

## La Matière de l'Apocalypse

Introduction à la conférence de Daniel Fabre

Claudine Gauthier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/assr/27701>

DOI : 10.4000/assr.27701

ISSN : 1777-5825

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2016

Pagination : 27-33

ISBN : 978-2-7132-25-17-8

ISSN : 0335-5985

### Référence électronique

Claudine Gauthier, « La Matière de l'Apocalypse », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 174 | Avril-Juin 2016, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 02 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/assr/27701> ; DOI : 10.4000/assr.27701

---

# La Matière de l'Apocalypse

## Introduction à la conférence de Daniel Fabre

« Tant qu'il y a de la mort, il y a de l'espoir<sup>1</sup> .»  
(Lampedusa, *Le Guépard*)

« Daniel » paraissait immortel à tous ceux qui l'aimaient ; comment diable pouvoir être à ce point omniprésent, attentif à tous et à tout, semblant hors d'atteinte de toute fatigue même, sans avoir préalablement vaincu la Matière, la nécessaire nature périssable de la chair, corollaire de la faute primordiale d'Adam dans la pensée judéo-chrétienne ? La mort, sa conséquence, est inscrite dans une durée de temps limitée, qui s'étend de cet événement primordial à l'*eschaton*. Ne plus mourir signifierait être déjà entré de plain-pied dans le monde d'une apocalypse vécue non pas au seul sens étymologique de révélation, mais aussi de fin littérale du monde que nous connaissons et pouvant prendre la forme d'une re-création du monde matériel, si nous suivons la lettre chrétienne<sup>2</sup>. C'est l'interrogation de cette palette d'horizons apocalyptiques qui est au cœur de la conférence dont nous proposons la transcription. Née du jaillissement de son prodigieux talent d'improvisation, Daniel Fabre décrypte ici différentes sources, *a priori* très disparates jusque dans leurs supports, pour les établir en des correspondances qui mettent en lumière de manière magistrale une unité narrative, telle la solution d'une énigme unique par son essence et fondée sur l'emprunt du registre eschatologique lu au travers de son ancrage dans le dynamisme de la matière, « de l'action de la matière sur l'action ». L'entrecroisement des sources opère également ici la mise en correspondance de plusieurs chantiers, investis parfois depuis bien des années et déployés jusque-là de manière autonome : le champ de l'historiographie, resserré principalement autour du paradigme des

---

1. Peu après la disparition de Daniel Fabre, j'eus encore la douleur d'apprendre le décès d'un ami de 30 ans, l'artiste Alexandre « Daltex » Nativel, au moment même – ou presque – où Emma Aubin-Boltanski me demandait de présenter cette conférence. Les mots de Daniel sur la possibilité pour l'artiste de s'opposer à l'apocalypse au moyen de sa palette, pour recréer un monde à partir de ses débris effondrés, ont résonné en un étrange écho où venait s'entrecroiser l'homologie établie par Groddeck entre art et maladie. Je souhaite rendre hommage à sa mémoire et à l'infini courage qui a été le sien.

2. Cf. Ap 21, 4 : « Il n'y aura plus ni deuil, ni lamentation, ni douleur. En effet, les choses anciennes auront disparu ».

« derniers<sup>3</sup> » qu'il avait établi ; l'anthropologie de la littérature occidentale, dont il s'étonnait encore récemment des « résistances académiques » que rencontrait l'investissement de ce « nouveau » terrain (Fabre, 2013) ; l'anthropologie de l'Art et de ses processus créateurs dans ses liens tant à la fiction qu'à l'histoire intime du créateur ; les émotions patrimoniales, interrogées autour de la question de l'authenticité. Ceux-ci sont tous convoqués, confrontés, ici, à partir d'une lecture inspirée du texte fondateur de l'apocalyptique chrétienne élevé au rang de paradigme de l'ambivalence dont sont ontologiquement porteuses les pratiques religieuses.

