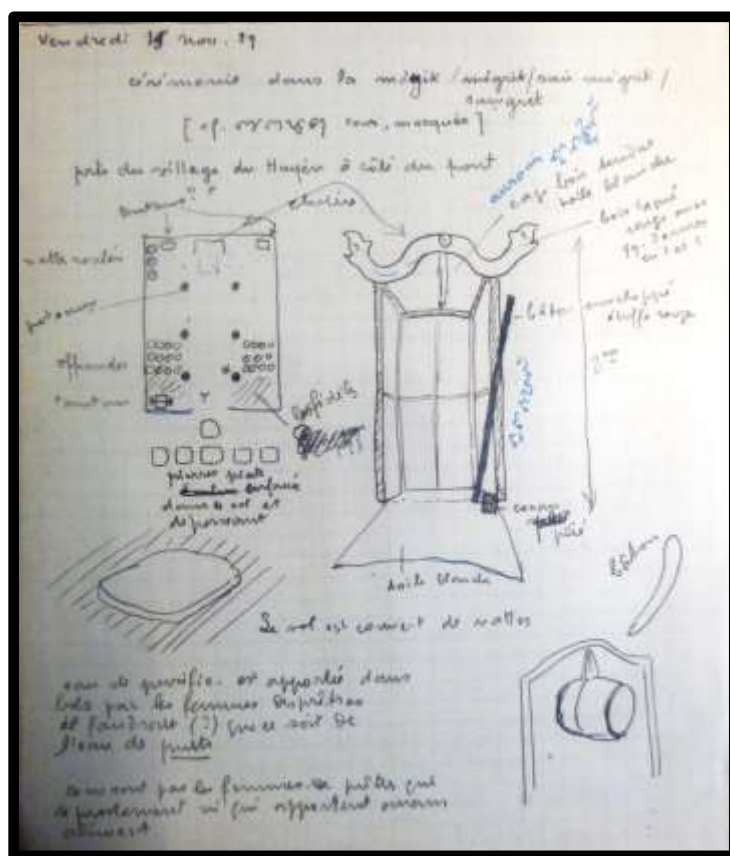




Bulletin de la SAPM n° 3
janvier 2023



« Cham VIII », p. 2, vendredi 15 novembre 1929.
Page d'un cahier ethnographique de Mus en pays cham, nov.-déc. 1929
(IAO, Fonds Paul Mus, boîte 6, pièce 12)

S. A. P. M.
12 rue Michelet, 91120 Palaiseau
Directeur de publication : G. Mikaelian
I.S.S.N. : 2968-3807

Sommaire

⌘ **Éditorial. « Paul Mus poète : l'Autre page ou la spiritualité mussienne » [pp. 2-5]**

⌘ **L'actualité des éditions de texte et de la critique [p. 6]**

⌘ **Du côté des archives. Le fonds Mus de l'IAO, un aperçu de sa richesse [pp. 6-10]**

⌘ Les carnets, cahiers, et fiches manuscrits de Mus

⌘ Les cours de Yale

⌘ « L'Asie bouddhique et l'actualité politique », une conférence de 1958

⌘ **Études. « Paul Mus et le cinématographe : du 'cinéma solide' asien à l'architecture du film européen », par G. Mikaelian [pp. 11-23].**

⌘ **Événement. Journée d'étude « Paul Mus actuel (II) : 'Ce que porte le sol asien'. Paul Mus et la fabrique de l'ethnologie » (7 novembre 2023) [pp. 24-28]**

⌘ **Bulletin d'adhésion [p. 29]**

Paul Mus poète : l'Autre page ou la spiritualité mussienne

Une spiritualité mussienne ?

Dans quelle mesure l'œuvre de Paul Mus a-t-elle été portée par une spiritualité, et laquelle précisément ? Quelles valeurs morales ou religieuses transparaissent des manifestations écrites de l'esprit mussien ? Il n'est pas de réponse simple à cette question qu'aucun lecteur familier des textes du savant ne peut manquer de se poser. L'ample et chaleureuse prose mussienne n'est pas axiologiquement neutre, loin s'en faut. Égrener les temps forts de sa biographie telle qu'est nous est connue en plus de parcourir ses publications permet toutefois de délimiter un périmètre des possibles. Un indice, poétique, retrouvé fortuitement dans un de ses nombreux carnets de notes conservés à l'Institut d'Asie Orientale (IAO) paraît quant à lui celer une tonalité spirituelle inédite, qu'on croit pouvoir suggérer à l'attention des membres de la SAPM, en attendant une étude circonstanciée sur cette question. Voyons donc les contours de ce labyrinthe spirituel avant de découvrir, peut-être, le fil d'Ariane qui le traverse.

Mus est d'abord un homme fidèle aux patries charnelles, enraciné dans sa terre provençale où sont nés ses ancêtres, une terre qu'il a connue tardivement au retour du Vietnam où s'étaient installés ses parents quand il avait 5 ans, lorsqu'il revint vivre en France pour y faire ses études. Entretemps, son père avait su lui transmettre le goût de la terre de ses ancêtres, mais aussi le chatolement de leur langue, à travers dits et chansons : « Ce matin, après combien d'année ! me revient la petite chanson provençale qu'aimait chanter mon père [:] / *Ai rescontra ma mia / Di Lun / Qué s'en anava vanendre / Di Fum / Lun, fum, tau / Restourna-té ma mia / Restourna-té qué plour ! / [...]* »¹. « Entre Ventoux et Luberon », il découvre alors « dans le cadre de ce beau paysage de Provence montagnaise », le village de Murs, qui saille « en net relief, sur sa colline, vers quelques cyprès et d'épais marronniers »². Tout laisse à penser que l'étudiant fait des séjours réguliers dans la demeure de son grand-père paternel, sise dans cette petite commune du Vaucluse à laquelle le nom qu'il portait n'était pas étranger, tout comme il le fera après-guerre, et ceci jusqu'à sa mort intervenue, précisément, dans cette demeure, près d'une dizaine d'années après qu'il eut enterré son fils, tué en Algérie, sous les cyprès du village.

Enraciné, Mus était aussi, ainsi qu'il se plaisait à le dire, « asien », c'est-à-dire nourri d'une expérience intime de l'Asie. Dans son enfance, à Hanoi, il avait été tôt frappé par diverses manifestations de la spiritualité populaire vietnamienne, et il a raconté en plusieurs occasions comment la bonne de ses parents l'avait initiée au culte du Bouddha Lokeśvara, mais aussi comment les rituels expressifs qui

¹ Cf. IAO, Fonds Mus, boîte n°4, Carnet manuscrit n° 19, passage rédigé en 1968. « *Ai rescontrat ma mia diluns / que se n'anava vendre de fum. / Luns fum, tòi ! / Entòrna-te mia, entòrna-te que plòu. [...]* » soit « J'ai rencontré ma mie lundi / Elle allait vendre de la fumée / Lun-, fumée, tòi ! / Reviens, ma mie, reviens, il peut [...] »

² Mus, Paul, « Paysans et paysages. *Ense et aratro* », *Esprit*, n° 358 (3), mars 1967, pp. 461-467.

accompagnaient ce culte vinrent en quelque sorte combler le vide laissé par la sobriété spirituelle d'une famille aux convictions laïques, encore imprégnées de racines protestantes. Par la suite, sa longue fréquentation des textes bouddhiques, on le sait, n'aura pas été étrangère à la forme même de son écriture non plus qu'à la tournure de ses raisonnements³, tant et si bien qu'un de ses collègues et disciples japonais a pu reconnaître « beaucoup du Bodhisattva » dans l'esprit du maître⁴. Est-ce à dire qu'il aurait été bouddhiste ? Sans doute le fut-il à plus forte raison qu'il considérait lui-même le bouddhisme comme un personalisme, doctrine spirituelle anti-moderne dont on sait qu'il était proche⁵. Une fois en France pour étudier, le jeune « asien » plongea dans l'atmosphère intellectuelle bouillonnante de l'entre-deux-guerres, et croisa nombre des figures ou des textes de ce que les historiens appelleront, plus tard, « les non-conformistes des années trente », dont l'un des points communs est d'avoir cherché, du côté de la raison comme de la spiritualité, des outils pour combattre les effets délétères de la modernité⁶.

Arrive la Seconde Guerre mondiale et l'engagement militaire. Un engagement sans réserve en défense de sa patrie, non plus la petite, mais la grande, la française, d'abord dans l'armée régulière en 1940 puis dans la résistance, sur le théâtre d'opération indochinois, en 1945. Mus, qui se considérait lui-même comme un « Combattant de 40 puis d'Indochine », ne se départira jamais de ce patriotisme jusque dans sa dénonciation de la colonisation, au Vietnam comme en Algérie où son fils, pénétré du même patriotisme, s'était quant à lui engagé. « Ce qui nous réunit, nous, anciens combattants, venus de tous les horizons, ce ne peut être que la communauté du don de soi et celle du résultat, pour le meilleur, quelquefois pour le pire »⁷. La mystique de l'engagement pour la défense du bien commun trouva cependant un point d'achoppement avec la mort tragique de son fils. Le livre qu'il lui dédia témoigne de ce déchirement⁸ qu'il parvint partiellement à surmonter dans une prouesse d'écriture consistant à dresser l'éloge des combattants des deux bords, en comprenant pour chacun les motivations patriotiques, tout en rejetant fermement l'impasse politique que constituait la colonisation.

Le nouvel humanisme qu'il appelait de ses vœux au sortir de l'expérience guerrière, comme une force pacifique à même de faire coïncider doctrines orientales et pensées occidentales, se nourrissait à chacune de ces dimensions morales et spirituelles – l'enracinement, le bouddhisme, le personalisme, la défense de la patrie et l'anticolonialisme. Mais indépendamment de cette perspective sur « le spectacle du monde », en quoi son être même, entièrement dédié à l'ascèse de la pensée, de la lecture, de l'écriture et de la parole enseignante, a-t-il procédé d'une dimension spécifiquement spirituelle ? Dans quelle mesure sa formation première, celle de philosophe, et la pratique même de son métier d'orientaliste, qui le rapprochait du

³ Cf. SCHERRER-SCHAUB, Cristina, [in] *Études mussiennes (4). Compte rendu de la journée d'étude 'Paul Mus actuel' (8 octobre 2021)* », *Péninsule*, n° 84, 2022 (1), pp. 193-194 et 198-199.

⁴ IZUTSU, Toshihiko, « Paul Mus et l'esprit du bouddhisme *mahāyāna* », [in] *Hommage à Paul Mus. Monde non chrétien*, oct.-déc. 1969, p. 51.

⁵ MIKAELIAN, G., « édition, introduction et notes », pp. 180-187 [in] Paul MUS, « Chapitre IV de Masques d'Angkor », *Péninsule* n° 82, 2021 (1), pp. 153-230.

⁶ DARD, Olivier, *Le rendez-vous manqué des relèves des années 30*, Paris, Puf, Le nœud gordien, 2002, 332 p.

⁷ MUS, P., « Paysans et paysages [...] », *loc. cit.*, p. 462.

⁸ *IDEM*, *Guerre sans visage. Lettres commentées du sous-lieutenant Émile Mus*, Paris, Éditions du Seuil, collection « esprit », La condition humaine, 1961, 188 p.

philosophe non seulement par ses thèmes de prédilection et ses références, ou la forme singulière de son écriture⁹, mais encore dans sa façon de mettre en adéquation comme peu de ses collègues le firent sa praxis et sa pensée, nous éclairent-elles sur sa spiritualité ? Ces techniques du savoir et ces jeux de l'esprit auxquels se rapportent les « exercices spirituels » des philosophes de l'ancien temps¹⁰, réinvestis par le monachisme chrétien, et après eux par le monde savant sécularisé dans le cadre de la modernité¹¹, ne constituaient-ils pas, fondamentalement, le lieu même de sa spiritualité ? Mus n'a-t-il pas été un de ces modernes praticiens de l'ascèse antique attachée à l'exposé dialogique, par la parole comme par l'écrit, des mots à même d'orienter sa propre action et celle d'autrui en direction du beau, du bien et du vrai ? Ce qui se traduirait jusque dans son écriture déroutante qui ne serait alors qu'une série de dialogues avec lui-même ou ses disciples perpétuellement recommencés et dans laquelle l'important n'est pas tant la réponse au problème posé que, précisément, la position du problème, approché à chaque fois sous un angle différent¹² ; en d'autres termes des leçons. Et à travers ces leçons, dialectiquement prodiguées, Mus n'a-t-il pas aussi recherché la sagesse, cet idéal inaccessible à l'homme qui définissait chez les philosophes antiques « l'état propre de la perfection divine »¹³ ? En somme n'a-t-il pas, à l'image de ces Anciens dont le philosophe Alain lui avait transmis les leçons, cheminé sur cet « itinéraire de l'esprit vers le divin »¹⁴ ?

