



1. ÉDITORIAL

DE L'ESPRIT

Dire que l'homme est un être d'esprit est une manière de dire qu'il ne fait pas nombre avec les choses. Les choses sont disponibles, déplaçables, on peut les posséder. L'immatérialité de l'esprit paraît incompréhensible à beaucoup parce qu'ils tentent d'imaginer comme une chose ajoutée aux corps, invisible, évanescence, un fantôme. L'immatérialité de l'esprit signifie que son être est indisponible, intouchable, ne s'explique pas hors de soi. Libre. Si l'homme n'était pas un être d'esprit, qu'est-ce qui fonderait ses droits ?

Les choses sont explicables parce que la cause de leur être est tout entière hors d'elles. Au long des phénomènes matériels les mêmes causes produisent les mêmes effets, un phénomène matériel est donc explicable sans résidus et le succès des prévisions montre qu'il n'y a au fond rien de nouveau dans les combinaisons de matière. *Voilà la mortalité*, dit H. Arendt, *se mouvoir en ligne droite dans un univers où rien ne bouge*. L'esprit, la différence entre éducation et dressage le suggère assez, est, lui, source de nouveauté : il transforme les données, crée plus et autre chose que ce qu'il reçoit. L'immortalité paraît incompréhensible à beaucoup parce qu'ils tentent de l'imaginer comme l'indéfinie prolongation d'une succession de phénomènes. Dire l'esprit immortel c'est dire qu'il ne court pas le long des choses à la mort, qu'il est jaillissement de nouveauté. Commencer est le propre de l'esprit. Envoyez des impulsions sur un objet, l'état suivant est prévisible ; donnez des mots à un enfant, vous ne pouvez prévoir ce qu'il dira. H. Arendt propose de dire que l'homme n'est pas *mortel* mais *naissanciel*, que par lui advient de l'inédit. A proprement parler l'homme seul naît. Si une naissance est bouleversante, n'est-ce pas parce qu'elle est l'apparition d'un être nouveau, être d'esprit irréductible à tout ce qui le précède ?

Comme tout ne peut pas être déplié des opérations de l'esprit, on dit qu'il est intériorité. Il est convenu d'ironiser sur ce mot que les esprits positifs abandonnent aux mystiques. L'intériorité

paraît incompréhensible à beaucoup parce qu'ils tentent de l'imaginer comme une chose repliée dans une autre, ce qui n'est qu'une extériorité retardée. Ce qui est caché sera un jour exhibé, on ouvrira la boîte et les cerveaux. Mais l'intériorité n'est pas un objet caché comme l'âme l'est... dans le violon. Or dire que l'homme est mystérieux c'est dire non pas qu'il est caché mais qu'il se manifeste. Il est présence. Si l'homme n'était pas un être d'esprit, qu'est-ce qui ferait sa présence ?

Ainsi l'esprit est immatériel parce que libre, immortel parce que source de nouveauté, mystérieux parce qu'intériorité. C'est le principe de toute impertinence, de toute insoumission. Refuser cela, assimiler l'esprit à des procédures étalées au grand jour, prépare toutes les exploitations et tous les mépris. Sans doute est-ce pour cela que les philosophies matérialistes ont partout ouvert la voie au déni de l'humain.

Mais l'intériorité a-t-elle une chance d'être comprise par qui ignore Dieu ? Penser Dieu c'est en effet aussitôt penser chacun comme unique, inaccessible à nos prises, l'affranchir de toute explication et de toute exploitation. Si Dieu n'existait pas il n'y aurait aucun mystère en l'homme, seulement des énigmes provisoirement non élucidées. L'intérieur ne serait que l'obscur, le labyrinthique où une personnalité se cherche. Aussi l'inquiète enquête psychologique tient-elle trop souvent lieu de vie spirituelle. Dieu est intérieur à l'homme, il ne se trouve pas dans le recueil des choses mais il se dévoile dans l'expérience de la liberté. *Deus interior intimo meo et superior summo meo*. Dieu est plus intérieur que ce qu'il y a de plus intime en moi et plus haut que ce qu'il y a en moi de plus élevé.

Jean-Noël DUMONT.