Le gros chantier entamé en collaboration avec Giordana Charuty et Marcello Massenzio depuis l'automne 2013 autour de l'édition française de l'ouvrage posthume inachevé de De Martino, *La fine del mondo*, a certainement été l'élément qui a nourri cette catalyse. Lors des séminaires qui en ont accompagné pendant deux ans la préparation, d'abord à l'École pratique des hautes études puis à l'École des hautes études en sciences sociales, Daniel Fabre nous a fait goûter la primeur de l'amplitude de la réflexion qu'il avait engagée sur la fin du monde et les mondes finissants (qu'ils soient historiques, culturels ou encore psychopathologiques), réflexion qui dépassait largement la seule mobilisation de Sartre qu'il pointe du doigt dans cette conférence : ce sont, de manière plus générale, les fondements mêmes de notre discipline, l'ethnologie, qu'il a revisités aussi dans cette perspective, insistant sur le sentiment de gouffre qui a habité De Martino lui-même au cours de son travail préparatoire, gouffre investi tant sur le plan personnel (il souffrait d'épilepsie) qu'académique, du fait de sa tentative de renverser là un discours institutionnel dominant. Daniel Fabre montre comment De Martino aboutit ainsi à la production d'une méta-anthropologie transformée en symptôme, ses résultats étant introduits au sein de son tableau clinique d'un Occident saisi « jusque dans les profondeurs de sa propre fin<sup>4</sup> ». L'Homme a mis en place deux moyens pour répondre à cette apocalypse : la comparaison interculturelle réalisée à partir de l'ethnographie qui permet de saisir des mondes où la fin du monde ne clôt pas l'Histoire au moyen d'une histoire active ; l'intégration de cette fin du monde dans un schéma qui l'instaure comme épreuve fondatrice, comme ressource de toute culture, c'est-à-dire de toute humanité. Ce que De Martino a d'abord saisi comme symptôme d'une condition anthropologique, finit par se transformer en condition historique à portée générale, créant une tension entre une théorie de la condition humaine et une théorie

---

3. Ce paradigme établi par Daniel Fabre est basé sur une conception apocalyptique de l'histoire, établissant l'ethnographe non pas tant comme en quête d'une altérité exotique qu'en celle d'un survivant, « promu comme individu-monde ». Ce paradigme a longuement été développé par Daniel Fabre, notamment dans ses séminaires à l'École des hautes études en sciences sociales (cf. également son article publié dans *L'Homme* en 2008, n° 185-186, « Chinoiseries des Lumières. Variations sur l'individu-monde »).

4. Séminaire « Traduire De Martino » du 22/01/2013, École pratique des hautes études.

historique des crises situées dans le conflit entre dominants et dominés. Le principe anthropique apparaît comme une force à laquelle il convient de se confronter, comme l'effort dont naît l'anthropologie elle-même, dans un souci de saisir la variété des cultures que l'homogénéisation du monde, sous la bannière des cultures, est en train de détruire<sup>5</sup>. La transposition d'un système symbolique dans la matérialité des actes, qui transcende l'intention, recèle déjà ce conflit en elle-même. Et, de ce point de vue, la mise en acte de ces rituels, eschatologiques par leur essence même, que sont les pratiques funéraires apparaît comme le point d'orgue de ce paradigme, en présentifiant de manière on ne peut plus aiguë ce conflit entre « ce qui passe irrévocablement sans nous » (la mort comme fait de nature) et « ce que nous devons faire passer dans la valeur » (la mort comme force culturelle de régénération), le risque humain étant de mourir avec ce qui meurt au lieu de faire mourir en nous, c'est-à-dire de ne pas dépasser la crise du deuil (De Martino, 2008)<sup>6</sup>.