Étayons cette proposition par un poème, « Autre page », composé en mai 1964, qui livre peut-être le nom de son *daimôn*, sa divinité intime : ni un bodhisattva ni un saint chrétien, ni même la République, cette déité chrétienne sécularisée, mais la page d'écriture murement réfléchie qui éclot, à l'image d'un surgissement divin venu féconder l'esprit humain, au croisement du sensible et de la raison, pour éclairer le sens de l'existence. Sa prière quotidienne, suggère ce poème, aurait alors été celle de l'écriture, mue par une foi passablement éloignée du dualisme chrétien – pensons à la prière de Thomas d'Aquin avant l'étude qui posait l'écrit virtuose comme une œuvre humaine inspirée par la foi en un dieu que l'on convoque à cet effet¹⁵. Rien de tel dans l'« Autre page », une page minutieusement rédigée par l'effort de l'ascèse dont le pouvoir serait pour Mus de révéler aux hommes le sens de l'humanité, un sens de lumière plus que de ténèbres, ce surgissement n'étant alors que la présentification même du divin lorsque, de lui-même, il advient, pour peu que l'on se rende disponible à lui. Si la perfection discursive est de ce monde, c'est en d'autres termes qu'elle est présence divine, une présence évoquée poétiquement par notre

⁹ MIKAELIAN, G., *loc. cit.*, pp. 169-187.

¹⁰ HADOT, Pierre, « Exercices spirituels », [in] *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002, pp. 19-74.

¹¹ *IDEM*, « Exercices spirituels antiques et 'philosophie chrétienne' », [in] *op. cit.*, pp. 75-98.

¹² Cf. la manière dont I. Düring définit la méthode d'Aristote et dont P. Hadot explique qu'elle vaut, *lato sensu*, pour tous les philosophes de l'Antiquité (*IDEM*, « Exercices spirituels », [in] *op. cit.*, pp. 67-68).

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.* p. 47.

¹⁵ « Créateur ineffable, Vous êtes la vraie source de la lumière et de la sagesse. Daignez répandre Votre clarté sur l'obscurité de mon intelligence ; chassez de moi les ténèbres du péché et de l'ignorance. Donnez-moi : La pénétration pour comprendre, La mémoire pour retenir, La méthode et la facilité pour apprendre, La lucidité pour interpréter, Une grâce abondante pour m'exprimer, Aidez le commencement de mon travail, Dirigez-en le progrès, Couronnez-en la fin, Par Jésus Christ Notre Seigneur, Ainsi soit-il ».

savant devant la feuille vierge, attitude typiquement grecque pour qui les dieux « chantés par les poètes, resplendissent dans la lumière du mythe »¹⁶.

Autre Page¹⁷

24.5.64

Traits ciselés et mains au dessin,
Parfaits contours en petitesse –
Comme une feuille juste éclosse adresse
Au ciel sa forme et son dessein,

Ce geste court des doigts se cherche et dresse
A nos yeux l'homme et son destin,
Signe au futur, vers nous, qui nous atteint,
À plein cœur, d'humaine tendresse.

Le livre dit qu'une étoile brilla.
S'il est un sens au monde, c'en est là
Ce que l'homme en pourra connaître,

Feuillet vierge où, demain, nous racheter –
C'est près de tout berceau qu'il faut chanter :
Voici le dieu qui vient de naître !

¹⁶ DAVID, Pascal, « Dieu(x) », [in] *Le Dictionnaire Martin Heidegger. Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris, Cerf, 2013, p. 347. Attitude dont il a pu aisément se pénétrer en lisant Hésiode (*Théogonie. Les Travaux et les Jours. Hymnes homériques. Edition de Jean-Louis Backès*, Paris, Gallimard, folio classique, 2001, 416 p.) ou Platon (*Ion*, Paris, Flammarion, 1989, 190 p.), sans compter, bien sûr, l'exemple vivant que fut pour Alain, son mentor et parrain.

¹⁷ IAO, Fonds Mus, boîte n°4, Carnets et manuscrits, pièce 24. Le ms. porte plusieurs ratures que nous n'avons pas reproduites.

⌘ L'actualité des éditions de texte et de la critique

- ☐ « Études mussiennes (3). Paul Mus, *Lettre inédite à Georges Bidault (16 novembre 1949)* éditée et présentée par Pierre Brocheux », *Péninsule* n° 83, 2021 (2) [juin 2022], pp. 189-200.
- ☐ « Études mussiennes (4). Compte rendu de la journée d'étude 'Paul Mus actuel' (8 octobre 2021) », *Péninsule* n° 84, 2022 (1) [décembre 2022], pp. 179-203. Avec les contributions de Nasir Abdoul-Carime, Éric Bourdonneau, Vincent Tournier, Christina Scherrer-Schaub, Benoît de Tréglode, Grégory Mikaelian, François Guillemot, Tatiana Tepliashina, Marie-Sybille de Vienne.
- ☐ <https://www.aefek.fr/sapm.html> : la page internet de la SAPM, hébergée par l'Association d'échanges et de formation pour les études khmères (AEFEK), propose d'ores-et-déjà une vingtaine de textes de Mus téléchargeables au format pdf., ainsi que des textes de critique se rapportant à son œuvre. Un outil de travail bien utile, amené à s'étoffer avec le temps.

⌘ Du côté des archives : le fonds Mus de l'IAO, un aperçu de sa richesse (illustrée par un texte inédit)

L'inventaire du Fonds Paul Mus de de l'Institut d'Asie Orientale, récemment publié par Tatiana Tepliashina sous la direction de François Guillemot¹⁸, permet désormais de consulter à volonté les 27 boîtes, « documents reliés » et « documents épars » constituant ce fonds. La SAPM s'est rendue sur place pendant cinq jours à cet effet. Signalons, entres autres, deux ensembles documentaires importants.

¹⁸ TEPLIASHINA, Tatiana (sous la dir. de François Guillemot), *Fonds Paul Mus*, Lyon, Institut d'Asie Orientale, 30 sept. 1921, 56 p.



✧ **Les carnets, cahiers, et fiches manuscrits de Mus**, qui regroupent des fiches de lecture, des fiches sur des notions, des réflexions diverses intitulées *Anecdota*, des notations préparatoires à ses cours, éparses, parfois décousues, souvent sans datation apparente, pas classées, et surtout, par milliers. Il s'agit essentiellement (mais pas seulement) des boîtes 4, 5, 6 et 7. Elles peuvent faire ponctuellement l'objet d'une exploitation rapide et pertinente, pourvu qu'un œil formé dans un des innombrables domaines où Mus excellait tombe fortuitement sur un passage qui lui parle. Mais, la plupart du temps, le propos reste sibyllin, voire cryptique, tant la forme revêt ici une tournure elliptique – l'auteur cherche à fixer rapidement une pensée avant de l'oublier. On est là dans un matériau qui correspond, si l'on veut, à

l'*infrastructure* de la pensée mussienne, dont la *superstructure* serait représentée par ses publications, et la *mésosstructure* – si l'on permet l'usage de ce néologisme mussien – par deux ensembles monumentaux inédits que sont, d'une part, ses cours au Collège de France, et d'autre part, ses cours à l'université de Yale.



✧ **Les cours de Yale** : les cours prodigués à l'université de Yale, de 1950 à 1968, représentent un océan de savoir inédit. Ce sont en moyenne deux cours par année universitaire et par institution, soit, une fois retranchés les quelques semestres d'absence pour voyage d'étude, l'équivalent de 30 cours, sachant qu'un seul de ces cours, une fois édité avec l'appareil critique requis (exposé apparent de la structure logique par l'ajout de titres et de sous-titres, recherche et ajout des nombreuses références sur lesquelles Mus s'adosse), serait l'équivalent

d'un ouvrage. Rédigés en français, parfois en anglais, ils sont la plupart du temps datés au jour près, et les feuillets manuscrits dûment paginés. Les intitulés des cours ont pu varier, mais quatre grandes thématiques s'en dégagent, qui se recoupent en partie (comme toujours chez Mus) : l'Inde, son art et la pensée indienne (brahmanisme, hindouisme et bouddhisme) ; la Chine et l'État confucéen ; l'Asie du Sud-Est et son art en tant qu'ils sont tout à la fois, mais différemment, indianisés et sinisés ; et le Vietnam (entendre ici sur le temps très long de l'histoire, des Tambours de bronze à Ho Chi Minh)¹⁹.

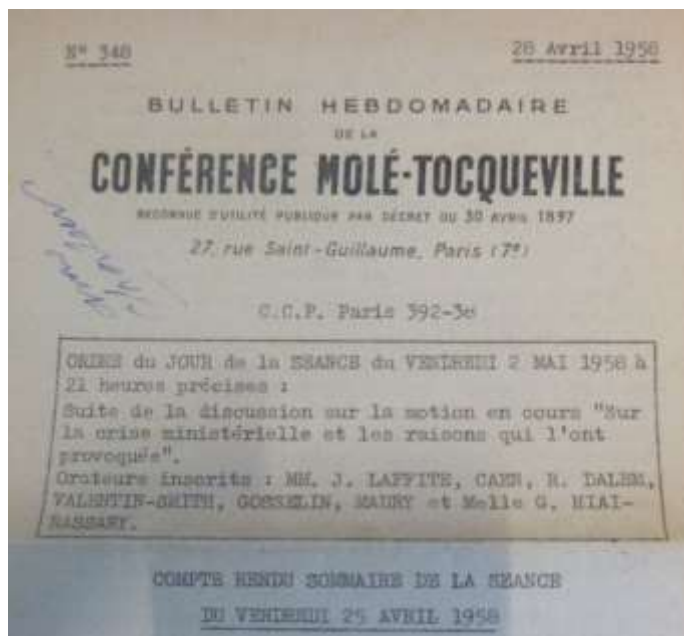
¹⁹ Pour un aperçu du contenu restitué à partir des notes de deux de ses anciens étudiants, v. CHANDLER, David, « Quelques souvenirs de Paul Mus », pp. 67-71 et WOODWARD, Hiram, « Paul Mus à Yale », pp. 73-86 [in] David CHANDLER & Christopher E. GOSCHA, *Paul Mus (1902-1969). L'espace d'un regard*, Paris, Les Indes Savantes, 2006, 335 p.

✦ « **L'Asie bouddhique et l'actualité politique** » (*Bulletin hebdomadaire de la Conférence Molé-Tocqueville*, n°348, 28 avril 1958 [in] IAO, Fonds Paul Mus, boîte 10, pièce 3).

En consultant le Fonds Mus de l'IAO, nous avons fortuitement retrouvé ce compte rendu d'une conférence donnée le vendredi 25 avril 1958 dans le cadre d'une séance de la « Conférence Molé-Tocqueville »²⁰, une société de débats parisienne qui organisait régulièrement des conférences auxquelles se rendaient les élites ou futures élites politiques. Mus y rend compte d'une récente tournée à travers toute l'Asie, destinée à repérer de futures recrues en bouddhologie pour être formées à Yale, dans le cadre d'un programme financé par l'Asia Foundation²¹. Grâce à ce compte rendu nous connaissons désormais l'itinéraire précis qui fut le sien durant cette tournée au cours de l'année 1957, qui correspondait par ailleurs à l'anniversaire des 2500 ans de la mort du Bouddha, marquée partout en Asie par divers événements commémoratifs. Dans chacun des pays concernés, Mus prend le pouls de la vitalité bouddhisme, qui décline ou renaît, selon les cas, même si le propos n'est qu'ici résumé, et sans doute considérablement simplifié par rapport à son allocution.

Présidence de M. Gaston Maurice, Président.

La séance est ouverte à 21 h 40. [...]



Le président présente l'éminent Conférencier M. Paul Mus qui a accepté sur la demande de notre excellent collègue M. de GAIGNERON, de traiter de « L'Asie bouddhique et l'actualité politique »

M. Paul MUS, diplômé de l'École Nationale des Langues Orientales, docteur ès-Lettres, diplômé des Hautes Études, a rempli de hautes fonctions au cours de sa carrière. Ancien directeur de l'École Nationale de la France d'Outre-Mer, M. Paul MUS est, depuis 1946, Professeur au Collège de France. Il est également titulaire d'une chaire à l'Université de Yale.

