foi de TITUS résiste en effet assez longtemps à l'impiété, comme le témoigne son imploration suite à l'épisode de la main : « Oh ! cette unique main, je la tends vers le ciel / Et courbe jusqu'au sol cette pauvre ruine ! / S'il est une puissance compatissante aux larmes / Du malheur, je l'implore. (À LAVINIA qui s'agenouille) Quoi ! à genoux avec moi ? / Oui, cher cœur car le ciel entendra nos

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, 27,6 et 31,35.



prières, / Ou nos soupirs obscurciront le firmament, / Terniront le soleil d'un brouillard, comme parfois / Les nuées, qui mollement le pressent en leur sein. » (III,1,205-212) L'événement-clé de sa protestation ne survient, semble-t-il, qu'au quatrième acte, alors qu'il apprend que LAVINIA a été violée par CHIRON et DÉMÉTRIUS. Sa réaction est de remettre en question la justice divine : TITUS évoque la lenteur des dieux à entendre et à voir les crimes (IV,1,80-81) et l'absence de justice divine sur terre (IV,3,4). Dans un geste des plus symboliques, il demande aux hommes et parents qui lui sont attachés de sonder l'océan avec leurs filets, de creuser la terre avec leurs pics et de solliciter le ciel avec leurs flèches pour y trouver la justice. Ils répandent ainsi dans Rome des lettres adressées à Jupiter, Apollon, Mars, Pallas, Mercure et Saturne. Cependant, contrairement à Job, TITUS n'obtient ni de réponse de la part des dieux ni de réparation des torts qui lui ont été faits, de sorte qu'il en conclut à l'absence de justice divine<sup>9</sup>. Le *juste*, le *bien*, le *pieux* ne sont que des chimères par lesquelles on cache les véritables rapports de force : espérer qu'ils s'imposent d'eux-mêmes, croire qu'on est protégé en les pratiquant ou compter sur eux pour régler le monde, voilà le

---

<sup>9</sup> On pourrait arguer que le problème de TITUS est d'invoquer des dieux qui n'existent pas, c'est-à-dire d'être païen. Il ne semble toutefois pas que ce soit la lecture que Shakespeare ait voulu préconiser. Par exemple, le PAYSAN (ou le CLOWN), seul personnage chrétien de la pièce — il prie Notre-Dame et jure par Saint-Étienne (IV,4,44) — est lui aussi une victime innocente. Pour Shakespeare, comme pour plusieurs philosophes de la Renaissance, la place de Dieu dans le monde et sa fonction dans les rapports humains ne vont pas de soi. Y a-t-il une justice qui transcende les conventions humaines ? Et si oui, dans quelle mesure faut-il y adhérer et y consentir dans nos relations avec autrui ? dans quelle mesure cette justice est-elle cautionnée par un Dieu personnel qui protégerait chaque individu selon son mérite ? Ce sont des questions de ce genre que *Titus Andronicus* tente de soulever plutôt que le problème du paganisme et du christianisme.

<sup>10</sup> C'est à ce titre qu'il faut, semble-t-il, interpréter les nombreuses références à Troie dans la pièce (I,1,80 ; III,1,69 ; III,2,28 ; IV,1,20 ; IV,1,87 ; V,3,82) : les Troyens, ancêtres des Romains, étaient des individus extrêmement pieux qui, pourtant, ont vu leur ville injustement saccagée par les Grecs, avec le concours des dieux eux-mêmes.

<sup>11</sup> Épître aux Romains, 12,19. Cf. Léone Teyssandier, « Introduction à *Titus Andronicus* », p.368.

dangereux piège dans lequel TITUS croit être tombé, voilà la source de tous ses maux<sup>10</sup>. Désillusionné, il prend les armes pour faire sa propre justice et sa propre vengeance ; du fait même, il s'arrogue une prérogative divine : « Ne vous vengez pas vous-mêmes, mes bien-aimés, mais laissez agir la colère de Dieu, car il est écrit : *À moi la vengeance, c'est moi qui rétribuerai*, dit le Seigneur<sup>11</sup>. »

