

Merab Mamardachvili

Le diable se joue de nous quand nous ne pensons pas juste

(interview à la revue *Teatr*, Moscou, été 1989)
traduit du russe par Annie Epelboin et Charles Malamoud

Mikhaïl GOUREVITCH, correspondant de *Teatr* — Dans un de vos cours consacrés aux problèmes de l'analyse de la conscience, vous avez parlé d'une certaine « philosophie réelle », qui est toujours présente, même si c'est inconscient, à la base de la connaissance scientifique, par exemple. Je suppose que cela s'applique aussi à l'art et à toute autre manifestation de la créativité humaine. Comment apparaissent, aux yeux d'un philosophe, et si cette supposition vous semble justifiée, les autres manifestations de la créativité ?

Merab MAMARDACHVILI — J'aurais dit les choses un peu autrement. Des structurations intérieures précises, des formes intérieures de la conscience existent chez toute personne qui se trouve dans la pensée, qui produit de la pensée. Entendant ce mot au sens large, il peut désigner une œuvre d'art aussi bien qu'un traité philosophique. Car dans l'art et dans la philosophie, l'homme s'occupe finalement de la même chose : il se rend compte de lui-même.

M.G. — Il me semble, malgré tout, qu'aujourd'hui ce n'est pas si évident pour beaucoup d'entre nous. Un texte littéraire n'est pas perçu comme le produit d'une conscience pensante...

M.M. — Eh oui ! Nous avons le besoin, presque la manie, de tout vouloir nous représenter concrètement ; le processus de la pensée lui-même, nous le réduisons à des opérations purement verbales. Et de plus nous gardons forcément en mémoire la « classification des facultés », telle que la tradition l'a élaborée. Nous distinguons les sentiments des pensées, la volonté du sentiment, l'intuition de la logique, etc., alors qu'en réalité toutes ces distinctions ne sont que le produit de notre observation de la pensée. Et aussi de la « division du travail » qui existe historiquement. Le raisonnement est simple : puisqu'il existe différentes facultés, il doit leur correspondre différentes « figures » : le savant, l'artiste, l'homme politique... Et, bien sûr, parmi eux le philosophe. En réalité, l'acte de penser s'accomplit dans le champ des connexions de la conscience. Nous pouvons même parler de l'état

de la pensée et de la compréhension. Démêlons le problème dans l'ordre. Il existe, répétons-le, une sorte de schéma intérieur de la conscience de soi, je dirais plutôt une image intérieure du penseur. (Et là, on peut sans abus parler de l'« artiste », car il s'efforce toujours, lui aussi, d'avoir une sorte de conscience de lui-même, de sa place et des conséquences de son travail dans le monde, dans la langue, dans la tradition culturelle.) Et cette conscience de soi est nécessairement fixée d'une manière déterminée et dans la stylistique et dans le contenu même de l'œuvre. Si nous ne prenons pas cela en considération, nous ne pouvons comprendre ni, disons, la différence entre classicisme et romantisme, ni le passage de la description réaliste à celle qu'on appelle moderniste... Et même les thèmes moraux du créateur dépendent directement de l'image qu'il construit de lui-même, et de la façon dont cela se cristallise dans l'« artillerie » de son œuvre. Par exemple, un artiste peut se considérer et se comporter comme un prophète, et de ce fait, il se situera, face à sa tâche : le verbe, la langue, comme missionnaire. Mais il faut bien comprendre qu'une telle relation à son œuvre est de nature sociale utopique. Ce que nous constatons dans le sort de la littérature russe d'orientation morale, qui s'en tient à ce principe. Il peut exister à l'inverse un autre rapport au langage, combien plus modeste : un rapport strictement individuel, lorsqu'est érigé au premier plan le problème du langage en tant que tel. Il s'agit de servir, ce qui est, dans sa modestie même, une position proche de ce qu'on appelle « l'art pour l'art ¹ ». Voilà quel large éventail de possibilités s'ouvre à nous...

M.G. — L'« art pour l'art » modeste !... Nous sommes pour le moins habitués à penser les choses autrement... Et ceci : ne doit-on pas faire dépendre aussi bien de l'« image du créateur » ce que nous éliminons de la création en tant qu'impulsions et idées morales ?

M.M. — C'est tout à fait exact ; nous attendons et éliminons la leçon, c'est le revers de la médaille, inévitablement, chez un artiste de tendance missionnaire. Il se met au service non pas du « verbe », mais du « peuple », c'est-à-dire qu'il nous instruit, il nous communique on ne sait quelle vérité sur lui-même, que l'autre n'est pas en mesure de recevoir, parce qu'il est trop petit, réduit dès lors au rôle d'enfant assisté. Et l'artiste ou le penseur prend ainsi la posture du père, du protecteur adulte, il se doit de penser et souffrir pour l'enfant, d'être raisonnable ou honteux pour lui. C'est une structuration ancienne, classique, si l'on veut. Et, à mon sens, foncièrement non démocratique. Servir la langue, « le verbe » en tant que tel, est une tâche combien plus modeste, qui présuppose la responsabilité personnelle et l'égalité entre celui qui énonce et celui qui écoute, ce qui me semble être une des conquêtes de la démocratie dans le domaine de l'art et de la culture en général.

M.G. — Il en résulte alors que l'« art pur » n'a rien à voir avec ces jeux d'esthètes hautains, coupés du lecteur ou du spectateur. Au contraire, cet art exige nette-

1. L'Art pour l'Art : tendance littéraire illustrée en particulier par le poète A. Fet qui, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, s'oppose à l'utilitarisme en art. Cette opposition est reprise, après la révolution russe, de façon polémique : les canons officiels dénonçaient l'Art pour l'Art comme mesquin, petit-bourgeois, et intronisaient l'art de la « commande sociale ».

ment la participation, inclut dans des rapports dialogiques. Mais pardonnez-moi, je vous interromps tout le temps...

M.M. — Non, non, c'est très bien ainsi, cela définit le cours de la conversation, en désignant les points d'interpellation et de compréhension. Si je me mettais à énoncer des idées sans que cela « mijote » dans l'esprit de l'interlocuteur, sans qu'il puisse reconnaître quelque chose qui lui appartient en propre dans mes propos, cela voudrait dire que j'enfreins précisément le principe de démocratie tel qu'il doit caractériser, j'en suis convaincu, de façon générale, la forme contemporaine du travail intellectuel, qui a beaucoup évolué par rapport à la forme classique.

