

# Annuaire du Collège de France

122<sup>e</sup> année

2021  
2022

Résumé des cours et travaux



COLLÈGE  
DE FRANCE  
— 1530 —

## L'INVENTION DE L'EUROPE PAR LES LANGUES ET LES CULTURES\* (CHAIRE ANNUELLE 2021-2022)

**Alberto Manguel**

Membre de la Academia Argentina de Letras,  
de la Real Academia Española et de la Royal Society of Literature,  
professeur invité au Collège de France

---

La série de cours « Le mythe comme métaphore d'identité » est disponible en audio et vidéo sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/le-mythe-comme-metaphore-identite>), de même que le séminaire associé (<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/seminaire/le-mythe-comme-metaphore-identite>) et le colloque « *Europa : le mythe comme métaphore* » (<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/colloque/europa-le-mythe-comme-metaphore>). La leçon inaugurale « *Europa : le mythe comme métaphore* », prononcée le 30 septembre 2021, est également disponible en audio et vidéo (<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/lecon-inaugurale/europa-le-mythe-comme-metaphore-0>). Celle-ci a fait l'objet d'une publication : A. Manguel, *Europe : le mythe comme métaphore*, Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales », n° 304, 2022, <https://books.openedition.org/cdf/13179>.

---

### COURS ET SÉMINAIRE - LE MYTHE COMME MÉTAPHORE D'IDENTITÉ

Au commencement, il y a le mythe. Zeus s'éprit d'*Europa*, la fille du roi africain Agénor, et, métamorphosé en taureau, l'emporta en Crète, où elle lui donna deux

---

\* Chaire créée avec le soutien du ministère de la Culture (Délégation générale à la langue française et aux langues de France).

| A. Manguel, « L'invention de l'Europe par les langues et les cultures », *Annuaire du Collège de France. Résumé des cours et travaux*, 122<sup>e</sup> année : 2021-2022, 2025, p. 335-347, <https://journals.openedition.org/annuaire-cdf/20560>.

fils. Agénor envoya les deux frères d'Europe à sa poursuite, leur interdisant de réapparaître chez lui sans l'avoir retrouvée. Ils ne revinrent jamais. Le mythe est, au sens essentiel, un déplacement, une métaphore, une traduction, une « parole » (Roland Barthes) qui signifie : « Emporté d'un lieu à un autre ».

Les mythes sont transformés, altérés, renouvelés pour correspondre aux besoins d'un temps et d'un lieu, mais ils restent eux-mêmes pour l'essentiel, car ils ne sont pas créés en tant que constructions de l'imagination humaine, mais (sans vouloir tomber dans un universalisme facile) comme des manifestations concrètes de certaines intuitions primordiales. Au Moyen Âge, Lactantius proposa de banaliser le mythe grec en prétendant que le taureau était simplement le nom d'un bateau. Mais le mythe perdura et en fit lever d'autres dérivés de l'histoire initiale : mythes de souveraineté (*Europa*, une princesse), de féminité (la bien-aimée de Zeus), de prééminence culturelle (ses frères envoyés à sa recherche) et aussi, plus mystérieusement, d'immigration et d'établissement (*Europa*, une résidente étrangère). Le contenu de ces mythes constitue peut-être la pierre de touche qui prête aux peuples de l'Europe une identité commune intuitive.

Toute définition (celle du mythe, par exemple) nécessite tant une limitation qu'une invention. Une limitation de ce que nous croyons que l'objet de la définition n'est pas, et une invention de ce que nous imaginons susceptible de constituer quelque chose que nous connaissons déjà, puisque nous ne pouvons définir ce que nous n'avons pas encore imaginé. Le mythe d'*Europa* reflète cette double nécessité.

## COURS 1 - MIGRATION. HOMÈRE, *L'ODYSSEÉ*

Le 2 mars 2022

Les questions qui se réfèrent à notre identité et à l'identité de nos géographies changent à chaque génération. Rien n'est immuable, dit le vieux refrain, tout se transforme. Tout : nos réponses ainsi que nos questions.

« Qui suis-je ? » et « Où suis-je ? » surgissent automatiquement, dès notre première prise de conscience, et le miroir de Lacan ne fait que confirmer l'existence de ces questions dont les réponses changent de jour en jour. Les images (telles que celles du miroir) nous reflètent, mais ce sont les mots qui nous définissent, ou nous rapprochent d'une définition. Les mots de la littérature peuvent nous servir à élucider ces questionnements.

