



HAL
open science

L'audace : vertu, valeur

Florence Dumora

► **To cite this version:**

Florence Dumora. L'audace : vertu, valeur. *Savoirs en Prisme*, 11, 254 p., 2020, L'audace : vertu, valeur. hal-02615832v2

HAL Id: hal-02615832

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02615832v2>

Submitted on 11 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



Savoirs en prisme

L'audace :
vertu, valeur

Numéro coordonné par Florence Dumora

Revue électronique publiée avec le concours du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP) de l'université de Reims Champagne-Ardenne

La revue *Savoirs en prisme* est dirigée par Florence Dumora (université de Reims Champagne-Ardenne)

Illustration de couverture : Internet Archive

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 2260-7838



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

L'audace : vertu, valeur

sous la direction de Florence Dumora

Sommaire

Florence DUMORA, Introduction : une approche historique de l'audace : acte et discours

1^{re} partie : une entrée lexicale

Mireille RUPPLI, Du désir à l'audace, entre superlatif et excessif : le mot audace en français

Élise LOUVIOT, « Oh, the audacity ! » : vocabulaire de l'audace dans l'anglais d'hier et d'aujourd'hui

Anne-Gabrièle WERSINGER, L'audace : du manque d'égards (*anaideia*) à la transcendance du crime

Marina MESTRE ZARAGOZÁ, L'audace dans l'anthropologie humaniste espagnole

Sylvie PERCEAU, Mise en scène et évaluation de l'audace dans l'*Iliade* (Patrocle, Thersite, Hélène) : le rôle des variations formulaires

Antoine NICOLLE, Enquête sur le « tout oser / tout endurer » de Sappho (fr. 31 LP) : l'audace comme principe d'une *paideia* sapphique

2^e partie : Tout un Art : du dire vrai au bouleversement des paradigmes

Anaŝtasia SIMONIELLO, Conjuguer révolution, avant-garde et audace. Le cas de Franz Seiwert

Eva RAMOS, La audacia y ruptura del colectivo trans en el París de comienzos del siglo XX

4 | Quentin PETIT DIT DUHAL, Transgresser pour déconstruire. Deborah de Robertis : l'impertinence contre le pouvoir

Claudia DESBLACHES, Le phénomène Kac ou les difficultés de l'audace

Julie DEPRIESTER, La vertu subversive de l'audace chez Hardy (*Jude the Obscure*) et Fowles (*The French Lieutenant's Woman*)

Jean-Christophe MARTIN, De Falcó à Pérez Reverte, l'audace comme un outil d'émancipation

Présentation des auteurs

Varia

Françoise HEITZ & Audrey LOUYER, Fenêtre sur Biarritz 2019

Comptes rendus

Erica NAGACEVSKI, Lidia Taillefer (coord.) : *La causa de las mujeres en Gran Bretaña a través de sus textos*

Catherine CHAUCHE, Connie Palmen : *Ton histoire Mon histoire*

Une approche historique de l'audace : acte et discours

L'idée de travailler sur l'audace part de l'observation que, de plus en plus fréquemment, des actes intellectuels, techniques, artistiques, politiques, sociaux, sont jugés en fonction de leur audace intrinsèque. Ainsi l'audace paraît-elle, aujourd'hui, érigée en catégorie, appréciable dans un rapport d'acte à effet, car cet acte – geste ou objet – catalyse l'émotion des récepteurs et l'appréciation des spécialistes, soit de façon immédiate, soit de façon différée, soit dans plusieurs temporalités. En même temps, l'opinion en a fait une qualité affectée du signe positif, et, par conséquent, une valeur. Comme telle, elle dépend d'un processus d'évaluation en tant que celui-ci fait intervenir des objets évalués, des sujets évaluateurs et un contexte. L'audace, à l'instar de ce système, que décrit, dans une perspective axiologique, la sociologue Nathalie Heinich¹, serait donc une « représentation collective agissante ».

L'utilisation répétée du terme – et du concept qu'il met en œuvre – pourrait correspondre à une hyperbolisation lexicale du courage, qui, historiquement, est une vertu. La catégorie-valeur « audace » participerait ainsi de « l'injonction culpabilisante [...], actuellement particulièrement pressante, à la responsabilisation », signalée par les auteurs de *Du courage. Une histoire philosophique*², qui soulignent à quel point l'injonction du courage « [agit] sur tous les comportements des individus ». Et ils précisent également que cette valeur serait déliée de la morale³.

Dans les textes à caractère scientifique, l'audace, est utilisée comme une sorte de donnée épistémique. Elle fait aussi office d'outil heuristique et sert à évaluer et à classer des œuvres, des auteurs et des phénomènes, du présent comme du passé. Elle recèlerait ainsi une opérativité scientifique, valide pour tout objet de pensée, *a posteriori* – comme si les esprits d'aujourd'hui étaient dotés, grâce à elle, d'un instrument analytique nouveau –, ou bien de façon programmatique, ou encore garantissant un engagement public⁴. Ce recours à l'audace existe dans

1 Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

2 Thomas Berns, Laurence Blésin, Gaëlle Jeanmart, *Du courage. Une Histoire philosophique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2010, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 21-22.

4 Ariane James-Sarazin, « Archives nationales ou la tradition de l'audace », *Gazette des Archives*, 2017, 247, p. 137-144 (www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2017_num_247_3_5559) et Marion Rousset, « Collège de France, l'impossible audace », *Revue du Crieur*, 2019, 2, n° 13, p. 93-111 (www.cairn.info/revue-du-crieur-2019-2-page-96.htm).

des disciplines aussi distinctes que la littérature ou l'anthropologie⁵ : et l'audace, associée respectivement à la modernité et à la puissance intellectuelle, se retrouve alors parée d'humanisme. Cependant, c'est en psychologie que l'audace revêt une acuité particulière, en devenant une prescription comportementale, voire une injonction salvatrice, et aussi, dans le domaine du *management* qui s'appuie, du moins en partie, sur la psychologie⁶. Il n'est donc pas de secteur qui échappe à cet impératif, jusqu'à celui de la recherche (pourtant, par définition, portée à explorer des voies nouvelles), sous un angle psycho-intellectuel, cette fois⁷.

6

Mais c'est sans doute dans l'art, qui existe par une « dynamique de l'inconnu » que l'audace s'exerce d'une façon privilégiée : « initiation à nous-mêmes, à autrui et au monde dans un même élan, l'art est un incessant renouvellement du monde » et l'audace – énergie vitale – s'y définirait comme propulsion de la « profondeur subjective du commencement »⁸, en créant ses propres voies esthétiques. La critique d'art ne manque d'ailleurs pas de le signaler, à travers ses diverses réactions, pouvant saluer comme audacieux un acte précurseur et visionnaire ou, à l'inverse, à cause de son insupportable nouveauté, le condamner⁹. À ce titre, la persévérance de Chtchoukine pour acquérir des œuvres réputées de mauvais goût fut elle-même audacieuse parce que visionnaire¹⁰. Par ailleurs, l'« objet-frontière », comme perturbateur de la catégorisation, sous-entend et soulève la question du franchissement de limite ; il a pour effet la désorientation du récepteur de sorte à lui faire rechercher une qualification et une classification de l'objet artistique en question¹¹.

La compréhension de l'audace, aujourd'hui, et la façon dont le mot – comme signe de dissidence, de subversion ou simplement de différence – est assumé, semblent donc correspondre à l'aboutissement d'un processus dont la finalité

5 Par exemple, le congrès autour d'Honoré d'Urfé (1567-1625) en 2011, intitulé *Audace et modernité d'Honoré d'Urfé* (actes publiés sous la direction de Marie-Claude Mioche, Paris, Champion, 2013) et l'ouvrage d'anthropologie de Marcel Otte, *L'Audace de Sapiens* (2018).

6 Ainsi dans *Questions de management*, EMS Éditions, 2018, vol. 1, n° 20, parmi d'autres titres convoquant cette valeur, celui de Maria Giuseppina Bruna, « Quelques thèses récentes sur l'audace en management », p. 165-170, ou encore, de B. A. Basinska et A. M. Dâderman, « Être intrépide : affect positif agissant comme médiateur entre l'audace et la connaissance de ses propres capacités chez les futurs entrepreneurs et managers », *Revue européenne de psychologie appliquée*, vol. 68, n° 4-5, juillet-septembre 2018, p. 171-180 (Titre en anglais « Be fearless: Positive affect as a mediator between venturesomeness and self-efficacy in future entrepreneurs and managers »).

7 Par exemple, Lucien Rapp, « “Osez, osez...” plaidoyer pour un peu d'audace dans le choix des sujets de recherches », *La Recherche juridique vue par ses propres acteurs*, Bertrand Sergues (dir.), Toulouse, Presses universitaires de Toulouse 1 Capitole, 2018, p. 209-216.

8 « Le sujet poétique ou l'audace de commencer », dans l'ouvrage d'Anne Mounic, *Poésie et philosophie. Ineffable rigueur*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi, *Chiasma*, 42, 2017, p. 177.

9 Yves Michaud et Raymonde Moulin, « Art contemporain », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.janus.biu.sorbonne.fr/encyclopedie/art-contemporain/> : « Il est en effet capital de souligner que les tenants d'un « art contemporain » tiennent absolument à lui conserver une valeur avant-gardiste et une audace particulières. L'expression anglaise couramment utilisée pour signifier ce mordant est celle de *cutting edge* [...] ».

10 Anne Baldassari, commissaire de l'exposition *La collection Chtchoukine*, Fondation Louis Vuitton (22 octobre 2016-20 février 2017) : « Ici l'audace consiste à faire résonner l'innovation artistique, à y croire et, bien sûr, à l'avoir comprise comme telle ».

11 Cette notion de N. Heinich résulte de son observation qu'une œuvre d'art contemporaine – tels l'emballage du Pont Neuf par Christo, ou les colonnes de Buren, au Palais Royal – « expériment[e] les limites », « transgress[e] les frontières de sens commun entre art et non-art », et sollicite « un large éventail de registres », *op. cit.*, p. 304.

recherchée – plus ou moins consciemment – serait la convergence entre l'apothéose de l'individu et sa pleine puissance de projection¹². Si l'Antiquité nous a légué des figures telles qu'Antigone, quel discours a-t-elle tenu sur l'audace ?

Dans les époques passées, les philosophes et hommes de lettres de l'Antiquité, de la Renaissance et du début de l'époque moderne expriment maintes réserves à l'égard de l'audace, comme en témoigne l'éventail de termes permettant une gradation axiologique allant du courage louable à l'*hubris* condamnable. Certes, l'audace est pleinement identifiée pour sa dynamique particulière. Par nature, elle est une puissance, au sens de capacité, consubstantielle à l'action. D'après Démocrite, « C'est l'audace qui est le commencement de l'action »¹³. Et elle sera durablement perçue comme telle, puisque Littré la définit comme « un mouvement de l'âme qui porte à des actions extraordinaires au mépris des obstacles et des dangers ».

Son étymologie latine, le verbe AVĒRE (ou AUĒRE), met en évidence son rapport au désir en donnant *avidus*, *avarus* (avide, avare) et *audere* (oser) –¹⁴. En tant que désir, elle est tension, aspiration, mais elle diffère de l'ambition en ce que celle-ci calcule son objet alors que l'audace est un élan qui échappe parfois à la raison, en partie du moins, et c'est ce qui la rend redoutable.