²⁰ <https://conferencemoletocqueville.fr>

²¹ CHANDLER, D., « Paul Mus, 1902-1969 : esquisse d'une biographie », [in] *ibid.*, p. 39.

Le Président, après avoir salué en M. Paul MUS [p. 2] l'officier parachutiste, le conseiller politique du Général Leclerc et rappelé la haute mission dont il fut investi pendant la guerre d'Indochine, donne la parole à l'invité de la Conférence.

M. Paul MUS remercie tout d'abord l'auditoire de ne s'être pas senti découragé devant le 1^{er} terme de ce titre et l'invite à profiter du tour d'horizon que lui permet de faire un voyage de 2 mois 1/2 accompli en 1957 de Tokyo à Ceylan en passant par Formose, Hong-Kong, Saïgon, Phnom Penh, Vientiane, Bangkok, Rangoon et Colombo.

Quels changements depuis son dernier voyage là-bas, dix ans avant, où il avait rencontré Ho Chi Minh au Nord Vietnam ! Toutefois le bouddhisme reste toujours le grand lien entre ces pays, ce bouddhisme qui n'est ni une religion ni une philosophie au sens propre mais une formule complète de vie, au même titre que l'Islam, quoique avec de tout autres coordonnées mentales : mode de vie – et église...

L'orateur y distingue deux principaux courants : celui du NORD, plus théorique, en contact direct avec le surnaturel, et celui du SUD avec une infrastructure sociale essentiellement monacale, sans que cette classification entraîne d'ailleurs d'irréductibles oppositions.

Dans le bouddhisme du NORD, Japon notamment, il y a diminution de la foi surtout chez les jeunes qui lui reprochent et attribuent implicitement une part dans la défaite militaire de 1945. Le gouvernement japonais impose les revenus du culte.

La ligne de séparation géographique de ces 2 bouddhismes est sans conteste au Vietnam, qui appartient aux écoles du Nord, alors qu'avec le Cambodge et le Laos commencent les écoles dites du Sud.

Le bouddhisme du Sud comporte essentiellement des couvents d'un intérêt majeur qui s'écartent du monde mais pour mieux l'instruire par la parole du Bouddha. Ce sont de véritables « centrales énergétiques » capables par l'enseignement moral d'animer un appareil moteur : la Royauté bouddhique, conservée par la compréhension de la France au Cambodge et au Laos, elle a été éliminée historiquement par l'Angleterre à Ceylan comme en Birmanie. L'induction [p. 2] donnerait une idée de ce rapport à distance de la société religieuse à la société civile – et c'est pourquoi le monde bouddhiste s'est trouvé un peu déséquilibré par la formule britannique. La vigueur de la « renaissance » bouddhiste, particulièrement en Birmanie autour du premier ministre U NU est un phénomène naturel de « surcompensation ».

Le Conférencier a eu l'occasion de connaître de près ces moines, certains d'une haute sainteté, d'autres font preuve d'une très grande érudition (tel le Vénérable Rahoula^[22] actuellement à Paris). Le proverbe « Le moine prie et le guerrier combat » éclaire bien le rôle conçu par la religion bouddhique.

²² Walpola Rāhula (1907-1997) était un moine sri lankais qui étudia le bouddhisme *mahāyāna* à la Sorbonne, dans les années 1950. En 1959 il avait notamment publié : *What the Buddha taught...* foreword by Paul Demieville, Bedford, Gordon Fraser, 1959, xvi+103 p., considéré par les spécialistes du bouddhisme de l'époque comme « une excellente introduction au Bouddhisme, claire, précise, basée sur les textes canoniques pâlis, expliqués et commentés par l'un des plus savants docteurs bouddhiques de notre temps », cf. BARRAU, André, « compte rendu de Walpola Rāhula. L'enseignement du Bouddha, étude suivie d'un choix de textes, Paris, Editions du Seuil, 1961, 108 p., in-8°, 1 pl. h. t. », *Revue de l'histoire des religions*, année 1963, t. 164 (1), p. 101.

L'Influence spirituelle au SIAM reste un facteur social majeur de la vie du pays, chaque habitant passant au moins une fois dans sa vie au Couvent, en rapportant habitudes et connexions nouvelles.

CEYLAN a de très anciennes traditions bouddhiques et une élite « moderne » considérable, en avance sur le reste de l'Asie du Sud-Est.

Enfin, la BIRMANIE possède la foi la plus active, le 2.500^{ème} anniversaire de la mort de Bouddha ayant pris pour ses habitants la signification d'une relance de leur culte, celui-ci ayant selon eux vocations « d'évangélisation » sur la chrétienté entière et particulièrement, semble-t-il, les Américains.

Monsieur Paul MUS narre alors une savoureuse anecdote de voyage : Visitant un couvent de femmes birmanes aux âges les plus divers, il s'attacha avec un compagnon de route yankee à demander aux adultes leurs buts de vie, ce à quoi toute rétorquèrent : « Nous désirons convertir les U.S.A. au bouddhisme et ne craignons pas le martyr ».

Enfin, le bouddhisme du Sud compte d'illustres ancêtres tels ce roi Açoka qui fut une figure comparable à Constantin, voire à Charlemagne (III^{ème} siècle avant J.C.).

Dans sa conclusion, le Conférencier s'attache à démontrer la valeur du message humain du Bouddha qui, malgré les apparences, est à la portée des êtres les plus simples, pourvu qu'ils soient de bonne volonté. À l'heure où les Africains sont devenus les Maîtres de la musique audible, le Bouddhisme avec sa grande [p. 4] sculpture de l'Inde antique aux chefs d'œuvre japonais, reste celui de la musique des yeux. [...]

Le Président instaure ensuite une discussion générale sur le thème développé aujourd'hui.

MM. de SAINT-RAMBERT, GOSSELIN, SENNAC interviennent tour à tour. Nous retiendrons des réponses de M. Paul MUS qu'il ne faut pas considérer le bouddhisme comme une muraille contre le marxisme, certains dogmes pouvant être interprétés favorablement pour les thèses communistes. D'autre part, au Vietnam Sud, bien qu'en butte à l'hostilité du gouvernement DIEM, le caodaïsme reste vivace. En dernier lieu, l'orateur éclaircit la curieuse philosophie de l'École « impressionniste » ou ZEN dont les sources sont hindoues, mais qui a pris en passant de la Chine au Japon un caractère de « cynisme mystique » déroutant pour l'esprit oriental.

Le Président remercie M. Paul MUS de sa conférence remarquable.

La séance est levée à 23 h 35.

Paul Mus et le cinématographe : du 'cinéma solide' asien à l'architecture du film européen

Grégory Mikaelian*

Nous savions Paul Mus philosophe, sociologue, ethnographe, anthropologue, historien des religions, orientaliste, indianiste et bouddhologue ; nous le connaissions aussi paré des atours de l'homme d'action, engagé militaire, héros de la résistance, parachutiste, conseiller politique ou diplomate, polémiste à ses heures. À l'occasion d'une plongée dans ses archives dont une partie se trouve conservée à l'Institut d'Asie Orientale, on le découvre accessoirement critique de cinéma.

Accessoirement ? Quoi de plus anodin en effet que de se livrer occasionnellement à l'exercice du commentaire cinématographique pour un savant du XX^e siècle, qui connut, tout comme ses contemporains, l'essor du cinéma et son accession au rang de 7^e art. N'y voir qu'une banalité herméneutique propre aux intellectuels de son temps serait toutefois faire peu de cas d'une dimension spécifique de l'approche mussienne des sociétés asiennes : l'art moderne occidental, sous diverses formes, singulièrement la peinture et le cinéma, y joue un rôle considérable. Certes, Mus n'est pas tout à fait isolé dans cette saisie de la condition moderne par le renouveau artistique de la vieille Europe : pensons, du côté de sa formation, à la phénoménologie de l'entre-deux guerre, qui fait grand cas de l'expressionnisme et de ce qu'il dévoile de la vérité du monde habité comme de sa bascule nihiliste²³.

Un « œil pourtournant »

La spécificité mussienne réside alors dans un tour de force consistant à prendre appui sur les manifestations de la modernité artistique européenne pour mieux comprendre les traditions architecturales asiennes, montrant, à l'issue d'une comparaison inédite, leurs équivalences conceptuelles, par-delà des itinéraires entièrement distincts. Ainsi de la sculpture de Rodin, ou de la peinture expressionniste avec, par exemple, un Picasso qui représente en plan les différentes faces d'une réalité inscrite dans l'espace confrontées au regard d'un observateur qui en ferait le tour, à la manière du pèlerin d'Angkor, lequel, pourtournant rituellement autour des quatre visages du temple du Bayon, se les représente en volume²⁴ :

Passons à Picasso (fig. 3²⁵). Le personnage – à plat et non en ronde-bosse : cet art joue la difficulté – est ici à la fois à peu près de face et aussi de profil ou même sur deux profils, car il se déforme sans s'interrompre d'une manière (on serait tenté de dire dans une matière) élastique, entre ses formes ainsi superposées, le tout

* Chargé de recherches au Centre Asie du Sud-Est (UMR 8170, CNRS/EHESS/INALCO). Nous remercions Nasir Abdoul-Carime, Éric Bourdonneau et Rachilde Raison pour leurs relectures attentives.

²³ Sur cette dimension phénoménologique de l'approche mussienne, voir notre introduction à MUS, Paul « Masques d'Angkor. Entre l'Inde et nous. Arts et politique en Asie du Sud-Est. Chapitre IV. Le barattement de la mer de lait », *Péninsule*, n° 82, 2021 (1) pp. 153-230.

²⁴ MUS, P., « Un cinéma solide. L'intégration du temps dans l'art de l'Inde et dans l'art contemporain ; pourquoi ? », *Arts Asiatiques*, t. 10 (1), 1964, pp. 21-34.

²⁵ « Picasso 1948 : femme assise (Musée d'Art Moderne, Paris) », *ibid.* p. 34.

cinématiquement, non statiquement ; si nous ne sentons pas ce dynamisme, si nous avons tendance à le résoudre en bizarrerie, c'est simplement le signe d'une éducation à faire. À cet égard les formes hindoues peuvent nous aider à comprendre l'événement qu'est l'art de Picasso.²⁶

Ainsi encore du cinéma, dont la révolution copernicienne qu'il implique – l'image qui soudainement s'anime et s'illumine devant un spectateur désormais figé et plongé dans la pénombre – bouleverse les règles de la représentation picturale occidentale, bouleversement qui inspire en retour à l'orientaliste une compréhension renouvelée de l'architecture monumentale asiatique, appréhendée en miroir du dispositif cinématographique. Mus a comme on le sait conceptualisé l'architecture indienne et celle des pays indianisés de l'Asie du Sud-Est comme un « cinéma de pierre » ou, pour autrement dire, un « cinéma solide »²⁷. L'axiomatique mussienne en cette matière est elle aussi connue : « [...] l'architecture expressive de l'Asie est un cinéma, le mouvement étant celui qu'imprime à un visiteur qui se déplace devant ses séquences plastiques, au lieu que nous l'asseyons pour faire passer les images devant lui. »²⁸

Ce thème intervient tôt dans son œuvre, dès 1937, avant de prendre véritablement son essor à l'occasion d'un cours donné au Collège de France en 1962 :

L'expression de cinéma solide s'est offerte en 1937 à l'occasion de deux articles intitulés *Has Brahma Four Faces ?* et *Angkor in the Time of Jayavarman VII*. Elle revient à interpréter les divinités polycéphales multiples des panthéons brāhmanique, mahāyāniste et tantrique non plus comme une imagerie aberrante et monstrueuse mais comme une présentation ou même une représentation cinématographique, grâce à la collaboration du spectateur. Celui-ci tourne autour de l'objet. Il suit des yeux, plus concrètement il suit de la main, de façon réelle ou figurée (*pradakṣinā* « tour rituel en conservant l'objet sacré à main droite »), un déroulement d'images juxtaposées ou confondues en un bloc, mais faites pour être aperçues successivement. C'est un cinéma solidifié. Il est remis en mouvement par le déplacement des spectateurs, processionnellement réglé et mené à bien par le rite et la disposition des lieux. On tourne autour d'un supersolide, où le temps est inclus. Il faut en retirer, analytiquement, dans l'ordre voulu, les apparitions du dieu ou les moments de l'histoire. On peut appliquer à cette iconographie composite le terme de « solide de Lorenz », évoquant l'équation quadridimensionnelle, employé ici même, ces dernières années, pour définir un ensemble sémantique où précisément le temps est joint à l'espace (*cf. Annuaire*, 1958, p. 367).