L'imagination comme instrument de survie devient vite un instrument narratif : l'expérience vécue, en chair comme en esprit, est transformée en récit. Et ces récits répondent à notre besoin d'interpréter et façonnent ce que nous croyons être. Toute littérature, à la longue, devient autobiographique.

Le passage du temps contribue à enrichir les œuvres littéraires, et ce, bien au-delà de l'intention supposée de l'auteur. Les poètes qui ont composé *L'Odyssée*, *L'Épopée*

*de Gilgamesh* ou *Le Livre des morts* égyptien ne pouvaient pas nous imaginer nous, leurs futurs lecteurs dans un temps aussi lointain qu'inimaginable. Les mots eux-mêmes restent, mais les textes changent et continuent à changer, de même que nos questions existentielles.

Aujourd’hui, à la date de ce cours, il me semble que ces questions identitaires se posent de la façon suivante :

- la question première, « Qui suis-je? », se pose en termes de nationalité, d’ethnie, de sexe, d’âge, de condition sociale. Certes, il en a toujours été ainsi, mais de nos jours, ces termes ont acquis un sens politique plutôt que philosophique ou biologique. Nous sommes plus que jamais dans l’œil de celui qui nous regarde. Nous y reviendrons;
- la question suivante, « Où suis-je? », ne peut être résolue par un simple catalogue géographique : Paris, la France, l’Europe. Que signifient aujourd’hui ces mots? La réponse dépend de qui pose la question et d’où elle est posée. Le nom *Europe* ne veut pas dire la même chose prononcé à Berlin ou en Syrie, en Algérie ou en Polynésie. La Turquie fait-elle partie de l’Europe? La Russie? L’Ukraine?

Le critique canadien Northrop Frye racontait qu’un de ses amis était parti explorer le Grand Nord avec un guide inuit. À un certain moment, l’ami de Frye s’est senti « déboussolé » et s’est écrit : « Nous sommes perdus! » Ce à quoi le guide inuit a répondu, très étonné : « Perdus? Mais pas du tout. Nous sommes *ici*. »

Nous aussi, même « déboussolés », nous sommes toujours quelque part ici. Nous ne sommes jamais perdus. Dans ces moments où nous nous sentons tel l’ami de Frye, la littérature peut nous servir de boussole, nous montrer que nous sommes toujours ici.

#### SÉMINAIRE 1 - *ODYSSEUS AND INVOLUNTARY DISPLACEMENT*

Renos Papadopoulos (Tavistock Clinic), 2 mars 2022

#### COURS 2 - JUSTICE. MIGUEL DE CERVANTES, *DON QUICHOTTE*

Le 9 mars 2022

Nul ne peut savoir comment naît une grande œuvre. Les contemporains de Miguel de Cervantes pensaient que l’intention de l’auteur était de se moquer des romans de chevalerie et que le personnage de Don Quichotte n’était donc rien d’autre qu’une parodie ou une farce. Plus tard, les romantiques l’ont vu comme un héros romantique. Au fil des époques, d’autres l’ont perçu comme un symbole de l’homme libre, comme une victime de la lecture démesurée, comme le protagoniste d’une œuvre poli-

tique destinée à critiquer l'Espagne du début du XVII<sup>e</sup> siècle; d'autres encore, comme le premier héros d'un roman moderne. Chaque génération a son Don Quichotte.

Les actions de Don Quichotte, en tant qu'individu voulant être juste dans un monde injuste, nous parlent haut et fort de nos jours. À l'époque de Cervantes il y avait, comme partout et toujours, un droit social, des lois qui se présentaient comme justes, même si parfois, aux yeux de certains individus, elles ne l'étaient pas. Il y avait aussi un droit naturel, reconnu par les Pères de l'Église, ainsi qu'un droit à l'autodéfense et à la défense de ceux qui échappent à la protection de l'État. Walter Benjamin a signalé, dans un court essai sur la violence, que celle-ci peut être un moyen soit pour les détenteurs du droit social (la police, l'armée), soit pour l'individu qui, dit Benjamin, se réclame du « droit de mouvoir son corps en direction d'un but visé ». Malheureusement, comme cela est dit plusieurs fois dans *Don Quichotte*, le droit d'exercer ces droits n'est pas clair. Mais le courage nécessaire à un chevalier, si : il est défini comme le point entre deux extrêmes, la couardise et la hardiesse.