Elle est évaluée relativement au pôle axiologique réunissant courage, vaillance, bravoure, hardiesse, intrépidité, témérité – qualité elle-même ambivalente¹⁵ –, mais aussi à celui regroupant ambition, arrogance, insolence, présomption et impertinence, excès, qui sont jugées comme des voies de subversion de l'ordre moral et social. L'audace semble se situer à la jonction de ces deux pôles, non loin de la témérité, qui est absence totale du sentiment de crainte. C'est précisément ce qui la rend double, ambivalente, tantôt estimée en mauvaise part, tantôt en bonne part, puisqu'elle correspond à un franchissement de limite, et, comme excès, étonne le sens commun¹⁶.

Pourtant Aristote définit le « courage de la vérité » (*parrhêsia*, « tout dire ») comme qualité fondamentale du philosophe-*parrhêsiaïste*, qui doit énoncer la vérité face au pouvoir politique et contre lui. Le dire vrai comporte une prise de risques, en portant atteinte à l'ordre établi et, en même temps, il implique l'éthique personnelle du *parrhêsiaïste*, qui accomplit une transformation faisant de lui un « sujet éthique de la vérité »¹⁷.

12 Les auteurs de l'ouvrage déjà cité, *Du courage. Une Histoire philosophique*, se proposent d'interroger les évidences du discours contemporain du courage, pour en déceler les véritables implications et ses effets négatifs sous-jacents, observant que, au sein de la société néo-libérale, il porte l'héroïsme moderne, p. 12 et 16-17.

13 La proposition s'achève ainsi : « mais c'est la Fortune qui est maîtresse de son achèvement », Fragment 269, cité par Pierre Miscevic (éd.), dans Sénèque, *De la tranquillité de l'âme*, Paris, GF Flammarion, 2003, « Présentation », p. 124.

14 F. Martin, *Les Mots latins*, Paris, Hachette, 1941, p. 22 et Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, entrée « Audeo ». La graphie « v » exprime conventionnellement le « u consonne » (le wo).

15 En effet, « La valentía mal empleada se queda en temeridad » (La vaillance à mauvais escient n'est que témérité), Francisco de Quevedo, *Marco Bruto* (1644), ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, (1966) 1992, *Prosa*, 2, t. I, p. 924b.

16 TLF : En bonne part : A. Qualité de l'âme, qui incite à accomplir des actions difficiles, à prendre des risques pour réussir une entreprise considérée comme impossible. B. Action physique : action téméraire et imprudente, entraînant un péril

17 Les derniers travaux de Michel Foucault (*Le Gouvernement de soi et des autres. Le courage de la vérité*, 1983-1984, Paris, Gallimard/Seuil, 2008 et 2009) ont abordé cette question, voir,

L'audace entre donc bien dans une conception de l'homme social et de l'homme responsable de son destin. Pour l'Espagnol Baltasar Gracián (1601-1658), « Un grano de audacia con todos es importante cordura » (Une graine d'audace envers autrui est d'une grande sagesse). Il veut dire par là qu'il ne faut pas se laisser impressionner par autrui et ne pas hésiter à donner une idée de sa propre puissance ou capacité : « nunca rinda la imaginación al corazón [...] ninguno excede los cortos límites del hombre » (que l'imagination – l'idée qu'on se fait d'autrui – ne vienne jamais à bout de notre courage [car] nul ne dépasse les courtes limites de l'homme)¹⁸.

Mais les mythes anciens qui représentent l'audace concluent la vanité des actes décrits avec la perte ou l'échec de l'audacieux, se soldant même par sa mort, ou bien avec son châtement perpétuel, et ils signifient un avertissement moral contre le désir de puissance. Phaéon se retrouve ainsi précipité dans les eaux, de même qu'Icare. Prométhée, figure fondatrice de l'humain, subit un supplice proportionné à son audace. Quant à Arachné, le domaine où elle excelle est ironiquement retourné contre elle en instrument de punition sans fin, par la puissante Athéna. Enfin, Actéon est dévoré par ses chiens. Ces mythes illustrent différents types d'audace, ressortissant, les uns, au désir individuel irascible, et le dernier, au désir concupiscible de l'autre. Ils nous enseignent également que seuls les dieux ne connaissent pas de limite à leurs désirs et que toute aspiration humaine à les imiter est vouée à l'échec, car elle devient alors démesure (*hubris*).

Ces mythes, on le sait, sont revivifiés à la Renaissance et ceux d'Icare et de Phaéon, en particulier, mettent en garde, sous la plume des poètes, contre l'ambition. Luis de Góngora (1561-1627) souligne ainsi les conséquences – comprises comme *desengaño*, désenchantement – de l'acte commis par audace, en commençant son sonnet *A unos álamos blancos* (À de blancs peupliers) par l'invocation des sœurs éplorées de Phaéon, qu'il appelle « gamin audacieux » : « Verdes hermanas del audaz mozuelo » (Vertes sœurs de l'audacieux gamin). Dans ce sonnet, l'audace de Phaéon, désignée tour à tour par l'adjectif « audaz », et par les substantifs « ruina » (ruine), « errores » (erreurs) et « atrevimiento » (audace)¹⁹, doit servir d'exemple au poète qui, en se la remémorant, cherche à résister à son propre égarement, même si, en l'occurrence, il s'agit d'une folie d'amour (« loco pensamiento »).

C'est dire que, encore au xvii^e siècle, l'audace reçoit une valorisation négative. Toutefois, est aperçue en elle une puissance profitable, du point de vue de la pensée anthropologique. C'est dans la pensée humaniste du xvi^e siècle que se trouverait une inflexion irréversible de la méfiance à l'égard de l'audace,

à ce sujet, Henri-Paul Fruchaud et Jean-François Bert, « Un inédit de Michel Foucault : La *Parrésia* ». Note de présentation, *Archéologie des savoirs, Anabases*, 16/ 2012, p. 149-156, <https://doi.org/10.4000/anabases.3956>.

18 B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647, Barcelona, Debolsillo, col. "Clásicos", Área y Random House Mondadori, 2004, p. 293, aphorisme 182.

19 Les mots espagnols « atreverse (a) » (verbe) et « atrevimiento » (substantif), « atrevido » (adjectif déverbal) ont pour étymologie latine TRIBUERE SIBI, s'attribuer (la capacité de) ; de l'idée de capacité on est passé à celle de confiance en soi, Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*, Madrid, Gredos, 2006, 6 vol., I, p. 404-405.

coïncidant avec la confiance en l'individu, qui se fait jour à la Renaissance et s'affirme en Europe tout au long de cette période.

En effet, l'esprit des Lumières, qui instaure l'autonomisation de l'individu en qualité de sujet de lui-même, promouvra l'audace, ressource naturelle de l'entendement, en tant que capacité ou sens critique. L'injonction d'Emmanuel Kant (1724-1804) « Sapere aude » (Aie le courage, l'audace, d'avoir du goût, du jugement, de te servir de ton propre entendement !) répond ainsi à la question « Qu'est-ce que les Lumières ? ». Le philosophe « noue explicitement la thématique de l'émancipation intellectuelle à la mise en œuvre d'un certain courage, ou d'une audace [...] »²⁰ et recommande de s'affranchir d'une tutelle consentie par confort ou conformisme, par paresse ou par lâcheté (peur de l'effort sans garantie d'un résultat améliorant ce que l'on quitte, peur de l'inconnu, du danger, réel ou postulé tel). L'exercice de l'audace, qualité intrinsèquement humaine, serait par conséquent, une forme d'humanisme.

Dans le présent numéro de *Savoirs en Prisme*, une douzaine de contributions, de la philosophie grecque à l'art contemporain, donnent des éclairages divers sur ce « mouvement de l'âme » qui, finalement, se laisse appréhender autant comme phénomène que comme expérience. Les articles qui suivent peuvent se classer en deux grandes catégories.

La première se caractérise par son fondement de nature sémantique, et les auteurs y mettent en évidence le système conceptuel et sa fonction structurante des valeurs morales dans la société qui les a construites. Il s'agit des travaux proprement lexicaux de Mireille Ruppli et d'Élise Louviot, mais aussi des travaux de philosophie anthropologique, proposés par Anne-Gabrièle Wersinger et Marina Mestre Zaragoza et, enfin, des analyses poéticiennes de Sylvie Perceau et d'Antoine Nicolle. Dans ce premier ensemble – qui permet d'appréhender l'historicité de la notion –, l'audace est un élément interne aux représentations et aux phénomènes étudiés.

Le second groupe d'articles se forme autour de l'audace également prise comme outil heuristique, extrinsèque, (ap)porté par l'auteur ou l'autrice pour aborder son objet. Ces études illustrent la phase la plus moderne de l'évolution du concept « audace », comme phénomène social et culturel. Le texte littéraire ou les œuvres plastiques y sont analysés comme lieu de réfraction d'une *parrhèsia* ou d'une subversion de leurs auteurs : ce sont les articles signés par Anastasia Simoniello, Claudia Desblaches, Julie Depriester et Jean-Christophe Martin. Et, enfin, il s'agit des études d'Eva María Ramos et Quentin Petit Dit Duhail portant sur des actes – choix d'existence ou performance – dont les opératrices incarnent la désobéissance ou la transgression, soit pour affirmer la singularité de leur identité, soit, au contraire, pour servir une cause collective.

20 Cette réponse est publiée dans *Berlinische Monatsschrift*, 4, décembre 1784. Nous citons Julien Piéron, « L'Audace de la pensée : sur Kant et les Lumières », *Dissensus. Revue de philosophie politique de l'ULg*, n° 2, septembre 2009, p. 65-76, <https://popups.uliege.be/2031-4981/index.php?id=716&file=1&pid=714>, l'auteur, en soulignant la signification complexe de SAPERE (dégager une odeur, avoir un goût, goûter et avoir du jugement intellectif), explique que « le constat d'un lien entre pensée autonome et exercice du goût, [...], soulève la question des rapports entre goût et courage dans la perspective de l'émancipation intellectuelle » et il évoque aussi « la confiance de l'homme dans l'usage de ses propres facultés » (p. 67).

Une entrée lexicale

Les abords lexicaux qui nous sont offerts, dans la langue française, par Mireille Ruppli et, dans la langue anglaise, par Élise Louvriot, rendent compte d'une saisie complexité de ce concept et en permettent une appréciation historique, à travers les enjeux sociaux et moraux mis en œuvre dans le comportement de l'audacieux.

10

À l'origine, l'audace ambivalente : pensée critique de l'Antiquité à la Première Modernité

Anne-Gabrièle Wersinger et Marina Mestre Zaragoza exposent respectivement les significations de l'audace du point de vue symbolique et anthropologique, à des périodes clef de la culture européenne. A.-G. Wersinger part d'un examen lexical du grec ancien, *tolma*, *anaideia*, *hubris*, montrant le sens de l'audace relativement au courage et à l'arrogance, pour exposer son évaluation juridique et anthropologique eu égard à la mort et au crime, dans la situation de rivalité guerrière entre cités. Marina Mestre Zaragoza étudie comment s'amorce, dans la pensée de Juan Luis Vivés (1492-1540) l'appréciation positive de l'audace, pour finalement être reconsidérée du point de vue de la physiologie des tempéraments par le médecin Juan Huarte de San Juan (1529-1588).