A l'intérieur de ce numéro :

Article	L'originalité. Pierre-Yves CARUHEL
En bref...	Informations
Agenda	6 octobre, 15, 20, 28-29 novembre

2. ARTICLE

Ce texte est tiré d'une leçon donnée dans le cadre d'un entraînement à l'oral de l'agrégation :

L'ORIGINALITE

Le premier qui compara la femme à une rose était selon Nerval un poète, et le deuxième un imbécile. Le trait est à peine durci, tant il apparaît que l'originalité s'impose à nous comme valeur, et que sa seule évocation suffit à braquer sur son objet un faisceau de connotations flatteuses. Le discours sociologique consistant à y voir l'intériorisation d'une norme ambiante donne un tour paradoxal à sa recherche, puisque l'authentique original est alors celui qui, réfractaire à la norme, tient l'originalité dans le plus grand mépris. S'en tenir à ce paradoxe facile serait cependant rester captif d'une conception rigide de l'originalité, qui exclut la conformité à toute norme, toute règle ou tout code préexistants. L'original ne se plierait qu'à ceux qu'il aurait lui-même créés. Or c'est là présupposer un geste créateur dont on aurait peut-être peine à démontrer la nécessité. La notion d'originalité est-elle à ce point univoque, qu'il faille toujours, pour être original, faire acte de *création* ?

On ne saurait enquêter sur l'originalité sans rappeler d'emblée que son émergence comme valeur est un phénomène historiquement localisé, suspendu à certaines conditions sociales, économiques, politiques, voire technologiques. Sans souci d'exhaustivité, on relèvera chez Émile Durkheim et Benjamin Constant certaines des conditions cruciales. Dans sa thèse consacrée à la *Division du travail social* (1893), Durkheim tente d'établir comme loi évolutive le passage d'une solidarité « mécanique » ou « par similitudes », qui signale une société archaïque, à une solidarité « organique » entre individus exerçant des rôles ou fonctions complémentaires. Le premier pôle correspond à un état social où les mobiles collectifs se diffusent massivement dans les consciences individuelles, et s'incarne dans un droit de nature répressive. Dans la mesure où la pression collective y étouffe les initiatives individuelles, cette forme de solidarité semble

naturellement peu propice à l'éclosion de l'originalité. Le second pôle, celui de la solidarité organique, tient son nom de l'analogie qu'elle présente avec l'unité organique des animaux supérieurs, unité d'autant plus grande que s'accuse davantage l'individuation des parties. Chacun devient arbitre en son domaine, et le droit répressif se mue en droit coopératif. En faisant coexister inter-dépendance et autonomie relative, la solidarité organique permet la naissance de l'originalité comme valeur. Ainsi rattachée à la spécification des tâches, l'originalité signifie à la fois rupture avec une tradition monolithique et adaptation à de nouvelles aspirations collectives.

Sur ces conditions très générales, on peut greffer des exigences politiques en s'inspirant d'un discours prononcé par Constant en 1819, *De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes*. L'auteur y dégage une tension de proportionnalité inverse entre la « participation active et constante au pouvoir collectif » et la « jouissance paisible de l'indépendance privée ». Or celle-ci n'est autre que la liberté politique telle que l'entendent les Modernes, une liberté qui tient à la protection juridique d'une sphère d'action privée, et entraîne en contrepartie un glissement vers une souveraineté de plus en plus abstraite. À l'inverse, les Anciens nommaient liberté l'exercice de la souveraineté sur la place publique, et « ils admettaient comme compatible avec cette liberté collective l'assujettissement complet de l'individu à l'autorité de l'ensemble ». La moindre initiative individuelle doit être soumise à l'autorité du corps social : ainsi Terpandre, poète et musicien du VII^e siècle, ne peut-il à Sparte ajouter une corde à sa lyre sans que les éphores, ces magistrats qui veillent au strict respect des lois, ne s'en offensent. La revendication d'un droit circonscrivant une impénétrable sphère privée par un jeu de doubles négations (interdictions d'empêcher) reste étrangère à l'idée que se font les Anciens de la liberté : la revendication, au nom de la liberté, d'un droit à l'originalité se trouve par là-même exclue. Tant que règne le modèle des Anciens, la recherche de l'originalité pour elle-même peut être stigmatisée comme attentat politique.