Qu'en est-il de l'acte juste ? Au contraire, la justice d'un acte est souvent contredite par les circonstances qui l'entourent. Par exemple, quand Don Quichotte rencontre le célèbre brigand Roque Guinart, une sorte de Robin des Bois catalan, le brigand lui propose son aide. Et Sancho déclare : « Selon ce que j'ai vu ici, la justice est une si bonne chose qu'elle est nécessaire même parmi les brigands. » C'est-à-dire une justice rendue par la violence issue, si l'on peut dire, du droit naturel.

Justice légitime ou illégitime, justice comme critère des fins que l'on veut atteindre, justice comme seul recours d'une société pour survivre à sa propre folie, et comme le moyen qui permet à un individu de justifier la sienne. Nous ne devons pas oublier que, quand Alonso Quijano accepte de ne plus être Don Quichotte, il meurt. Il meurt de ne plus pouvoir poursuivre la justice dans un monde qui, bien qu'hostile, a besoin de lui.

## SÉMINAIRE 2 - LE TEMPS ET L'EUROPE DE DON QUICHEOTTE

Roger Chartier (Collège de France), 9 mars 2022

## COURS 3 - MÉMOIRE. DANTE, LA DIVINE COMÉDIE

Le 16 mars 2022

La mémoire nous permet de raconter nos histoires. La mémoire peut conserver nos souvenirs, tant les vrais que les faux. La mémoire tisse aussi ce que nous appelons l'Histoire, avec un H majuscule.

Quatre siècles après Dante, Cervantes écrit dans la première partie de *Don Quichotte* : « Les historiens doivent être exacts, véridiques et sans passion, et ni l'intérêt, ni la peur, ni la rancœur ni l'affection ne doivent les faire dévier du chemin de la

vérité, dont la mère est l'histoire, rivale du temps, conservatrice des événements, témoin des choses passées, exemple et caution des choses présentes, annonce des choses à venir. »

Jorge Luis Borges, dans « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », mentionne la dernière partie de cette citation et compare la version de Ménard, auteur apocryphe du xx<sup>e</sup> siècle censé réécrire l'œuvre de Cervantes, à celle de Cervantes. Les mots sont, bien entendu, les mêmes. Mais le paragraphe de Cervantes n'est toutefois, selon Borges, qu'un éloge rhétorique de l'histoire. Celui de Ménard, en revanche, est un texte étonnant : l'histoire, écrit Ménard, est la mère de la vérité. « Ménard, un contemporain de William James, dit Borges, définit l'histoire non comme une investigation de la réalité, mais comme sa source. La vérité historique, pour lui, n'est pas ce qu'il s'est passé. C'est ce que nous croyons qu'il s'est passé. »

La *Commedia* peut être lue elle aussi comme le désir de Dante de refaire l'histoire. Prendre sa revanche contre ses ennemis, faire l'éloge de ses amis, revoir sa chère Béatrice, retourner à sa chère ville de Florence. Il importe peu que les faits historiques demeurent les mêmes, et que, selon l'ancien dicton, Dieu lui-même ne soit pas capable de changer le passé. Notre mémoire en est capable, pour le meilleur et pour le pire.

L'hyperthymésie est un trouble médical rare qui a été défini comme étant marqué par « des souvenirs autobiographiques inhabituels ». La revue médicale *Neurocase: The Neural Basis of Cognition* identifie ses deux principales caractéristiques : premièrement, une personne passe « une quantité anormalement importante de temps à penser à son passé personnel » et, deuxièmement, la personne « a une capacité extraordinaire à se rappeler des événements spécifiques de son passé personnel ».