Audacieuse vertu du poétique

Puis, c'est à partir de la poésie antique grecque que Sylvie Perceau, à propos d'Homère, et Antoine Nicolle, à propos de Sappho, nous donnent à comprendre la capacité particulière du verbe poétique à braver l'interdit ou bien à favoriser l'audace. Sylvie Perceau dégage, en analysant la tradition formulaire, comment, dans un univers normé par les dieux, apparaissent les conditions d'une audace émancipatrice définie pragmatiquement et non conceptuellement. Les marques de l'oralité, par lesquelles le poète exprime la légitimation de l'audace, sont ainsi également les marques de l'engagement éthique de son art poétique. Antoine Nicolle nous livre une étude contextuelle et intertextuelle de la poétesse grecque Sappho : il aboutit, à partir des sens « oser » et « endurer », dont il discute la pertinence, à la définition un type d'audace, métaphysique et éthique, propre à la *paideia* – l'éducation – féminine saphique.

Dans cette première partie, ces deux études poéticiennes entrent en résonance lexicale et philosophique avec celle, plus anthropologique et éthique, d'Anne-Gabrièle Wersinger : sont ainsi posés, au sein de ce numéro 11, les fondements culturels et les enjeux de la délicate question de l'audace, crainte et admirée, cultivée et châtiée.

Dans la seconde partie, l'audace analysée chez des écrivains, chez des artistes et performeurs, ou bien dans le comportement même de l'individu, est considérée par les auteurs à la fois comme objet et comme critère d'évaluation.

Tout un Art : du dire vrai au désobéir

Les articles regroupés sous ce titre rendent compte d'une démarche de défi public. Ce défi exerce un impact d'autant plus surprenant, immédiat mais aussi éphémère, quand il ne dépend pas d'un objet artistique lui servant de médiation.

Tout d'abord, Anastasia Simoniello, dans son étude sur l'œuvre picturale de Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933), met en évidence les conditions historiques et sociales qui amènent l'artiste à une conception non-essentialiste de l'audace. Ses choix plastiques présentent donc un enjeu socio-politique. Dans son processus d'« élémentarisation », le peintre-graveur exprime sa dissidence envers les formes culturelles caractéristiques de la bourgeoisie et ce démarquage délibéré dans l'art est en étroite correspondance avec son engagement politique. L'Allemagne nazie sanctionna sa démarche audacieuse en détruisant ses œuvres. Claudia Desblaches s'intéresse aux créations expérimentales d'Eduardo Kac (1962) qui, en empruntant aux plus récentes techniques, lui permettent, par exemple, d'élaborer des œuvres en apesanteur. L'art et l'esthétique intègrent de nouvelles dimensions et déroutent le spectateur en ne lui offrant aucun repère connu. Cette résistance au sens conduit le spectateur à se laisser porter par ce qu'il voit – quand l'objet est visible – et, donc, à accepter de renoncer à ses cheminements culturels et intellectuels, qui sont ses moyens d'intégration à la société jamais remis en question. Quentin Petit Dit Duhal expose les performances de Deborah de Robertis (1984) et leur portée sociale et morale, en tant qu'annonciation double, relevant à la fois de la construction artistique et de la revendication militante (mais l'artiste elle-même se défend de tout militantisme). L'auteur s'attache, dans son article, à la redéfinition muséale à laquelle aboutissent certaines performances de l'artiste, et, en particulier, à la prise de conscience de l'image de la femme dans l'art, comme objet, mais aussi comme sujet créant. La transgression comme mode opératoire entraîne la réaction des pouvoirs publics en vue de rétablir l'ordre et la loi.

Si la nudité en tant que telle est transgressive, elle suscite une réaction d'autant plus radicale qu'elle n'a pas fait l'objet d'une autorisation et qu'elle se présente donc hors de toute codification socio-culturelle²¹.

En marge de la création artistique, Eva María Ramos présente l'histoire de deux femmes, la peintre danoise Gerda Wegener (*alias* Lili Elbe, 1886-1940) et la sportive Violette Morris (1893-1944) qui, par leur travestissement ou leur transformation chirurgicale à une époque précoce, se sont inscrites dans la réflexion sur l'adéquation entre genre et sexe. Dans le Paris de l'entre-deux-guerres, ces

21 La performance de Rick Owens, qui avait pour cadre le Centre Georges Pompidou et, plus précisément, l'exposition Francis Bacon (*Bacon en toutes lettres*), au cours d'une soirée spéciale, inaugurant la FIAC (4 octobre 2019) comportait un certain dénudement des modèles.

femmes ont pu tirer parti de leur célébrité pour braver les conventions sociales et les codes moraux. L'audace ici, pour défendre l'identité propre, est dépourvue de prolongement ou de fondement éthique dans le cas de Violette Morris, qui est entrée dans la Collaboration.

Pouvoir de réfraction des mondes fictionnels

12

Dans ce dernier chapitre, nous présentons deux articles qui portent sur des écrivains anglais et espagnol des XIX^e-XX^e et XXI^e siècles. La littérature y apparaît dans sa capacité de réfraction de l'histoire, des transmissions des phénomènes littéraires, mais aussi de l'auteur proprement dit qui, même sans produire un écrit de nature autobiographique, projette sa personnalité et ses conceptions, en particulier dans ses personnages.

Julie Depriester propose une étude comparative de deux fictions historiques, *Jude the Obscure* (1895) de Thomas Hardy et *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles entre lesquelles s'institue un travail d'héritage et de réécriture. Le protagoniste de la première est l'instrument d'une mise en question des conventions de la société victorienne. Mais l'auteur de la seconde, en proposant un pastiche du roman de Thomas Hardy, subvertit, cette fois, les conventions littéraires et interroge le rapport conventionnel du romancier au réalisme. Jean-Christophe Martin étudie la trilogie d'Arturo Pérez Reverte (1951), *Falcó*, à partir d'un cadre psychanalytique. L'audace du héros, qui agit dans le contexte de la Guerre Civile espagnole (1936-1939), y est analysée comme héritage narcissique maternel, transformé par les diverses instances du *moi*. Ainsi nous est dévoilé, en quelque sorte, le mécanisme de l'audace, dans sa nature psychique. Mais le *moi* d'un héros littéraire n'a pas d'existence hors de la projection de son auteur qui, par conséquent, réalise sa propre audace *via* sa créature littéraire.

Au terme de ces différentes études, se dégage le caractère inchangé de l'audace, aux formes cependant toujours renouvelées. Son pouvoir transformateur ébranle les systèmes sociaux, moraux et esthétiques, et il provoque des réajustements dans l'éthique, les valeurs et les représentations. Elle marque en propre la nature humaine, car l'être se définit à partir d'une dialectique de la limite et de sa transgression, comme le symbolise le mythe de Prométhée et, avec lui, la catégorie duelle des Titans, ni divins, ni simplement humains.

Auteure

Florence Dumora

Université de Reims Champagne-Ardenne

florence.dumora@univ-reims.fr

Du désir à l'audace, entre superlatif et excessif : le mot *audace* en français

Résumés

Notre étude lexicale et sémantique du substantif *audace* montre, du latin au français, comment ce terme a connu une oscillation axiologique régulière entre les acceptions positive et négative (en bref, du courage à la témérité), favorisée par la labilité qui existe, indéniablement, entre le degré superlatif et l'expression de l'excessif.

Our lexical and semantic study of the noun *audace* shows, from Latin to French, how this term has experienced a regular axiological oscillation between the positive and negative meanings (in short, from courage to temerity), which is favored by the lability that undeniably exists between the superlative degree and the expression of excess.

Mots clefs : énergie, mouvement, hardiesse, contexte (linguistique, énonciatif, sociétal), connotation, axiologique.

Key words: energy, movement, boldness, context (linguistic, enunciative, societal), connotation, axiology.

Le substantif féminin *audace*, emprunt daté de 1387 au latin *audacia*, « audace, acte d'oser », est d'abord attesté en français dans son acception positive ; il signifie alors « hardiesse, témérité, courage entreprenant ». Puis il développe, dans le courant du XVI^e siècle (vers 1540), le sens péjoratif de « hardiesse excessive, insolente », proche de l'arrogance. Au cours des siècles, ces deux pôles seront valorisés de façon très variable, avec une longue inflexion vers l'acception négative.

Ces deux connotations opposées existaient déjà en latin, comme en témoigne Félix Gaffiot, qui cependant présente en (1) le sens péjoratif (« le plus souvent employé en mauvaise part ») — Cicéron en fournit par exemple de nombreux emplois (*istius audacia*, *crudelitas*, *injuria* : l'audace, la cruauté, l'injustice de cet homme), et réserve à (2) l'acception méliorative : « audace, disposition à oser, fait d'oser, hardiesse » ou encore « hardiesse, décision » (pour

Cicéron, encore, « la disposition à braver le danger doit plutôt s'appeler audace que courage ». Étant donnés les exemples proposés, on peut ici penser qu'il s'agit simplement du choix personnel d'un lexicographe !

Le latin *audacia*, est dérivé — sans doute par l'intermédiaire de l'adjectif *audax*, *audacis*, « audacieux, effronté » — du verbe *audere* (« désirer, vouloir » puis « oser »).

Ce verbe (*audere*) est un dénominatif de l'adjectif *avidus* (« qui désire vivement, avide (de) » ; « âpre au gain, avare, cupide » ou encore « affamé, gourmand, vorace, glouton ») ; et cet adjectif est lui-même dérivé du verbe *avere*, rare, plutôt poétique en latin, signifiant « désirer vivement, être avide de » — d'où *avidus*, *aviditas*, *avarus* qui, eux, sont usuels.

Le verbe *audere* conserve, dans son sens premier, les sèmes du désir et de la volonté, signifiant « être désireux de, vouloir bien » (chez Plaute et Virgile, par exemple) ainsi que dans la formule de politesse *si audes* réduit à *sodes* : « si tu le désires, s'il te plaît ». Puis se développe le sens usuel et classique de « oser, avoir l'audace de » — cf. *audax*, « audacieux » ayant souvent un sens péjoratif, « effronté, impudent » ; *audacia* ; *audaculus*, diminutif familial (Pétrone) ; *ausus*, *us* (latin impérial) ; *ausum*, nom : « acte d'audace » (formé à partir du parfait *ausus sum* de *audere*).

À basse époque, ce substantif *ausum* a permis la formation du dénominatif *auso*, *as*, *are* (éliminant alors le semi-déponent *audere*), verbe auquel remontent les formes romanes, ital. *osare*, fr. *oser*, esp. *osar*.

Si l'on résume ce trajet lexical et sémantique du latin au français, on retiendra un sème commun à tous ces mots, celui d'un mouvement de soi vers l'extérieur, l'autre, le monde, empli d'une certaine énergie, force, conviction, courage, désir... On remarquera, en outre, l'actualisation (et la fluctuation) de connotations positives et négatives pour tous les termes de la série, ou plus exactement, le passage, toujours, du superlatif (*très*) à l'excessif (*trop*). Si le verbe de départ de cet ensemble, *avere*, peut signifier simplement « désirer » (devant un nom déterminé ou un infinitif) — chez Lucrèce, Horace, ou encore Cicéron — il a également le sens intensif de « désirer vivement, être avide de ». De même, *avidus*, comme nous l'avons vu, développe, à partir du sens du verbe de base, « qui désire vivement », de nombreuses acceptions péjoratives (entre autres, « avare, cupide, vorace »). Où l'on constate, une fois encore, que l'intensité, le haut degré (*très*) confine souvent à l'excessif (*trop*), qu'entre les deux, la frontière sémantique est labile, et qu'au fond, il s'agit d'une question de point de vue, subjectif, moral, social, culturel... ou encore religieux (de la *mesure* à l'*hybris*, en quelque sorte).

