

János Kelemen

„Mêmeté” et „ipséité” dans *La divine comédie*

(Une conférence présentée au XXXIème Congrès de l’Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française /A.S.P.L.F./ « Le même et l’autre. Identité et différence », Budapest, 1 Sept. 2006.)

Les philosophes, qui en traitant le problème de l’identité personnelle s’inspirent de la tradition de la philosophie analytique, se réclament souvent des expériences de pensées embarrassantes qui évoquent les histoires racontées dans les romans de science fiction. Un des cas « puzzling » les plus connus est le télétransporter de Derek Parfit.¹ Paul Ricoeur a prêté une attention particulière à la méthode et la théorie de Parfit car il a reconnu en lui « l’adversaire plus redoutable » pour sa thèse de l’identité narrative.² En même temps il a souligné à juste titre que les modalités de l’identité personnelles peuvent être illuminées de la même façon par les exemples puisés à la littérature, qui est « un vaste laboratoire » pour des expériences de pensée concernant ce problème.³

Par la suite je suivrais cette direction, et – en utilisant l’exemple de *La divine comédie* – je ferais quelques observations sur les instructions que les belles-lettres peuvent nous donner. Je voudrais d’abord souligner que Ricoeur a distingué quelques grands types des récits littéraires d’après les modalités de l’identité et de la permanence temporelle de la personne qu’ils reflètent.

Dans la conception de Ricoeur l’identité personnelle est constituée par deux pôles liés entre eux par une relation dialectique. Un de ces pôles peut être décrit comme un équilibre qui est

¹ « Le télétransporter me catapulte dans un autre monde de façon qu’il y récrée mon corps à la base de l’information gagnée en l’ayant exploré du point à pont. C’est en repensant des possibilités impliquées dans une telle situation que Parfit essaie de répondre à la question combien important soit et quelle signification ait l’identité de ma personne. » Cf. Derek Parfit, *Reasons and Persons*. Oxford University Press, Oxford 1986

² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*. Seuil, Paris 1990. 156.

³ *Oeuvre citée*, 176.

maintenu entre l'identité numérique de la personne et le fait que la personne est « soi-même » : d'une part je demeure le même dans le temps, d'autre part je suis « moi-même ».

Dans le premier cas l'on peut parler de l'identité au sens « idem » ou « même », tandis que dans le second cas il s'agit de l'identité au sens « soi » ou « ipse ». Bien que les deux aspects soient en équilibre, le dernier est contenu dans le premier. Ce modèle, c'est-à-dire l'équilibre de l'« idem » et l'« ipse », est représenté par le caractère fixe, qui est toujours re-identifiable, et l'exemple simple et pur se rencontre dans les contes populaires.

Une autre forme fondamentale de notre permanence dans le temps est modelée par la fidélité à la parole donnée qui exprime la fidélité de la personne à soi. Dans ce cas la personne est avant tout « soi-même » (« ipse »), ce qui ne se laisse pas réduire au fait qu'elle est la même. Il se crée donc un écart entre le fait d'être soi-même et le fait d'être la même chose, un écart entre l'« ipséité » et la « mêmété » : l'ipséité, comme Ricœur le dit, « s'affranchit de la mêmété ».⁴

En revenant sur la typologie des récits littéraires, l'on peut constater que le roman classique, jusqu'à et y compris Dostoïevski et Tolstoï, se détache du premier modèle et, au lieu d'accentuer la constance de la personne, il porte au premier plan la problématique de la transformation de celle. De telle façon il affaiblit (sans le supprimer) le rôle de l'identité au sens du « même ». Le roman d'apprentissage et le roman du courant de conscience poursuivent ce chemin et ce rapprochent du pôle inverse.

À ce point s'évanouit ce qu'on peut considérer un caractère fixe et nous voyons apparaître les cas limites où la fiction littéraire devient comparable aux expériences de pensée de la philosophie analytique. Dans ces cas on peut parler de « la perte de la personnalité », accompagnée par la crise du récit clos. Ricœur illustre ce dernier pôle avec *L'Homme sans qualité* du Musil et les romans contemporains qui appartiennent à la tradition marquée par des noms de Kafka, Joyce et Proust.