M.G. — Quelle est donc la « philosophie réelle » qui est derrière nos états d'âme ou même nos sensations du moment ?

M.M. — Vous savez, si je souhaite comprendre aujourd'hui, *hic et nunc*, où je suis et où je vais avec l'ensemble de mes concitoyens, je dois reprendre à un point : au XX^e siècle, il nous est arrivé à tous quelque chose que nous ne pouvons ni oublier ni pardonner... Mais, j'ai encore une condition de ma réflexion : nos problèmes actuels ne sont pas nés d'aujourd'hui. Ils ont, pour ainsi dire, une grande ampleur temporelle. Et si nous décrivons la situation contemporaine sans tenir compte de cette ampleur, si nous ne la restituons pas, nous perdons simplement toute capacité à comprendre ce qui nous arrive.

La philosophie, c'est la faculté de rendre compte à soi-même de l'évidence. Mais en rappelant l'ampleur véritable qui est celle où s'inscrivent réellement nos problèmes, je devrai évoquer des thèmes apparemment fort éloignés, mais qui, en fait, nous concernent de très près.

Prenons un problème qui n'est pas un problème de méthode mais de contenu : le problème des idées. Des idées qui meuvent une nation, un pays, une civilisation. Dès que je prononce le mot « idée », dans le contexte de l'histoire russe, je situe automatiquement toute notre problématique dans ce qu'on pourrait appeler « le point de Tchaadaïev ». C'est précisément Tchaadaïev, qui, le premier chez nous, s'est attaché à comprendre en tant que philosophe dans quelle mesure la Russie appartenait au mouvement des idées de l'humanité, ce qui l'animait elle-même, et vers où elle se dirigeait. (D'après Tchaadaïev, tout mouvement possible est organisé autour de l'axe chrétien. Mais nous pouvons nous passer de cette précision pour l'instant.) Mais la question des idées en tant que telles s'est incroyablement compliquée. Leur composition a radicalement changé, ainsi que la structure de leur production. Il s'est avéré qu'elles pouvaient être produites, dans la société, non pas par les penseurs, ou les artistes, ou les intellectuels, mais par les masses. C'est-à-dire que les idées ont commencé à être produites non pas dans une sphère spécialisée, non pas à l'intérieur de la science ou de l'art, mais qu'elles ont semblé naître spontanément dans la conscience de masse.

On peut observer un phénomène du même genre dès le XX^e siècle dans l'histoire russe. Certaines émanations de la « glèbe » ont commencé à se transformer en phrases qui prétendaient relever des « idées et de la spiritualité », mais en tout cas pas selon les lois internes qui déterminent la production des idées. Et voilà qu'ici j'aborde encore un « point » intéressant, un épisode très important, à mon sens, de notre histoire spirituelle, l'expérience de Dostoïevski. Il nous offre, pour

ainsi dire, le premier exemple d'un travail intellectuel moderne. Vous comprenez : il découvre en lui-même un certain nombre d'idées, de représentations, de structures morales, qui ne sont pas du tout constituées selon les lois habituelles des idées ou des structures morales.

Il exorcise, il extrait de lui-même tout ce qui y était entré sans qu'il l'ait voulu sous la forme des instincts qui étaient ceux de la foule russe de l'époque. Ainsi cette étrange, cette fantastique considération accordée aux « humiliés et offensés ». Il est le premier à s'être interrogé sur cette manie littéraire et intellectuelle — qui est loin, d'ailleurs, d'être aussi démocratique qu'il semble à première vue. Il a attiré l'attention sur le fait que la misère est aussi un bien qu'on possède, on peut aussi bien en tirer fierté qu'en faire un moyen d'opprimer les autres. Et « posséder la misère » peut faire de vous un gredin, comme le fait la possession des richesses. Alors que dans l'opinion publique des intellectuels régnait le présupposé : si un homme est pauvre, il est par définition simple ou honnête, s'il est mal vêtu et humilié socialement, il est empreint de vertu et de bon sens... Il ne s'agit même pas de savoir si cette idée est juste ou fausse, mais de voir fonctionner des constructions à priori et presque inconscientes, qui existent toutes faites et qui marquent durement le code du comportement. Et voilà qu'avec Dostoïevski, elles sont entraînées dans une sorte de moulin, de tourbillon, dont elles sortent sous une apparence totalement imprévisible. Les pensées, les caractéristiques d'un personnage ne sont pas posées à priori chez Dostoïevski, elles n'apparaissent que dans la fusion du texte en train de s'écrire, elles naissent dans le mouvement de l'âme et de l'esprit. C'est pourquoi le problème des « démons », par exemple, renvoie pour lui au problème d'une structure déterminée de l'âme, plutôt qu'aux contradictions sociales. Mais cette expérience spirituelle de Dostoïevski, et cela a été fatal au moment de sa chance historique, n'a pas été véritablement prise en compte ; c'est une occasion ratée pour l'intelligentsia russe.

M.G. — Oui, probablement. Mais pourquoi reliez-vous cela directement au problème des idées, dont nous parlions auparavant ?

M.M. — Pour Dostoïevski, l'attrait du contenu d'une idée n'était pas un critère qui allait de soi. Il fallait encore être renseigné sur celui qui l'énonçait, sur les motivations et les droits qu'il trouvait en lui pour le faire. Et comprendre si l'on pouvait se permettre en général d'instruire les autres sur la base seulement de certaines idées élevées sans se mettre en jeu tout entier. Et, en fin de compte, il s'agit de savoir si l'on peut bâtir la vie de la société, du cosmos, sur la petite surface euclidienne de la minuscule raison humaine, pour reprendre le terme de Dostoïevski.

M.G. — Il faut sans doute préciser que ce n'est pas là la volonté de réduire la « raison humaine » en général, mais l'intuition de la pluralité de ses composantes, et l'idée que par la suite cela se prolongera de manière imprévisible en conséquences lointaines et globales.

M.M. — Dans la structure de la conscience et des idées elles-mêmes, il faut tenir compte de la pluralité des composantes ou des niveaux. Et c'est ce qui fait surgir devant le penseur le problème de la responsabilité. L'obligation première de tout professionnel (artiste inclus, bien évidemment), est de comprendre quel instrument

complexe et délicat nous utilisons et à quelles conséquences peut nous mener un comportement frivole à son égard. Si l'acte de pensée (au sens large, et incluant l'œuvre artistique) s'accomplit avec la pleine conscience de sa complexité et de sa situation particulière dans l'univers, il interdit tout simplement le recours à ces expressions qui fleurissent malheureusement dans notre quotidien : je ne croyais pas, je ne voulais pas, je n'aurais pas cru... Elles sont rendues impossibles dans la langue des intellectuels d'un pays éduqué dans le sens de la vraie responsabilité, pour peu qu'y règne la tradition de la réflexion, du détachement spéculatif...