On a tenté cette fois-ci de serrer de plus près cette multiplication de formes produites, si l'on peut dire, en partie double, par l'œuvre du peintre, sculpteur ou architecte et par l'œuvre propre du spectateur, qui vit et « digère » le scénario par lequel l'objet acquiert son sens expressif. Ceci suppose une harmonisation entre le mouvement physique et mental du spectateur, pour animer l'œuvre, et le mouvement intérieur de cette œuvre, immobile là où l'a laissée l'artiste, mais qui reprend vie et action pour et dans le visiteur, quand celui-ci la déchiffre en se déplaçant.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁷ MUS, P., « Un cinéma solide [...] », *loc. cit.*

²⁸ IAO, Fonds Mus, boîte 17, pièce n°3 : Lettre de Mus à monsieur et madame Charles Morazé, Yale, 26 avril 1968.

Un recoupement avec l'esthétique occidentale apparaît là. [...] ²⁹ Picasso – à régulariser, par une *pradakṣinā*, en se « mettant » dans le tableau, architecturalement ! L'imbrication de ces formes polychromes.

Une étude systématique montrerait que l'axiomatique cinématographique traverse, sinon l'intégralité de son œuvre, tout au moins une grande part de celle-ci. Le « cinéma solide » est alors bien plus qu'une jolie formule pleine de sens, comme suffirait à le montrer l'assez large déclinaison qu'il en propose – le « cinéma solidifié » ³⁰, « l'apparence 'cinématographique' du grand Bodhisattva » ³¹ ou encore le « 'cinéma' mystique » ³² du Bouddha, pour ne citer que quelques exemples tirés de son livre inédit sur Angkor. Autant de termes qui mériteraient une attention particulière, ne serait-ce que pour mieux discerner la manière dont ils s'articulent à la notion de « scénario rituels » ³³ dont il fait, là aussi, un usage fréquent ³⁴, sinon central (si l'on peut ainsi parler des textes de Mus : le centre y est partout contenu dans les parties qui composent le tout). Toute l'ambiguïté, féconde, du recours au « scénario » tient à ce que le terme s'applique aussi bien à la métaphore théâtrale classique – on sait à quel point théâtre, cultes et rituels sont liés, dans le monde grec comme dans le monde indien – qu'au cinéma, dès lors, bien sûr, qu'on entend ce dernier au sens mussien du terme : transplanté dans les sociétés asiennes traditionnelles où les spectateurs quittent leur siège et se font acteurs pour animer, par leur pratique rituelle, un film architectural pétrifié.

En attendant qu'une telle étude nous en éclaire tous les linéaments, revenons à la spécificité de l'approche mussienne : quand nombre de ses contemporains contemplaient une Asie statique, Mus l'observe en cinétique, dans le temps comme dans l'espace, débusquant ses moindres mouvements de fond comme la structuration des ensembles sociaux qui l'ont faite. Si l'importance du sens visuel dans la description mussienne a pu être, à juste titre, soulignée ³⁵, on n'a peut-être pas assez vu qu'il observait moins en peintre ou en photographe – ce qu'il fut aussi, les portraits comme les instantanés ne manquent pas dans son œuvre – qu'en cinéaste : la position qu'occupent chacun des acteurs sur une scène qu'il dissèque y était à ses yeux aussi importante que les positions qu'ils occupaient avant cette scène

²⁹ MUS, P., « Un cinéma solide. La notion du Temps dans l'art de l'Inde », *Annuaire du Collège de France*, Paris, Collège de France, 62^e année, résumé des cours de 1961-1962, p. 311.

³⁰ MUS, P., *Masques d'Angkor*, chap. XIX, « L'impact d'un grand règne : du mythe au symbole », p. 13.

³¹ *IDEM*, *Masques d'Angkor*, chap. XIV, « Le monument et ce qui danse », p. 8.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ « Il avait insisté, dans ses cours, sur une idée qui est à elle seule un immense programme de recherche. Les traditions normatives de l'Asie se sont développées non en raisonnements, mais en scénarios, non en concepts, mais en actes. C'est là l'une des grandes différences, que Paul Mus soulignait, avec les Constitutions politiques 'didactiques' qui émanent de la tradition gréco-romaine. L'Asie n'a pas connu ce type d'élaboration, pas plus que la Cité. Ce sont des scénarios qui règlent les aspects de la vie courante et, *a fortiori*, les 'temps forts' du calendrier rituel. Le ressort essentiel de la logique de l'Inde ancienne, selon Paul Mus, est que l'on ne comprend authentiquement que ce que l'on devient (et non ce que l'on se contente de penser). L'art pictural ou sculptural sera l'ombre de ces scénarios vécus, comme l'architecture correspondante est la 'coquille du rite' », cf. MORECHAND, Guy, « Paul Mus (1902-1969) », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, t. LVII, 1970, p.

³⁴ Pas moins de 37 occurrences de cette « notion fondamentale » de « scénario » dans son livre inédit sur Angkor (cf. en particulier chap. VII, p. 5).

³⁵ GOSCHA, Christopher, « Préface. 'Voir, simplement...' », [in] David CHANDLER & Christopher E. GOSCHA, *Paul Mus (1902-1969). L'espace d'un regard*, Paris, Les Indes Savantes, 2006, pp. 11-14.

et la nouvelle qu'ils étaient, peut-être, destinés à jouer après elle³⁶. « Nous avons par nature l'œil ponctuel et non pas pourtournant »³⁷. Mus, adepte du « ralenti cinématographique »³⁸, l'avait lui, assurément, pourtournant.

Pour toutes ces raisons, l'on s'étonne de ne guère trouver dans ses écrits de références explicites à des films ou à des cinéastes, comme on en trouve pour les toiles et leurs peintres, ou les œuvres et leurs sculpteurs. Sous réserve d'inventaire, ces quelques lignes, rédigées rapidement en février 1965, sont les seules qu'on lui connaît. Elles n'en ont que plus d'intérêt.

Fellini à Yale ou le franciscanisme en terres protestantes



Lorsque, fraîchement installé dans l'hiver américain de 1965, Mus s'assied devant un grand écran de la côte Est, cela fait déjà une quinzaine d'années qu'il partage sa vie entre la France, où il prodigue un enseignement spécialisé devant quelques initiés du Collège de France, et les États-Unis, où il enseigne à Yale, devant un public d'étudiants moins chevronnés, américains ou asiatiques. L'année universitaire 1964-1965 avait débuté tard dans l'automne à Paris, où il achevait un cycle portant sur « Le cinéma solide » entamé dès 1962³⁹, pour se poursuivre à New Haven, au tout début du mois de février, où il entamait une série de leçons plus générales sur l'hindouisme et le bouddhisme⁴⁰. Cité de prédilection du puritanisme anglais, ce courant du calvinisme qui s'y établit dans la première moitié du XVII^e siècle, la capitale du Connecticut fut pour ce passionné de l'analyse du fait religieux un cadre

d'enseignement des spiritualités asiennes tout autant qu'un terrain d'observation des pratiques protestantes.

C'est là qu'il assista, pour la seconde fois, à une projection de *La Strada*, plus d'une décennie après sa sortie, mais cette fois-ci en anglais. Son réalisateur, Federico Fellini, est alors mondialement connu, et considéré comme le plus grand cinéaste

³⁶ Une position assumée, puisqu'il revendique en plusieurs occasions une « [...] analyse cinématographique [...] » (cf. MUS, P., *Masques d'Angkor*, chap. XIV, « Le monument et ce qui danse », p. 13 ; cf. aussi *ibid.* p. 4 : « [...] quant au fond du problème, nous avons déjà eu l'occasion de nous étendre ici sur ces *films* ou *scénarios* implicites qui sont en puissance dans une culture, inscrits par elle par la force de l'éducation dans l'homme lui-même et qui donnent un sens tangible à des idées qui, dans l'abstrait, ne prendraient pas consistance. » ; cf. encore chap. VI, p. 21 : « Il nous suffira de rappeler une fois de plus, ici, que pour interpréter convenablement la multiplication des visages du roi Jayavarman VII aux quatre orientes d'Angkor, sur les célèbres tours-portraits, en empruntant l'aspect du Bodhisattva Avalokiteçvara, *il faut en dégager le principe cinématographique*, en remontant, à travers le chapitre XXV du *Lotus de la Bonne Loi* jusqu'à l'agni des rituels brahmaniques, face à toutes les directions » (nous soulignons).

³⁷ MUS, P., « Un cinéma solide [...] », *loc. cit.* p. 25.

³⁸ *Ibid.* p. 24.

³⁹ MUS, P., « Un cinéma solide. La notion du Temps dans l'art de l'Inde », *Annuaire du Collège de France*, Paris, Collège de France, 62^e année, résumé des cours de 1961-1962, pp. 311-319 ; « Un cinéma solide. La notion du Temps dans l'art de l'Inde », *Annuaire du Collège de France*, Paris, Collège de France, 64^e année, résumé des cours de 1963-1964, pp. 330-340.

⁴⁰ « Southeast Asia. Hinduism and Buddhism », du 5 février au 13 mai 1965, cf. IAO, Fonds Mus, boîte 11, pièce n°12 ; boîte 13, pièce n°6.

italien. Ses deux chefs-d'œuvre, *La Strada* (1954) et *La Dolce Vita* (1960), lequel obtint la Palme d'or à Cannes, ont forgé sa renommée, même s'ils desservent la réception de ses autres films par la critique⁴¹. Pour celle-ci, *La Strada* procède d'un entre-deux : s'il tient encore du néo-réalisme italien à l'école duquel Fellini s'était formé, aux côtés de Rossellini, il s'engage déjà dans l'onirisme et le fantastique, dans lequel il s'installera au cours de sa « deuxième période », entamée après *La Dolce Vita*. Le film est bâti sur une triade de personnages, Zampano, forain briseur de chaînes, Gelsomina, sa compagne de fortune, et Il Matto (le Fou), funambule employé dans un cirque, incarnés à la perfection par Anthony Queen, Giulietta Masina, la muse et propre épouse de Fellini, et un second acteur américain, Richard Basehart. À sa sortie, c'est unanimement que la critique y vit un film catholique, « franciscain » précisera Fellini lui-même dans un entretien⁴², le thème de la pauvreté en constituant la trame de fond. Au point que le réalisateur fut lui-même, un temps, classé parmi les cinéastes chrétiens⁴³.

D'un personnalisme l'autre

Nihil est sine ratione serait-on tenté d'avancer, un peu facilement sans doute, pour expliquer ce choix ou, aussi bien, l'impérieuse nécessité qui commanda au savant de restituer l'architecture de ce film là où d'autres œuvres n'ont guère suscité, chez lui, ce besoin. Par-delà les contingences ayant menées au fait que ce film, et non un autre, reçut son attention et ceci à deux reprises dans sa vie, par-delà le fait qu'il fut, à sa sortie, un immense succès, encensé notamment par la revue *Esprit*⁴⁴ dont il était proche, par-delà le fait que *La Strada* fut encore l'un des trois films ayant marqué, entre autres « esprits distingués », le philosophe Jean Wahl⁴⁵, dont Mus avait préfacé la thèse d'un des disciples⁴⁶, c'est bien à la thématique religieuse que l'on doit un tel engouement de la part de celui qui se plaisait à se définir comme un simple « historien des religions ».

On sait que le comparatisme religieux dont il fait profession s'abreuve notamment à la notion de personnalisme. Désignant au sens commun un mouvement intellectuel catholique dont il était proche, Mus en fait un usage épistémologique pour jauger la place de la doctrine bouddhiste dans le concert des religions universelles⁴⁷ :

⁴¹ D'HUGUES, Philippe, « Federico Fellini (1920-1993) », [in] *Viva Cinecittà. Les douze rois du cinéma italien*, Paris, Éditions de Fallois, 2019, pp. 91-109.

⁴² D'HUGUES, Ph., *op. cit.*, p. 96.

⁴³ *Ibid.* Sur le thème spécifique du franciscanisme de *La Strada* v. COUTE, Pascal, « *La Strada* de Federico Fellini : un film franciscain ? », *Double jeu. Théâtre / Cinéma*, n°16, 2016, pp. 23-35.