Cette tension entre le faire et le défaire est nouée autour de la question de l'authenticité de la restauration de la matière. En plusieurs occasions, Daniel Fabre a disserté sur les réflexions auxquelles l'avaient porté les travaux de Stéphane Ferret (1996) sur *Le bateau de Thésée* : s'agit-il toujours du même bateau, alors que toutes ses pièces ont dû être changées en réponse à l'usure du temps ? Il me souvient de l'enchantement de mes étudiants l'entendant à l'automne 2013, dans une université qui, à Bordeaux, portait encore le nom de Victor Segalen. C'est justement à partir des *Immémoriaux* qu'il prolonge la mise en tension qu'il perçoit dans l'ouvrage de Ferret, qui se dessine ici seulement en arrière-plan : face à la dissociation des mots et des choses, deux figures s'opposent. La nouvelle génération s'adapte, se moule dans le renouvellement de la matérialité, signifiant elle aussi, tel le Tancrède du *Guépard* de Tomasi de Lampedusa : « Si nous voulons que tout continue, il faut que d'abord tout change » (1959 : 35). L'Ancien « refuse et va mourir au bord de la mer ». Il existe une troisième posture : être le témoin. C'est le rôle dévolu au Jean de l'Apocalypse néotestamentaire comme au Prince Salina de Tomasi de Lampedusa, le dernier « Guépard authentique » (*ibid.* : 61). Sur les variations entre leurs deux postures de témoin, nous reviendrons un peu plus tard.

Le *Guépard*... voilà bien œuvre qui mérite d'être lue à plus haut sens ! Daniel Fabre s'en était déjà emparée depuis longtemps, au prétexte des liens entre littérature et anthropologie. Il esquissait alors seulement la nécessaire lecture de son registre apocalyptique sur le plan socio-culturel (2013 : 18). Il décrit cette fois « l'effacement de la finalité [...], de l'eschaton » opérée par ce qu'il considère comme une réécriture moderne de l'apocalypse de Jean, au travers des trois fins.

---

5. *Ibid.*

6. La question de la crise du deuil est longuement développée par De Martino, pas seulement dans cet ouvrage mais aussi dans *La fine del mondo* où, à partir des travaux d'Oscar Cullmann, il interroge les réélaborations que cette crise a dû impliquer dans le christianisme primitif après la mort de Maître.

Il dissocie avec justesse l'œuvre de l'écrivain de sa transposition au cinéma par Visconti : ce sont là deux ouvrages bien différents. Le réalisateur semble avoir fait des variations sur l'apocalyptique, au sens large, un de ses thèmes obsessionnels ; il a pourtant passablement dépouillé le *Guépard* des accents de ce registre qui résonne incessamment dans le roman, animant et guidant l'action. C'est le Soleil qui est là érigé explicitement en maître de l'Apocalypse, soleil d'été sicilien, résolument omniprésent, qui brûle les terres et métamorphose les roses *Paul Neyron*, symboles de la mutation qui est à l'œuvre, du monde finissant de l'aristocratie sicilienne, en « choux bizarres (...), obscènes » et « sentant la cuisse d'une danseuse de l'Opéra » (1959 : 19). Rien d'étonnant à cela, pour qui connaît l'astronomie. Certes le jour du lever héliaque de Sirius (25 juillet), le Grand Chien<sup>7</sup>, est celui où les effets de la Canicule sont les plus craints, depuis l'Antiquité. Mais la période des jours caniculaires est souvent établie à partir d'autres dates astronomiques et volontiers mise en correspondance avec le solstice d'été (21 juin), comme l'a démontré Claude Gaignebet (1986 : 305). Le lien entre Canicule et *eschaton* s'opère à deux niveaux : risque d'embrasement du monde par le soleil, passant trop près en cette période ; passage de l'Astre dans la voie lactée au 25 juillet, ouvrant aux hommes la route du « chemin des âmes » (*ibid.* : 269-284). Le prince Salina est astronome, nous rappelle Daniel Fabre. Sa science l'érige en témoin privilégié des conjonctions eschatologiques qui se réalisent entre matérialité humaine et matérialité céleste, rendues visibles à ses yeux seuls. L'étoile Vénus elle-même viendra le chercher au moment de sa mort ; « le fracas de la mer se calma d'un seul coup » (Lampedusa, 1959 : 238).