Personnellement, je me demande comment on peut regarder en face cette responsabilité sans trembler de peur. Je ne comprends pas qu'un homme formé intellectuellement n'arrive pas à s'identifier, ne serait-ce qu'en partie, avec une sorte de juge supérieur, qui voit tout jusqu'au plus profond de lui. Car un homme « normal » porte en lui d'innombrables structures de substitution, des faux-semblants, à intercaler entre son état et ce qu'il en perçoit. Il croit aimer et il déteste. Mais ce qui est grave, c'est qu'on trouve également dans la conscience de l'intelligensia quantité de substitutions du même ordre. Dans le domaine de la langue, cela aboutit au fait que les gens ne craignent pas Dieu, pour parler simplement. Ils n'éprouvent ni peur ni honte devant une sorte d'instance supérieure. Devant la vérité. Or sans cela, aucune structure normale de la conscience ne peut se former, la hiérarchie des valeurs ne peut y prendre place. On ne peut occuper une place définie dans l'univers que si l'on sent devant soi la présence d'une sorte de point haut placé, mais dès lors on est impliqué dans tout, et on ne peut plus éluder telle ou telle chose en disant : « Je n'y avais pas pensé... »

Retournons le problème. La valeur très profonde de la culture traditionnelle européenne réside en sa conscience claire : tout ce qui se passe dans le monde dépend de tes efforts personnels, ce qui veut dire que tu ne peux pas vivre dans un monde où restent inconnues les sources d'où les événements « viennent » jusqu'à toi...

M.G. — « Retournons » encore une fois. Cela signifie ressentir sur soi les conséquences de la liberté d'autrui et par conséquent se réserver la liberté de pensée et d'action. Et alors cette « irresponsabilité » qui nous préoccupe est un des aspects de la non-liberté de l'esprit.

M.M. — Oui, hélas... C'était d'ailleurs un des sujets de réflexion de Rozanov, l'un de nos penseurs les plus intelligents. Il mettait à jour dans la structure même de la conscience, dans le type de mentalité qui est propre aux Russes, cette attente éternelle d'une aide extérieure. C'est une sorte de parasitisme spirituel qui a pour fondement le non-respect de soi. Car c'est ce qui se cache derrière l'aspect extérieur de la non-liberté...

M.G. — Mais il y a aussi, je pense, le problème de la responsabilité des idées elles-mêmes, qui, tôt ou tard, nous montrent leur face cachée.

M.M. — Vous savez, si nous entendons dans la bouche d'un intellectuel, c'est-à-dire d'un homme qui est dispensé de tout travail physique pénible, qui ne perd pas ses forces à autre chose, qui est préposé aux instruments de la culture, si nous l'entendons dire : « Je ne voulais pas cela... », alors voici ce que je réponds : le diable se joue de nous, lorsque notre réflexion est fautive. La justesse de la pensée est l'obligation morale de celui qui est initié à la pensée et à sa construction.

Considérons maintenant de ce point de vue le XX^e siècle, où la production idéologique de masse est parvenue au niveau d'une construction étatique et s'est confondue avec elle. Faisant face au phénomène des États idéocratiques et des conséquences de leur action, qui en appellent à ma mémoire implacable (car c'est le recours à la mémoire qui inaugure aujourd'hui tout acte de pensée), nous voyons le tableau saisissant de la trahison des intellectuels.

M.G. — Trahison de qui, de quoi, du peuple ou de soi-même ? De ses propres obligations devant la culture et l'histoire ?

M.M. — Oui, je parle du non-respect de ses obligations professionnelles. Les années 20 et 30 sont une période de déshonneur dans l'histoire de la pensée européenne, c'est la capitulation des intellectuels devant toute espèce de « démonisme ». Et il s'agit là d'une sorte de phénomène cosmopolite, pas au sens où on ne sait quels « cosmopolites » l'auraient introduit en Russie, mais en ce que c'est une réalité internationale, de grandes dimensions.

M.G. — A parler de « faute providentielle » des intellectuels, nous rejoignons presque le pathos des auteurs des *Vekhi*¹, ce recueil d'articles traitant justement du problème de l'intelligentsia russe.

M.M. — Oui ! On pourrait presque y voir la tentative de rattraper le « train raté » de l'époque de Dostoïevski. De se considérer soi-même comme producteur d'idées, et de remettre en question l'évidence de son droit à diriger quelqu'un, compatir pour quelqu'un, etc.

M.G. — En d'autres termes, le phénomène des *Vekhi* est l'acte de contrition de l'intelligentsia.

M.M. — Pas tout à fait. Il s'agit plutôt de repentir, car on peut éprouver indéfiniment du remords. Ainsi c'était peut-être la première tentative de repentir, non pas pour des actions accomplies, ni au nom d'une vie bonne et paisible...

M.G. — L'éternel complexe de culpabilité à l'égard du peuple...

M.M. — Ils se sentaient plutôt coupables de cette conscience qu'ils avaient élaborée et avec laquelle ils vivaient. Et réellement je peux difficilement m'imaginer conscience plus « sale », plus souillée, réflexion plus malpropre que celles de notre intelligentsia du début du siècle, je parle de sa partie roturière et radicale.

M.G. — On ne peut omettre cependant que ce livre a déclenché de vives critiques, à droite comme à gauche, qu'il a été appelé « l'encyclopédie des renégats libéraux », car il est apparu à la retombée de la vague révolutionnaire de 1905-1907...

M.M. — Oui, c'est un fait bien connu... Vous savez, j'ai d'autres griefs encore contre les auteurs de *Vekhi*. Eux-mêmes déjà le remarquent à mi-voix : une des grandes fautes de l'intelligentsia est de n'avoir pas créé une sphère de la pensée autonome, de la vie spirituelle autonome, c'est-à-dire une sphère pour l'existence

1. *Vekhi* - recueil paru en 1909 regroupant des articles philosophiques, juridiques et politiques d'auteurs libéraux, souvent anciens marxistes, mais critiques à l'égard du mouvement révolutionnaire : N. Berdiaïev, S. Boulgakov, M. Gerchenson, P. Struve, S. Frank, etc.

autonome de l'individu en tant qu'unité spirituelle, individu qui serait adossé à une tradition, à des générations pensantes qui constitueraient une succession dans laquelle on serait inclus et devant laquelle on se sentirait personnellement et professionnellement responsable. Du reste, cette tâche, l'Église orthodoxe non plus ne l'a pas remplie, car elle prenait appui sur le pouvoir étatique.