Est-ce la solution proposée par Shakespeare ? Shakespeare serait-il le précurseur de Hobbes, ou Hobbes le disciple de Shakespeare ? Il serait pour le moins étonnant de taxer le *moraliste* Shakespeare d'un tel matérialisme *amoral*, lui qui, tel un Dieu, laisse rarement dans ses pièces des fautes impunies ou une situation désordonnée<sup>12</sup>. Disons simplement que Shakespeare veut probablement mettre en garde contre une foi aveugle et invétérée dans la réalisation *concrète* de la justice divine sur terre ; non pas parce qu'une telle croyance serait mauvaise ou fausse, mais plutôt parce qu'il n'y a pas toujours une correspondance entre ce qui devrait être *de jure* et ce qui est *de facto*. Pour le montrer autrement, il suffit de remarquer que, dans le livre de Job, Dieu réprime les amis de Job qui croient que le mal provient nécessairement d'une faute de la personne en question, et donc que, inévitablement, Dieu punit les méchants et récompense les bons. La leçon à tirer est la suivante : *les voies de Dieu sont impénétrables, alors il faut accepter le mal comme le bien*. Parallèlement, dans *Titus Andronicus*, Shakespeare montrerait que les bons sont souvent humiliés et les méchants anoblis ; il répondrait à ceux qui tentent de rationaliser ou de réduire indûment ce fait pour amener son auditeur à tirer une leçon similaire à celle qu'on peut dégager du livre de Job. Mais à la différence de Job, cette instruction ne semble pas tant, pour Shakespeare, se faire dans l'humilité et la soumission chrétienne, que dans l'acceptation naturelle que l'ordre du cosmos peut parfois porter préjudice aux individus.

---

<sup>12</sup> Cf. Allan Bloom, *L'amour et l'amitié*, p.173 : « Shakespeare ne célèbre pas les actions immorales de ses héros, et sa conclusion défend en général l'ordre moral conventionnel, même si c'est pour des raisons et d'une manière qui ne sont pas conventionnelles. »

## II

Pour complexifier encore le problème de la religion dans *Titus Andronicus*, il faut examiner le seul personnage de la pièce dont le nom réfère explicitement à la Bible : AARON le Maure. Aaron est en effet un des personnages principaux de trois livres de l'Ancien Testament, soit l'Exode, le Lévitique et les Nombres, livres qui racontent la libération du peuple israélien par Moïse et l'établissement de la Loi et des rites religieux conformes à la volonté de Dieu. Aaron, frère aîné de Moïse, est mis à l'avant-scène en raison des *insuffisances* de son frère. Moïse n'étant pas « doué pour la parole », ayant « la bouche lourde et la langue lourde<sup>13</sup> », Dieu lui enjoignit Aaron comme porte-parole : « Je sais qu'il a la parole facile, lui. Le voici même qui sort à ta rencontre ; quand il te verra, il se réjouira en son cœur. Tu lui parleras et mettras les paroles en sa bouche. Et moi, je suis avec ta bouche et avec sa bouche et je vous enseignerai ce que vous ferrez. Lui parlera pour toi au peuple, il sera ta bouche et tu seras son dieu<sup>14</sup>. » Au départ, le véritable interprète de Dieu, son bras et sa bouche parmi les hommes est donc Aaron plus que Moïse ; c'est Aaron qui instruit le peuple et le pharaon du dessein de Dieu, et qui accomplit les signes de la volonté divine. Il est dit

---

<sup>13</sup> Exode, 4,10.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 4,14-16.

<sup>15</sup> AARON affirme avoir le « goût du sang » (V,1,101) et « la mort dans [la] main » (II,3,38). En plus d'avoir suggéré le viol de LAVINIA, organisé le meurtre BASSIANUS et le complot contre QUINTUS et MARTIUS, entraîné TITUS à couper sa main, tué la NOURRISE et commandé l'exécution de la sage-femme, AARON nous brosse un tableau de ses talents : « Tuer un homme ou comploter sa mort ; / Violer une pucelle, ou manigancer l'affaire ; / Accuser l'innocent en faisant un parjure ; / Susciter entre amis une haine mortelle ; / Faire se rompre le col au bétail des pauvres ; / Incendier dans la nuit meules de foin et granges, / Et dire au propriétaire d'éteindre avec ses larmes ; / Souvent j'ai déterré les morts de leur tombeau, / Pour les planter debout, sur le seuil d'un ami cher, / Alors que son chagrin était presque oublié, / Et sur leur peau, comme sur l'écorce d'un arbre, / Au couteau, j'ai gravé en caractères romains : / «Je suis mort, mais que jamais ton chagrin ne meure.» / Oui, j'ai com-

qu'Aaron exécute au moins trois des fléaux d'Égypte : il changea l'eau du Fleuve en sang, fit monter les grenouilles sur le pays d'Égypte et transforma la poussière en mouches. Par la suite, Dieu fit d'Aaron le premier grand-prêtre et il dut, avec ses fils, exercer les fonctions sacerdotales.