Pour Dante, cette hyperthymésie, si l'on peut la nommer ainsi, devient la matière de son œuvre poétique : il est, lui-même, sa propre construction mnémotechnique. Ses souvenirs, réels ou imaginés, produits de sa mémoire sensitive ou de sa mémoire intellective, bâissent une géographie et une histoire qui deviennent vraies dans le regard du lecteur. Florence, tant aimée et tant haïe; Béatrice, à peine vue, fugacement, dans son enfance, et depuis, toujours rêvée; ses ennemis comme le pape Boniface et ses amis comme Casella, ou ses maîtres comme Brunetto Latini – tous peuplent le territoire de la mémoire de Dante. Et au fur et à mesure que le poème avance, ce territoire de mémoire s'agrandit (comme le voulait Saint Augustin) et celui de la réalité matérielle, fait d'espace et de temps présent, se rétrécit. La *Commedia*, conçue peut-être au tout début comme une glose sur l'idée de l'Exode biblique en tant que métaphore de la vie humaine, devient l'autoportrait de Dante, et son auto-biographie, l'univers entier. Comme une pierre jetée dans un étang, la vision s'élargit jusqu'à tout embrasser, y compris nous, ses lecteurs au xxI<sup>e</sup> siècle.

**SÉMINAIRE 3 - THE ART OF MEMORY IN DANTE**

Lina Bolzoni (Scuola Normale Superiore di Pisa), 16 mars 2022

**COURS 4 - IDENTITÉ. SHAKESPEARE, HAMLET**

Le 23 mars 2022

*Hamlet* débute par une interrogation : « Qui va là? [Who's there?] » C'est Bernardo, officier de la garde, qui pose cette question en venant prendre la relève de Francisco sur le rempart d'Elsinore. Francisco, au lieu de répondre, lui retourne la question : « C'est à moi qu'il faut répondre. Halte, et annoncez-vous. » Le questionnement continue avec l'arrivée de Horatio : chacun veut savoir « qui va là ». Nous, le public, aussi. Qui sont tous ces gens? Qui est chacun d'eux?

En 1976, le metteur en scène Andrei Tarkovski réalise une adaptation de *Hamlet* pour le théâtre. Dans ses mémoires, il raconte une idée qu'il a eue pour un final qu'il n'a pas réalisé (à regret). Après la fin, après que Horatio et Fortinbras disent leurs derniers mots sur les cinq dépouilles, celle de Hamlet incluse, Tarkovski voulait monter une montagne de cadavres et faire ressusciter Hamlet, qui aurait alors levé les bras pour réveiller les morts. Après quoi, les comédiens auraient salué le public, puis les lumières se seraient éteintes sur scène. Tarkovski entendait la pièce comme un rituel de sacrifice : l'individu sacrifié pour que la société puisse continuer à vivre, l'individu affrontant les « frondes et les flèches de l'injuste fortune » pour que nous puissions, nous autres, vivre avec moins de souffrance et moins d'angoisse.

Aujourd'hui, ce sacrifice que Tarkovski invoquait semble revenu au cœur de l'actualité. Sommes-nous capables d'accepter l'idée d'un sacrifice, d'une prise d'armes contre des forces adverses, et de leur faire face? Ou devons-nous, enfermés dans une coquille de noix, nous croire rois d'un espace sans limites – comme le dit Hamlet, « en dépit des mauvais rêves »?

« La question pour nous maintenant est d'être ou de ne pas être », a déclaré Volodymyr Zelensky, s'exprimant en ukrainien devant le Parlement britannique lors d'un appel vidéo réalisé le mardi 8 mars 2022. « C'est la question shakespeareenne. Pendant treize jours, cette question a pu être posée. Mais maintenant, je peux vous donner une réponse définitive. C'est définitivement oui, pour être. »

**SÉMINAIRE 4 - THE BOLD WINDS SPEECHLESS. HAMLET'S EUROPE**

Shaul Bassi (Ca' Foscari University of Venice), 23 mars 2022

## COURS 5 - ÉTHIQUE DE LA SCIENCE. MARY SHELLEY, FRANKENSTEIN

Le 30 mars 2022

L'éthique a-t-elle une place dans le monde des scientifiques ? Et si oui, pourquoi, et quelles sont ses limites ? Il me semble en effet que toute création, scientifique ou littéraire, comporte une question éthique.

Les problèmes de la création – les problèmes du créateur et les problèmes de la créature – peuvent être considérés comme des problèmes cinématographiques. Le « je veux faire bouger les images » de Louis Lumière fait écho au « je veux que ces os morts respirent » du Dr Frankenstein. Apporter la lumière dans l'obscurité (comme Prométhée l'a fait en volant le feu des dieux) est certainement l'une des définitions du cinéma lui-même. Le mythe de Frankenstein n'est-il pas un mythe essentiellement cinématographique, une métaphore du cinéma lui-même ? Dans les deux cas, la vie est créée à partir de pièces assemblées, « en continuité », montées dans l'espoir d'un résultat qui bougera d'une manière ou d'une autre.