Mais il y a outre ceci, dont ils ne parlent pas et que je désignerais comme « l'amour de la grande puissance ». J'ai en vue le fait que l'intelligentsia libérale éprouvait le besoin d'un pouvoir fort, capable de la protéger du peuple inculte et sauvage... Je me servirai d'une métaphore remarquable que j'ai lue quelque part : « l'union de l'esprit et des furies ». Ce qui bouillonne dans nos têtes est en grande partie le fruit de cette union contre nature, d'une étrange interaction d'éléments incompatibles. Or, voici que l'esprit s'appuie sur l'État qui le protège des furies, mais par là même il a transféré à l'État quelques-unes de ses fonctions inaliénables. Ce qui devait rester sous le commandement de l'esprit, sous le signe de la critique de soi, soumis au doute permanent, à un examen constant, a pris le vêtement de granit de l'État, et s'est figé en programmes étatiques.

M.G. — Mais sans doute on peut faire une autre lecture de votre cinglante métaphore : les « furies » comme ce qui est irrationnel, l'élément d'un « inconscient collectif ».

M.M. — Oui, cela aussi. Déjà cette intelligentsia proche des *Vekhi*, qui pensait avec sérieux son rôle, a attiré l'attention sur ce phénomène paradoxal de la vie russe : *un peuple qui n'est pas formé à la culture, une culture qui ne concerne pas le peuple*. C'est là le point : en raison de l'enchaînement des destins historiques, la culture a longtemps eu, en Russie, quasiment, le statut de l'étranger. De là vient, soit dit en passant, la distinction même entre « peuple » et intelligentsia, distinction par nature patriarcale et provinciale. Elle n'existe pratiquement pas dans la culture occidentale ; le terme même d'*intelligentsia* y est absent : il est apparu, comme on sait, dans la langue russe. Mais, encore une fois rappelons-nous l'ampleur de nos problèmes : ils sont « vieux », pour le moins, d'un siècle et demi.

Lounine a déjà presque épuisé, en une courte phrase, ce sur quoi il nous faut longuement raisonner (il avait l'art de ces phrases aveuglantes comme l'éclair) : « Nous sommes tous des bâtards de Catherine II. » Souvenons-nous : dans le monolithe de l'Empire, sur cet énorme corps d'une nature tout à fait particulière, est apparue une mince pellicule d'hommes — provenant, au total, d'une centaine de familles de l'aristocratie — qui nous offre le condensé d'une sorte d'énergie prodigieuse, du talent, de l'amour de la liberté. Leur carrière, leur vie même fut un phénomène de culture (pour ce qui est du genre de vie, impossible de faire la différence entre le jeune Pouchkine et n'importe quel chevalier-garde).

Mais parce que ces « bulles de champagne » étaient tout à fait déplacées sur ce corps vaste et épais, voici qu'est apparue, aussitôt, à quelques pas, la figure des « hommes de trop ». Griboïedov¹ déjà fait la description de tout ce « bouillon-

1. A. S. Griboïedov (1795-1829) : auteur d'une comédie : *Le malheur d'avoir de l'esprit*, dont le héros, Tchatski, sorte de misanthrope russe, va de déception en déception avant d'être mis au ban de la société moscovite. Le destin poignant de Griboïedov, ambassadeur russe en Perse où il fut assassiné, est le sujet du roman de Tynianov : *La mort du vazir Moukhtar*.

nement » (c'est ainsi que je comprends le personnage de Tchatski). Et Griboïedov lui-même est un « homme de trop ». Il part servir, mais servir quoi ? Un Empire imaginaire qui serait capable, pense-t-il, de se lancer dans les aventures industrielles les plus modernes ! Il fait la découverte de sa totale et absurde inutilité. Quelques pas encore, et voici qu'apparaît un type d'homme tout à fait particulier : je l'appelle « l'idiote solennel » ou « vingt-deux malheurs » : l'incapable qui a reçu une teinture d'éducation, qui s'emmêle les pieds et les mains, et qui est éminemment agressif...

M.G. — C'est-à-dire, s'il faut lui donner une « identité » littéraire, le type Epikhodov¹.

M.M. — Oui, oui, c'est précisément aux Epikhodov, à ce type de conscience que nous avons affaire très souvent aujourd'hui, sous différentes variantes : depuis le « révolutionnaire » jusqu'au voleur.

M.G. — Cependant, si on suit la logique de votre excursus historico-culturel, Tchekhov a fait de ce personnage la réplique non seulement de ses prédécesseurs lointains, mais aussi de ses devanciers tout proches. On peut alors poser la question : cette « conscience malheureuse » (pour se servir de la terminologie de notre siècle) n'existait-elle pas chez certains précurseurs héroïques ou démoniaques d'Epikhodov ?

M.M. — Je me tournerai à nouveau vers Dostoïevski. Au milieu de ses visions « débonnaires » d'un Don Quichotte russe surgit une figure grimaçante qui, en quelque manière, les contredit (c'est tout de même stupéfiant de voir comment chez lui se différencient le niveau de la réflexion et le niveau de la création réelle), il y a chez lui une esquisse — mais extraordinairement expressive : Kartouzov, qui aura pour nom, par la suite, Lebiadkine, dans les *Démons* (le célèbre poème « la belle des belles s'est cassé un membre... » a d'abord eu pour auteur ce même Kartouzov). Et voici qu'à son propos Dostoïevski, dans ses *Carnets*, a cette phrase, qui porte loin : « C'est un fanatique de la conscience pure. » Et il ajoute qu'il serait devenu un révolutionnaire s'il avait reçu un semblant d'éducation. Ces Kartouzov, ces Epikhodov roulaient dans leur conscience obscure, dans leur tignasse intérieure, des blocs de paroles sublimes (sur l'amour par exemple ; et ils exigeaient, en plus, des « jouissances légales »). De ce brouillard sont nés, se sont cristallisés, plus tard, d'autres types, qui ont reçu, eux, « quelque éducation », c'est-à-dire qui se sont emparés de telle ou telle phraséologie à la mode et ont décidé que le monde entier leur appartenait de droit.