« L'action de la matière sur l'action » des horizons apocalyptiques est omniprésente et toujours porteuse d'héritages pluriels, mobilisant des codes empruntés à des registres disparates, tous ensemble garants de la singularité comme de l'authenticité du Monde de la Sicile, juxtaposés d'abord, puis confondus avant de s'inverser pour voir triompher l'extrême sensualité qui exprime magistralement le signe sous lequel est placé l'ensemble de cette apocalypse : Vénus. Ainsi le rosaire à peine achevé, les nudités mythologiques se découvrent et redeviennent maîtres de l'Olympe palermitain qu'est la villa de l'immense Guépard ; le corps de son épouse – seul objet dont il s'est entouré qui ne soit pas à son échelle, précise l'auteur (*ibid.* : 25) – en frémit presque immédiatement, traversée par l'espoir de prononcer des « Jésus Marie » synonymes de cris de jouissance (*ibid.* : 33). Le fils, en attente d'un billet doux, se demande : « Pourquoi donc s'est incarné le Rédempteur ? » (*ibid.* : 16). On pourrait multiplier les exemples. Évoquons plutôt un matériau placé au cœur de cette apocalypse : l'or, dont est déjà faite la Jérusalem Céleste du texte de Jean mais qui est marqué par une profonde ambivalence dès les sources bibliques et, notamment, dès le récit fondateur de

---

7. Il y aurait tant à dire du bestiaire du *Guépard* et, notamment, des audacieuses correspondances établies entre félins et canidés, qui éclairent jusqu'à son titre. Mais cela nous entraînerait ici trop loin.

l'apocalyptique chrétienne, ayant été aussi forgé pour la coupe que tient en sa main La Grande Babylone, mère des prostituées et des abominations du monde (Ap 18, 4-5). Les ors des palais siciliens, leur tonalité solaire, symboles d'une distinction – au sens bourdieusien – placée au centre de cette apocalypse, changent de registre à mesure que s'accomplit la fin du monde pour basculer dans la matérialité crue de la valeur monétaire :

– Magnifique, Prince, magnifique ! Des choses comme ça, on n'en fait plus de nos jours ! Au prix actuel de l'or ! (Lampedusa, 1959 : 204).

Au plafond les divinités, de leurs sièges dorés, contemplant le spectacle, souriantes et aussi inexorables qu'un ciel d'été. La contraposition, au cours de l'épisode du bal au palais des Ponteleone, entre ces ors solaires, maîtres de l'apocalypse en cours, et l'aspect lugubre des objets inscrits dans la matière de la temporalité humaine a déjà été soulignée (Saignes et Salha, 2015 : 110) : robes de bal livrées dans de grandes caisses noires semblables à des cercueils ; habits noirs des danseurs évoquant au Prince Salina des corneilles en quête de proies corrompues ; convives errant dans un palais comparé à des catacombes, puis apparaissant tel du bétail meuglant mené à l'abattoir ; apparence cireuse des chauds-froids de veau, etc. L'aspect ténébreux du bal est pleinement annoncé au cours du trajet entre le palais Salina et le palais Ponteleone, accompli « entre l'enchevêtrement des rues obscures ». Il est indiqué d'abord d'un « tintement grêle » et révélé plus avant par la vision d'un prêtre portant un calice contenant le Saint-Sacrement, le saint viatique porté à un mourant. Le mouvement de la voiture s'interrompt, arrêté par la mise en présence de l'objet. Le Guépard descend sur le trottoir, s'agenouille, tandis que les femmes se signent (Lampedusa, 1959 : 194-195). « Tout fidèle a le devoir de croire à la transsubstantiation, mais ses yeux voient bien que les apparences [...] de l'hostie sont restées celles de la farine et ne sont pas devenues celle de la chair du Christ. On avait souvent quelque difficulté à croire à ce miracle. Alors, sur son lit de mort, le fidèle confessait ses doutes au prêtre venu lui administrer les derniers sacrements », nous rappelle Paul Veyne (2014 : 94). Au-delà de l'hypothétique doute de la raison, au-delà d'un questionnement sur le niveau d'adhésion à la croyance, la tradition impose l'acte de révérence dû symboliquement à l'objet.