À première vue, Aaron le lévite et AARON le Maure n'ont rien de commun, le premier étant dévoué à Dieu et le second parfaitement méchant. Remarquons cependant que, comme l'un fut l'instrument qui causa les fléaux de l'Égypte, l'autre se fit l'instrument qui causa ceux de Rome. AARON le Maure *transforma* lui aussi le Fleuve en sang<sup>15</sup>, et *infesta* la ville de parasites. Tout comme les actions et paroles d'Aaron le lévite sont commandées par Dieu, celles d'AARON le Maure semblent actionnées par un démon tant elles dépassent l'entendement et les capacités de l'homme<sup>16</sup>. De tous les scélérats représentés dans les pièces de Shakespeare, aucun n'est aussi purement pervers et hérétique, pas même les méchants IAGO et RICHARD, successivement protagonistes d'*Othello* et de *Richard III* : leurs passions sont, somme tout, humainement *explicables* (IAGO et RICHARD sont ambitieux, jaloux, avides de vengeance et de gloire). AARON, quant à lui, n'est que pur ressentiment<sup>17</sup>, ce qui lui permet

---

mis mille crimes effroyables, / Aussi allègrement que l'on tue une mouche, / Et rien, en vérité, ne me navre le cœur / Comme de n'en pouvoir commettre dix mille autres. » (V,2, 128-144)

<sup>16</sup> Certains de ses propos vont d'ailleurs dans ce sens, AARON faisant remarquer que son maître est Saturne (AARON fait évidemment référence à l'empereur SATURNINIUS, mais aussi à la planète, qui est traditionnellement associée aux puissances du mal et aux êtres sombres, inquiets et vindicatifs) (II,3,30-31) ; invoquant le démon (IV,2,48 et V,2,147) ; et demandant d'être inspiré de paroles maléfiques. (V,3,11-14).

<sup>17</sup> Il y a de nombreuses références dans la pièce au fait qu'AARON est un Maure, qu'il est noir et qu'il était esclave auparavant (II,1,18 ; III,1,204 ; III,2,77 ; IV,2,34 ; IV,2,71 ; IV,2,98). Aujourd'hui, il semble que nous aurions tendance à *excuser* sa conduite au nom de ces facteurs qui l'ont défavorisé, et à ranger sa révolte dans la lignée de la protestation raciale. Une telle interprétation est plausible, mais était-ce l'intention de Shakespeare ? Cf. Allan Bloom, « Cosmopolitan Man and the Political Community », *Shakespeare's politics*, pp.41-43.

d'être efficace dans ses actions. Certes, il veut « étinceler, resplendir d'or et de perles » (II,1,19), il a « la vengeance au cœur », (II,3,38) et il aime « folâtrer avec cette reine [Tamora] » (II,1,21), mais il n'est pas *aveuglé* par ces passions. AARON est toujours sombre et calculateur ; il donne l'impression de posséder cette qualité politique quasi *divine* que Machiavel, dans *Le Prince*, appelle la *virtù*, c'est-à-dire une sorte de mélange d'audace et de prévoyance qui permet de s'adapter et de réagir aux circonstances particulières et contingentes de la *fortuna*. Fin politicien et psychologue, AARON sait où frapper, quand et comment le faire, et il comprend admirablement le moteur fondamental des personnages de la pièce : il voit la luxure de CHIRON et de DÉMÉTRIUS, l'orgueil chez TAMORA, l'honneur et la sagacité de TITUS (lui seul ne considère pas TITUS comme fou), la conscience et la fidélité chez LUCIUS.