En quels termes Kartouzov parle-t-il de sa dulcinée ? « Pour une telle beauté, je suis prêt à mourir trente fois. » Pas moins. Mais c'est le même son de cloche que dans le *Revizor*² : « Pour la science, je n'hésiterais pas à donner ma vie ! » Dans notre siècle, nous entendons des paroles similaires, dans les textes grinçants de Kharms et dans les vers de jeunesse de Zabolotski, chez Zochtchenko, Boulgakov, Platonov...

1. Epikhodov : personnage de *La Cerisaie* de Tchekhov ; c'est le valet malchanceux et revendicatif.

2. *Le Revizor* : pièce de Gogol, caricature de la médiocrité des fonctionnaires de province.

M.G. — Il me semble que chez Platonov c'est un peu différent. Il reste enfoncé dans l'épaisseur de la conscience populaire et perçoit en elle des profondeurs quasi mythologiques. Et je me référerai à cette pensée de Joseph Brodski, tirée de sa préface à *La fouille* : Platonov travaille à découvrir l'anatomie de l'utopie en se servant de la langue même de l'utopie, comme s'il se soumettait à l'objet et au moyen de sa description.

M.M. — En partie, oui, mais comprenez : c'est exactement ce qui se passe avec Dostoïevski. Instruit par son oreille prodigieuse, possédant le génie même de la langue, Platonov atteint dans l'écriture et fait voir quelque chose qu'« il ne connaissait pas » au niveau de sa propre conscience réflexive et qui pouvait même contredire ses « convictions ». Voici — c'est presque un lapsus — cette phrase dite à propos d'un de ses héros (dans *La fouille* je crois). C'est à peu près : au lieu d'écouter son âme il écoutait le bruit de la conscience que déversait le haut-parleur.

M.G. — Oui, le lapsus est génial. Il y a là des abîmes qui s'ouvrent. Mais il s'agit, me semble-t-il, d'autre chose, du « bruit » d'une autre conscience. Nous nous sommes éloignés des problèmes de l'intelligentsia et de la figure du penseur.

M.M. — Nous n'en sommes pas aussi loin qu'il y paraît. Cette même étrange « union des furies et de l'esprit » nivelle, anéantit aussi bien l'intelligentsia que le peuple (avec tout ce que cette notion comporte de conventionnel). Dans l'époque nouvelle, les masses se sont mises à s'approprier la culture comme quelque chose qui leur revient de droit, que l'on peut *ôter* à ceux qui la détiennent et dont on peut *prendre possession*. Mais le problème, c'est que la culture, l'esprit sont indivisibles. On ne peut partager ce qui n'est pas. C'est quelque chose dont on ne dispose pas : on ne peut que chercher à l'acquérir pour un temps, dans son propre mouvement spirituel. Et c'est là une qualité tout à fait démocratique, dirais-je, l'égalité profonde (évangélique, si on veut) des hommes dans le travail, mais non certes l'égalité des biens. Et voilà que l'envie est venue de « prendre et diviser en parts égales » !

M.G. — Le complexe de Charikov¹, pour ainsi dire...

M.M. — Très juste. Et avec cette même langue, cette langue de l'homme issu du chien.

Comprenez que la culture est malgré tout construite en pyramide. Les couches les plus larges sont en bas, elles « accèdent à la culture » en passant progressivement aux niveaux supérieurs et en acquérant leur langage. Mais dans les années 20 la pyramide de la culture s'est complètement inversée. La langue du bas, de la masse quasi dépourvue de conscience, est devenue standard, la langue « normale » de toute la culture. C'est la langue des « intendants d'immeuble » décrits par Boulgakov et Zochtchenko, mais avec le temps cette langue a cessé d'être un thème littéraire pour devenir la langue de la littérature même : ce sont les mêmes blocs de mots totalement immuables, qu'aucun esprit sain n'est tout simplement en mesure de faire bouger. Mais certains s'y sentent à l'aise pourtant. Et plus tard,

1. Charikov : héros de la nouvelle de Boulgakov *Cœur de chien* (1925). C'est un chien devenu homme après opération chirurgicale, image caricaturale de « l'Homme Nouveau ».

dans la vie même, ces formules sont devenues comme une langue secrète, un système de clins d'œil entre gens du même bord, entre gens qui connaissent la musique. C'est-à-dire pour une nouvelle sorte d'hommes, qui savent gagner leur subsistance à faire du rien. C'est la classe des Tchitchikov¹ soviétiques, ceux que par suite d'un malentendu nous avons appelés les bureaucrates. Je prendrai le risque d'affirmer qu'il n'existe chez nous aucune bureaucratie, tout au plus un léger saupoudrage de bureaucratie. Et c'est dommage ! Car la bureaucratie est une machine bien organisée qui exclut toute forme d'autocratie à l'intérieur d'elle-même. Or, précisément, nous nous heurtons sans cesse, à tous les niveaux, à un arbitraire insensé.

C'est comme si tout ce pays immense avait pour fonction d'assurer et protéger la possibilité pour Ivanov, Petrov ou Tchikvadzé d'être un despote et de régenter à son gré sa petite cellule : que l'on touche à ce droit, et des légions se mettront en mouvement pour le défendre. Pourquoi ? Mais parce que le tourbillon de papiers que, par manière de paraphrase, on appelle bureaucratie, est en réalité la nourriture tchitchikovienne de millions de gens.

Deux variantes, façon Tchitchikov ou façon Epikhodov : celle du pauvre type enflé et celle du voleur. Mais les uns et les autres ne vendent que du vent et se nourrissent de vent. Il est important de comprendre qu'ici nous n'avons pas affaire à de la bureaucratie au sens propre du terme, mais à quelque chose d'autre, qu'il faudrait désigner par d'autres termes. La pensée sociale de ces gens-là est encore à étudier. Il faut comprendre à quelles catégories, à quelle « anthropologie » nous avons affaire.