⁴ „L'ipséité s'affranchit de la mêmété”. Oeuvre citée, 143.

Si l'on interprète ces romans dans le cadre de la dialectique du « même » et du „ipse”, l'on peut les concevoir ainsi qu'ils démontrent l' « ipséité » dans sa forme dénudée qui a perdu l'appui de la « mêmeté ». Ricœur finit par énoncer que « les variations imaginatives de la science-fiction sont des variations relatives à la mêmeté, tandis que celles de la fiction littéraire sont relatives à l'ipséité ».⁵

La conception de Ricœur est intéressante aussi parce qu'elle fait une exception à la majorité des théories sur l'identité personnelle. Ces dernières aspirent à saisir la structure métaphysique et permanente de l'identité personnelle, et ne s'occupent pas de l'aspect historique du problème quoiqu'il soit également pertinent pour la philosophie. Les méthodes d'argumentation et les types d'exemples courants dans la philosophie analytique renforcent cette tendance. Ricœur, tout au contraire, tient le plus grand compte de l'historicité de la personne. C'est dû à son engagement « narrativiste » et au fait qu'il a reconnu que la littérature, en tant qu'un « vaste laboratoire » pour des expériences de pensée, peut donner des réponses pertinentes aux problèmes relatives à l'identité personnelle. Les types des récits mentionnés par lui constituent une série historique, conséquemment, les types de l'identité personnelle qui sont assignés à eux, s'ordonnent également en une succession historique.

Il faut évidemment éclaircir au quel type de l'historicité se réfèrent les hypothèses de Ricœur. Est-ce que ce sont les modalités de l'identité elles-mêmes qui se transforment dans l'histoire ? Est-il possible que plutôt, dans une situation initiale, c'est le pôle de la mêmeté qui domine, pour céder postérieurement ce rôle de domination au pôle de l'ipséité ? Le changement de la forme du roman suit-il ce processus de transformation ? Ou, contrairement, ne s'agit-il pas plutôt du fait que les structures de la personne et de l'identité personnelle sont historiquement stables et que l'histoire du roman n'est rien d'autre que l'histoire de la découverte de ces structures ?

⁵ Oeuvre citée, 179.

Il est probable qu'on n'est pas contraint à faire un choix dichotome. Le fait que l'histoire des variantes des héros de roman puisse être expliquée par les transformations de la personnalité, transformations qui se produisent en dehors de la littérature, n'exclut point qu'il soit pareillement vrai que la littérature, au cours de son histoire, découvre certaines constantes historiques. J'espère que l'exemple que je me propose d'analyser soutiendra cette thèse.

La divine comédie ne se range pas parmi les oeuvres prises en considération par Ricœur. À première vue on pourrait penser que le poème de Dante se place au pôle où se trouvent, selon Ricœur, les contes populaires. De la théorie essentialiste et médiévale de l'âme immortelle, acceptée et propagée par Dante, il serait difficile de tirer une autre conclusion. En effet, dans tous les trois empires de l'autre monde le poète présente une multitude des personnages dont le caractère est fixé une fois pour toutes. Le poème pourtant résiste à toutes les tentatives de classification. C'est ce qui était reconnu par Schelling au moment où il établit que *La divine comédie* constitue en elle-même un genre littéraire à part, puisque elle représente la coïncidence parfaite du type et de l'exemplaire.⁶

Pour notre thème, des instructions importantes peuvent être empruntées aux auteurs qui proposaient de rapprocher *La divine comédie* du roman. Lukács définissait, au niveau de la philosophie de l'histoire, *La divine comédie* comme l'étape intermédiaire entre l'épopée et le roman,⁷ et John Freccero, le grand dantiste américain, était d'accord avec lui.⁸ Lajos Fülep, l'ami de jeunesse de Lukács, compara *La divine comédie* tout simplement à la Phänomenologie des Geistes (en disant qu'elle est « la Phénoménologie de l'esprit lyrique »), et un autre critique hongrois de l'époque, Jenő Péterfy, la caractérisa comme un roman d'apprentissage.⁹ „La succession des chants, écrivait Péterfy, représente un développement, et

⁶ F. W. J. Schelling, „Über Dante in philosophischer Beziehung”. In: F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst* (Aus dem handschriftlichen Nachlass). In: F. W. J. Schelling, Frühschriften. Akademie-Verlag, Berlin 1971. II. 1188-1206.