Et pourtant, AARON se perd pour ne pas avoir eu une assez bonne connaissance de lui-même. Parfait interprète, bras et bouche du mal jusque-là, il *pèche* au moment où il apprend et voit qu'il a un fils. Pour son fils, il quitte TAMORA au moment où elle a le plus besoin de lui — TAMORA n'aurait sans doute pas commis les *folies* et *imprudences* qui causèrent sa perte si AARON avait été présent et l'avait dirigée — et renonce ainsi à l'Empire, à la richesse et à la

---

<sup>18</sup> Aaron le lévite commis deux fautes : il fabriqua un veau d'or et murmura contre Moïse. Cf. Exode, 32,4 et Nombres, 12,1.

<sup>19</sup> Certes, AARON est loin d'être *réellement* chrétien : il ne croit pas en Dieu (V,1,73) et il se repent du bien qu'il a fait (V,3,188-189). Mais plusieurs des *gestes* susmentionnés font écho à la religion chrétienne. Ici encore, on pourrait faire un parallèle avec Aaron le lévite. Comme AARON le Maure, ce dernier n'est pas chrétien (Aaron le lévite vient bien avant le Christ), mais plusieurs circonstances qui l'entourent font écho à la religion chrétienne. De fait, saint Paul et les Pères de l'Église en ont d'ailleurs fait une préfiguration de Jésus-Christ. Saint Cyrille d'Alexandrie a même soutenu que si Dieu a adjoint Aaron à Moïse, c'est pour montrer l'insuffisance et l'imperfection de la loi ancienne sans le Christ : Aaron représenterait donc symboliquement le Christ dans l'Ancien Testament. Cf. Épître aux Hébreux, 5,4 et Saint Cyrille d'Alexandrie, *De adoratione in spiritu et veritate*, 1. XI, P.G., t.lxviii, col.725-732.

vengeance, bref à son *bien* : « [...] lui, c'est moi-même, / La forme et le portrait de ma jeunesse. / Lui, je le préfère au monde entier ; lui, / Contre le monde entier je veux le défendre. » (IV,2,106-109) Pour reprendre le parallèle biblique, comme Aaron le lévite ne put voir la terre promise pour avoir quelque peu dévié du droit chemin<sup>18</sup>, AARON le Maure est mort pour n'avoir pas été fidèle à son démon jusqu'au bout.

Mais plus troublante encore est la constatation de ce fait : AARON meurt d'une façon *chrétienne* ! Contrairement à TITUS, qui a préféré la patrie et son honneur à ses enfants (vingt et un de ses fils sont morts à la guerre sous ses ordres, et il a tué MUTIUS et LAVINIA de ses propres mains), AARON refuse d'être « le bourreau de [sa] *chair* et de [son] *sang* » (IV,2,83) et préfère se sacrifier pour son enfant. Comme un chrétien, AARON se *confesse* avant de mourir et est *enterré*<sup>19</sup>.

### III

Sous les coups de Shakespeare, Rome et les dieux sont ainsi passablement ébranlés dans *Titus Andronicus*, sans toutefois être complètement anéantis. Par deux personnages, Shakespeare produit une lueur d'espoir. En effet, malgré les maux dirigés contre leur famille, MARCUS et LUCIUS ne sont pas véritablement ébranlés dans leur foi, ce qui leur permet, à la toute fin, de punir les méchants et de rassembler les « membres disjoints en un unique corps. » (V,3,71) MARCUS, frère de TITUS et tribun de la plèbe, est le modèle du bon gentilhomme : il n'est excessif ni dans la douleur ni dans la vengeance. Il est présent dans la plupart des moments importants, mais il n'est jamais véritablement *engagé* dans l'action : il y *réagit* la plupart du temps, souvent sans en saisir le sens profond parce que n'y ayant pas participé. La révolte de TITUS contre les dieux le dépasse complètement, et il ne peut l'interpréter que comme un signe de folie. Certes, MARCUS se demande pourquoi les dieux les éprouvent et laissent les méchants impunis, mais il ne remet pas en question pour autant la volonté et la justice divines : « Ô cieux, entendez-vous gémir un homme juste / Sans vous laisser fléchir ou le prendre en pitié ? [...] Puisse le ciel venger le vieil Andronicus ! »