Beaucoup de phénomènes moraux et politiques sont d'origine langagière. Rappelons-nous l'impatience qui, dans les années 20 et 30, nous forçait à foncer tête baissée vers l'avenir qui profilait ses charmes à l'horizon. Bien souvent cette impatience était stimulée par la langue, une langue dans laquelle bien vite se sont « infiltrés » et ont été utilisés des concepts empruntés à l'extérieur et qui n'avaient pas été clairement assimilés et intériorisés. Ils n'avaient pas de point d'appui dans le développement intérieur des sujets qui opéraient avec eux. Dans la réalité, les sujets restaient en arrière de certaines étapes du développement intellectuel et spirituel, mais, dans la langue, ils étaient en avance sur tous... C'est par cette langue que nous avons « accéléré » la réalité même. Et c'est précisément dans cette langue que nous rendions compte de ce qui se passait — mais ce qui se passait était souvent tout à fait hétérogène à cette langue. En sorte qu'aujourd'hui, si étrange que cela paraisse, nous devons reconnaître la nature langagière de quelques-uns des malheurs d'ordre moral, social et même économique dont nous souffrons. En particulier, quand nous cesserons d'appeler « bureaucrates » nos ennemis (les « ennemis de la perestroïka »), nous nous heurterons à la nécessité de remplir de quelque réalité cette surréalité qui est la condition dans laquelle vivent des milliers d'hommes qui ont appris à trafiquer du vent : c'est-à-dire une variante de la réalité qui n'existe que sur le papier, dans les mots. « Le pouvoir des bureaucrates » qu'il nous faut briser tient par la toute-puissance des *représentations* qui se substituent à ce qu'elles représentent.

1. Tchitchikov : personnage principal des *Ames mortes* de Gogol.

M.G. — On a forgé un terme pour cela autrefois : logocratie.

M.M. — On peut aussi l'appeler comme ça. Dans le cadre de ce pouvoir, tout ce qui arrive n'a d'autre fin que fournir matière à communication sur ce qui est arrivé. Et inversement : ne se produit que ce que l'on peut communiquer de façon appropriée. Ce que l'on peut représenter, et qui a par avance sa représentation obligée. Et n'a le droit d'exister que ce qui coïncide avec cette représentation déjà prête par avance, qu'il s'agisse de faits, de sentiments ou de pensées... Pouvoir fantastique de l'idéocratie. Car son pouvoir sur la réalité et les esprits est de l'ordre du fantastique dans tous les sens du terme. Mais il faut diviser cela en parties et d'abord se faire une idée claire de ce dont il s'agit. Et ici nous pouvons et nous devons utiliser ce moyen unique de compréhension collective qu'est le théâtre.

M.G. — C'est par un chemin étrange, reconnaissons-le, et inattendu, que nous arrivons ainsi au « problème du théâtre ».

M.M. — Si nous voulons utiliser ce moyen unique qu'est le théâtre pour résoudre nos problèmes spirituels et nos problèmes sociaux (et nous voyons que dans leur nature « langagière » ils coïncident souvent) et si nous nous mettons à réfléchir avec ampleur, nous découvrirons que le problème du théâtre est conditionné chez nous par une circonstance étrange : la vie même est théâtrale de part en part. Chez nous, tous jouent des rôles (je prends ce terme non dans son acception sociologique, mais dans son acception théâtrale) et je suis prêt à soutenir par exemple que Staline jouait le rôle de Staline... Et le voleur russe (et aussi géorgien, pour prendre un exemple) se distingue du voleur français ou italien en ce que dans une large mesure il joue le voleur.

M.G. — Voilà un point de vue inattendu, pour ne pas dire extravagant. Mais essayons d'accepter votre logique.

M.M. — Alors retournons la question : essayez de représenter cela ailleurs qu'au théâtre : impossible de jouer un voleur qui joue un voleur ! Ou du moins c'est très difficile : jouer quelqu'un qui joue. C'est précisément pour cela, me semble-t-il, que les acteurs contemporains jouent souvent mal : ils s'efforcent naïvement de représenter au théâtre ce qui dans la vie est déjà représentation.

M.G. — J'ajouterai : pour construire une « représentation de la représentation », il manque, visiblement, certains mécanismes de médiation : un savoir-faire artisanal spécifique et une élaboration particulière de la conscience propre.

M.M. — Bien sûr, bien sûr, le fonctionnement journalistique purement réaliste ou la satire ne sont évidemment pas capables de traiter ce type de phénomènes. Il faut une autre forme d'art.

M.G. — Sinon nous obtenons en fin de compte quelque chose de tout différent de ce que nous cherchions, sans même remarquer la substitution. « Il allait vers une chambre mais se retrouva dans une autre » : c'est, éternellement, notre itinéraire.

M.M. — Ou l'éternelle répétition de la formule de Dostoïevski : « Salissons-nous et repentons-nous. » Souvent nous dépensons notre énergie en fictions — nous nous déchirons l'âme pour des fantômes. Pour ce qui n'existe pas. Je sou-

tiendrai volontiers par exemple que chez nous il n'y a pas à combattre la cupidité pour la bonne raison que chez nous il n'y a pas d'*argent*. Mais ce qui existe effectivement, permettez qu'on lui donne un autre nom. Où trouveriez-vous un Gobsck, un personnage important, un caractère qui se prête à la représentation théâtrale? Nous n'avons que des spectres... Mais il y a dans ma vision des choses un problème qui peut nous mettre sur la voie d'un travail véritablement professionnel dans le domaine de la culture (qu'il s'agisse du travail du penseur, du dramaturge ou du metteur en scène).

Il faut apprendre à se poser ce problème simple mais dramatique (qui était du reste celui de Tchaadaïev) : qui suis-je ? C'est seulement si nous nous mettons en mouvement que nous parviendrons à la source éternelle de nos difficultés transitoires. Si nous ne nous mettons pas en question, si nous nous prenons pour la donnée la plus évidente qui soit, nous ne serons pas capables de nous mouvoir, ni pour aller vers le passé que nous aspirons à comprendre, ni pour aller vers cet avenir que nous nous efforçons de construire.

Le passé n'est pour nous que ce dans quoi nous enracinons nos préjugés présents. Quant à l'avenir, nous l'imaginons comme la transformation miraculeuse d'un ramassis de canailles et de cancrelats, de « zombies » en êtres lumineux, de blanc vêtus. Mais d'où sortiront-ils ? Et d'où vient, dans la culture russe, cette attente éternelle ?

Remarquez qu'il y a là deux composantes assez stables de notre conscience. Premièrement : jamais *individuellement* (c'est-à-dire à ses risques et périls et sous sa propre responsabilité), mais toujours seulement *ensemble*. Deuxièmement : jamais aujourd'hui, mais toujours demain. Vous savez, il y a cette formule passe-partout : « En ce temps-là, il ne pouvait en être autrement »... On ne remarque pas qu'avec cette phrase chacun des moments devient indéterminé. Ils ne se distinguent plus les uns des autres : le mauvais infini.