⁴⁴ Par le philosophe et critique André Bazin (*Esprit*, 23^e année, n° 226 (5), mai 1955, pp. 847-851), introducteur du cinéma néo-réaliste italien en France et l'un des fondateurs des *Cahiers du cinéma* (FORLIN, Olivier, « Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France de 1945 aux années 1970 », *Rives méditerranéennes*, n° 32-33, 2009, pp. 153-170). Il est probable que Mus n'aura pas lu le livre publié dès 1955 par Bazin sur ce seul film (BAZIN, A., *La Strada. Un film de Federico Fellini*, Seuil, 1955, 116 p.) sans quoi il y aurait probablement fait référence. Sur l'œuvre de critique cinématographique de Bazin, v. ROHMER, Éric, « La 'somme' d'André Bazin », [in] *Le goût de la beauté*, Paris, Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque, [1959] 2020 pp. 143-161.

⁴⁵ D'HUGUES, Ph., *op. cit.*, p. 97.

⁴⁶ MUS, P., « Pensées occidentales et doctrines orientales », [in] VALLIN, Georges, *La perspective métaphysique*, Paris, PuF, 1958, pp. 9-29.

⁴⁷ Sur cette dimension tout à la fois épistémologique, spirituelle et politique de la démarche mussienne, voir à nouveau notre introduction à MUS, P. « Masques d'Angkor. Entre l'Inde et nous [...], *loc. cit.*, en particulier « Un personnalisme ? », pp. 180-187.

[...] la plus personnaliste des doctrines avec le christianisme (surtout, peut-être, protestant) est le bouddhisme ancien. Sa négation de l'âtman, que l'on prend pour celle de la personnalité, est au contraire l'affirmation la plus catégorique de celle-ci, pragmatiquement, en la fondant sur la transmigration. Sous l'appellation d'âtman, ce qui est nié (au temps où le Bouddhisme paraît) c'est, historiquement et culturellement, l'alibi par excellence, concernant toute responsabilité personnelle. [...]⁴⁸

C'est bien alors cette dimension personnaliste du « franciscanisme » de Fellini qui frappe Mus, à travers une critique où l'on verra qu'il met l'accent sur le repentir du forain. À rebours de la sensation oppressante suscitée par la destinée tragique de Zampano qui, effondré, se rend compte après la mort de Gelsomina qu'il avait eu l'improbable bonheur de croiser sur sa route le seul être ici-bas capable de l'aimer, Mus y voit un signe, en quelque sorte joyeux, celui-là même de la rédemption : « Le choc final, sur la plage, a été un soudain et irrésistible sentiment de son profond, total optimisme. C'est un hymne à la puissance de salut, exercée en sa plénitude. » (*cf. infra*). À partir de cette « vision première » il va s'attacher à l'analyse architecturale du film, comme il le ferait en somme d'un temple indianisé, s'appliquant à en repérer la structure en actes.

Masques divins

Mus décortique comme on le verra cette structure pour elle-même, sans recourir à d'autres œuvres cinématographiques pour asseoir son propos. À peine trouve-t-on, en clôture des douze pages manuscrites qui en rendent compte, une référence elliptique à un second film, convoqué à l'appui d'une comparaison. Mais le choix de cette référence n'a, là encore, rien d'anodin. Elle intervient en effet lorsqu'il est question, en tout dernier lieu, d'« un moment décisif pour l'intelligence de l'œuvre ».

De prime abord, cette référence paraît simplement commandée par une analogie scénographique effectivement frappante, qui lui permet de mettre en exergue le moment décisif en question : l'éveil à la féminité de Gelsomina, mise en regard du dévoilement de celle de *La Reine Christine*, incarnée par Greta Garbo. Dans ce film américain réalisé par Ruben Mamoulian en 1933, « La Divine » jouait le rôle d'une reine suédoise du XVII^e siècle, qui vit depuis son enfance dans les habits d'un roi et en subit les servitudes, celles du pouvoir, avant d'abdiquer sa royauté pour devenir, enfin, femme. Au-delà de l'analogie, ce qu'un tel rapprochement suggère alors au lecteur de l'œuvre mussienne renvoie de manière assez précise à l'un des thèmes connexes du « cinéma solide » : le masque, et sa dimension divine.

Lorsque Mus rédige ces quelques mots pour le tiroir, le visage de Garbo s'est déjà élevé à la dimension d'un mythe, célébré autant pour la perfection et la froideur de son visage mystique, qui avait tant frappé les esprits, qu'en raison de son refus de donner à voir son visage intime à un public aux yeux duquel il resta toujours caché derrière le masque cinématographique de l'actrice. Roland Barthes, dans ses *Mythologies*, y vit précisément un masque : « Dans *La Reine Christine* [...] le fard a l'épaisseur neigeuse d'un masque ; ce n'est pas un visage peint, c'est un visage plâtré,

⁴⁸ IAO, Fonds Mus, boîte 17, pièce n°3 : Lettre de Mus à monsieur et madame Charles Morazé, Yale, 26 avril 1968.

défendu par la surface de la couleur et non par ses lignes ; dans toute cette neige à la fois fragile et compacte, les yeux seuls, noirs comme une pulpe bizarre, mais nullement inexpressifs, sont deux meurtrissures un peu tremblantes »⁴⁹. Or, c'est bien le visage de Giulietta Masina qui fascine Mus tout au cours de sa recension de *La Strada*, sur les expressions duquel il s'attarde, jusqu'à dessiner à même son cahier les yeux de clown de l'actrice, qui, justement, constituent le masque de son visage. On sait que la critique avait rapproché le visage de Gelsomina de celui de Charlot, dont elle porte le chapeau, comme c'est à Charlot que recourt Barthes pour décrire celui de *La Reine Christine* : « Même dans l'extrême beauté, ce visage non pas dessiné, mais plutôt sculpté dans le lisse et le friable, c'est-à-dire à la fois parfait et éphémère, rejoint la face farineuse de Charlot, ses yeux végétal sombre, son visage de totem »⁵⁰.



Un masque, qu'est-ce à dire ? Barthes, toujours à propos de Garbo, nous met encore sur la voie : « Son surnom de *Divine* visait moins sans doute à rendre un état superlatif de la beauté, que l'essence de sa personne corporelle, descendue d'un ciel où les choses sont formées et finies dans la plus grande clarté. » En somme, « Garbo donnait à voir une sorte d'idée platonicienne de la créature [...] »⁵¹ même si, par instants, cette « beauté essentielle », ce « visage déifié » retrouve son humanité à la faveur d'un « événement », comme ce moment éphémère de *La Reine Christine* où, saisie par la caméra dans son lit, le spectateur voit resurgir sa féminité, et qu'affleure alors une « beauté existentielle ».

Le choix de cette référence cinématographique placée en regard du visage de Gelsomina n'est donc pas pour étonner : masque de l'art pour l'italienne, celui du clown à destination d'un public populaire ; masque du pouvoir pour la suédoise, celui du roi à destination de tout un peuple. Dans les deux cas c'est le masque de la perfection qui présentifie une essence confinant au divin, et livre en cela une des modalités de la « participation » de la personne au divin, thème cher à Mus ô combien. Une participation suspendue, pour

⁴⁹ BARTHES, Roland, « Le visage de Garbo », *Mythologies*, Paris, Le Seuil, [1957] 2014, pp. 75-76.

⁵⁰ BARTHES, R., *op. cit.*, p. 76.

⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

Gelsomina, à la faveur d'une rencontre, celle de la nonne au couvent, « rendant le sens humain à ces yeux qui en cherchent d'autres » écrit-il, alors qu'elle devient femme, et accède pour un moment à l'existence. C'est alors, peut-on penser pour tirer la perspective que Mus ne fait qu'esquisser dans sa critique, le refus d'investir cette existence et le « choix » d'endosser à nouveau le masque divin qui fera d'elle, basculant dans la folie, le vecteur de la rédemption de Zampano. Pour l'auteur des *Masques d'Angkor*, ce thème plonge comme on le voit au cœur de la représentation du divin, et de la participation de l'homme à ce divin.

Anecdota

Pour apprécier l'approche cinématographique de Mus qui s'adresse ici à lui-même et ne s'embarrasse d'aucune mise en contexte ni des précisions requises par la critique (identité et jeu des acteurs, pâte du réalisateur, etc.), deux préalables sont nécessaires : connaître le film qu'il relate, et avoir un peu pratiqué la prose mussienne et sa construction labyrinthique, laquelle ressortit, comme on a tenté de le montrer ailleurs, à une saisie phénoménologique de l'observable⁵². Encore qu'on s'éloigne ici, dans une certaine mesure, de l'ample phrase mussienne qui moule cette saisie, et que l'on a souvent rapprochée de la phrase proustienne : écrit pour lui-même, le texte n'a pas la finition stylistique des écrits publiés, ni même celle de ses cours prononcés *ex cathedra* et retranscrits après coup de son écriture fine et méticuleuse, encore inédits. La logique est celle de la fulgurance qu'il faut coucher vite sur le papier avant qu'elle ne soit recouverte par la prochaine. On n'en retrouve pas moins la structure d'analyse mussienne. Ainsi de ses *Anecdota* comme il les nomme parfois explicitement, conservées par centaines et par milliers à l'IAO, longues de quelques lignes à plusieurs pages, qui composent ses carnets, nombreux, destinés à recueillir l'étincelle d'une idée surgie d'une lecture, d'une conversation, d'un voyage ou... d'un film.

Nota bene : nous n'avons fait qu'ajouter quelques précisions en note infrapaginales lorsqu'elles s'imposaient, en les signalant entre crochet [], de même que nous avons rajouté quelques éléments de ponctuation et donné les noms complets des personnages à la place des abréviations utilisées par l'auteur – Z^o pour Zampano, G^o pour Gelsomina, F^o pour le Fou.

La Strada. Yale Févr. 65^[53]

J'avais vu ce film il y a plusieurs années à sa « sortie »^[54]. Pris par sa violence sordide, jusqu'à la scène finale, j'avais surtout senti l'« étape » au couvent et l'apaisement qui en descendait sur cette étonnante mobilité de visage. Le choc final, sur la plage, a été un soudain et irrésistible sentiment de son profond, total optimisme. C'est un hymne à la puissance de

⁵² Cf. *supra*, note 1.

⁵³ IAO, Fonds Mus, boîte 4, pièce n°24.

⁵⁴ En 1954.

salut, exercée en sa plénitude. Un univers qui s'inverse. Il n'y a pas à amplifier le « signe ». À l'instant où il se saisit, il emplit tout.

Une seconde vision a transformé le rythme qui se découvre bien plus complexe et plus construit. On peut dire que la construction est fort remarquable, avec une économie de moyens. Découverte du monde et de soi-même par Gelsomina, le monde et spécialement les valeurs religieuses qui le ramènent à une suite de signes, sous une présence majeure, couvrant le mouvement de l'aventure soi-même, dans l'effort de se réverbérer de quelque manière sur un objet sans réponse à cela, et par une découverte de toute la féminité, sur l'échec. En regard les deux hommes formant un bien meilleur texte que je ne l'avais d'abord vu. Le personnage de Zampano [p. 2] est dessiné avec talent, par des rebondissements. C'est à première vue, évidemment, l'animal sauvage, réduit à des appétits immédiats. La répétition de son numéro est excellente, assez variée pour ne point lasser et peu à peu constituant une valeur de position que le cours de l'événement anime, en y prenant sa force. Physiquement il est convaincant. Ce n'est pas un Mr. Muscle qui se met les antagonistes en boule. Il passe en force, en vecteurs, tous dirigés. Il peut à chaque instant se jeter où il veut. Mais la reprise du numéro le fixe progressivement en un autre animal, qui justement revient sur ses traces, dressé, conditionné^[1] enragé. Dans quoi ? C'est là que le film commence à s'articuler en un grand film. Il est enragé dans cette manière de gagner sa vie. Il n'a pas le choix.

Ce thème portant est soutenu sans ostentation par diverses séquences. La faim est sur la cabane d'où part l'aventure^[1]. Le contraste avec la nourriture qu'il commande, en don gracieux (et avec combien peu de grâce, au sens courant : cela fait sentir le registre direct sur lequel on est), la voracité du repas à l'auberge [p. 3] etc. maintiennent cette donnée de fond. Elle donne le sens des séquences où, juste après le crime, il « juge » de la situation – point à reprendre par d'autres angles.