(IV,1,122-123 et 128) MARCUS est un croyant qui s'abaisse devant la toute-puissance divine et ses décrets impénétrables, mais demeure confiant dans le rétablissement de la justice. Au bout du compte, il se voit confirmé dans ses convictions, puisque l'ordre est rétabli. Sa modération et son sens politique adoucissent la douleur des Romains et il peut guider de sa main LUCIUS jusqu'à l'Empire. Quant à lui, LUCIUS, seul enfant de TITUS encore vivant à la tombée du rideau, est à l'image de son père : soldat patriotique, respectueux des coutumes et prompt à faire son devoir. Le bien et le mal sont clairement délimités dans sa tête, de sorte qu'il n'hésite jamais avant d'agir : il est sûr de lui, certain de ses moyens et de la justesse de sa cause. C'est *instinctivement* qu'il demandera à son père le sacrifice d'ALARBUS, qu'il tentera de délivrer ses frères QUINTUS et MARTIUS, qu'il lèvera une armée chez les Goths et qu'il tuera l'Empereur SATURNINUS. Or, contrairement à son père, LUCIUS ne se *désillusionne* pas devant les malheurs de sa famille. Peut-être la coutume n'a-t-elle pas eu le temps de s'imprégner autant en lui qu'en TITUS, peut-être n'a-t-il pas autant perdu, peut-être est-il plus modéré ou peut-être est-il moins lucide, moins expérimenté ; quoi qu'il en soit, au moment même où TITUS se détache de Rome, LUCIUS lui réitère son attachement : « Superbe Rome, adieu. Mais LUCIUS reviendra ; / Il aime ceux qu'il laisse en gage, plus que sa vie. » (III,1,289-290) Pour son dévouement, Shakespeare l'a *récompensé* en le faisant justicier et Empereur. En somme, même s'ils ont beaucoup perdu, même s'ils en demeureront probablement toujours marqués, MARCUS et surtout LUCIUS sont les *grands gagnants* de la pièce. C'est à eux de réintroduire l'ordre moral et de faire renaître Rome.

# Au cœur du lien d'humanité : la tendresse

## *En souvenir de John Merrick\**

Johanne Arseneault

*Comprendre une personne, c'est déjà lui parler. Poser l'existence d'autrui en la laissant être, c'est déjà avoir accepté cette existence, avoir tenu compte d'elle.*

*On nous a paradoxalement habitués à chercher dans la lutte la manifestation même de l'esprit et sa réalité. Mais l'ordre de la raison ne se constitue-t-il pas plutôt dans une situation où « on parle », où la résistance de l'étant en tant qu'étant n'est pas brisée, mais pacifiée ?*

*L'humanité de la conscience n'est pas du tout dans ses pouvoirs mais dans sa responsabilité.*

Emmanuel Levinas, *Entre nous*

Nous vivons en ce moment une ère glaciale d'indifférence, de repliement, de regard sans chaleur. Avilissement, torture, destruction systématique sont des événements non pas exceptionnels mais d'une terrifiante répétition, à l'image de violents ressacs, venant secouer la réalité sociale et politique internationale. La demeure des êtres humains, c'est-à-dire le monde, s'habite dans l'anxiété, la douleur et la détresse. Malgré tout cela et ma propre tristesse, je continue d'espérer. Tant que nous serons capables d'aimer ne serait-ce qu'un seul être vivant, la source nécessaire pour alimenter le développement d'une conscience morale qui s'exercerait enfin à hauteur du monde n'est pas complètement tarie.

L'aspiration à une culture humaine et rationnelle était au cœur des réflexions d'un homme comme Protagoras. « L'homme est la

---

\* John Merrick, cruellement nommé « l'homme éléphant », n'est pas simplement une fiction du cinéma. Cet homme qui souffrait d'une grave maladie dégénérative a réellement vécu dans l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> siècle.



mesure de toutes choses », disait-il. Oui, l'homme est la mesure de toutes choses, et ainsi celle de l'agir éthique.

Prendre l'être humain pour mesure de toutes choses, c'est le reconnaître comme point de convergence ultime de toutes les questions, et c'est interroger sur fond de solitude extrême. L'affirmation de plus en plus radicale de l'autonomie de l'être humain vis-à-vis de tout ordre transcendant par rapport à lui, être de chair et de sang, qu'il s'agisse de Dieu, la Nature, la Raison, la Société, le dévoile comme être marqué par la finitude et terriblement vulnérable.