M.G. — C'est curieux : d'habitude on tire de cette formule une apologie inconsciente du relativisme moral, du conformisme. Mais selon vous, elle révèle l'absence de « marque » temporelle dans la conscience : c'est-à-dire que ceci est la racine de cela ? ... Mais revenons à notre thème principal, au travail professionnel de la culture, travail, si je comprends bien, qui construit l'esprit et l'homme.

M.M. — C'est bien vers cela que je m'efforce de vous conduire... Où est la principale difficulté ? Je le répète : ne pas se prendre pour la donnée la plus évidente qui soit. Car l'homme est un être fantastiquement routinier, doué d'une ruse obstinée. Il est prêt à tout pour éviter de bouger et de se mettre en question.

M.G. — Pour éviter de se regarder dans les yeux...

M.M. — Et pour éviter d'y voir l'univers tout entier. Car l'univers a son reflet holographique en nous, comme en un point. Gardons en tête cette métaphore du mouvement intérieur et tournons-nous à nouveau vers le théâtre comme cas particulier de l'édification spirituelle (liée pour moi au problème de la conscience comme telle). Je dirais ceci : tout véritable théâtre est une critique du théâtre, il est la mise en évidence du caractère irreprésentable de ce qui est représenté. De ce qui est par principe impossible à représenter, mais qui doit néanmoins surgir, recevoir existence et être compris.

M.G. — Si je vous comprends bien, vous avez en vue non le refus des possibilités réalistes du théâtre, mais la marche vers une réalité spirituelle qui s'enracine dans d'autres espaces.

M.M. — La scène théâtrale est le lieu de « la présence d'une réalité absente ». C'est pourquoi je ne peux imaginer un théâtre où ne seraient pas soulignés le procédé, l'art même de l'acteur... Car au théâtre nous voyons toujours le masque d'autre chose. Quelque chose qui est absent et représenté par des marionnettes qui ne cachent pas leur nature de marionnettes. C'est comme le négatif de la conscience. C'est sur cela que se construit le théâtre en tant que travail spirituel. Si je me tourne vers lui à propos des problèmes de la réforme intellectuelle et morale, c'est parce que le théâtre est *l'art du mouvement* par excellence. En lui toute chose est mouvement. C'est un flux de lumière et de bruit, le flux d'une masse qui se meut en synthèse. Le théâtre, bien sûr, ne se réduit pas au dialogue psychologisé (ce qu'il a lui-même reconnu depuis longtemps), c'est un phénomène spatial. Et tout cela, le penseur ne peut que l'envier. Il ne dispose pas de secours aussi puissants pour résoudre un problème qui est en somme le même. Quel problème ? Se mettre en mouvement, et, pour un instant, accéder à ce qu'on ne peut posséder. A un moment donné, dans la rencontre immédiate des hommes, de la lumière, du son, tomber dans la vérité. Pour, dans l'instant suivant, chercher à la reconquérir.

Une fois de plus je me tournerai vers Dostoïevski. C'est avec lui que je conclurai sur ce thème. En tant qu'auteur, penseur, il est né de ces naissances discontinues, instantanées, à l'intérieur de son écriture. Vous savez, je pense que la graphomanie est une écriture d'écrivain à l'intérieur de laquelle il ne se passe rien. Mais l'artiste, lui, doit constamment reconquérir sa propre lucidité, à chaque fois repartir à zéro. Et sur la vague de cet effort, de cette tension, se forme un temps particulier, qui ne s'écoule pas chronologiquement, mais dans lequel on fait son séjour. Se forme une zone intense de la conscience : c'est ainsi que je pourrais aussi définir le théâtre.

Mais je pense que cela vaut aussi pour les événements sociaux, pour les phénomènes historiques. Par exemple, je peux considérer que le phénomène de la Grèce antique, c'est le séjour de tous les Grecs dans une zone de conscience intense (et conjointe).

Les Grecs disposaient de beaucoup de moyens pour entretenir cette tension. Ce n'est pas par hasard qu'ils ont fait de la philosophie, qu'ils ont mis en scène des tragédies, ce n'est pas par hasard qu'ils sont allés à l'agora. Car c'est là précisément que se cristallisait la vie civique. Notre malheur, c'est aussi que nous n'avons pas d'agora.

M.G. — Il semble que maintenant elle ait fait son apparition dans l'« espace de la transparence », dans les pages des journaux et des revues, dans les studios de la télévision et même à la tribune des conférences du Parti.

M.M. — La question n'est pas de savoir en quel lieu on va faire venir des pensées toutes prêtes, encore que cela — la possibilité de s'exprimer — soit une chose fort importante ! Certaines pensées (et sûrement celles qui sont le plus vitales pour l'homme) peuvent naître seulement dans les agora.

M.G. — N'est-ce pas en cela que consiste la fonction sociale du théâtre, ce théâtre qu'on appelle « temple » et « cathédrale » ?

M.M. — Oui, je pense que c'est là la vocation du théâtre, mais seulement si nous n'allons pas supposer qu'il y a une vérité toute prête qu'on peut annoncer de la scène et un spectateur tout prêt qui pourrait l'accueillir automatiquement.

M.G. — Et une langue artistique toute prête... Il y a par exemple ce film curieux, déjà presque un classique, *Repentir*. J'ai en vue cette question à propos de laquelle on a rompu beaucoup de lances : le caractère « excessif » de sa forme est-il adéquat à son sujet : et, plus généralement, que vient faire la parabole grotesque là où conviendrait une chronique austère...

M.M. — Le problème d'Abouladzé était un véritable casse-tête : comment représenter un délire qui n'est pas une partie de la vie mais qui se substitue quasiment à la vie ? Car, en plus de la souffrance humaine « habituelle », de la violence, de l'injustice dans la réalité même, se fait entendre une sorte de grincement qui confère à la tragédie des intonations de farce. Suffit-il donc de dire que le titan a tué l'artiste ? Comment représenter cela de manière que la tragédie ne se renverse pas en comédie ? Il choisit le chemin de la distanciation réflexive.

M.G. — Et il remarque dans la réalité des éléments de carnaval démoniaque...