Ce tintement funèbre, prédestiné à tout mortel, reviendra en tête du Prince Salina contemplant ses pairs au cours du bal. « On n'a rien le droit de haïr, si ce n'est l'éternité » pense-t-il alors (205), méditant sur un monde qui lui semble figé et, pourtant, fini comme par avance dans sa matérialité.

Le prince Salina, tel Jean, est le témoin d'une apocalypse qu'il est contraint de contempler. À la différence de Jean, forcé de voir et d'entendre sans jamais livrer ni impression, ni ressenti, garantissant ainsi l'authenticité de la révélation divine « du faire et du défaire » qui se joue sous ses yeux, *Le Guépard* est une apocalypse dont le protagoniste voit, entend mais, aussi, éprouve, commente et agit, même, sur la marche du monde finissant. Une seule exception vient remettre

en cause cette dichotomie : l'épreuve de la connaissance, ancrée par le récit évangélique dans une pleine matérialité, rappelée par Daniel Fabre<sup>8</sup>. Jean doit manger le livret que tient l'ange. Il fut « doux comme du miel ; mais quand je l'eus avalé, il devint amer pour mon estomac » (Ap 10, 10). Daniel Fabre avait invité Claude Gaignebet à commenter ce passage de l'Apocalypse à partir d'une lecture de la *Mélancolie* de Dürer en le séminaire qu'il assurait à l'EHESS avec Claude Macherel sur *L'autre de l'Art*, en 2006<sup>9</sup>. C. Gaignebet avait alors mis en évidence comment ce fiel éprouvé par Jean dans ses entrailles désigne littéralement, au sens étymologique, un tempérament bien précis de la théorie des humeurs : le tempérament mélancolique<sup>10</sup>, décrit notamment par Marsile Ficin dans *De triplici vita*, tempérament que partagent Jean et le prince Salina. La mélancolie atteint surtout ceux qui ont fait l'épreuve de la connaissance, car ils travaillent dans la nuit, noire, avec de l'encre, également noire, et se livrent peu à la joie. L'un des meilleurs moyens de contrecarrer la mélancolie est d'utiliser un talisman : le carré magique de Jupiter, figuré justement derrière l'ange gravé par Dürer dans sa *Mélancolie I*. L'opposition de Jupiter à la mélancolie réside dans l'étroite association qui a été établie entre la planète qui porte son nom et la joie, aboutissant à la formation de l'adjectif jovial. Ce carré magique devait être tracé exclusivement sur le métal de Jupiter, l'étain, et surtout pas sur du plomb, métal lourd associé à Saturne et, en conséquence, à la mélancolie elle-même (Panofsky, Kiblansky et Saxl, 1989). Or l'ange de Dürer n'est autre que Gabriel, figuré en artisan méditant mélancoliquement sur le projet de la matérialité christique à partir du nombre 34, nombre qui est celui du carré magique de Jupiter mais qui correspond également aux années séparant exactement l'Annonciation de la date idéale de la première Pâques, c'est-à-dire de la Passion dont la prescience engendre la mélancolie de l'artisan de cette incarnation. À un stade ultérieur, s'établit un jeu de correspondances symétriques et inverses entre Marie, érigée en symbole de l'amertume, jusque dans les étymologies établies autour de son nom, et Jésus, « doux bois portant doux clous », selon l'hymne du *Pange lingua* récité au vendredi saint