Nous ne sommes pas cependant irrémédiablement condamnés à l'errance solitaire et stérile. L'être humain peut choisir de donner lui-même vie et d'ouvrir un axe de relation au cœur de cette réalité qui lui est la plus propre : la réalité des *choses humaines*. Sur le plan des conditions d'existence, de sa présence au monde, il peut être solidaire. Il peut œuvrer à la création du monde, d'un monde pour tous, habitable par tous<sup>1</sup>.

Je parle d'une solidarité radicalement inclusive dont le principe premier et générateur d'un lien d'humanité est une ouverture à l'autre devant permettre non seulement de préserver la paix sociale et la coopération mais plus fondamentalement de désirer l'humain, de l'accueillir en sa vie, la vie qui est sienne pour qu'il ne sente plus celle-ci comme une *faute* et un malheur<sup>2</sup>. Je crois que la solidarité entre les êtres humains devrait s'orienter en fonction de l'idée d'un monde qui « offre à tout homme, quelle que soit sa situation, extérieure et intime, une issue, une vie qu'il puisse reconnaître comme vie humaine digne d'être vécue<sup>3</sup>. »

J'aimerais exemplifier cette idée de *faute* en me servant d'un argument développé par Christian Arnsperger dans son article sur les fondements de l'éthique économique et sociale :

---

<sup>1</sup> J'ai cueilli cette belle expression dans un texte de Maurice Bellet, *La seconde humanité*.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.179.

[...] l'équilibrage entre autonomie et association n'est « ajustée à l'humain » que si est ôtée à toute personne non pas sa vulnérabilité et sa mortalité (ce serait impossible et proprement délirant), mais bien la crainte profonde de ne pas pouvoir exister, de ne pas « suffire » au regard de la survalorisation de soi qu'impose le déni individuel et collectif de la vulnérabilité et de la mort. Un système économique et social n'est ajusté que si toute personne peut, dans cette articulation nécessaire entre association et autonomie, trouver de quoi déployer ses dons et se supporter vivante, c'est-à-dire à la fois inéluctablement mortelle et désirant irrésistiblement l'immortalité<sup>4</sup>.

Selon moi, la tâche éthique la plus fondamentale est d'œuvrer à la réalisation des conditions de possibilité d'un monde habitable par tous. Le socle — et le fil d'Ariane — de l'agir éthique que requiert une telle tâche est la tendresse en tant qu'ouverture première et fondatrice du lien d'humanité. Cette tendresse est accueil des appels d'altérité avant tout jugement. Si l'on veut une image, je dirais que la tendresse n'a rien du tribunal et tout du sourire chaleureux. Mais pourquoi tout le mal ? Pourquoi la méchanceté, la cruauté, la lâche indifférence, ces maux banalisés parfois jusqu'à l'oubli ? Je ne prétends pas rendre compte des soubassements les plus ténébreux de la cruauté mais une certaine insensibilité est, je crois, à mettre au compte d'une négation de la vulnérabilité qui accompagne et marque toute existence, vulnérabilité qui est au cœur de l'humaine condition.

La bourgeoisie, en tant que classe socio-économique montante à l'aube de la Modernité, s'est représentée en croyant représenter l'humanité par une conception réductrice de l'individualité humaine, et prédatrice du principe d'autoconservation. La *lutte pour vivre* est

---

<sup>4</sup> Christian Arnspenger est un jeune économiste éthicien à l'Université catholique de Louvain, en Belgique. Il a, entre autres, publié une série d'analyses dans le cadre de projets de recherches à la Chaire Hoover d'éthique économique et sociale (UCL). Le titre du présent article est : *Les fondements de l'éthique économique et sociale : entre impartialité, horizons de sens et précarité existentielle*, FNRS & Chaire Hoover, février 2000.

pensée comme lutte de tous contre tous, ou à tout le moins de chacun pour soi. Les solidarités sont fragiles et utilitaires. Ce qui est essentiel à la vie et ce qui l'agrémentent sont objets d'échanges structurés par la logique de l'intérêt égoïste, du talent, de l'effort personnel et du mérite. Le malheur et la misère sont, dans cette même logique, les conséquences d'un refus de l'effort, d'un manque de talent, c'est-à-dire d'une infériorité individuelle. La loi de la compétition et de la sottise suffisance domine, ce qui correspond à « l'idéal de l'homme satisfait à qui tout est permis [dont] la liberté est mesurée par ses pouvoirs<sup>5</sup>. »