L'évolution sémantique de l'*audace* en français oscille de même autour de ces deux grandes acceptions que résume ainsi le *Trésor de la Langue Française (TLFi)*, pour le français contemporain, en commençant par le sens positif : « qualité qui incite à accomplir des actions difficiles, à prendre des risques pour réussir une entreprise considérée comme impossible » (plan moral, plan de la pensée, action physique, et par métonymie, en arts et littérature) ; puis « en mauvaise part », « hardiesse excessive et prêtant à critique » (vêtement, compor-

tement, action). Le premier sens du *TLF* n'est pas sans faire écho à la définition d'Émile Littré (1863), qui propose d'ailleurs exclusivement ce sens mélioratif : « Mouvement de l'âme qui porte à des actions extraordinaires, au mépris des obstacles et des dangers. *Être plein d'audace.* »

L'Académie française, quant à elle, après sa première édition (1694), qui présente également les deux sens dans cet ordre : « hardiesse extraordinaire ; parfois, hardiesse impudente », inverse l'ordre dès la 2^e édition (1718), en écrivant de l'audace qu'elle est « hardiesse excessive » et que, deuxièmement, ce mot « se dit aussi en bonne part ». Les six éditions suivantes, de 1740 à 1935, reconduisent cette définition. Ce n'est que dans l'édition actuelle, en cours (la 9^e), que le terme *audace* retrouve, en premier sens, une connotation positive : « 1. Hardiesse extrême (et par métonymie) acte témoignant d'une telle hardiesse. 2. Hardiesse excessive, impudence. » Cette inflexion lexicographique reflète assez justement l'utilisation et la réception du mot *audace* dans le français classique des xvii^e et xviii^e siècles, comme en témoignent quelques dictionnaires de cette période.

Ainsi, Antoine Furetière, dans son *Dictionnaire universel* (1690) définit l'*audace* comme « insolence, témérité », évoquant *un soldat qui a l'audace de tirer l'épée contre son capitaine*, tout en rajoutant que ce mot « se prend quelquefois en bonne part, pour une entreprise hardie ». Et *audacieux* lui fournit l'occasion de parler d'Icare, *ce jeune audacieux qui périt pour vouloir voler trop haut*.

Au xviii^e siècle, le dictionnaire de Trévoux (1738-42) commence, certes, par une définition plutôt laudative, puisque l'*audace* est la « passion par laquelle l'âme s'excite et se porte à surmonter les plus grandes difficultés », en donnant Racine pour exemple, *Mithridate ne croyait rien au-dessus de ses desseins et de son audace* — phrase où le contexte (en particulier, la coordination immédiate) oriente évidemment la connotation du substantif. Ce dont les auteurs sont conscients, puisqu'ils ajoutent aussitôt : « Quand ce mot d'*audace* est employé seul, il se prend ordinairement en mauvaise part, et alors il signifie, Hardiesse mêlée d'insolence et de témérité. » Pour preuve est donnée cette citation (approximative !) de Molière : *Comment avoir l'audace de battre un Philosophe comme moi ?* Enfin, ce mot « se prend quelquefois en bonne part pour une entreprise hardie, surtout lorsqu'il est adouci, ou par quelque épithète favorable, ou par quelque autre substantif qui l'accompagne. Ainsi on dit, une belle *audace*, une noble *audace*. » Et d'ajouter : « Le sujet que l'on traite peut encore rectifier ce mot, et lui donner un sens favorable. Par exemple, *Un autre cependant a fléchi son audace*. Racine. En ce cas, il signifie, Fierté. » C'est donc bien le contexte, linguistique (du mot) et énonciatif (du discours), qui, pour ces auteurs, oriente le mot *audace* vers un sens ou un autre ; puisque, même « employé seul » (à la différence de la coordination, *de ses desseins et de son audace*, du premier exemple), il dépend sémantiquement de l'orientation axiologique de l'énoncé, comme le montre très bien la question outrée du *Mariage forcé*.

On appréciera peut-être la note supplémentaire, ajoutée dans la 6^e édition de ce dictionnaire, en 1771, à l'article *audace* : « La *hardiesse*, dit M. l'Abbé Girard, marque du courage et de l'assurance. L'*audace* marque de la hauteur et de la témérité. La *hardiesse* est pour les grandes qualités de l'âme, ce que le

ressort est pour les autres pièces d'une montre ; elle met tout en mouvement sans rien déranger : au lieu que l'*audace*, semblable à la main impétueuse d'un étourdi, met le désordre dans ce qui était fait pour l'accord et pour l'harmonie. » Où la métaphore de la précision horlogère vient à dessein concrétiser les mécanismes plus abstraits de nos âmes...

Enfin *L'Encyclopédie* (1751) rejoint cette même orientation, dans un court article qui englobe les trois substantifs *audace*, *hardiesse*, *effronterie* : « termes relatifs à la nature d'une action, à l'état de l'âme de celui qui l'entreprend, & à la manière avec laquelle il s'y porte », définition où l'ordre des domaines est assez singulier, allant de l'action (résultat) à l'agent (cause) et son comportement. La suite est catégorique, et ne semble souffrir aucune nuance : « La *hardiesse* marque du courage ; *l'audace* de la hauteur ; *l'effronterie* de la déraison & de l'indécence. *Hardiesse* se prend toujours en bonne part ; *audace* & *effronterie* se prennent toujours en mauvaise part. On est *hardi* dans le danger ; *audacieux* dans le discours ; *effronté* dans ses propositions. » Entré dans notre langue comme un mot positif, valorisant, pour dire le courage et la force de l'âme, *audace* est vite, et longtemps, devenu, comme *audacieux-se* d'ailleurs, un terme négatif, voire péjoratif, dénonçant l'excès de ce qui aurait pu être une qualité, si elle restait, certes affirmée, mais tout de même mesurée. Le poids moral, religieux, social, voire politique, n'est vraisemblablement pas étranger à cette orientation axiologique négative, que Littré semble bien le seul à ne pas avoir retenue, alors même que ses nombreux exemples ne présentent pas toujours, loin de là, l'*audace* comme un acte positif ! ce sont toujours, cependant, des « actions extraordinaires, au mépris des obstacles et des dangers », qui peuvent être moralement condamnables... mais ce n'est assurément pas le problème du lexicographe Littré, et cela est assez rare pour être souligné.

Auteure

Mireille Ruppli

URCA, CIRLEP EA 4299

mireille.ruppli@univ-reims.fr

Œuvres citées

Académie Française, *Dictionnaires*, 1694-2021, <https://dictionnaire-academie.fr>

ATILF-CNRS & Université de Lorraine, *Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi)*, 1994, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé *Dictionnaire de Trévoux*, 1^{re} édition, Nancy, 1738-42, <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/trevoux/menu1.php> ; 1771, 6^e édition, <https://archive.org/details/dictionnaireunivo1fure/page/n6/mode/2up>

DIDEROT, Denis & d'ALEMBERT, Jean Le Rond, *L'Encyclopédie, dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1772,

<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v1-3566-o/>

ERNOUT, Alfred & MEILLET, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, 1967.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b>

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin Français*, Hachette, 1934, <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php>

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, 1863, <https://www.littre.org>

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, dictionnaires Le Robert, 2 vol., 1992.

« Oh, the audacity ! » : vocabulaire de l'audace dans l'anglais d'hier et d'aujourd'hui

Résumés

Cet article présente les différents termes employés en anglais pour exprimer le concept d'audace. Il compare brièvement les emplois de « audacity » et « boldness » en anglais contemporain avant d'examiner les termes utilisés en vieil- et moyen-anglais.

This paper is a presentation of the terms used in English to express the concept of “audace”. A brief comparison of the uses of “audacity” and “boldness” in Present-Day English is followed by an examination of the words used in Old and Middle English.

Mots-clés : audace, lexique, vieil-anglais, moyen-anglais, corpus

Key words: audacity, boldness, lexicon, Old English, Middle English, corpora

Le terme français « audace » a été adopté en anglais à la fin du Moyen Âge sous la forme « audacite¹ », puis « audacity ». Il est actuellement en concurrence avec un autre terme, d'origine germanique celui-là, « boldness », dérivé de l'adjectif « bold ». Ces deux termes présentent certaines similarités du point de vue de leur distribution. Ainsi, ils semblent tous deux être d'un emploi relativement plus fréquent dans les textes de fiction², et au contraire d'un emploi plus rare à l'oral, surtout en ce qui concerne « boldness³ ». L'utilisation du nom « audacity » à l'oral est d'ailleurs plus limitée qu'il n'apparaît à première vue. Un

1 Premières attestations connues au xv^e siècle d'après le *Middle English Dictionary* : dans le poème *The Libel of English Policy* (c. 1436) et dans une traduction anonyme du *Polychronicon* de Ranulf Higdon (c. 1425).

2 Cette tendance s'observe à la fois en comparant le corpus « English » et le corpus « English Fiction » sur *Google Ngram Viewer*, qui permet de comptabiliser la fréquence d'emploi de mots ou expressions présents dans les textes numérisés, dans le cadre du programme Google Livres, et en observant la catégorie « fiction » au sein du *British National Corpus (BNC)*. Le corpus américain équivalent (*Corpus Of Contemporary American, COCA*) n'a malheureusement pas de catégorie équivalente, ce qui empêche de faire une comparaison directe.

3 Le terme « audacity » a une fréquence comparable à ce que l'on observe dans le reste du corpus dans la partie orale du *BNC* et légèrement inférieure (1,21 par million de mots contre 1,55) dans *COCA*. En ce qui concerne « boldness », le contraste est plus fort : il n'y a aucune occurrence à l'oral dans le *BNC* (contre une fréquence de 0,96 par million au global, soit 96 occurrences) et il y a une fréquence de seulement 0,43 à l'oral dans *COCA*, contre 0,91 au global.

examen rapide des corpus librement accessibles montre que ce nom apparaît à l'oral essentiellement au sein d'une expression figée « to have the audacity of doing/to do something » (« avoir l'audace / le culot de faire quelque chose⁴ »). Cette expression représente la moitié des occurrences à l'oral dans le *Corpus Of Contemporary American (COCA)* et la quasi-totalité des occurrences orales dans le *British National Corpus*⁵ (*BNC*).