Ainsi conditionnée, et liée à la modernité, l'émergence historique de l'originalité comme valeur se reflète avec des inflexions propres dans le champ littéraire, où le facteur

technologique se conjugue puissamment aux facteurs socio-politiques. Le Moyen-Âge semble tenir l'originalité pour une valeur négligeable, et un auteur peut être considéré sans incohérence comme collectif et anonyme. Leur principal vecteur de diffusion étant le jongleur récitant, les œuvres sont rendues assez malléables pour épouser ses fantaisies, comme les réactions immédiates du public. La transmission manuscrite des lais, fabliaux et autres chansons de geste se prête aussi à tous les remaniements, certains copistes procédant même à de véritables collages textuels, quitte à indiquer leur passage en glissant une signature sous quelques vers maquillés. Dès qu'une œuvre connaît le succès, on la pille, on la plagie, on la sectionne en fonction des adaptations visées. La notion de propriété littéraire reste anachronique, et celle de texte original, asymptotique. Les versions de *Tristan et Iseut* qui nous sont parvenues relèvent ainsi de multiples traditions ramifiées, alors qu'on ne possède plus que quelques fragments de l'original, écrit semble-t-il par Bérout d'après un canevas traditionnel.

Avec le développement de l'imprimerie, dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle, la figure de l'auteur individuel se dessine. Grâce à l'invention de Gutenberg, le texte original devient identifiable et accessible, et on lui associe volontiers un nom. Sous l'impulsion d'humanistes comme Guillaume Budé (secrétaire et bibliothécaire de François I^{er}) s'organisent alors des réseaux de soutien aux éditeurs, et se mettent en place des mesures de protection en direction des œuvres originales, tandis que le mécénat prend son plein essor. La comparaison des créations individuelles devenant possible et même encouragée par la société de cour, l'originalité peut désormais s'affirmer. Il faudra cependant attendre le XIX^{ème} siècle et le romantisme allemand pour qu'elle soit sacralisée comme le fait d'une subjectivité qui s'affranchit de toute règle n'émanant pas de son propre fonds. Un lien indissoluble affleure alors entre la notion d'originalité et celle d'auteur. Mais parce qu'elle ne se laisse pas réduire à l'inédit, au singulier ou à l'inhabituel, parce que sa sémantique suppose rupture en amont et potentielle filiation en aval, l'originalité paraît toujours contenir, lovée en elle, sa propre contradiction.

L'originalité comme valeur du romantisme culmine avec le culte d'une subjectivité qui,

dans ses élans créateurs, doit révéler une forme universellement reconnue. Il y a plus, dans cette dialectique du subjectif et de l'universel, qu'une simple coïncidence avec l'histoire de la philosophie : la *Critique de la faculté de juger* (1790) était le livre de chevet des Romantiques allemands. Kant y définit le génie comme « talent (don naturel) qui donne à l'art ses règles ». Or le talent est une faculté productive innée de l'artiste, et ressortit donc à la nature, de sorte que le génie est « la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles ». D'où il ressort en premier lieu qu'on ne saurait donner de règle déterminée pour la production du génie, et que sa première caractéristique doit donc être l'originalité. Il en ressort ensuite que, dans la mesure où l'absurde aussi peut être original, les productions du génie doivent être des modèles. Sans être elles-mêmes créées par imitation, ces productions doivent pouvoir servir de critères ou règles d'appréciation.

Arrêtons-nous à ces corollaires, pour en tirer quelques observations. L'originalité vue par Kant n'est pas nécessairement exemplaire, ce qui rend élastique l'extension de la notion. L'usage courant du terme impose cependant certaines limites à cette extension, en ce qu'il exige la reconnaissance d'une identité spécifique : un buste original, même difforme, doit être identifié comme buste ; et tel film sera jugé original au regard des normes qui régissent son genre. Si l'originalité n'est pas nécessairement exemplaire, il est en revanche essentiel au génie de « faire école », dans la mesure (jamais exhaustive) où on a pu extraire certaines règles de sa production. Celle-ci n'est pas un exemple à imiter, mais un exemple à suivre pour un autre génie, qui sera éveillé par là au sentiment de sa propre originalité. La contradiction décelée plus haut paraît enfin désamorcée, car naît alors, pour paraphraser une célèbre formule de Nietzsche, un dialogue de géants au-dessus de la tête des nains.

Il reste un corollaire à élucider : le génie n'est pas lui-même en mesure d'expliquer sa création, il ignore lui-même d'où sourdent ses idées, et ne saurait y trouver matière à préceptes pour qui voudrait les reproduire. C'est en tant que nature uniquement qu'il donne ses règles à l'art. Si l'originalité du génie est originaire, c'est donc aussi parce qu'elle garde jalousement le secret de sa propre origine. C'est ici le point sur lequel

Kant fait porter le poids de son argumentation : l'originalité se lit comme nature et non comme méthode.