Là-dessus s'ente ce qu'il montre qu'il pense de lui-même, en un sens en pleine satisfaction ; l'ostentation de grandeur quand il ajoute 2 bouteilles de vin à son don à la famille de Gelsomina puis, quand Gelsomina lui dit qu'elle se sent comme chez elle près de lui, son explosion : « ici tu manges ! » sont dans cette ligne qu'accentue son départ du couvent, le salut « d'un humble artiste » – qui a passé bien près d'être un voleur ! Mais ceci est très adroitement en prise avec d'autres éléments majeurs.

Gelsomina elle-même dès le début, est tentée par l'idée d'être « artiste » et il fallait sans doute qu'elle fût italienne, dans un cadre italien pour qu'elle s'adaptât si admirablement à cela, à ce niveau là, qui n'atteint peut-être que là, en totale « relaxation »^[1], le niveau d'un art. Il y a alors une corrélation entre Zampano et elle, toujours à ce niveau – celui de la chasse au canard avec (en version anglaise) le « c--- » (pour g---)^[55].

Elle arrive à bien tenir ce petit rôle, après le dur apprentissage « à la baguette ». C'est le ton de [p. 4] ce secteur de la production. On pourrait en grattant un peu sentir derrière cela que ce Zampano qui règne par sa force sur ce misérable équipage et ce programme au ras du sol, et qui mange bien, et qui, dans son rayon, a toutes les aventures, toujours plus ou moins sur une clef sordide soit qu'il paye soit qu'il récolte (le costume du mari de la cuisinière « énergique »...), avant cette phase de sa vie a dû savoir ce que le manque veut dire, de quoi tout ceci du moins le garde. Cela dans la mesure de son accouplement avec Gelsomina. Les couacs de canard les couacs à la trompette et le rire des villageois autour.


⁵⁵ Termes illisibles, probablement des onomatopées.

C'est le fond qui donne sa force au thème maître : la phrase musicale sur laquelle le reste du film va se construire. Cela vient soudain d'autre part et cela pose une valeur séparée que rien dans tout ce développement n'approche. Les couacs de Gelsomina en donnent la distance. Le film, une fois accompli, s'achèvera sur ce motif – il n'en pouvait être autrement, mais cet effet sera bien conduit.

Là commence la tragédie entre les deux personnages de Zampano et du Fou. Un des éléments excellents du scénario est les valeurs d'enveloppe : le grand cirque, qu'est le cadre de toute cette partie centrale, situant encadrant freinant le heurt des deux antagonistes. Gelsomina rencontre là l'imprévisible, l'art. Mais c'est bien encadré ! Il faut [p. 5] attacher beaucoup d'importance au fait que la sauvageonne après s'être mise au niveau « artistique » (non nul, en force et en farce, à l'italienne !) du Zampano voit du pays et saisit un cadre humain que son enfance n'a pas connu. Importance en particulier de la procession à laquelle elle assiste, ravie. La musique est ample, sonore, enveloppante : c'est un autre monde encore dans lequel elle se trouve transportée au sens plein du terme. Le passage du reliquaire avec toute la messe harmonique qui prend au corps et au cœur (le tout remarquablement bien qu'un peu gratuitement amené par les 3 joueurs de cuivres qui en procession à trois, venant à la célébration, y « mènent » Gelsomina, qui en y participant par sa danse personnelle « naïve » prépare son incorporation à ce qui suit[)]. C'est dans ce cadre que le Fou fait son numéro qui le « classe » dans la catégorie des autres mais avec supériorité. La touche d'art du violon miniature se place ainsi. Mais il ne faut surtout pas idéaliser le personnage. Il n'est pas romantique, bien que romanesque. Il ne faut lui accorder aucune touche de génie – cela affadirait tout, un Musset n'y eût pas manqué... c'était de son temps. Il faut garder la mesure harmonique. Il a cet air. Il y revient, comme Zampano à son numéro. Il y a donc une échappée, un fléchage, cela sert de détecteur à l'occasion de Gelsomina. quand en particulier, ayant à faire sa partie, elle reste éperdue à écouter ce thème et se fait secouer. [p. 6] Elle donnera sa mesure par la perfection avec laquelle elle reproduira les quelques mesures du thème. Mais ce sont quelques notes. C'est ce qui rend l'aventure possible. Donc à l'italienne... Plus aurait détourné. L'encadrement dans l'installation du cirque, le rôle du propriétaire et de sa femme sont bien construits... Ils font cadre et expliquent que le heurt des deux « artistes » ne soit pas en rupture immédiate.

La scène de violence est bonne, « acceptable »... l'arrestation (gagnée) de Zampano le montre remis à sa place par la société, à laquelle il restait jusque-là marginal. Sa disparition permet le contact très bien mené de Gelsomina et du Fou. Elle s'est découverte femme par la jalousie et le sentiment de ne pas compter...

Il y a un très beau moment au début du film après le « rapt ». Le visage gonflé, navré, puis le regard oblique sur l'homme endormi, le premier regard à valeur de communication.

Les jeux de physionomie sont frappant et d'ailleurs techniquement assez simples. Elle se met en rond : les yeux trop ouverts, en boule (mais beaux), le menton rentré, le bas du visage en « bourse » autour de la bouche, aucun mouvement vers le dehors et une concentration mais hébétée. Ce sera accentué par le maquillage, par les faux-cils  [56] mais il y a l'amorce de cela dans le visage au na-[p.7]-turel. C'est un clown en puissance, qu'on amène à l'être, et c'est la 1^{ère} étape de Gelsomina dans l'art, avec le rythme qu'elle prend vite de tout son corps. La clef est en particulier dans les scènes du couvent où ses yeux se « défixent », où il y a une jolie courbe contractante du bord d'en haut et du bord d'en bas des paupières,

⁵⁶ Illustration de l'auteur tirée du manuscrit.

rendant le sens humain à ces yeux qui en cherchent d'autres^[57] leur parlent, reçoivent et manquent qu'ils reçoivent la réponse au lieu d'être comme des étoiles de clinquant sur un manteau.

Le visage arrondi et « *pursed* »^[57] est celui d'une petite bourgeoise : c'est un des « effets »... De là passage au clown – puis à la jeune fille, au couvent.

Mais il faut revenir au drame. Le Fou a le préjugé favorable. Il est vif, plus maître de lui que personne... Il parle aisément. Il a de la profondeur. Il touche à l'art avec son thème. Mais il faut le laisser là. Lui aussi prisonnier ! Lui aussi conditionné. Lui aussi « après sa croûte ». Après la première bagarre quand Gelsomina lui fait savoir que le cirque ne veut plus de lui non plus, il marque le coup. Sa déclaration qu'il n'a besoin de personne est une jactance. Son numéro demande tout un encadrement que sa personne et sa vieille guimbarde seules ne fournissent pas – lors de la (fatale) rencontre sur la grand'route il est visi-[p. 8]-blement « en l'air ». Il « retrouverait » – mais le coup est manqué. Dans le même ordre d'idées Zampano bien que lui puisse se retourner avec son acolyte seulement mais à la fin la classe nettement inférieure du cirque auquel il est accroché achève de donner au fond de l'histoire une tonalité convaincante (ce mot revient significativement).

Vers le milieu du film, avec le premier heurt, une ligue se dessine contraire à ce que les conventions voudraient : c'est ce F. sympathique qui a tort. Il réagit à la brutalité à la stupidité de cet autre « artiste » en souffrant de le voir là avec lui. D'où ce besoin de l'agacer, qui est son tort direct, d'ailleurs il le souligne en l'arrosant. La femme de M. Giraffe le souligne aussi après la 1^{ère} bagarre. C'est le F qui a tort... Quand Gelsomina lui demande s'il a jamais fait quelque chose au F. il dit non et dit vrai. C'est une incompatibilité de personnes et puis surtout elle fait sentir la précarité^[57] l'insignifiance des accomplissements de Zampano, avec son grotesque tricycle dont il est si heureux...

Son cri après le meurtre « tout ce que je demande c'est de travailler pour gagner ma vie » est essentiel pour le comprendre. Dans ce monde où il comprend si peu les choses (dialogue avec Gelsomina « tu ne penses jamais ? » « Il n'y a rien sur qui penser ») il se trouve acculé, en danger de tout, d'une vie d'emprisonnement (son seul lien est la Route^[58]). Tout le film monte vers cet [p. 9] instant. C'est l'articulation de ce qui aurait pu être : car à ce moment, le « miracle » est accompli, il dit nous : « nul ne nous a vu nul ne nous soupçonne » cette fidèle fille est intégrée. Mais le choc est trop fort et la voilà folle cette fois-ci.

Je n'avais pas senti la première fois tout ce travail intérieur de Zampano, ce qui m'avait donné d'ailleurs à la fin une impression de quasi miracle, mais « convaincant » et c'était plus fort que la fondation que j'aperçois maintenant. J'avais vu un autre rythme, un autre film.

La différence se sent quant à la construction des scènes centrales, majeures, entre Gelsomina et le Fou.

Il y a certainement une certaine tentation du Fou tentation d'amitié et de dévoiement. Il s'interroge visiblement sur cet être si hétérogène, si féminin en un sens, le vrai, dans sa comédie car c'en est bien une, mais à une échelle nettement plus élevée, quand elle annonce qu'elle s'en ira et joue cette scène... « Je ne suis rien pour lui ». Tentation. Il a parlé du temps où il avait une compagne. À peine esquissé. Essentiel ! Mais là l'articulation est admirable.

⁵⁷ « Pincé ».

⁵⁸ *La Strada*, titre du film finalement retenu en français, après une première distribution sous le titre *Le Grand Chemin*.

Il se rend compte que Gelsomina est « prise ». Il lui dit qu'elle ne quittera pas Zampano^[1], la réponse est un chavirement total du pauvre visage, et une expression de honte. Elle baisse la tête. & là est le trait : elle la baisse comme si [p. 10] elle la laissait tomber jusqu'à la ceinture, on voit tout l'occiput de cette « tête d'artichaut » comme a excellemment dit le Fou : « qu'est-ce qu'il y a dans cette tête d'artichaut ? » Ce geste exagéré hors convention humaine la peint dans sa misère, et qui cependant est ce qui lui fait atteindre à une humanité.

La réaction du Fou est alors un peu italienne. C'est un conte. Il est d'ailleurs bon. Chacun sert à quelque chose, même cette pierre... effet facile mais juste : elle la conservera.

Il sait par ce geste de la tête « tombante » que sa chance à lui n'est pas là. D'ailleurs, c'est au niveau de Zampano avec un peu plus que Gelsomina se stabilise... par ce qu'elle donnera.

Il « joue » alors et fait œuvre de charité envers le Zampano si « animal ». Le chien qui veut vous parler et qui ne peut qu'aboyer. Ceci dit par un tiers ranime entièrement Gelsomina au point qu'elle essaiera d'obtenir une « communication » avec Zampano – on sait avec quel insuccès^[1].

Le regret de mélancolie dans l'adieu du Fou sont acceptables. Il ne faudrait pas appuyer beaucoup pour que cela fût trop...

La bagarre sur la grand'route est bien dessinée. Essai du Fou de prendre le bon bout. Cela correspond à sa qualité humaine. Cela échoue. Il réagit alors mais se heurte à une force déchaînée. Il a le premier senti l'attaque, avec la manivelle. Il domine intellec-[p.11]-tuellement et « comprend » – « mais il cherche à me tuer ! » Il réussit un bon coup de pied mais cela, qui le dessine, ne peut le sauver. Le reste est alors dominé par le craquement du pauvre artichaut.

Zampano est tout à fait alors (je l'avais manqué la première fois) le chien battu...

Les scènes sur la route, avant l'« abandon » sont belles. Le moment où Gelsomina sort après 10 jours effondrés et vient vers Zampano qui a fait un feu est du bon pathétique. On la voit là un instant, l'instant avant qu'elle ne se perde elle-même à jamais, en retournant à la hantise de la scène... C'est un chant du cygne, l'instant où elle aura été, celui d'elle que gardera Dieu et que Zampano reverra sans doute.

Ses timides essais.

Un autre tournant, auquel il faut remonter pour saisir les scènes finales est naturellement au couvent. C'est un cadre où Gelsomina est surprise par ce que sa vie ne lui a jamais donné un plan d'égalité dans l'échange. La petite nonne amicale a une vive curiosité d'elle – ce que Gelsomina n'a jamais rencontré. Curiosité de ce qu'est sa vie. Ceci « monte » la tirade de Gelsomina. « Il y a tout ce qu'on trouve dans une maison, des cuvettes, une lampe » Et de l'autre côté la naïveté de la petite nonne : nous suivons chacune notre mari ; le vôtre [p. 12] et le christ. Qu'une nonne va de couvent en couvent tous les 2 ans, pour ne pas s'attarder aux choses en oubliant le seigneur^[59] – Résultat : la décrispation du visage de G. les yeux qui cessent d'être arrondis, prennent les courbes expressives de la vie, et le menton lui va en

⁵⁹ Sans doute Mus voulait-il écrire : « [la nonne explique à Gelsomina] Qu'une nonne va de couvent en couvent tous les 2 ans, pour ne pas s'attarder aux choses en oubliant le seigneur ».

avant, interrogeant, se livrant, au lieu de rentrer dans un coussin de la chair des joues et du cou. On « voit » une personne, au lieu de la marionnette.