Mais les metteurs en scène comme les scientifiques expérimentateurs doivent-ils être confrontés à des frontières infranchissables ? N'oublions pas que le sous-titre de *Frankenstein* est « Le Prométhée moderne » et que Prométhée eut l'audace de voler le feu aux dieux. Était-ce un geste admirable ? Nécessaire ? Sommes-nous devenus meilleurs avec ce « feu » qui est à l'origine de notre civilisation, notre cuisine, notre foyer, mais aussi nos armes, voire nos armes nucléaires ?

Aujourd'hui, plus de deux siècles après le cauchemar de Mary Shelley, les savants fous de la littérature ont changé de rythme. Désormais, ils ne se tiennent plus à côté de leur création, se tordant les mains de joie ou d'angoisse. N'étant plus des génies prométhéens à l'ambition ambiguë, les nouveaux façonneurs de monstres sont devenus les sujets impuissants d'une société qui a elle-même transgressé des limites inavouées (génétiques, atomiques ou virtuelles). Dans le monde d'aujourd'hui, le Dr Frankenstein actualisé (par exemple dans la version de Kenneth Branagh) semble être moins un rebelle qu'une victime.

Est-il possible pour une société de poser de manière convaincante de tels impératifs éthiques tout en répondant efficacement aux exigences pratiques de l'industrie scientifique ? Est-il possible pour une société de considérer, en même temps, les urgences de la science et le contexte dans lequel cette science se développe ? « Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral », ricanait Bertolt Brecht il y a quelque temps. « D'abord vient la bouffe, ensuite la morale ». Est-il possible pour une société d'accorder une importance égale à la fois à la morale et à la « bouffe », à l'ethos et aux affaires d'une société ? Cette question ancienne revient sans cesse, à toutes les époques et sous toutes les constellations. Elle a été posée lorsque Agamemnon a sacrifié sa fille Iphigénie pour que les Grecs puissent naviguer vers Troie grâce à des vents favorables. Elle a été illustrée par les bombes lancées sur Hiroshima et Nagasaki. Elle a été imaginée par H.G. Wells dans *L'Île du docteur Moreau*.

**SÉMINAIRE 5 - FRANKENSTEIN AND THE ETHICS OF NEUROSCIENCE**

John Krakauer (Johns Hopkins University School of Medicine), 30 mars 2022

**COURS 6 - LIMITES DU SAVOIR. GOETHE, FAUST**

Le 6 avril 2022

Que peut-on savoir ? Le Dr Faust incarne cette question ancienne.

Le Dr Faust est vieux, le Dr Faust est nostalgique. L'un est la conséquence de l'autre : cependant le Dr Faust n'aspire pas aux plaisirs de la jeunesse perdue, mais à ceux des temps à venir, une sagesse – *Wissenschaften* – qui est le but de sa vie. Faust voudrait que lui soient accordées les prérogatives du savoir d'un homme âgé en même temps que l'énergie intellectuelle et physique pour en jouir : miracle à double chantant que le naïf Wagner, son assistant, qualifie d'« illumination ».

Pour parvenir à une telle illumination de sagesse intellectuelle mais aussi érotique, puisque le vrai savoir passe à la fois par l'âme et par le corps, la science humaine semble insuffisante au Dr Faust, il en vient donc à recourir à la science dite occulte. Si bien que l'Esprit de la Terre vient à l'appel du savant-sorcier. Cet Esprit lui dit que ce n'est pas à lui que Faust devra avoir affaire. C'est alors qu'apparaît Méphistophélès.

Méphistophélès se définit lui-même comme un raté, quelqu'un qui souhaite faire le Mal mais, à son grand regret, fait le Bien. Il voudrait être absolument mauvais, mais Quelque chose ou Quelqu'un ne cesse de lui barrer le chemin et ses machinations et stratégies démoniaques n'ont pas l'effet désiré.