⁷ Cf. Lukács György, „Az eposz és a regény; a regény kompozíciója, a dezillúziós romantika”. In: Lukács György, *Művészet és társadalom*. Gondolat Kiadó, Bp. 1968. 69.

⁸ John Freccero, „Dante's Ulysses: From Epic to Novel”. In: I. m. 138.

⁹

une des beautés de *La divine comédie* consiste précisément en ce que son héros (qui en fin de compte n'est rien d'autre que l'homme même) se développe à son tour. À la fin du poème Dante n'est plus ce qu'il fut au début.»¹⁰

Tout cela nous encourage à lire *La divine comédie* comme faisant part du «vaste laboratoire » de la littérature, un laboratoire qui nous offre des plus riches possibilités de celle que les autres approches nous assurent pour étudier les modalités de l'identité personnelle; les variantes des comportements envers l'altérité; ou bien, le rôle de l'altérité dans la constitution du Soi.

Néanmoins nous devons être prudents puisqu'il est difficile de juger quelle idée Dante se faisait sur la personne bien que le terme « persona » naturellement ne manquât pas à son vocabulaire. Il entend par là parfois les trois personnes divines, d'autres fois le caractère entendu comme le support des qualités morales, mais le plus grand nombre de fois simplement le corps, comme par exemple dans le fameux épisode de Francesca: („Amor prese costui de la bella persona che mi fu tolta”, „Amour [...] fit celui-ci s'éprendre des beautés qu'on ma ravie” – Pokol V. 100-102.).

Dans notre recherche il faut distinguer les différents types des personnages de *La divine comédie*. En cet endroit je n'en mets à relief que deux group. Au premier appartiennent les figures mythique et les personnages historiques et contemporains qui peuplent l'autre monde et dont le drame terrestre et le destin d'outre-tombe sont représentés avec des moyens réalistes. On peut ranger parmi eux, avec leur signification allégorique, les guides de Dante: Beatrice et Virgile aussi. Sauf quelques exceptions (peut-être celle de Feancesca et d'Ulysse) la modalité fondamentale de leur identité est la « mêmété » car leur caractère est déterminé à perpétuité par leur propriétés qu'ils conservent même dans l'au-delà. Ce fait a été décrit par beaucoup, mais c'est peut-être Hegel qui en donnait la formulation plus suggestive. [“Itt az emberi érdekek és célok minden egyedi és különös mozzanata eltűnik minden dolog

végcéljának abszolút nagysága előtt, egyúttal azonban az, ami egyébként a legmulandóbb és legfutólagosabb az élő világban, objektívan a legbensejében feltárva, értékében és értéktelenségében a legfőbb fogalom, Isten által megítélve tökéletesen epikailag áll előttünk. Mert amilyenek az emberek tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve.”^{11]}

Il existe au fond un seul personnage qu'on puisse inclure dans u second group: celui qui, en acteur et auteur du récit, dit « je », et raconte son histoire à la première personne.

Cette manière de raconter dédouble, pour ainsi dire, la figure de l'auteur. Il faut donc (suivant la tradition de la critique dantesque) faire une distinction entre Dante l'auteur et Dante l'acteur, entre le narrateur et l'héros du voyage d'outre-tombe. Ce dédoublement provoque évidemment un jeu complexe de l'identité. Le narrateur parle de soi-même, mais aussi d'un autre en soi-même: il parle de quelqu'un qui possède ses propres expériences, mais en tant que héros, représente quelque chose de différent de lui. Il y a aussi un signe grammatical du problème d'identité qui émerge ici. Un tel signe est l'ambiguïté qu'on peut remarquer dans certains cas et dans une certaine mesure dans l'usage des pronoms personnels. Il est suffisant de renvoyer au XIX. chant de Paradis où le « je » et le « nous » s'échangent de façon spectaculaire.