En se focalisant uniquement sur la création de règles, on oublie cependant que la réception de la forme originale implique un code de transmission, et le respect de certains schèmes perceptifs. Le jugement d'originalité se fonde en outre sur une comparaison, et la comparaison s'articule autour de dénominateurs communs : avec quels objets comparer ce dont on ne devine pas même l'espèce ? La parabole bien connue que développe Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* illustre le caractère auto-destructeur d'une œuvre qui prétendrait s'affranchir de tout code et de tout modèle. Le peintre Frenhofer, croyant avoir accompli la toile parfaite, et parfaitement originale, dévoile un magma de nuances indistinctes, barbouillis informe pour d'autres yeux que les siens. À vouloir démanteler tout cadre référentiel, le génie bascule de l'originalité exemplaire à l'originalité absurde, et se condamne à la solitude. Aucune forme d'originalité reconnue n'est pure création, pas même dans le champ artistique où trône pourtant cette notion. Mais jusqu'à quel point la notion de création peut-elle s'effacer ? La langue n'accorde-t-elle pas moins facilement l'originalité à une nouvelle manière de jouer, qu'à la création du jeu lui-même ?

Aux Jeux Olympiques de Mexico, en 1968, un athlète américain décroche la médaille d'or du saut en hauteur grâce à sa maîtrise d'une technique qu'il a lui-même mise au point, et qui portera dorénavant son nom : le « Fosbury Flop ». La technique consiste, après une course d'élan en arc de cercle, à présenter sa nuque à la barre avant de se cambrier à l'impulsion. Un style est né, qui balaiera tous les autres. Personne ne contestera l'originalité du geste qui l'a inauguré. Peut-on pour autant parler de création ? Le mouvement existait avant que Fosbury ne s'y intéresse. Son originalité a été d'en faire une technique d'une redoutable efficacité pour le saut en hauteur : cette originalité est celle d'un tacticien, non d'un créateur. L'athlète n'a transgressé aucune règle existante ; il n'a créé aucune règle nouvelle. Il a simplement porté au jour un précepte tactique. S'esquisse ici, parallèlement à l'originalité *créatrice* dont l'archétype est à scruter dans les beaux-arts, une seconde forme d'originalité qui n'a pas besoin de faire violence aux règles en

vigueur : une originalité *tacticienne*, qui crée moins qu'elle n'*adapte*. Pris en cette acception, l'original est celui qui sait faire le partage entre normes sédimentées par la seule habitude et contraintes imposées par la règle, et qui sait renverser les unes sans faire entorse aux autres. Il est celui qui explore les marges de liberté laissées ouvertes dans un réseau de contraintes, et en révèle les virtualités insoupçonnées.

La corrélation entre originalité et déviance sociale n'a donc rien de mécanique. Chacun sait que la transgression des normes est parfois un simulacre d'originalité, qu'un anti-conformisme de façade peut dissimuler l'imitation servile au sein d'une mouvance. Mais réciproquement, l'original n'est pas nécessairement déviant. L'originalité tacticienne qui gouverne certains comportements sociaux peut traduire une adaptation innovatrice à des normes coercitives, et participe à ce titre de ce que la sociologie analyse sous le nom de variance : elle étend le répertoire des modèles simultanément acceptés ou tolérés, élargissant l'horizon de choix des successeurs à l'intérieur de cadres normatifs stables. L'existence du tacticien original, sur une piste d'athlétisme ou en situation moins héroïque d'interaction quotidienne, prouve que la création n'est pas consubstantielle à l'originalité ; mais elle montre également que, si l'imitation est bien son antithèse, l'originalité n'exclut pas pour autant une irréprochable conformité aux règles préexistantes.

Pierre-Yves CARUHEL,
étudiant au Collège Supérieur

RESULTATS SESSION 2003

Philosophie

capès externe

7 candidats 3 admissibles 3 admis

agrégation externe

7 candidats 2 admissibles 1 admis

Histoire-Géographie

capès externe

11 candidats 3 admissibles 1 admis

agrégation externe

4 candidats 1 admissible 1 admis

agrégation interne

6 candidats 2 admissibles

3. EN BREF...

On a en mémoire l'image du Christ, les bras noués – en guise de bois de croix – tandis que les yeux rivés au ciel, hurlait la souffrance du supplicié. Evaristo, tel un bâtisseur de lumière (...) a toujours privilégié l'idée de la rédemption des fautes.

Souvent, en effet, chez le peintre la toile va jusqu'à supporter les stigmates du crucifié, dans l'esprit du célèbre linceul. Evaristo peint ce temps fort simplement parce qu'il est croyant, ne voulant en aucun cas satisfaire un public avide d'images de religion. Déjà pour l'atrium du Musée de Fourvière (...) il avait opté pour une Annonciation prémonitoire. La croix sortait littéralement du ventre de la mère clouée au sol par le poids écrasant de la nouvelle. Evaristo avait senti ainsi la femme responsable du devenir de l'humanité !