C'est là un des traits les plus curieux de Méphistophélès. Nous pensons que le Mal doit presque toujours être victorieux et en avançons comme preuve les misères, grandes et petites, de notre vie quotidienne, ainsi que les horreurs et infamies de nos histoires communes. Mais pour Méphistophélès, qui devrait savoir tout cela, ce n'est pas ainsi. En dépit de toute la souffrance humaine, il semble que le Bien triomphe à la fin. Méphistophélès, comme les romanciers à l'eau de rose, croit que, au mépris de ses efforts, tout finit bien et, assez curieusement, il a raison la plupart du temps. Si, dans le *Docteur Faustus* de Christopher Marlowe, les flammes de l'Enfer dévorent le docteur avide (qui, lâchement, propose de brûler ses livres s'il est sauvé, comme si ces malheureux étaient coupables de son ambition), la première partie du *Faust* de Goethe se conclut avec le salut de Gretchen, la jeune femme que Faust a séduite, et la seconde avec celui du pécheur lui-même (dans le *Ur-Faust*, la première version de *Faust*, Gretchen est damnée). Ces tentatives ratées de faire le mal sont sans doute responsables de la mauvaise réputation de Méphistophélès.

Cette contradiction, ce paradoxe, ce double-jeu est le portrait de Goethe lui-même, romantique et classique, poète et scientifique, homme penché sur le Moyen Âge et l'Antiquité au seuil de la modernité, intuitif et empirique, un optimiste conscient de nos faiblesses.

## SÉMINAIRE 6 - L'IDÉE DE SAGESSE EN EUROPE DEPUIS LA RENAISSANCE JUSQU'AU SIÈCLE DES LUMIÈRES

José Burucúa (National University of General San Martín), 6 avril 2022

### COURS 7 - OMNIPRÉSENTE BUREAUCRATIE. FRANZ KAFKA, *LE PROCÈS*

Le 13 avril 2022

Chaque société choisit ou invente le vocabulaire dont elle a besoin pour tenter de nommer sa condition. Une grande partie de ce vocabulaire est nouvelle, inventée pour chaque nouvelle technologie et chaque découverte d'une autre condition psychologique. Mais souvent, la société revient en arrière pour sauver des termes de son passé afin de les utiliser pour donner un nom à une circonstance actuelle. Le terme *kafkaïen* a servi dans la deuxième partie du xx<sup>e</sup> siècle (et continue de servir aujourd'hui) à identifier l'absurdité de notre société bureaucratique dans toutes ses manifestations : politiques, financières, industrielles. Franz Kafka n'aurait pu deviner les subtilités de la technologie électronique qui exige des spécialistes qu'ils construisent des labyrinthes de communication, avec pour condition « kafkaïenne » que ses utilisateurs consacrent autant de temps à voyager dans ces labyrinthes que les experts à les construire. Ou encore, le fait qu'une prétendue démocratie, comme celle américaine, mette en place un système de suffrage universel et impose ensuite un enchevêtrement de règlements qui empêche une grande partie de la population d'y participer.

Le terme *bureaucratie* signifie essentiellement « gouvernement par les bureaux ». En particulier, la « bureaucratie tyannique » est la multiplication excessive des bureaux administratifs et la concentration du pouvoir en leur sein, en référence à leur tendance à s'immiscer dans les affaires privées et à être inefficaces et inflexibles. Le mot a été inventé par l'économiste français Jacques Vincent de Gournay au début du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le modèle de « démocratie » ou « aristocratie », à partir du mot *bureau*.

La bureaucratie, si elle n'y est pas née, aurait du moins été perfectionnée dans l'Empire ottoman. Il y a une histoire que j'ai entendue à Bursa, en Turquie, et que Kafka aurait peut-être appréciée. Depuis la mezzanine de la Mosquée verte, le célèbre peintre et archéologue Osman Hamdi, au XIX<sup>e</sup> siècle, a peint *Le dresseur de tortues*, une toile qui représente un vieil homme en costume traditionnel ottoman et tenant un ney avec lequel il tente de dresser des tortues. Le tableau se veut une satire de la lenteur de la bureaucratie ottomane et a été utilisé comme symbole politique par les Jeunes-Turcs qui, au début des années 1900, souhaitaient remplacer le système atrocement lent des sultans par une monarchie constitutionnelle. Lire, c'est toujours interpréter, qu'il s'agisse de mots, d'images ou de paysages. Et les mosquées, comme les tortues, sont des emblèmes du temps.