Une comparaison des collocations de ces deux termes révèle toutefois des différences intéressantes dans la manière dont ils sont conceptualisés. Ainsi, les adjectifs les plus surreprésentés⁶ avec « boldness » sont « increasing », « growing » (« croissant » dans les deux cas), « real » (« réel »), « great(er) » (« (plus) grand ») et « certain » (« certain », « relatif »), c'est-à-dire des termes indiquant un degré plus ou moins fort, tandis que l'on rencontrera plutôt des adjectifs dénotant un absolu pour « audacity » tels que « sheer » (« absolu »), « unmitigated » (« sans mélange »), « breathtaking » (« à couper le souffle ») et « pure » (« pur »). Les choix de déterminants sont également contrastés : l'article indéfini « A » est surreprésenté avec « boldness » et l'article défini « THE » avec « audacity ». On a déjà noté que l'expression « have the audacity to do something » était très fréquente à l'oral. C'est vrai aussi à l'écrit, l'expression représentant au moins 30 % des occurrences en anglais américain et 21 % en anglais britannique⁷. La différence entre les deux dialectes s'explique en partie par la teneur différente des deux corpus utilisés⁸, mais pas seulement : une comparaison entre les corpus britanniques et américains de *Google Ngram Viewer* révèle en effet que depuis la fin des années 1970, l'augmentation de la fréquence de cette expression a été plus forte en anglais américain, même si la tendance

4 On peut aussi rencontrer l'expression sous une forme abrégée, comme une exclamation : « the audacity ! » (« le culot ! »). Cette expression semble cependant plus attestée dans de l'écrit oralisé que dans de l'oral spontané authentique : les treize occurrences de « the audacity ! » recensées dans *COCA* se rencontrent dans des films, des écrits de fiction et des pages internet écrites dans un style oralisé, mais il n'y a aucune occurrence dans de l'oral authentique dans *COCA*.

5 65 sur 122 occurrences si l'on met de côté les 30 occurrences supplémentaires qui sont des références au livre d'Obama intitulé *The Audacity of Hope* ; 10 sur 11 occurrences dans le *BNC*. Il semblerait d'ailleurs que l'emploi de cette expression soit actuellement en hausse, au moins en anglais américain : *COCA*, qui couvre la période 1990-2019, a sa fréquence la plus élevée pour cette expression dans la période la plus récente (2015-2019). Cette tendance semble confirmée par *Google Ngram Viewer*, qui montre une forte tendance à la hausse à partir des années 2000 aussi bien anglais américain qu'en anglais britannique, avec une amorce d'inversion de tendance dès les années 1980 (auparavant, la tendance était nettement à la baisse dans les deux dialectes).

6 Cette recherche a été menée sur *COCA* et sur le *BNC* dans l'interface de *English-Corpora.org*, qui permet de classer les collocations en fonction du ratio entre la fréquence des deux collocations (ex. « sheer audacity » par rapport à « sheer boldness »), lui-même divisé par le ratio entre la fréquence respective de ces deux termes au global (ex. : « audacity » par rapport à « boldness »), ce qui permet de corriger des effets de distorsion dans les cas où l'un des deux termes est nettement plus fréquent que l'autre au global. Les résultats donnés proviennent essentiellement de *COCA* : ils sont en partie confirmés par le *BNC* mais la taille plus restreinte de ce corpus est telle que les résultats étaient beaucoup plus limités. On a pris en compte le mot situé immédiatement avant le nom, une position typique en anglais pour l'adjectif épithète ou le déterminant.

7 Les chiffres prennent en compte uniquement les occurrences présentant la séquence [forme du verbe « have » + « the audacity to »], ce qui peut exclure quelques occurrences supplémentaires où « audacity » serait complété par l'adjectif « sheer » par exemple.

8 *COCA* comprend notamment beaucoup de blogs dans sa partie écrite, ce qui correspond à une langue plus proche de l'oral que ce que l'on observe dans le *BNC*, et l'expression est bien représentée dans cette section du corpus.

est à la hausse dans les deux corpus. L'expression « have the boldness to » existe aussi, mais elle est beaucoup plus rare⁹ et de manière générale il est assez peu fréquent pour « boldness » d'être complété par une subordonnée nominale à l'infinitif.

Il est probable que la préférence pour « audacity » dans ce contexte soit liée à l'influence du français¹⁰, mais elle est en tout cas cohérente avec la répartition sémantique entre « boldness » et « audacity » suggérée par les autres collocations. Lorsque l'audace est totale est qu'elle a un contenu clairement défini (notamment par une subordonnée nominale), le terme « audacity » est préféré, tandis que « boldness » permet de décrire des audaces de degrés et de qualités variables (« boldness of thought », « audace de pensée » ; « boldness of expression », « audace d'expression »), parfois aussi un courage que l'on cherche à rassembler avec plus ou moins de succès¹¹.

Au cours du xx^e siècle, la fréquence d'emploi des deux termes a été assez comparable¹². Tel n'a toutefois pas toujours été le cas. Jusqu'à la seconde moitié du xix^e siècle au moins¹³, « boldness » était d'un emploi nettement plus fréquent que « audacity ». Avant cela, d'autres mots encore étaient en concurrence pour exprimer ce concept.

Le mot « boldness » n'a qu'une seule attestation connue en vieil-anglais, dans un texte du ix^e siècle, la *Martyrologie* vieil-anglaise, où la forme *baldnisse* apparaît dans l'entrée consacrée à saint Etienne (*Iudeas hine eft mid stanum ofwurpon for þan þe he mid micelre baldnisse ciðde þæt se hælend wære soð godes sunu*, « les Juifs le tuèrent à coups de pierres pour avoir révélé avec beaucoup de courage que le sauveur était le vrai fils de Dieu »). Le nom *byldu* (et ses variantes

9 Aucune attestation dans le *BNC* et seulement 5 dans *COCA* contre plusieurs centaines pour « have the audacity to ».

10 D'après *Google Ngram Viewer*, l'expression [forme du verbe « avoir » + « l'audace de »] est nettement plus fréquente (environ deux fois plus en moyenne) en français que [forme du verbe « have » + « the audacity to »] en anglais (tous dialectes confondus) sur toute la période 1800-2008, sans même prendre en compte les emplois où « de » apparaît sous la forme « d' ». Les premières occurrences de « have the audacity to » et « have the boldness to » dans le *Corpus Of Historical American (COHA)* sont peu nombreuses (moins de dix par décennie), mais « audacity » l'emporte rapidement sur « boldness » alors qu'à cette époque « boldness » est globalement environ deux fois plus fréquent que « audacity » par ailleurs. De plus, l'expression « have the audacity » représente plus du tiers (37 % ou 18/49) des occurrences de « audacity » dans *COHA* dans les années 1810 et 1820 alors que « boldness » apparaît dans des contextes plus diversifiés. Il me paraît donc probable que l'expression soit un calque du français et que sa popularité ait contribué à celle du mot « audacity » plus généralement.

11 Parmi les exemples répertoriés dans *COCA* de « boldness » suivi de l'infinitif, on a ainsi « She searched for her boldness to face... » (« elle chercha à rassembler son courage pour affronter... ») ; « I worked up the boldness to answer » (« je rassemblai le courage de lui répondre ») ou encore « she tried to gather enough boldness to approach him » (« elle essaya de trouver assez de courage pour l'aborder »).

12 D'après *Google Ngram Viewer*, depuis 1920 environ, les termes « audacity » et « boldness » ont des fréquences d'emploi relativement comparables, même si « boldness » reste légèrement plus fréquent. Il faut cependant se rappeler que *Google Ngram Viewer* ne comprend que des sources écrites alors qu'on a vu qu'actuellement « boldness » est d'un emploi très restreint à l'oral. Dans *COHA* et dans *Hansard* (le corpus des débats du parlement britannique), la fréquence des deux termes se rapproche dès la deuxième moitié du xix^e siècle. Le *BNC* (qui rassemble des documents des années 1980 jusqu'à 1993) donne des fréquences presque identiques pour les deux termes, et ce serait le cas également dans *COCA*, à condition de ne pas prendre en compte les données à partir de 2005, où la fréquence du terme « audacity » augmente nettement (autour de 1,5 occurrence par million de mots, contre un peu moins de 1 auparavant).

13 Voir la note précédente.

orthographiques : *bieldu*, *belde*, *bældo*, *bealde*, etc.), issu de la même racine¹⁴, est en revanche plus fréquent (40 occurrences d'après le *Dictionary of Old English* de Toronto, auxquelles s'ajoutent six occurrences de la variante préfixée *gebyldu*). Il est intéressant de constater qu'alors que l'adjectif *beald* est relativement plus employé en poésie, et presque toujours dans un sens positif, le nom se rencontre essentiellement dans des textes religieux en prose, où il est ambivalent : entre courage, constance, vaillance (latin *fortitudo*), voire confiance, foi, et à l'opposé témérité, présomption, imprudence. Il est à noter que même dans la poésie, où le vocabulaire martial est en général très présent, y compris dans les textes religieux, *beald* ne semble pas associé prioritairement à un courage au combat : plusieurs citations font au contraire référence au courage d'une prise de parole¹⁵ ou d'une conviction, en particulier religieuse.

En moyen-anglais, le nom *byldu*, devenu *belde* continue à être employé pendant toute la période et semble disparaître peu après¹⁶. Il acquiert également à cette époque de nouveaux sens : « force », « pouvoir » et surtout « protection », « soutien », « encouragement », sans doute en partie sous l'influence du verbe *belden* (« encourager », « soutenir », « protéger»). Ainsi, des trente citations recensées par le *Middle English Dictionary*, une seule (*Sir Gawain and the Green Knight*, v. 650) peut se traduire par « courage » et aucune ne correspond véritablement à « audace ». En revanche, c'est à cette époque que le nom dérivé à l'aide d'un suffixe *boldnesse* semble prendre son essor¹⁷. Le *Middle English Dictionary* glose ce terme à la fois par « courage », « confiance », « arrogance » et « force ». À cette époque, *boldnesse* est fréquemment associé à *hardinesse* (« hardiesse ») et les deux sont utilisés pour gloser aussi bien *audacia* que *fortitudo*.

Le nom *hardinesse*, formé par l'ajout du suffixe nominal germanique *-ness(e)* à l'adjectif *hardi*, est lui-même, à cette époque, en concurrence avec le nom dérivé emprunté au français, *hardiesse*. Le nom *hardiesse* semble être apparu en premier, avec les premières occurrences attestées au tout début du XIV^e siècle, mais il est resté d'un emploi plus marginal. De nos jours, il reste mentionné dans les dictionnaires, mais aucun des corpus récents examinés dans le cadre de ce travail ne révèle d'occurrences autres que des citations en français dans des textes anglais. Même dans *Early English Books Online*, sur les dix occurrences du mot répertoriées pour le XVII^e siècle, seules quatre se ren-

14 De nombreux noms formés à partir d'un adjectif se distinguent en vieil-anglais par une voyelle plus antérieure, comme c'est le cas ici. Ce phénomène s'explique par le fait que la dérivation du nom s'est faite à l'origine par l'ajout d'un suffixe commençant par le son [i], mais le suffixe a été perdu entre le proto-germanique et le vieil-anglais, ne laissant que la modification de voyelle comme trace de sa présence (métaphonie par [i]). On reconnaît toujours ce phénomène dans certains mots anglais actuels (« long » et « length », « strong » et « strength » en sont sans doute les plus connus).

15 Ainsi, dans le poème de l'*Exode* (v. 252), l'adjectif est employé dans un contexte martial, mais il est attribué au héraut qui prend la parole devant l'armée, et non à un guerrier engagé dans le combat.