Il faut remonter dans le passé pour se rendre compte combien le thème est obsessionnel dans l'Oeuvre. Au temps du franquisme, la route de l'exil pour Evaristo, ressemble déjà à la fuite en Egypte. A Saint-Fons, où le peintre se réfugie, le labeur auprès des ouvriers, la soupe fumante dans le pauvre bol, la mesure qui sert de toit pour la famille, sont autant de scènes tirées de l'Evangile. La mémoire colporte des choses entrevues dans les livres, parfois dans des musées visités. Voici que la résurrection du Christ (...) peint par Le Greco, apparaît sans doute comme l'une des révélations qui amènent le peintre à s'installer naturellement dans l'esprit des grands imagiers qui ont servi la foi. Sans doute encore, la dramaturgie trouvée dans le miserere de Georges Rouault est-elle un fait marquant pour le peintre, au point qu'il puisse s'en imprégner. Les toiles du peintre déchirées par les noirs profonds, entrecoupées du feu des rouges sanglants, rappellent les saintes passions qui ont jalonné l'histoire jusqu'à formuler son inspiration. Evaristo est un paysan qui cultive son jardin des oliviers. Il prie aussi, dès qu'il dépose la couleur brute sur la toile pour composer ce qui est – pour lui – non pas une peinture de plus, mais un hymne glorieux, une louange à cet être proche qui semble, même, parfois, vouloir lui tenir la main.

Bernard GOUTTENOIRE
Le Progrès, lundi 1^{er} septembre 2003

4. AGENDA

ETUDIANTS

PHILOSOPHIE – HISTOIRE-GEOGRAPHIE

réunion de rentrée
capes et agrégation externes

Lundi 6 octobre 2003

18h00

au *Collège Supérieur*

L'INSTITUT INTERNATIONAL DE RECHERCHE SUR LA LIBERTE D'ENSEIGNEMENT

vous convie à une conférence

de **Jérôme LOGRE**
et **Sylvie STEFF**

auteurs de *J'ai rêvé d'une autre école...*

(Une révolution "libérale de gauche"
pour transformer notre système éducatif)
- L'Harmattan, 2002 -

SAMEDI 15 NOVEMBRE 2003

de 10 h à 12h 00

au *Collège Supérieur*

LES ORIGINES DE L'ICONOCLASME CONTEMPORAIN

JEUDI 20 NOVEMBRE 2003 à 20h

par **Alain BESANÇON**

Membre de l'Institut, Académie des sciences
morales et politiques, ancien professeur à
l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences
Sociales, et à Stanford,
auteur de *L'Image interdite*

VIE SPIRITUELLE ET PSYCHOLOGIE

IDENTITE
CULPABILITE / PECHE
CONVERSION / GUERISON

Colloque pluridisciplinaire
organisé par le Collège Supérieur

VENDREDI 28

SAMEDI 29 NOVEMBRE 2003

avec la participation de **Tony ANATRELLA**

et

Denis **Biju-Duval**, Michel **Demaison**, Jean-
Christophe **Goddard**, Christine **Lamothe**,
Vincent **Laupies**, Jacqueline **Morel**, Jolita
Pons, Philippe **Soual**, Etienne **Vetö**

Connais-toi toi-même. La réponse à
l'injonction delphique peut prendre bien des
formes, de l'interrogation psychologique à la
contemplation de Dieu en soi. Le sujet se
découvre souvent dans une expérience
difficile : étrangeté à soi, fermeture sur soi,
solitude ou inquiétude. On souffre de n'être
que soi et de n'être pas soi. Le moi n'a pas
son centre en lui-même : est-ce une
aliénation ou l'indice en soi d'une présence
autre ?

Le colloque *Vie spirituelle et psychologie* en
interrogeant avec des psychologues, des
philosophes et des théologiens, les notions
d'identité, de culpabilité/péché et de
conversion/guérison essaiera d'apporter
quelque discernement aux confins de
l'intériorité spirituelle et de la complexité
psychique.

LE COLLÈGE SUPÉRIEUR

17 RUE MAZAGRAN 69007 LYON
TÉL. 04 72 71 84 23 - FAX : 04 78 72 58 81
E MAIL : LECOLLEGESUPERIEUR@FREE.FR
WWW.LECOLLEGESUPERIEUR.COM.FR