Une des sources d'étude les plus intéressantes de l'imaginaire de Kafka est la conversation qu'il a entretenu avec le poète Gustav Janouch pendant deux ans, de 1920 à 1922. Au cours d'une de ces discussions, Janouch annonce à Kafka que quelqu'un en Angleterre (David Garnett) vient de publier un roman (*Lady into Fox*) semblable à sa *Métamorphose*. Kafka lui répond qu'il ne s'agit pas d'une imitation : l'idée de devenir bestial est quelque chose qui est présent dans l'atmosphère de l'époque. Il aurait pu dire la même chose de l'idée de devenir le rouage d'une machine : *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin a été réalisé seulement douze ans après la mort de Kafka. Ce dernier n'a pu anticiper toutes les horreurs du Troisième Reich, mais il a eu l'intuition, et il savait que d'autres écrivains l'avaient également, d'une certaine obscurité dans l'air. *Le Procès* n'annonce pas les régimes totalitaires à venir : il décrit l'état des choses des sociétés depuis leurs premiers temps, des absurdités cruelles des Grecs (le jugement de Pâris, le châtiment de Marsyas) à celles de l'époque de Kafka (dont la plus célèbre, l'affaire Dreyfus), toutes soutenues et structurées autour du squelette des bureaucraties.

La bureaucratie des camps de concentration nazis était préfigurée dans la fiction de Kafka. À Auschwitz, nous dit Primo Levi, ce n'était pas l'injustice, l'inhumanité du lieu qui dérangeait les autorités du camp, ni la réalité scandaleuse que quelqu'un puisse être battu à mort sur un coup de tête ou frappé sans raison pour faire diversion, mais la violation des règles, le fait que les ordres n'avaient pas été suivis, que les papiers étaient classés au mauvais endroit ou pas classés du tout. Comme Kafka le savait et l'a rendu explicite, l'ordre pour lui-même, la forme sans raison, la préservation du contenant sans se soucier de ce que pourrait être le contenu, produisent une vacuité de sentiment dans laquelle, parfois, la cruauté n'est pas perçue comme telle parce qu'elle n'est pas vue du tout. Comme la Justice, dans les allégories du XIX<sup>e</sup> siècle, la Bureaucratie est elle aussi aveugle.

## SÉMINAIRE 7 - LA CORDE TENDUE

Philippe Lançon (Libération, Charlie Hebdo), 13 avril 2022

## COURS 8 - SEXUALITÉS. VIRGINIA WOOLF, ORLANDO

Le 20 avril 2022

Qui sommes-nous ? Qu'est-ce qui nous définit ? Sommes-nous définis par nos traits biologiques, notre apparence physique, notre couleur, la nature de nos cheveux, par nos actions, nos rôles, par le résultat de nos décisions ? Sommes-nous définis par la chance ou par le choix ? Par nous-mêmes ou par les autres ?

Les premiers mots que Virginia Woolf fait dire à Orlando dans le roman sont : « Je suis seul. » Mais il ne l'est pas, bien sûr. Lorsque nous le rencontrons, c'est un jeune

noble anglais de 16 ans entouré de serviteurs et de courtisans, hommes et femmes, et de sa famille, et aussi de la reine elle-même, Elizabeth I<sup>e</sup>, puisque nous sommes, au début du livre, à l'époque élisabéthaine.

La notion de genre est depuis longtemps une question à éprouver. Les hommes et les femmes définis par leur biologie conventionnelle dans nos histoires (l'homme comme donneur actif de la semence, la femme comme réceptrice passive, etc.) ont vu ces identités sociales remises en question et leur fluidité reconnue. La conclusion inévitable de centaines de statistiques biologiques est qu'il n'existe pas d'identité féminine ou masculine reconnaissable à 100 %. Nous partageons tous, à des degrés divers, des caractéristiques dites masculines et féminines.

La fluidité sexuelle, l'expérience transgenre et non binaire sont clairement intrinsèques à l'expérience humaine. Tout comme nous avons découvert que la gaucherie était beaucoup plus répandue lorsque nous avons cessé d'essayer de dresser les enfants pour qu'ils ne le soient plus, des notions plus fluides du genre ont commencé à apparaître lorsque l'élément punitif a été supprimé.