Il y aurait à revoir l'enchaînement. Il faudrait mieux situer que je ne le fais l'« évasion » manquée de Gelsomina.

Un moment décisif, pour l'intelligence de l'œuvre, et qui pourtant passe sans appuyer est le moment où à l'arrière du tricycle elle remue ses misérables « affaires » dans le véhicule. À cet instant, et il est unique, les formes de son buste, charmantes, apparaissent sous le chandail qui les moule (au lieu des vêtements pendant sur elle comme sur un cintre !). Elle est femme, et combien. Cela sous-tendra le reste qui n'est pas dit. Effet un peu comparable à celui de Garbo dans *Christine* quand un compagnon de chambre l'aperçoit dans sa gloire féminine, esquissée, aux mains autant qu'au regard^[60].

⁶⁰ Allusion à la scène durant laquelle l'ambassadeur espagnol qui avait invité le gentilhomme suédois à partager sa chambre pour la nuit découvre qu'il est une femme. Il ne comprendra que plus tard que cette femme est la reine Christine.

⌘ Événement. Journée d'étude « Paul Mus actuel (II) : 'Ce que porte le sol asien'. Paul Mus et la fabrique de l'ethnologie » (7 novembre 2023) ».

Pour cette deuxième édition des journées « Paul Mus actuel », la Société des Amis de Paul Mus propose d'étudier les relations qu'entretint l'orientaliste avec l'ethnologie de l'entre-deux-guerres, tout comme celles que les anthropologues, singulièrement ceux qui exercent en terrain sud-est asiatique, nouèrent et continuent de nouer encore aujourd'hui avec certains de ses écrits, et comment ces relations ont contribué ou contribuent à structurer le champ des sciences sociales dans cette aire culturelle.

De telles relations ne sont en effet pas dénuées d'ambiguïtés, au point qu'on a pu considérer Mus tour à tour comme un disciple de Marcel Mauss, un introducteur des thèses de Lucien Lévy-Bruhl sur la « participation » dans le domaine de l'orientalisme, ou encore un précurseur de l'anthropologie culturelle de Clifford Geertz. Cette réception contradictoire tient à l'usage spécifique que fit Mus de l'ethnographie comme de la théorie ethnologique de son époque, enrôlées toutes deux au service d'une histoire de la représentation du divin en tant qu'elle modèle les sociétés sur le temps long, mais cela tient peut-être aussi à l'usage de ses écrits par les anthropologues de l'Asie du Sud-Est, ou plus largement, de l'Asie des moussons, lequel procède d'une démarche parfois plus illustrative et roborative qu'analytique ou critique, favorisée il est vrai par la puissance agissante de l'herméneutique mussienne.

Le périmètre de ces relations se dessine à travers les grandes lignes de la biographie du savant aussi bien qu'à travers l'accueil globalement chaleureux que les anthropologues ont réservé à certains de ses écrits. Rappelons-en les principaux jalons : Paul Mus est tout d'abord un « asien » parmi les orientalistes, c'est-à-dire qu'il a fréquenté, depuis sa prime enfance, le terrain asiatique, tout particulièrement vietnamien, de l'arrière-monde de la domesticité aux cercles élitaires, lettrés et politiques, en passant par le monde villageois, ceci en tant de paix comme en temps de guerre. Cet « observateur privilégié » s'est ensuite formé à l'école ethnographique de Marcel Mauss, avant d'aller lui-même réaliser un terrain en pays cham (1927 ; 1934), en même temps qu'il formule sa première critique de l'œuvre de Lucien Lévy-Bruhl, essentielle, en complément de sa lecture des sinologues, dans sa définition des « dieux du sol » comme étant au cœur d'une religion de l'Asie des Moussons, dont la relative unité culturelle tient dans la croyance aux esprits, distincte d'un animisme « primitif » (1933) ; c'est fort de ce terrain qu'il reviendra en métropole disputer les thèses de Lucien Lévy-Bruhl devant la société de Philosophie (1937), tout en fréquentant l'Institut d'ethnologie où il fit paraître sa thèse d'indianisme, qui recourt au concept de « participation » comme à la « paléo-ethnographie » pour expliquer la transmigration bouddhique (1939), avant d'y prodiguer des cours en 1946. Installé au Collège de France la même année, Mus s'engage contre la guerre coloniale franco-vietnamienne en publiant articles et ouvrages en grande partie fondés sur son expérience du terrain. L'année du centenaire de la naissance de Lévy-Bruhl, il revient en détail sur son œuvre à laquelle il dédie son cours de 1957-1958, alors même que s'en opère une relecture phénoménologique qui rejoint sa propre

critique du philosophe. Dans la seconde moitié des années 1960, il révolutionne enfin l'anthropologie politique du bouddhisme contemporain par des études de cas vietnamien et birman (1965, 1966, 1968).

Déjà citée outre-Atlantique (Robert Heine-Geldern, 1942), c'est à partir des années 1950 qu'une petite partie de son œuvre intègre la bibliographie des anthropologues français spécialisés sur l'Asie du Sud-Est, pour ne plus en sortir. À sa mort, en 1969, pas moins de trois anthropologues publient un hommage en forme d'*in memoriam* (Guy Moréchand, Paul Lévy, Georges Condominas). Sa compréhension du bouddhisme de la Péninsule indochinoise inspira en partie l'anthropologue Stanley Tambiah (1976). Ce sont enfin des anthropologues qui animèrent la première Société des Amis de Paul Mus (1987), dont la présente SAPM est la continuation, et qui éditerent certains de ses textes inédits (1977, 1987, 1988). Le point nodal de ces relations, si l'on cherche à leur donner corps, se trouve sans doute dans son article publié dans le *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* de 1933 sous le titre *Cultes indiens et indigènes au Champa* puis réimprimé en tiré à part précédé du titre *L'Inde vue de l'Est* (1934). Texte le plus cité de Mus, traduit en anglais (1975), en malais (1988) et en khmer (2004), il vient étayer nombre de raisonnements d'anthropologues portant sur les contacts culturels entre l'Inde ou la Chine et l'Asie du Sud-Est, ou sur les cultes chthoniens. À leur suite, archéologues et historiens y ont souvent recours pour illustrer la sociologie religieuse des mondes anciens. Il n'est pourtant qu'un jalon d'une pensée aussi complexe qu'évolutive présenté de surcroît sous la forme d'un *verbatim* à peine augmenté d'une conférence grand-public, prononcée au Musée Louis Finot, à Hanoi. Devenu paradoxalement emblématique de son œuvre, il l'est aussi de l'ambiguïté des relations qu'entretiennent les anthropologues, et *lato sensu* les spécialistes de l'Asie du Sud-Est, avec les travaux de celui qui se décrivait comme un « simple historien des religions ».

C'est à dissiper cette ambiguïté qu'enjoint la présente journée d'étude, en réunissant des praticiens de diverses disciplines – anthropologie bien sûr, mais aussi archéologie ou histoire – concernés par ces thématiques, centrales chez Mus, que sont la représentation du divin et celle des échanges culturels au sein de l'Asie des moussons.

Programme

I. 10 h 15 à 10 h 30. « **Bilan de l'activité de la SAPM et ses projets** » (Nasir ABDLOUL-CARIME, Président de la Société des Amis de Paul Mus, et de l'Association d'Échanges et de Formation pour les Études Khmères).

II. 10 h 30 à 11 h 10. « **Lucien Lévy-Bruhl, Paul Mus et l'ethnologie vietnamienne** » (Frédéric KECK, Centre National de la Recherche Scientifique, Laboratoire d'Anthropologie Sociale).

Lucien Lévy-Bruhl, auteur d'une série d'ouvrages sur la « mentalité primitive » publiés en France entre 1910 et 1939, a été le directeur de la thèse de Nguyễn Văn Huyên (1905-1975) soutenue à la Sorbonne en 1934. Pour aborder l'influence du philosophe français sur celui qui fut le premier membre permanent vietnamien de l'École française d'Extrême-Orient en 1941 et le premier ministre de l'Éducation nationale de la République démocratique du Viêt Nam entre 1946 et 1975, je voudrais faire un détour par le voyage de Lévy-Bruhl en Asie entre novembre 1919 et avril 1920, qui le conduisit à Tokyo, Pékin, Manille, Saigon et Jakarta. On ne dispose d'aucune trace dans ses archives de son arrêt à Saigon, alors qu'on trouve des photos témoignant de sa présence à Pékin, Manille et Djakarta. De même, il n'y a aucune entrée

« Annam » ou « Tonkin » dans les index de ses ouvrages ethnologiques alors qu'on y trouve des références à la Chine, aux Philippines, à Bornéo ou au Laos. Tout se passe comme si Lévy-Bruhl avait contourné le cœur de la colonisation française en Indochine pour mieux l'interroger, selon un mode de penser qui caractérise toute son écriture ethnologique. Afin d'analyser cette prudence de Lucien Lévy-Bruhl à l'égard de la situation coloniale au Vietnam, je décrirai d'abord les conditions de son voyage en Asie en 1919-1920, puis ses échanges avec Nguyễn Văn Huyền entre 1934 et 1938 et je proposerai finalement une hypothèse sur la signification de ces échanges relativement à la façon dont Paul Mus a lui-même lu Lévy-Bruhl en situation coloniale.

III. 11 h 10 à 11 h 50. « 'Culte indien et indigène au Champa' : la question des dieux du sol et l'apport de Paul Mus à l'anthropologie des sociétés des marges de l'Asie » (Grégoire SCHLEMMER, Institut de Recherche pour le Développement, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative).

Dans son texte « Culte indien et indigène au Champa », de 1933, Paul Mus part d'une question précise – comment comprendre la surprenante appropriation des canons sculpturaux indiens par les Cham ? – mais sa réponse l'amène, par des circonvolutions dont il a le secret, à proposer une vue magistrale et surplombante de l'évolution religieuse – mais aussi politique, foncière et artistique – d'une vaste part de l'Asie, sur le temps long. Le scénario qu'il propose repose sur l'idée d'une unité de culture, fondée sur un socle commun, une « religion des moussons » organisée autour d'un rapport particulier aux énergies du sol que les civilisations indienne et chinoise vont remodeler tout en en conservant la trace. Étonnement, Mus ne cherche pas à appuyer sa démonstration sur des données ethnographiques issues des populations vivant encore en marge de ces civilisations indienne et chinoise, où il aurait pu supposer retrouver des traces plus vives de ce substrat. Depuis 1933, les travaux sur ces questions se sont accumulés, notamment sous son influence. Nous proposons alors de revisiter les propositions de Paul Mus à l'aune de ces données – et notamment des recherches que nous avons pu nous-même mener sur ce thème.

Pause-déjeuner (11 h 50 à 13 h 30)

IV. 13 h 30 à 14 h 10. « Paul Mus et le nouvel 'animisme' en Asie du Sud Est » (Bénédicte BRAC DE LA PERRIERE, Centre National de la Recherche Scientifique, Centre Asie du Sud-Est).

Depuis les années 2010, une nouvelle génération de chercheurs étudie à nouveau frais les cultes aux esprits des sociétés bouddhiques d'Asie du Sud-Est. Ces cultes dont les développements dans le contexte de la modernisation ont frappé les observateurs tout en étant restés relativement méconnus ont alors été reconsidérés dans la vague des analyses ontologiques initiées notamment par Philippe Descola (2005) comme relevant d'un nouvel « animisme » (voir notamment Kaj Arhem, 2016). Ce tournant dans les études des cultes sud-est asiatiques sera reconsidéré de manière à faire apparaître ce qu'il doit à l'héritage de Paul Mus, particulièrement à son concept de religion « cadastrale », et à questionner la qualification d'« animisme hiérarchique » proposée par ces auteurs à propos de ces ontologies.