16 La seule occurrence post-médiévale présente dans le corpus *Early English Books Online* (755 millions de mots, 1470-1700) est dans un texte de 1603, où le nom *beld* apparaît dans la formule figée allitérative *beld and blis* « réconfort et bonheur ».

17 Une autre forme suffixée, *boldshipe*, glosée par le *Middle English Dictionary* par « audace » et « arrogance », apparaît également à cette époque, mais les occurrences attestées sont très peu nombreuses (seulement trois recensées).

contrent effectivement dans des phrases en anglais¹⁸, les autres viennent de citations en français dans des textes anglais. Quant à *hardinesse*, il semble être apparu un peu plus tard, vers la fin du XIV^e siècle, mais il reste d'un emploi relativement courant de nos jours. Il a toutefois changé de sens entre temps. En moyen-anglais, *hardinesse* a comme sens principal « courage », « audace », mais dès le début une confusion existe avec le mot d'origine germanique¹⁹ *hardnesse* (« dureté », « sévérité ») et de nos jours, aussi bien pour l'adjectif « hardy » que pour le nom « hardiness », cette influence a fait disparaître l'idée d'audace pour ne garder que celle de robustesse et de vigueur (notamment pour les plantes).

Un certain nombre d'autres racines germaniques ont également été utilisées au Moyen Âge pour exprimer le concept d'audace, même si les mots en question n'ont pour la plupart pas survécu jusqu'à notre époque. Ainsi, le vieil-anglais a plusieurs noms formés sur la racine *dyrst*, du proto-germanique **dursti*, « courage » (vieux-haut-allemand *giturst*), dérivé du verbe **durzan*, ancêtre de « to dare », « oser » : *gedyrst*²⁰, et surtout *dyrstignes* et *gedyrstignes* qui présentent l'ambivalence caractéristique de l'audace, courage, intrépidité, mais aussi témérité, présomption, arrogance selon les contextes. Le mot survit jusqu'au début de la période moyen-anglaise sous la forme *durstinesse*, mais on ne trouve plus d'occurrence de cette forme ou des mots apparentés au-delà du XII^e siècle.

En vieil-anglais, on rencontre aussi les noms *þrīstlæcnes* et *þrīstnes*, formés à partir de l'adjectif *þrīste* (vieux-saxon *thristi*), « audacieux », « courageux », « présomptueux ». Le mot est listé dans le *Middle English Dictionary* sous la forme *thristnisse*, mais la seule occurrence est un texte en vieil-anglais recopié au XII^e siècle. Le nom *dearfscipe*, dérivé de l'adjectif *dearf*, « courageux », « audacieux », « présomptueux » a eu à peine plus de succès au-delà de la période vieil-anglaise : la forme *derfshipe* n'a qu'une occurrence attestée, vers 1200, avec le sens d'irrévérence ou de sacrilège. La forme apparentée *derfnesse* (« audace », « irrévérence » ou bien « tribulations », « difficultés », sens attestés dès le vieil-anglais pour la forme équivalente *gedeorfnys*) a seulement quatre occurrences recensées, deux sens confondus, alors que l'adjectif semble avoir été plus employé, notamment au nord du pays, sous l'influence scandinave (vieux norrois *djarfr*). Quant aux noms *nōþ* et *nēþing* (« témérité », « présomption », « courage », « audace »), tous deux liés étymologiquement à la racine proto-germanique **nanþjan*, « oser », « avoir le courage » (vieil-anglais *nēþan*), ils étaient déjà peu attestés en vieil-anglais et ne semblent avoir laissé aucune trace en moyen-anglais.

D'autres mots ont survécu plus longtemps, mais en perdant le sens de courage ou d'audace. Ainsi le nom *ellen*, « courage », « force », dérivé du proto-germanique **aljana*, « zèle » (vieux-norrois *eljan*, « endurance », « énergie »),

18 L'occurrence en anglais la plus récente que j'ai trouvée est un texte publié en 1904 par l'auteur britannique Maurice Hewlett, *The Queen's Quair*. Le mot est cependant écrit en italique, ce qui suggère qu'il est perçu comme un mot étranger.

19 De fait, « hard » et « hardi » sont tous deux d'origine germanique et apparentés : le mot français est en effet dérivé du francique *hardjan* et les deux mots sont donc à rattacher à la racine proto-germanique **hardu*, « dur », « sévère ».

20 La seule attestation de ce mot est cependant douteuse d'après le *Dictionary of Old English* de Toronto.

vieux-haut-allemand *ellian*, « courage »), très utilisé en poésie et à l'origine de nombreux composés en vieil-anglais, a survécu en moyen-anglais sous la forme *elne*, mais avec un sens de « force » ou de « vigueur ».

Un dernier terme intéressant mérite d'être noté en guise de conclusion, celui de *mōd*. Ce mot, encore bien attesté aujourd'hui (« mood », signifiant « humeur ») a, en vieil-anglais, un sens très large. D'après le dictionnaire de référence de *Bosworth & Toller*, il désigne la personne intérieure, spirituelle, par opposition au corps de la personne. Selon les contextes, il peut ainsi signifier « raison », « esprit », « âme », « cœur », « humeur », « fierté » ou encore « courage ».

Dans le poème de la *Bataille de Maldon*, deux vers célèbres posent des difficultés d'interprétation à cause de leur emploi du composé *ofermōd* : *Ðā se eorl ongan for his ofermōde / ālȳfan landes tō fela lāþere ðēode* (v. 89-90 « Alors l'homme de haut rang, en raison de son *ofermōd*, céda trop de terrain au peuple plus haïssable »). À ce moment critique, où le chef Byrhtnoth²¹ accepte de laisser traverser le gué aux envahisseurs danois pour qu'ils s'affrontent de l'autre côté de la rive, plutôt que de défendre le gué et leur refuser le passage, fait-il preuve d'un excès de fierté (*superbia*), d'un excès de courage (*temeritas*) ou bien au contraire d'un courage supérieur (*audacia*), qu'il conviendrait d'admirer ? Toute la difficulté de répondre à cette question réside dans le fait que le poème est profondément laudateur, mais qu'il célèbre une défaite. Doit-on admirer ce « surplus de cœur » de la part de Byrhtnoth, qui le distingue de ceux qui ont préféré céder aux danois et accepter de leur payer un lourd tribut, ou au contraire déplorer l'attitude qui l'a conduit à trouver une mort, certes honorable, mais peut-être vaine ? On trouve là toute l'ambivalence de l'audace, potentiellement vice ou vertu, mais toujours en excès par rapport à la norme commune.

Auteure

Élise Louvriot

URCA, CIRLEP EA 4299

elise.louvriot@univ-reims.fr

Œuvres citées

BOSWORTH, Joseph, *et al.* *An Anglo-Saxon Dictionary Online*, edited by Thomas Northcote Toller and Others, Faculty of Arts, Charles University in Prague, 3 Apr. 2011, bosworth.ff.cuni.cz

21 Il se trouve que le nom de ce personnage historique est justement composé de la racine *nōþ* (« témérité », « courage », « audace ») mentionnée plus haut, associée ici à l'adjectif *byrht* ou *beorht* (anglais contemporain « bright ») signifiant « brillant », « lumineux », « éclatant ».

- DAVIES, Mark (éd.), *British National Corpus* (from Oxford University Press). (2004-) <https://www.english-corpora.org/bnc/>
- DAVIES, Mark (éd.), *Early English Books Online*. Part of the SAMUELS project. (2017) <https://www.english-corpora.org/eebo/>
- DAVIES, Mark (éd.), *Hansard Corpus*. Part of the SAMUELS project. (2015) <https://www.hansard-corpora.org/>
- DAVIES, Mark (éd.), *The Corpus of Contemporary American English (COCA): 600 million words, 1990-present*. (2008-) <https://www.english-corpora.org/coca/>
- DAVIES, Mark (éd.), *The Corpus of Historical American English (COHA): 400 million words, 1810-2009*. (2010-) <https://www.english-corpora.org/coha/>
- DIPAULO HEALEY, Antonette *et al.* (éd.), *Dictionary of Old English: A to I online* (2018) <https://www.doe.utoronto.ca/>
- Google Books Ngram Viewer* (2013) <http://books.google.com/ngrams>
- KROONEN, Guus, *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden et Boston : Brill, 2013.
- LEWIS, Robert E. *et al.* (éd.), *Middle English Dictionary*. Ed. Ann ARBOR: University of Michigan Press, 1952-2001. Online edition in Middle English Compendium. Ed. Frances McSparran, *et al.* Ann Arbor : University of Michigan Library, 2000-2018. <http://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/>

L'audace : du manque d'égards (*anaideia*) à la transcendance du crime

Résumés

À partir d'un examen des aspects qu'elle prend chez quelques auteurs anciens, grecs et latins, il s'agit de faire l'analyse de l'audace (*tolma*, *audacia*), dans ses rapports avec le crime. L'audace est caractérisée par deux schèmes : le premier, de caractère éthico-politique, est une invalidité morale, le manque d'égards (*anaideia*), l'arrogance insultante (*hubris*) qui possède un support psycho-physiologique, le *thumos*, mot intraduisible dont l'équivalent pourrait être notre mot « cœur ». Le second paradigme relève des métaphysiques héritées des cosmo-théogonies mystériques, où l'audace est à la fois divinisée et assimilée à une figure du mal donnant lieu à une « archive » au sens de Foucault, illustrée par la légende de l'empereur romain Néron, dont la fascination opère encore aujourd'hui.

The aim of this paper is to study some of the aspects of audacity (*tolma*, *audacia*) in relation to crime in ancient Greek and Latin texts. Audacity is characterized by two schemes, the first is ethico-political, implying a moral deficiency characterized by the lack of respect (*anaideia*), and by insulting arrogance (*hubris*) and whose support is psycho-physiological, the *thumos*, an untranslatable word (something near to our « heart »). The second paradigm is metaphysical, inherited from the mystical and magical cosmo-theogonies, where audacity is both deified and assimilated to a figure of evil that gives rise to an « archive » in Foucault's sense, illustrated by the myth of the Roman emperor Nero, whose fascination still operates.

Mots clefs : audace, *tolma*, *aidôs*, *thumos*, magie noire

Key-words: *audacity*, *tolma*, *aidôs*, *thumos*, black magic

Notre mot, audace est dérivé du verbe latin *audere*, oser, braver (Horace, I, 2, 40 : « sapere aude, ose savoir »). La notion correspondante en grec ancien est généralement rendue par le verbe *tolmân* même si, nous le verrons, le lexique de l'audace n'a rien de fixe. Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, Euripide fait s'exclamer le chœur d'Hippolyte devant Phèdre : « Ah ! tu as osé » (*aiaî tolâmâs*, vers 813). L'audace ne signifie rien d'autre qu'oser. Oser c'est risquer, *kinduneuein*. Être *parakinduneutikos*, c'est être audacieux, entreprendre par exemple une argumentation difficile (Platon, *République* 497e1-5). Même si évidemment les dangers sont multiples, comme le châtement (Homère, *Iliade* 22, 15-20) ou le risque inhérent à l'entreprise politique (Platon, *Lois* 736b4), l'audace consiste à affronter

le danger suprême, la mort, notamment au combat, dans l'affrontement (Platon, *Apologie de Socrate* 28d8 ; *Lois* 629e2).