---

8. Daniel Fabre insiste avec justesse sur l'importance de l'ancrage matériel de l'Apocalypse autour de deux nombres : 7 et 12. Ceux-ci sont puisés aux sources vétérotestamentaires. Le nombre 7 est le plus sacré. Sa justification varie d'une source à l'autre. Ginzberg rappelle notamment comment certaines sources affirment que cette importance peut être démontrée tant par l'histoire de l'humanité, par celle d'Israël que par celle de la nature. Tout ce qui appartient au monde physique est défini par sept limitations (1997, t. I : 140). Le 12, quant à lui, établit tant le nombre des mois, des tribus d'Israël que celui des ailes des anges supérieurs. Ce nombre a été inséré jusque dans le rituel (*Jewish encyclopaedia*, t. IX : 349). On notera dans l'Apocalypse de Jean la transposition de matière opérée autour de ce dernier nombre : c'est désormais la Jérusalem Céleste qui, seule, est bâtie autour de lui qui, dans le monde périssable d'après la faute d'Adam, contenait l'ensemble des tribus du peuple d'Israël.

9. La transcription de cette conférence sera publiée prochainement dans les *Mélanges* en mémoire de Claude Gaignebet, à paraître aux Classiques Garnier, sous la direction de Daniel Fabre, Claudine Gauthier, Mireille Huchon et Xavier-Laurent Salvador.

10. Le mot signifie littéralement « bile noire ».

(Gaignebet, 2008 : 51-57). Cette conjonction opérée entre Mère et Fils, au travers de la distribution des sensations dissonantes procurées par l'acquisition de la connaissance, nous ramène à l'étymologie même du mot matière formé, rappelons-le, à partir du latin *mater* (mère) envisagée comme origine, substance générative, dimension qui pose problème en venant reconfigurer la filiation de Jésus en tant que Fils de Dieu (Claverie, 2003). Ce registre réalise cette fois non pas tant le « faire que l'artiste incarne » qu'un faire façonné par le théologien et qui lui confère aussi, en définitive, un rôle d'artisan du fait de sa capacité à agir sur la matière au travers des pratiques que ses dogmes suscitent.

Claudine GAUTHIER

*Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain*  
*Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture*  
*Centre d'études en sciences sociales du religieux*  
*Université de Bordeaux*  
 EHESS, CNRS

## Bibliographie

- CLAVERIE Élisabeth, 2003, *Les Guerres de la Vierge*, Paris, Gallimard.
- DE MARTINO Ernesto, 2002 [1977], *La Fine del Mondo. Contributo all'Analisi delle Apocalisse Culturali*, Turin, Einaudi.
- , 2008 [1958], *Morte e Pianto Rituale nel Mondo Antico*, Turin, Bollati Boringhieri.
- FABRE Daniel, 2008, « Chinoiseries des Lumières. Variations sur l'individu-monde », *L'Homme*, n° 185-186, p. 269-299.
- , 2013, « Le dernier des Guépards. Que Partagent l'Anthropologie et la Littérature ? », *Recherches et Travaux*, n° 82, p. 13-20, trad. de Silvia Disegni.
- FERRET Stéphane, 1996, *Le Bateau de Thésée. Le problème de l'identité à travers le temps*, Éditions de Minuit.
- GAIGNEBET Claude, 1986, *À Plus Haut Sens*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- , 2008, « De l'amer est sorti le doux... », in Duché-Gavet V., Lapacherie J.-G. (dir.), *De l'Amer*, Biarritz, Atlantica.
- GINZBERG Louis, 1997, *Les Légendes des Juifs*, Paris, Le Cerf, trad. G. Sed-Rajna.
- Jewish Encyclopedia*, 1901-1906, New York, Funk and Wagnalls.
- PANOFSKY Erwin, KIBLANSKY Raymond, SAXL Fritz, 1989, *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard.
- SAIGNES Anna, SALHA Agathe, 2015, *Romans de la Fin d'un Monde*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- TOMASI DI LAMPEDUSA Giuseppe, 1959, *Le Guépard*, Paris, Le Seuil, trad. F. Pézard.
- VEYNE Paul, 2014, *Et dans l'Éternité Je ne m'ennuierai pas*, Paris, Albin Michel.