V. 14 h 10 à 14 h 50. « L'œuvre de Mus comme anthropologie du 'lieu' – de la pierre au temple, du village au palais » (Yves GOUDINEAU, École française d'Extrême-Orient, Centre Asie du Sud-Est).

Foisonnante et multiforme, l'œuvre de Paul Mus n'en est pas moins guidée par quelques idées directrices remarquablement constantes. En matière d'iconologie, celui-ci cherche avant tout à établir une généalogie des formes en Asie du Sud-Est, allant du stupa au monument. Mais sa perspective sociologique (ou anthropologique), qui vise une « totalité », s'exerce également à différentes échelles. A celle de « l'angle de l'Asie », identifiant un socle stratigraphié et des processus culturels ayant façonné dans la longue durée les civilisations régionales. Mais aussi à des échelles locales, au Vietnam notamment : villages et paysans exprimant l'essence d'une culture primordiale, par opposition à la fabrication politique des cités - hiérarchique et centralisée - et à celle savante et sinisée des lettrés. On s'intéressera à la caractérisation chez Mus du social et du culturel par référence à la spatialisation : analyse de dispositifs spatiaux spécifiques (maisons, routes, palais, temples...) ou usage métaphorique (« paysage » historique ou

mental). Si l'identité villageoise s'origine dans un « sol » indéfini, une « terre », etc., c'est le « lieu », notion axiale et cadastrale, qui délimite un milieu social et religieux. Il s'agit de comprendre l'ancrage territorial des communautés tout autant que la « localisation » de leurs conceptions culturelles et religieuses (pierre, *genius loci*, etc.). À cet égard, remarque-t-il, un dieu est comme un « lieu commun » pour diverses populations du fait de la généralisation de sa représentation.

VI. 14 h 50 à 15 h 30. « Paul Mus et l'anthropologie politique à l'épreuve du terrain vietnamien » (Pascal BOURDEAUX, École Pratique des Hautes Études, Groupe de Sociologie des religions et de la Laïcité).

Se demander quels rapports Paul Mus a pu entretenir avec une « anthropologie politique » de son temps – l'ère plus précisément des vacillements impériaux et des luttes armées pour les indépendances nationales – est une façon parmi d'autres d'évoquer les multiples facettes d'un homme qui a su observer les événements, interagir dans les débats d'ici (Asie du Sud-Est) et de là-bas (Ouest/Est), penser les controverses contemporaines en les replaçant autant dans une géopolitique en recomposition que, et peut-être avant tout, dans leur environnement culturel et leur continuum historique. Évoquer les questions de souveraineté et de pouvoir politique à partir de référents locaux, analyser les conflictualités sous formes de cosmodrames, Mus l'a fait dans une série d'articles et plus particulièrement dans *Viet-Nam : Sociologie d'une guerre* (1952). La lecture récente d'un manuscrit non-publié conservé dans le fonds Mus de l'IAO (Lyon) incite néanmoins à prolonger la réflexion. Ce document de 36 feuillets (près de 7000 mots) non-daté, annoté, intitulé « Les sectes politico-religieuses et le traditionalisme annamite » est une leçon complémentaire à un cours que Mus avait consacré précédemment aux partis politiques vietnamiens. Il nous permet de penser le rapport franco-vietnamien au milieu d'une décennie particulièrement complexe (celle des années 1940), plus spécifiquement les rapports franco-cochinchinois (patriotisme républicain et alternatives sectaires) en contrepoint d'un conservatisme relevant plutôt des traditions monarchiques centristes (légitimisme Nguyễn depuis Huê) ou nordistes (légitimisme ultérieur remontant aux Lê). Il ouvre ce faisant des réflexions sur les sacralités (espace, incarnation) et les temporalités de même qu'il illustre le souci constant de l'auteur de repenser l'expérience vécue par distanciation, de nouer entre elles données de terrain et approches théoriques.

Pause-café (15 h 30 à 16 h)

VII. 16 h à 16 h 40. « La tombe vivante et la 'participation' bouddhique : une phénoménologie de la représentation du divin ? » (Grégory MIKAELIAN, Secrétaire de la Société des Amis de Paul Mus, Centre National de la Recherche Scientifique, Centre Asie du Sud-Est).

Article rarement commenté, « La tombe vivante. Esquisse d'une ethnographie naturelle » est le texte d'une conférence prononcée le 7 novembre 1936 devant les membres de la Société des Amis du Muséum d'histoire naturelle, répondant sans doute à l'invitation de Paul Rivet, alors Secrétaire de l'Institut d'ethnologie et titulaire de la chaire d'anthropologie du Muséum. Mus enseignait lui-même les religions de l'Inde à l'École des hautes études au titre de suppléant d'Alfred Foucher. Publié au cours de l'été 1937 dans la revue du Muséum – *La Terre et la vie - Revue d'histoire naturelle* –, le verbatim de cette conférence paraît ainsi peu après que Mus fut invité par la Société française de philosophie à venir exposer les données indiennes relatives au concept de participation (séance du 15 mai 1937). Lucien Lévy-Bruhl au premier chef, mais aussi Marcel Mauss, Alfred Foucher et Paul Masson-Oursel prirent une part active à la discussion qui suivit la communication de l'orientaliste, devenu entretemps Directeur d'études. *La tombe vivante*, qui est à lire en regard du compte-rendu de cette communication paru dans le *Bulletin de la Société française de Philosophie*, n'est certes pas le premier texte de Mus faisant fond sur la participation : on en trouve en particulier un premier usage substantiel – en même temps qu'une première critique de l'usage qu'en fait Lucien Lévy-Bruhl – dans le *Barabudur* (1932-1935). Mais il l'utilise cette fois spécifiquement pour appréhender les modalités de représentation du divin au sein du bouddhisme, allant jusqu'à redéfinir les contours de cette religion et la compréhension même de son dynamisme à l'échelle de l'Asie. En prenant pour point de départ ce texte, qui figure comme un jalon, l'objet de cette intervention sera de

mettre en perspective le cheminement du raisonnement mussien relatif à la représentation du divin. En dépit des apparences, celui-ci doit peut-être plus à sa formation philosophique à l'école d'Alain nourrie par son intime connaissance du terrain asien qu'aux thèses mêmes de Lucien Lévy-Bruhl sur la participation. Si Mus connaissait, citait et s'appuyait dialectiquement sur les écrits de ce philosophe, c'est peut-être moins pour leur valeur ethnographique que parce qu'elles faisaient écho à ses propres réflexions sur la participation, et parce qu'elles lui permettaient d'introduire une « perspective métaphysique », laquelle restait assez étrangère à la galaxie orientaliste, lui qui justement s'était donné pour ligne d'horizon le comparatisme entre « pensée occidentale » et « doctrines orientales ».

VIII. 16 h 40 à 17 h 20. « Instant germinal, topologie, jeu de miroirs et 'face partout' : éléments d'archéologie mussienne du politique sur le sol asien, de *L'Inde vue de l'Est aux Masques d'Angkor* » (Éric BOURDONNEAU, École française d'Extrême-Orient, Centre Asie du Sud-Est).

Parmi les grandes figures tutélaires des études sud-est asiatiques, de celles qui allient une immense érudition aux visées à grand rayon, c'est bien davantage que Paul Mus, André-Georges Haudricourt dont l'œuvre est durablement parvenue à faire une percée au-delà du cercle de nos spécialités, de la pensée rhizomique deleuzo-guattarienne jusqu'aux récentes ontologies descoliennes. C'est à Haudricourt, non à Mus, que l'on (et singulièrement Gilles Deleuze) s'est référé pour compliquer la généalogie foucauldienne des pouvoirs et le questionnaire des « arts de ne pas être (trop) gouverné » (formule également foucauldienne avant d'être scottienne). Trop philologique, trop orientaliste, trop indianiste, trop préoccupée des arts monumentaux du pouvoir, et sans doute aussi trop datée dans son humanisme comme dans l'analyse du conflit colonial en contexte vietnamien, à l'évidence, la leçon mussienne ne se prêtait pas aisément à une semblable postérité parmi la philosophie politique de notre temps. La présente communication partira de l'un des chapitres (« D'une architecture par le dehors ») des *Masques d'Angkor*, qui revient sur le schéma indien de l'acte – et le contraste de ce dernier avec la puissance qui est « promesse de l'acte » –, en reprenant la confrontation de ce schéma avec la vieille tradition philosophique définissant l'action comme le lieu du politique. En cheminant à travers les concepts forgés par l'auteur, croisant au passage, d'une manière peut-être moins incongrue qu'il n'y paraît, les échappées indiennes du Giorgio Agamben de *Karman* (sous-titré *Court traité sur l'action, la faute et le geste*), il s'agira d'esquisser quelques-uns des contours d'une archéologie mussienne du politique sur le sol asien (ou du moins cambodgien) et, à cette occasion, de prendre à nouveau la mesure de l'inclination d'une telle archéologie à céder, ou non, à une esthétisation du pouvoir. On ajoutera incidemment une question : si cette archéologie mussienne œuvra à la fabrication de l'ethnologie sud-est asiatique, n'a-t-elle pas travaillé aussi, dans le même temps, à la dé-fabriquer ?

IX. 17 h 20 à 17 h 35. « Conclusion de la journée » (Marie-Sybille de VIENNE, Trésorier de la Société des Amis de Paul Mus ; Institut national des langues et civilisations orientales, Centre Asie du Sud-Est ; Académie des Sciences d'Outre-mer).

Pot de clôture (17 h 35 à 19 h)

ADHÉREZ OU RENOUVELEZ VOTRE ADHÉSION !

Société des Amis de Paul Mus
12 rue Michelet, 91120, Palaiseau.
Courriel : societedesamisdepaulmus@protonmail.com

Fondée en mille neuf cent quatre-vingt-sept, la Société des Amis de Paul Mus fut active durant les vingt premières années de son existence. Puis elle tomba peu à peu en déshérence, avant qu'une nouvelle équipe ne la réactive aujourd'hui, poursuivant les buts assignés il y a trente-trois ans par les membres fondateurs : faire connaître la pensée et l'œuvre du grand orientaliste français Paul Mus (1902-1969), contribuer, par une aide morale et matérielle, à la publication de ses textes inédits (livres, cours, conférences, notes à caractère scientifique), et favoriser la diffusion internationale de ses écrits, en particulier par des traductions.

BULLETIN D'ADHÉSION À LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE PAUL MUS

ANNÉE 2023

NOM : _____

Prénom : _____

Adresse : _____

Courriel : _____

Téléphone : _____

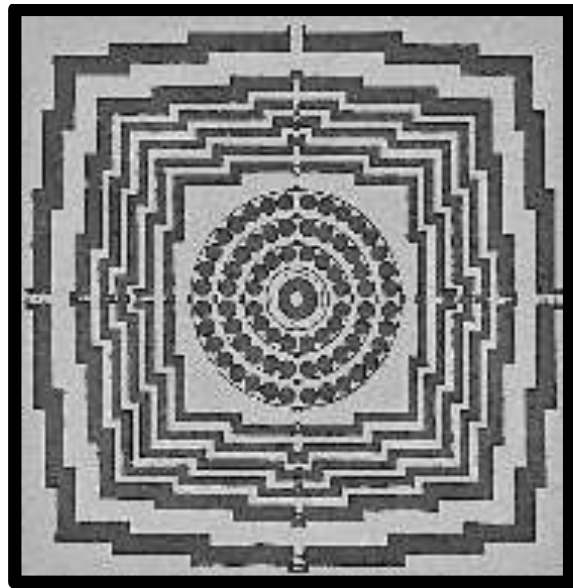
1. Étudiant (10 euros) :

2. Ami (20 euros) :

3. Bienfaiteur (plus de 20 euros) :.....

Pour contribuer au bon fonctionnement de la SAPM, il vous suffit de remplir le bordereau ci-dessous et de le retourner accompagné d'un chèque à l'ordre de **Société des Amis de Paul Mus** à l'adresse suivante : **Société des Amis de Paul Mus, 12 rue Michelet, 91120, Palaiseau**. Vous pouvez aussi le retourner, accompagné d'un récépissé de virement, sur le compte de l'association :

Titulaire du compte : Société des Amis de Paul Mus, 12 rue Michelet, 91120 Palaiseau				
Identification nationale du compte bancaire – RIB				
Code Banque : 10107	Code Guichet : 00130	Code BIC : BREDFRPPXXX	N° de compte : 00028042904	Clé RIB : 15
Domiciliation : BRED PARIS KLEBER				
Identification internationale du compte bancaire (IBAN) : FR76 1010 7001 3000 0280 4290 415				



SAPM