À partir de *Vita nuova* les oeuvres de Dante sont marquées par l'usage de la première personne et par le fait que l'auteur parle de soi-même. Parler à la première personne et parler de soi-même: ne sont pas naturellement la même chose, mais peuvent être en corrélation. Ajoutons que le choix du poète n'est point évident, quoiqu'il puisse se réclamer de l'exemple et de l'autorité de Saint Augustin et Boèce. Que son choix fût délibérément original est témoigné par les longues réflexions qu'il fait dans le Banquet sur les conditions dans lesquelles il est admissible à parler de soi-même. Le fait d'avoir traité explicitement ce problème est symptomatique. On peut dire à juste titre que cette manière intensive de s'occuper du

¹¹ G. W. F. Hegel, Esztétikai előadások. III. 313.

problème de l'auto-référentialité et l'auto-réflexivité marque un tournant dans l'histoire de la pensée sur la personne.

Une des conditions à laquelle Dante considère admissible le discours de soi-même est celui qui permet de transmettre un savoir utile pour autrui. Cela implique l'exemplarité du sujet parlant, comme dans le cas des Confessions où Saint Augustin « donna un exemple et un enseignement que l'on n'aurait pu recevoir sans un témoignage aussi véridique ».¹² L'argument peut être évidemment appliqué à *La divine comédie*, dont l'héros est élu à instruire l'humanité avec la force de l'exemple et son expérience extraordinaire: « pour aider le monde qui vit mal [...] ce que tu vas voir, à ton retour là-bas, veille à l'écrire » (“in pro del mondo che mal vive [...] quel che vedi, ritornato di là, fa che tu scrive” – Purgatoire, XXXII. 103-105.).

Il est clair qu'arrivant jusqu'à ce point nous dépassons le niveau de l'identité personnelle marqué par le principe de la « mêmété ». Mais ce dépassement, en quelle direction va-t-il s'accomplir ?

On a vu qu'en définissant l'identité conçue comme « ipse », Ricœur partait du modèle de la fidélité à la parole donnée. Il a introduit par cela une dimension normative dans le problème de l'identité personnelle. La parole donnée est un engagement, la validité et le caractère obligatoire duquel crée, dans l'histoire de la personne, une continuité qui dépasse l'identité psychique. Cela permet que la personne reste « soi-même » aussi pour le cas où elle ne reste pas la même » (parce que ses propriétés psychophysiques se changent, parce que son caractère subit une transformation radicale, ou parce que sa conscience se transplante dans un autre corps). Cette considération suggère une réponse à la question embarrassante posée par l'idée parfitienne de la télétransportation: si ma personne, avec tous ses mémoires qu'elle avait jusqu'au moment de la télétransportation, « se ramifie », alors qui suis-je ? Lequel de “mes” exemplaires est « moi » ? À quoi se réfèrent, en disant « je », les personnes qui dans ce cas

¹² *Banquet*, I. ii. 161.

ont les mêmes propriétés et les mêmes souvenirs? En essayant de répondre à cette question il faut faire la considération suivante. Les exemplaires de ma personne qui se créent, en se ramifiant, par un dédoublement (par un triplement, etc.), se transfèrent, au cours de la télétransportation, dans différents milieux ou différent « mondes ». Mais la parole donnée s'adresse toujours à une personne concrète appartenant à son monde, et la validité d'un engagement reste toujours lié à ce monde. Il s'ensuit de là cette conclusion: laissée de côté l'éventualité que mon monde aussi se dédouble avec moi, ce qui parmi « mes exemplaires » pourra être regardé comme « moi », sera celui qui continue à exister dans le monde où les autres sont validement autorisés à me demander compte de ma parole donnée. Parmi mes deux, trois, etc. « je », parfaitement identiques, le « moi » sera celui qui retient la continuité normative avec le « je » qui existait avant « ma ramification ». Je souligne que la continuité normative requiert que dans mon monde existent les personnes auxquelles je suis tenu de maintenir mes promesses.

Ma thèse est que dans l'expérience de pensées embarrassantes qui est *La divine comédie*, c'est la continuité normative qui assure l'identité entre Dante qui vit dans le monde d'ici-bas et Dante qui va en pèlerinage au monde des morts, c'est-à-dire, entre Dante le poète et Dante le héros. En suivant la ligne directrice des catégories de Ricœur nous pouvons dire que la figure de Dante symbolise la seconde forme de l'identité personnelle : l'« ipséité » affranchie de la « mêmeté ».