M.M. — Et très ouvertement, il les attrape au vol, s'engage dans la carnavalisation systématique d'une réalité folle. En cela je crois qu'il a profondément raison.

A peu près au même moment, il y a eu chez tous cette tentative de porter des problèmes semblables au théâtre. L'histoire du tyran médiéval (malgré la coloration orientale, tout était parfaitement reconnaissable pour le regard d'un historien géorgien) et de l'astrologue, symbole de l'intellectuel qui voit plus loin et plus profond que les autres... L'art opprimé par le tyran : cela était rendu directement, et, pouvait-on croire, avec beaucoup de force ! Mais je ne pouvais m'empêcher de penser : se peut-il vraiment qu'à la fin du XX^e siècle, les problèmes de la tyrannie et de la liberté de pensée et de l'injustice sociale soient situés pour nous au niveau de cette conscience patriarcale qui date de trois cents ans ? A la fin c'en est même humiliant !

Mais alors, cela veut dire que le véritable problème de ma culture nationale est que les problèmes politiques y soient à ce niveau !

M.G. — Je pense que la manière faussement « directe » de poser les problèmes est liée à la fausse « simplicité » de la langue qui les décrit. Les formes, disons simplettes, qui sont chez nous la norme (et ce sont les moyens de penser de l'artiste) sont incapables de produire des résultats qui ne soient pas triviaux, même sur le plan émotionnel. Mais si on change le code artistique, alors la structure du monde que l'on étudie change aussi.

M.M. — De cette manière nous aidons la réalité elle-même à se réformer. Nous lui permettons d'échapper aux formes figées, à leur répétitivité. Dans beaucoup de problèmes d'aujourd'hui, le contenu est moins important que le fait même qu'ils se répètent. Je dirais même ceci : la mauvaise *répétitivité* de beaucoup de phénomènes de la vie russe est elle-même le phénomène le plus grave de la vie russe.

Si nous posons le problème ainsi, nous voyons du nouveau dans la réalité sociale. Pourquoi par exemple voit-on revenir sans cesse la figure du « voleur bleu » ou, variante, du « voleur idéologique » (en d'autres termes, du démagogue intéressé) ? Il y a derrière cela un phénomène que j'appellerais « concession idéologique de part de commandite ». Structure tout à fait étrangère à la tradition : la théorie socio-économique n'a même pas de mot pour la décrire... Mais Platonov, par exemple, a su d'emblée, il y a longtemps déjà, en apprécier l'importance. Un de ses héros se rue vers le Parti avec ce cri hystérique : « Laissez-moi entrer, je veux ma part dans l'affaire ! » Voilà ce que le théâtre peut faire, s'il est capable de voir ces choses et de les exprimer.

M.G. — Eh bien, nous avons bouclé le cercle : nous voici revenus à la question de l'exactitude et de la correction dans l'activité pensante et dans la manière de poser les problèmes et de les résoudre.

M.M. — Nous savons, semble-t-il, utiliser les résultats du savoir positif, mais nous ne connaissons rien des lois en vertu desquelles il se constitue. Or ces lois s'enracinent dans une profonde tradition spirituelle, notamment dans la tradition de la pensée abstraite. Je me tourne une fois de plus vers Tchaadaïev : il exigeait pour aborder les phénomènes sociaux historiques qu'on ait une pensée vigoureuse et qu'on ne se contente pas d'émotions. Quand il disait que l'écrivain (disons plus largement : le penseur, l'intellectuel) doit à la patrie avant tout la *vérité*, il avait en vue l'aptitude professionnelle à se rendre compte de ce que l'on éprouve : émotions, bien sûr, qui valent par elles-mêmes et qui entrent dans la constitution de la personnalité morale du citoyen. Cela ne supprime pas la nécessité d'y voir clair dans ce qui inquiète, cause la joie ou la colère. Mais cela, c'est du grand art...

Par exemple, je peux, en tant qu'homme, comprendre la colère de Victor Astafiev¹ : je vois qu'il tourne autour de ses impressions qui sont effectivement celles d'un homme honnête et délicat, mais il ne peut pas démêler ni comprendre leur source véritable. Or, c'est à cela que se ramène la profession d'écrivain. Sinon, pourquoi écrire ?

M.G. — Ou bien alors — élargissons encore — on monte des spectacles, on tourne des films. Ou encore, pour prendre un exemple, on analyse ceci et cela, mais sans faire effort pour pénétrer ses propres sensations et celles d'autrui. C'est-à-dire que surgit ici également le problème de la critique au sens directement professionnel du terme. Nous avons oublié, dirait-on, qu'elle a une tâche qui, pratiquement, est philosophique : saisir et comprendre les impulsions de l'artiste, même quand elles sont inconscientes, clarifier et exprimer le type de pensée qui filtre à travers toute énonciation quelle qu'elle soit.

Mais, si vous le voulez bien, pour finir, redescendons sur terre et tournons-nous vers ce qui, en ce moment, est la préoccupation immédiate de tous. C'est le problème classique de la culture russe : que faire ? En quoi consiste aujourd'hui la

1. V. Astafiev : écrivain soviétique né en 1924. Auteur notamment du *Tsar-Poisson*, il s'est attaché à décrire la campagne et les valeurs traditionnelles sauvegardées au nord de la Russie. Il est aujourd'hui un des chefs de file des intellectuels conservateurs.

tâche de la culture formatrice — non seulement dans le cadre d'une « construction spirituelle » interne et d'une purification intellectuelle, mais aussi dans des formes sociales visibles ?

M.M. — A mon avis, notre unique salut est que se dégagent des *forces sociales libres*. Des forces qui puissent naître et s'accrocher les unes sur les autres sans recourir à l'État comme intermédiaire nécessaire. En outre, il faut que ces forces soient aussi diverses que possible : depuis l'association des philatélistes jusqu'à l'union des travailleurs du théâtre. Il faut comprendre combien est importante l'aptitude des hommes d'une culture donnée à vivre dans les conditions d'une articulation de la société telle que l'on coexiste avec une multitude de formations indépendantes, capables de vivre par elles-mêmes et que l'État aurait consciemment décidé de ne pas diriger. C'est alors seulement que peut sortir de sous le boisseau la capacité de s'auto-organiser et de se développer. Or, c'est là la propriété fondamentale de la vie.

M.G. — Terminons par une citation de vous : « Les hommes commencent réellement, effectivement à penser autrement — avant même d'avoir élaboré à ce sujet une philosophie. »