De nos jours, cette conception, exploitée de façon démagogique, permet d'ignorer l'intolérable qui est de vivre dans un monde qui ressemble encore furieusement à une gigantesque boucherie. Le prix de cette fermeture des fenêtres des yeux et du cœur est l'atrophie de notre capacité d'aimer, de compatir. Nous laissons des êtres humains mourir de faim, être constamment humiliés, méprisés, violentés, et assassinés. Nous nous adaptons au monde contemporain par mutilations affectives successives.

Notre insouciance à l'égard de ce qui vit et se meut hors du petit enclos qui sépare notre cœur du monde, nous fait oublier la tâche éthique primordiale qui est de contribuer à la construction du monde afin qu'il devienne habitable par tous. Il faut d'abord ouvrir notre cœur et notre raison à l'humanité. Refuser l'indifférence, prendre en charge cette *douleur à l'âme* qui rend malheureux plutôt que de l'enfermer et l'immobiliser en soi à coups de *paradis artificiels*. Il faut regarder, il faut écouter, il faut se souvenir.

Que dévoilait le cri angoissé de John Merrick, ce cri qui jaillit de lui contre la cruauté des hommes : *Je ne suis pas un animal, je suis un être humain !?* Quelles significations attribuer à cette cathédrale de papiers et de brindilles à laquelle il confia son âme et qui lui permit de se dire que, malgré tout, il avait peut-être eu une

---

<sup>5</sup> Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, cité par Pierre Hayat dans son livre *Individualisme éthique et politique chez Levinas*, Kimé, 1997, p.16.

vie digne d'être vécue ? John Merrick fit beaucoup plus que donner une valeur humaine à sa propre vie. Malgré toutes les souffrances morales et les douleurs éprouvées, sa quête d'amour que guidait la tendresse lui permit d'offrir à ceux qui ont désiré le connaître par-delà les préjugés et la peur, la possibilité de renaître au monde par le lien d'humanité. Celui que l'on ne voyait que sous les traits d'une monstruosité de la nature avait su préserver l'ouverture altruiste qui, à la racine, relie à l'humanité. C'est un atroce repli, en tant que fermeture à l'autre, qui fit de John Merrick, de l'enfant à l'homme, l'*objet* d'une cruauté qui se reproduit sans cesse et qui nous place tous et toutes devant l'abîme. Nous ne sommes humains que par un lien d'humanité.

Ce lien d'humanité qui rend possible la solidarité, le geste de bienveillance, la gentillesse, est ce qui fait le plus fondamentalement appel à notre liberté. La liberté, tout comme l'humanité, sont des concepts que ne peuvent épuiser les discours des sciences de l'être humain. Il s'agit d'exigences éthiques et, en ce sens, de prescriptions pour la réflexion de l'action. Nous sommes libres parce que nous sommes des êtres humains et notre liberté se mesure à notre volonté d'assumer la dimension d'humanité de notre être. La liberté est ainsi d'abord et avant tout posée dans le rapport éthique à l'autre, c'est-à-dire en tant que responsabilité. Le lien d'humanité ne doit se comprendre ni comme rapport utilitaire ni en tant que réponse à l'appel de l'autre sous la forme d'un élitisme paternaliste ou condescendant. La tendresse comme fondement du lien d'humanité donne une idée de l'ouverture requise et, de plus, ne s'oppose pas à une interprétation de la liberté dans une perspective individualiste, c'est-à-dire qui retient de la Modernité la reconnaissance de l'autonomie individuelle. Je pense qu'attribuer une place fondamentale à la tendresse permet d'éviter les réductions des concepts de liberté et de responsabilité propres à l'individualisme possessif.

*Que chacun voie et mesure : ce qu'il souhaite voir se réaliser; ce qu'il peut faire ; sur qui il peut compter. Même si ce qui lui paraît possible est « objectivement » très peu, ce commencement commence tout. C'est passer de l'oppression à la liberté.*

Maurice Bellet, *La seconde humanité*