La continuité normative de la personne, pensée dans la figure de Dante, remonte à la mission que dans l'autre monde Beatrice impose à Dante l'héros et que Dante le poète devra accomplir en écrivant son poème: « livre, lui dit Beatrice, au grand jour ta vision toute entière » („tutta tua vision fa manifesta” – Paradis, XVII. 128.).

C'est donc la validité de la mission, le devoir imposé à l'héros, qui constitue l'ipséité. Mais, en même temps, c'est précisément la mission ou la tâche même qui requiert l'affaiblissement

ou l'évanescence de la mêmété. Dante ne devient capable d'accomplir sa mission qu'à condition qu'il abandonne (premièrement au sens quantitative-graduel, puis au sens radicalement qualitative) son identité comme « même ». En effet, pendant que ses expériences s'enrichissent d'un chant à l'autre, Dante l'héros se change graduellement, ce qui nous autorise à interpréter *La divine comédie* comme un roman d'apprentissage. Mais dans un moment donné Dante cesse d'être ce qu'il a été auparavant. Avant qu'il s'élève du Purgatoire au Paradis, il doit boire des eaux du Léthé (Purgatoire, XXXI. 94-102.), afin de perdre la mémoire de ses péchés et s'affranchir de son ancien « je ». Cela est conforme à la description augustinienne de l'ascension au Dieu, ce qui équivaut à la mort de notre ancien « je » et sa résurrection. Une telle image de l'âme réssuscitante exprime l'extrême forme de l'ipséité ne s'appuyant plus sur aucune forme de la mêmété.

Il vaut la peine d'y ajouter à titre de supplément, et pour conclure, que cette image complexe du développement et de la transformation radicale de la personne se reflète parfois directement dans l'usage des pronoms personnels, et dans les lieux bien marqués du texte. On peut par exemple établir un parallèle remarquable entre la première ligne, connue par tous, de l'Enfer et un des tercets derniers du chant final du Paradis:

Au milieu du chemin de notre vie,
je me trouvai dans une forêt sombre,
la route où l'on va droit s'étant perdue.

(Enfer, I. 1-3.)¹³

Celui de tes anneaux [...]

me parut comporter dans son espace

¹³ Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita. (Traduction française de Marc Scialom. Cf. *Dante, Oeuvres Complètes*, sous la direction de Christian Bec, La Pochotèque, Librairie Générale Française, Paris 1996.)

notre effigie

(Paradis, XXXIII. 127-132.)¹⁴

Le parallèle est dû à la relation analogue entre le pronom réfléchi de la première personne du singulier (« mi trovai » ; « mi parve »), qui ont lieu dans les deux cas au début de la ligne, et le pronom possessif de la première personne du pluriel qui y succèdent (« nostra vita », « nostra effigie »). La forme de la première personne du singulier et celle de la première personne du pluriel se réfèrent ensemble au sujet parlant (Dante) et à un sujet collectif, plus exactement à l'humanité même (la « nostra vita » est la vie des tous les hommes; la « nostra effigie » est l'imaginaire de toute l'humanité). Ce parallèle grammatical exprime la conception fondamentale du poème. L'héros qui dit « je », est à la fois « je » et « nous ». Il est un individu identique avec soi-même et un autre qui représente l'humanité. Une telle relation entre le « je » et le « nous » se répète d'une façon étonnante dans le XIX. chant du Paradis. L'on se trouve dans le ciel de Jupiter où une volée des âmes des bienheureuses forment un aigle (le symbole de l'empire et de la justice), dont le bec se met à parler. Je voudrais conclure ses réflexions avec les mots de l'aigle:

Je vis et entendit parler le bec,

et dans la voix résonner « je » et « mien »,

quand la pensée comportait « nous » et « nôtre ».

(Paradis, XIX. 10-12.)¹⁵

¹⁴ Quella circolazione [...] mi parve pinta de la nostra effigie.

¹⁵ ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro, / e sonar ne la voce e „io” e „mio”, / quand'era nel concetto e „noi” e „nostro”.