Mais affronter la mort, ce n'est pas simplement prendre des risques en demeurant à son poste (*menonta kindueuein*) selon l'expression de l'*Apologie*, comme un soldat, repousser l'ennemi (*amunesthai*) au lieu de fuir (*pheugoi*, *Lachès*, 190e). Non seulement cette définition immunologique¹ ne suffit pas pour rendre compte du combat, comme l'objecte Socrate, la stratégie de combat consistant parfois à fuir comme le font les Lacédémoniens à Platées (191a5-6), mais elle ne convient pas à l'audace qui suppose autre chose que la fermeté à demeure. L'audace consiste à oser prendre des risques sans garantie de succès, ce qui suppose une qualité psychologique, la fermeté (*karteria*) comme ceux qui plongent dans les puits sans être exercés (*Lachès* 193c10). Mais, ne sont-ils pas audacieux par ignorance ? Contre cette objection, Socrate montre, dans le *Lachès*, que la connaissance n'est pas un critère de courage, puisque la connaissance du risque augmentant les chances de succès, le courage n'est plus requis et par conséquent encore moins l'audace. L'audace revient donc à oser prendre des risques qu'on ne sait pas évaluer. Et inversement, la connaissance du risque n'impliquant pas nécessairement le succès, être audacieux suppose au contraire que l'on brave un danger alors même qu'on ne l'ignore pas, comme le dit Périclès à propos des Athéniens, qui, à la différence des autres qui sont téméraires par ignorance (*amathia men thrasos*), ont de l'audace (*tolman*) en évaluant les risques (Thucydide, *Guerre du Péloponnèse* II, 40, 3, 1-4). C'est en ce sens que l'audace a permis aux Athéniens de vaincre les Perses (Thucydide, I, 90, 1, 5). Un tel vertige dialectique est illustré par le sophiste Protagoras qui isole le courage des autres vertus (Platon, *Protagoras*, 349d4), car on peut être très injuste, très malsain, très dépravé ou très ignorant et pourtant « exceptionnellement courageux » (349d2-8). Et, contre les objections de Socrate qui, en sens inverse du *Lachès* (193c9-11), lui oppose les exemples du plongeur, de l'hoplite, et du cavalier chez qui le courage et même l'audace sont d'évidence fondés sur un savoir technique et donc une vertu, la connaissance, Protagoras soutiendra que si l'on peut être audacieux en étant courageux, on peut l'être aussi sans être courageux car l'audace vient aux hommes non seulement par le savoir technique mais aussi par l'esprit fougueux et irascible (*thumou*), et par le délire (*apo manias*), 351a. Il en résulte que Protagoras conclut que si le courage et l'audace peuvent se recouper, ils ne s'identifient pas, car l'audace intersecte la folie et le *thumos*, alors que le courage ne les intersecte pas.

Il semble acquis qu'il y a une « bonne » et une « mauvaise » audace. Celle d'Antigone, d'Alceste ou de Macarie, la *tolma* héroïque, et celle du minable Strepsiade des *Nuées* qui veut échapper à ses dettes. La valeur de l'audace dépend de celle de sa cause. C'est ainsi que Socrate peut parler avec audace (*tolmôsen phanai*, *République*, 474b5-6), par exemple lorsqu'il s'agit d'affirmer que les philosophes doivent gouverner. Il en est de même pour l'Athénien des *Lois*, lorsqu'il souhaite la venue d'un homme audacieux (*tolmèrou*) qui prenne le risque (*kin-*

1 Au sens de Derrida, 1996, p. 9.

duneuei) de contrer la cité corrompue (835c1-c8). Dans le *Lachès*, Nicias définit le courage comme une science des choses à craindre (*deinôn*) et à braver (*tharraleôn*) dans tous les domaines (194e11-195a1), autrement dit, non pas seulement au combat mais aussi dans la vie morale, la vie des désirs, des passions, ce qui est aussi le point de vue de Socrate au livre IV de la *République*, lorsqu'il est question de la formation des gardiens de la cité : le courage est la capacité non pas simplement à évaluer le danger au sens d'un calcul des chances mais à avoir une opinion salubre (*sôterian*, 429c5), à savoir le jugement capable de reconnaître ce qui est à craindre ou non en fonction de ce qui est conforme à la loi.

Ne nous laissons pas impressionner par la présence dans ces extraits de termes autres que *tolma* pour désigner l'audace. Chantraine (1968 : 423) explique que l'attique *tharros* et les substantifs *tharsos* et *thrasus* ont la même origine, *tharsos* désignant le courage qui provient de l'assurance sans connotation péjorative, la bravoure ou la vaillance alors que *thrasus* a évolué en mauvaise part. Mais chez Euripide, Médée ne fait pas encore de différence entre *thrasos* et *eutolmia* quand elle s'exclame : « Ce n'est pas de la vaillance ou de la bravoure (*outoi thrasos tod' estin oud'eutolmia*) que de faire du mal à ceux qui nous sont chers (*philous*) et de les toiser ensuite (*enantion blepein*) mais la pire de toutes les maladies (*nosôn*) pour les mortels, l'insolence (*anaidei'*) » (*Médée*, vers 469-472).

Déjà chez Homère, l'épithète *tharsaleos* qui dans la formule du combattant ou de l'orateur désigne la vaillance (« vaillant combattant », *tharsaleos polemistês* ; « parler avec vaillance » *tharsaleôs agoreuein*), devient de la témérité ou de l'intrépidité dans certains contextes où le mot est explicitement associé à l'irréflexion, la précipitation et l'absence de crainte révérencieuse (*tarbeîn*, *Odyssée* 18, 391) et peut être associé à de l'effronterie ou de l'insolence arrogante (*anaidês*, *Odyssée* 17, 449), nous allons y revenir.

Retenons de ces exemples l'ambiguïté des mots désignant l'audace selon les contextes. Les mêmes mots expriment tantôt le courage, la vaillance ou la bravoure tantôt l'audace « en mauvaise part ».

C'est ainsi que d'une cité à l'autre l'audace et le courage s'inversent.

Par exemple, selon Périclès, les institutions *spartiates* auraient favorisé une sorte d'audace issue de l'ignorance et de la censure de la peur, alors que les institutions athéniennes favorisaient le courage qui repose sur la connaissance et la délibération (*tolma* et *gnômê*, Thucydide 2, 40, 2-3) rendant possible une sorte d'audace propre à la démocratie (Balot, 2014 : 27) fondée sur l'unique composante du courage susceptible de s'étendre à tous, la dimension épistémologique (Balot, 2014 : 44).

Autre exemple, l'influence des climats sur le caractère qui produit les tempéraments asiatiques plus enclins à la lâcheté (*deilotatous*, 23, 24) parce que, étant asservis aux rois, ils ne souhaitent pas prendre des risques (*ou boulontai parakindunein*, 26-27) pour le pouvoir d'un autre, et les Européens qui, se gouvernant par leurs propres lois (*autonomoi*, 27-28), assument des risques pour eux-mêmes (Hippocrate, *Airs, eaux, lieux*, 23).

Autre exemple encore, la disparité sociale et éducative. Nicias observe que le vulgaire appelle courage ce que lui appelle audace (*thrasus*) (Platon, *Lachès*, 197b6-c1).

Dernier exemple, la fluctuation du jugement d'évaluation dans les contextes d'instabilité comme la guerre civile. Ainsi lorsque Thucydide décrit le basculement sémantique qui renverse le sens des mots au moment de la guerre civile : « l'audace insensée (*tolma ... alogistos*) passa pour du courage partisan (*andreia philetairos*), la prévoyante temporisation (*mellèsis ... promèthès*) pour de la poltronnerie aux airs majestueux (*deilia euprepès*), et la modération (*sôphron*) pour le vêtement de la lâcheté (*anandrou proskhèma*) » (III, 82, 3, 5-8).

On comprend qu'on ait tenté de juguler cette inconfortable ambiguïté, ou encore cette « homonymie » caractéristique du langage, pour reprendre un terme d'Aristote², en fixant les passions et les vertus dans les nombres, au même titre que la justice peut, par exemple, être représentée par le triangle rectangle³. Nous verrons plus loin que le chiffre de l'audace est le Deux.

Dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote use d'une formule sonore intraduisible, quasiment une homophonie : « dans la bravoure l'excès s'appelle audace » (*ho d'en tòi tharreîn huperballôn thrasus*, 1107b). Il emploie le verbe *huperballein* dont est dérivé *huperbolè*, un terme d'usage rituel et théologique qui désigne la transcendance (Wersinger, 2015 : 53-58), nous y reviendrons.

Observons que pour cerner cet excès, Aristote cherche ses mots dans le lexique propre à la méthode d'inspiration mathématique désignée par le terme *logistikè* dans la *République* de Platon, et largement employée dans le *Timée* et le *Philèbe*, mais dont l'origine remonte vraisemblablement aux Égyptiens et aux Babyloniens. Il s'agit d'un modèle de commensurabilité (*summetria*), qui revient à rechercher ce que nous appelons la moyenne géométrique : « le courage est moyen (*mesotès*) entre la peur (*phobous*) et l'audace (*tharrè*). » 1107a33.

Cette méthode consiste à définir un milieu entre deux extrêmes (comme 4 entre 2 et 8). Une telle saisie *logistique* des émotions que sont la crainte et l'audace revient à croire que l'on peut extraire des émotions, comme par calcul, la vertu (*aretè*) désormais intermédiaire. C'est le *meson* ou la mèse, ce qui est au milieu, au centre, entre deux excès de valeur parfaitement égale, en sens inverse l'un de l'autre. La *mesotès*, la moyenne, donnera en latin la *medietas*, le médiat.

Il s'ensuit que si le courage est le milieu vertueux entre l'audace et la lâcheté, on définira la lâcheté comme la coïncidence par équivalence de l'excès et du défaut : « L'excès dans le fait de craindre (*ho d'en tòi men phobeïsthai huperballôn*) ou le défaut d'audace est lâcheté (*tòi de tharreîn elleipôn deilos*) ».

On constate que l'excès d'un contraire (la crainte) équivaut au défaut du contraire correspondant (l'audace).

La portée de ce calcul est de cintrer les rapports entre les contraires comme on a fixé le milieu entre les contraires.

2 Il est impossible de traiter ici cette importante question chez Aristote. Je me limiterai à une référence textuelle : « Chacun des noms (*onomatôn*) se dit de façon multiple (*legetai pollakhôs*), soit par pure homonymie, soit parce que les uns dépendent des autres qui leur sont antérieurs » *Traité de la Génération et de la Corruption*, 332b30-32.

3 Selon Jamblique, *Vie de Pythagore*, 130-131.

Mais Aristote s'efforce aussi de mesurer les excès relatifs : « De même que l'égal (*to ison*) est plus grand (*meizon*) par rapport (*pros*) au moins grand (*elaton*) et moins grand (*elaton*) par rapport (*pros*) au plus grand (*meizon*), de même les attitudes intermédiaires (*mesai hexeis*), dans les passions et les actions sont en excès par rapport au défaut (*pros tas elleipseis huperballousi*) et, par rapport à l'excès (*pros de tas huperbolas*), présentent un défaut (*elleipousin*). En effet, le courageux (*andreios*), par rapport au lâche (*pros men ton deilon*), paraît audacieux (*thrasus phainetai*) ; mais, par rapport à l'audacieux (*pros de ton thrasun*), lâche (*deilos*) [...] Ainsi, chaque extrême repousse respectivement l'intermédiaire vers son propre contraire (*ton meson hoi akroi hekateros pros hekateron*), si bien que la lâcheté qualifie d'audace le courage (*kai kaloysi ton andreion ho men deilos thrasun*), et l'audace de lâcheté (*ho de thrasus deilon*), et proportionnellement les uns à l'égard des autres (*kai epi ton allon analogon*) » (*Éthique à Nicomaque* 1108b14-20 ; 23-25).