Si la société est souvent lente à reconnaître et à accepter tout ce qui sort de ce qu'elle a établi comme « normal », la littérature s'est toujours méfiée des affirmations dogmatiques. Mais nous sommes toujours dans le domaine binaire de l'identification du genre. La réalité est bien plus complexe et bien plus subtile. Les mots *hétérosexuel*, *homosexuel*, *bisexuel*, *polyamoureux*, tentent de définir les préférences sexuelles. Ceux d'*homme*, *femme*, *transsexuel*, *transgenre*, tentent d'aborder l'identification anatomique et psychologique.

Le terme *transsexuel* a été introduit par le sexologue américain David Oliver Cauldwell en 1949. Celui de *transgenre* a été inventé par le psychiatre John Oliven en 1965, arguant que le concept de « sexualité » ne pouvait expliquer la « croyance dévorante selon laquelle [les transsexuels] sont des femmes qui, par une incroyable erreur, ont reçu un corps d'homme » (ou vice-versa). L'objet de ce cours étant de proposer une définition de l'Europe à travers les mythes et les langages, rappelons que le Conseil de l'Europe reconnaît la transsexualité comme un motif autonome protégé par l'article 14 de la Convention européenne des droits de l'homme. Dans sa décision relative à une affaire de protection d'une femme trans espagnole, la Cour européenne des droits de l'homme a clairement établi que le transsexualisme était une notion couverte par l'article 14, qui contient une liste non exhaustive de motifs de discrimination interdits.

Les transsexuels constituent un sous-ensemble des personnes transgenres. Les personnes transsexuelles peuvent ou non subir une intervention chirurgicale et une thérapie hormonale pour obtenir une apparence physique typique du genre auquel elles s'identifient. Le terme *transgenre* est un terme générique qui décrit les personnes dont le sexe est différent de celui qui leur a été assigné à la naissance : homme, femme ou intersexé. Le terme *transsexuel* est un terme plus spécifique qui s'inscrit dans le cadre du transgenre. Ce terme peut être controversé et ne devrait être utilisé que si une personne demande expressément à être désignée de cette manière.

Nous sommes constamment confrontés à un choc de vocabulaires individualisés dans lesquels le sens est implicite mais la plupart du temps non reconnu, et dans lesquels la voix la plus forte prime, s'imposant à l'autre et rendant l'autre inaudible. C'est ce qui se produit dans le dialogue supposé entre un empire et ses colonies, entre un chef de gouvernement ou un chef religieux et ses sujets, entre un patriarche (ou une matriarche) et le reste de la famille. Parce que l'équilibre des pouvoirs dans les sociétés ne cesse de changer (la plupart du temps très lentement), l'histoire politique est parallèle à l'histoire du langage.

### SÉMINAIRE 8 - ORLANDO, OR A LAND OF OUR OWN

Margarida Val del Gato (Universidade de Lisboa), 20 avril 2022

### COLLOQUE - *EUROPA : LE MYTHE COMME MÉTAPHORE*

Le 7 juin 2022

Qu'est-ce que l'Europe aujourd'hui? Que devrait être l'Europe?

Ce que nous appelons « Europe » possède une identité fluide et inconstante. Le mythe grec qui attribue la création du continent à une princesse africaine ou asiatique enlevée par le dieu Zeus ayant pris la forme d'un taureau donne au continent européen une préhistoire troublante de « dislocation involontaire ». À partir de cette fondation mythique, l'Europe acquiert une ou plusieurs identités. Pour essayer de les déceler, nous avons parcouru huit œuvres classiques de la littérature européenne qui nous ont permis d'étudier les notions d'immigration, de mémoire collective, de justice individuelle et sociale, d'identités personnelles et nationales, de conception du savoir scientifique et de ses limites éthiques, les bureaucraties inhérentes aux systèmes de gouvernance, et les définitions biologiques et culturelles de genre.

Pour clore notre cours, le colloque « *Europa : le mythe comme métaphore* » a accueilli six personnalités du monde culturel pour discuter de ces notions d'identité européenne. Cet échange a pris la forme d'une conversation à six voix. Les participants n'ont pas donné lecture de papiers spécifiques, mais se sont entretenus entre eux sur le thème du colloque tout au long de la journée.

#### **Intervenants :**

- Alessandra Benedicty-Kokken (États-Unis)
- Laurent Gaudé (France)
- Oksana Mitrofanova (Ukraine)
- Bahiyyih Nakhjavani (Iran)

- Ruth Padel (Angleterre)
- Catarina Vaz Pinto (Portugal)