Dans ce jeu de perspectives renversantes qui évoque fortement le passage précité de Thucydide mais aussi la *skiagraphia* du *Phédon* (69b7), et dans lequel le milieu lui-même est repoussé de l'excès au défaut, tout se passe comme s'il n'y avait plus de valeur absolue du courage alors même que les valeurs de relativité sont mathématiquement fixées.

De telles formules mathématiques prétendent calculer l'audace dans le premier cas par rapport au courage considéré comme juste milieu, et dans le second par rapport à la lâcheté considérée comme un défaut. Elles donnent une image mathématique de l'audace comme un excès, une outrance. Une telle image évoque immédiatement l'apophtegme attribué à ceux qu'on appelle les Sept sages, et inscrit sur le fronton du temple de Delphes en l'honneur d'Apollo. La sentence est récurrente, ressassée par Théognis, par Solon qui selon Pausanias est l'un des Sept sages, et par les philosophes de tous bords, Socrate, Pyrrhon entre autres, les Tragiques : « μηδὲν ἄγαν (rien de trop) » (Euripide *Hippolyte*, v. 253-265). Être *metrios*, mesuré (vers 253), c'est se garder du Trop, de l'excès, de l'outrance. Mais en l'absence de texte il est impossible de rattacher l'audace à l'outrance, à la démesure.

Certains contextes associent l'audace à l'*hubris* qu'on traduit souvent en recourant à cette métaphore mathématique, la *démesure*, autrement dit ce qui surpasse ou dépasse la mesure.

Lorsqu'Antigone est accusée par Créon de faire preuve d'*hubris* (*hubrizein*, vers 480), c'est pour avoir eu de l'audace (vers 248 ; 449 ; 853). Chez Platon, notamment dans le *Politique* (307b), l'*hubris* est associée à une audace issue de la confiance en soi qui conduit à oser (Cairns, 1996 : 29). Et dans les *Lois*, les mercenaires ont de l'audace (*thraseis*) et de l'*hubris* (*hubristai*, 630b6).

Observons que l'*hubris* est décrite par la métaphore de l'ascension, de l'anabase, exprimée par le préfixe *ana-*, dans un passage d'*Œdipe-Tyran* de Sophocle : « ὕβρις, εἰ πολλῶν⁴ ὑπερπλησθῆ μάταν / ἃ μὴ 'πίκαιρα μηδὲ συμφέροντα/, ἀκρότατα γεῖσ' ἀναβᾶσ' / (ἄφαρ)⁵ ἀπότομον ὤρουσεν εἰς

4 Lloyd-Jones, 1990.

5 Supprimé par Lloyd-Jones et Wilson.

ἀνάγκαν/, ἔνθ' οὐ ποδὶ χρησίμω/ χρῆται. » (Lorsque l'arrogance⁶ s'est gavée vainement, sans opportunité ni souci des circonstances, et lorsqu'elle est montée aux plus hauts des faites, la voilà soudain qui s'abîme dans un précipice fatal, où, dès lors ses pieds brisés se refusent à la servir, vers 873-879).

Le verbe *anabainein* est assorti de deux termes qui connotent le sommet : le substantif *geison* qui désigne la corniche, le faite, et l'adjectif *akros* qui désigne le sommet, au superlatif. Il s'agit de marcher, de monter au plus haut. Mais ce sommet clôt une escalade maximale, c'est un point d'arrêt, comme l'indique la fin du vers qui évoque une chute dans l'abîme où la métaphore reprend l'image de la marche à travers celle des pieds dont on ne peut plus se servir. Même chose dans l'*Antigone* : l'audace atteint son extrémité en butant sur le socle élevé de la Justice (*hupsèlon es dikas bathron*, 854).

Cependant, dans les mêmes vers de l'*Œdipe-Tyran* une autre métaphore fait apparaître le préfixe *huper*, « au-dessus de, au-delà de » : *huperplèsthè matan*, *huperpimplèmi* signifiant se remplir, se gorger *huper*, se gaver, et l'adverbe *matan* en soulignant la vanité. Le verbe *bainein* précédé de *huper* signifie franchir comme chez Homère, τεῖχος ὑπερβαίνειν (franchir le rempart, *Iliade*, 20, 30), ou chez Platon (*République*, 373d9). C'est le même verbe qui est employé par Ion lorsqu'il s'écrie : « il faut oser (*tolmèton*) ; car je ne transgresserais pas ce qui est fatal (*pepròmen' oukh huperbainèn pot'an*, Euripide, *Ion*, vers 1387-8). Et il est employé aussi par Créon : « καὶ δῆτ' ἐτόλμας τοῦσδ' ὑπερβαίνειν νόμους », Sophocle, *Antigone* 450). L'audace transgresse une limite.

De telles métaphores présentent l'*hubris* et semblent nous inviter à traduire ce terme célèbre par démesure, rejoignant ainsi ce qu'on appelle aujourd'hui les grands « mythes » de transgression des limites humaines : Prométhée, Icare, Sisyphe se sont engagés dans l'*hubris*, ils ont osé dépasser la mesure humaine. Le monarque perse achéménide, Cambyse, le roi des rois décrit par Hérodote dans le discours en anneau d'Otanès (*Enquêtes* III, 80-82), n'est-il pas accusé d'*hubris* (80, 2, 7) comme le Tyran (*Œdipe-Tyran* vers 873) ?

Toutefois, rien n'est plus faux que cette assimilation de l'*hubris* à un excès par rapport à une mesure.

Dans l'*Ajax* de Sophocle, Agamemnon dit à Teucer : « Audacieux tu offenses, tu parles librement » (*tharsôn hubrizeis kaxeleutheroštomeis*, *Ajax* 1258). Aristote qui consacre une partie du livre II de sa *Rhétorique* à l'*hubris*, l'associe à la *kataphronesis* (le mépris) et à la malveillance (*epereasmos*) en définissant l'*hubris* par le plaisir d'humilier et de déshonorer (1378b23-35). Il est vraisemblable que Solon (Plutarque, *Solon* 18, 5) est l'auteur de la loi sur l'*hubris* (*graphè hubreos*) (Démocène, *Contre Midias*, 21, 46 ; Eschine, *Contre Timarque*, 1, 15), qui eut l'effet de criminaliser ce qui relevait jusque-là d'une poursuite privée (Wees, 2011 : 136-137). Or *hubris* ne signifie pas n'importe quel délit mais bien l'offense dont le spectre s'étend de l'injure verbale aux coups et au viol, et à la différence des meurtres, les victimes de l'*hubris* ne se limitent pas aux hommes libres mais incluent les femmes et les esclaves.

6 Je vais justifier cette traduction plus bas.

Dès Homère ou Hésiode, le mot *hubris* ne signifie nullement la démesure, mais l'insolence, l'arrogance (Fisher, 1976 : 177)⁷. Homère connaît la mesure et emploie *ametrètos*, immense, démesuré, pour caractériser les travaux pénibles qu'Ulysse devra encore endurer après son retour à Ithaque (*Odyssée*, 23, 249). Or jamais *hubris* n'est employé en association avec *ametrètos*.

En revanche, l'*hubris* est assimilée à l'arrogance comme en témoignent au chant 1 de l'*Iliade*, les vers 212-214⁸. Ce rapprochement peut être confirmé par ce que déclare Aristote (*Rhétorique* 1378b23-35). Aristote souligne le fait que ce sont les jeunes et les riches qui prennent plaisir à humilier parce qu'ils se croient supérieurs (*huperekhein*), un verbe dans lequel on reconnaît le préfixe *huper*. De même, Platon admet que les qualités physiques, la beauté, la santé, la robustesse, la rapidité sont source d'audace (*thraseias poieî*, *Lois* 728e4-5), tout comme la confiance en soi entraîne l'effronterie (*Lois* 649c8-10). Et comme Homère, il pense que l'audace est *anaideia* (*Lois* 647a10). Dans le portrait que le cupide Strepsiade fait de celui qu'il aspire à devenir en fréquentant Socrate et les sophistes, l'audace est clairement liée à l'effronterie (Aristophane, *Nuées* 445-446).

On comprend que certains étymologistes aient été tentés d'expliquer l'*hubris* par *huper* (Chantraine, 1968 : 1150). Plus vraisemblable serait la piste des langues anatoliennes à partir du terme *hu (wa)ppar qui signifie l'offense (Szemerényi, 1974 : 154).

L'*hubris* n'est pas démesure mais prétention arrogante (Cairns, 1996 : 26). Tel est le cas au vers 873 de l'*Œdipe-Tyran*. Car si l'*hubris* est comparée dans ces vers à un gavage démesuré, ce n'est pas parce qu'elle est en tant que telle démesure, mais en tant que l'insolence arrogante et humiliante qu'elle désigne est démesurée (Fisher, 1979 : 41)⁹ ; c'est donc par la voie étymologique de l'outrage qu'elle parvient au sens de l'outrance, la notion de démesure étant indiquée par le préfixe *huper* et négativement par l'inopportunité, l'incurie mais non par le mot *hubris*.

Notons que la notion de mesure qui importe dans ces passages n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, ce qu'on identifie à la juste mesure entendue au sens du milieu entre deux excès, mais à la dimension de l'événement. L'ascension décrite dans les vers de l'*Œdipe-Tyran* s'effectue sans égard à ce que l'on peut considérer dans l'adjectif *epikairios* : le *kairios* (moment opportun) marque une dimension non linéaire du temps qui, imprévisible, doit être saisie pour réussir une action, et le terme *sumpheron*, l'avantage ou le profit, lui aussi, lié à l'événement ou à la circonstance à laquelle il faut s'adapter. Un passage de Thucydide mentionne les Athéniens audacieux avec arrogance à contretemps (*para kairon hubrei tharsoûntas*, *Guerre du Péloponnèse*, 2, 65, 9, 1). De même, c'est le *kairios*, le moment opportun, qui est associé chez Diogène Laërce à l'apophtegme « rien de trop » tel que l'entend Chilôn, le sage lacédémonien : μηδὲν ἄγαν. καιρῷ πάντα

7 Par exemple ce n'est pas le sexe ni l'abus de sexe qui relève de l'*hubris* mais le fait que le sexe est humiliant au lieu d'être plaisant pour le partenaire.

8 Voir la contribution de S. Perceau, dans ce volume.

9 Par exemple, l'*hubris* ne signifie pas l'impiété envers les dieux mais bien la poursuite du pouvoir et du plaisir au détriment de l'honneur des autres.

πρόσεστι καλά (rien de trop. Au moment opportun viennent toutes les belles choses », 41, 1-4, H.S. Long), ou Critias (F. 7, 2). Et c'est cette même interprétation qui est appliquée par Platon à l'audace lorsque, dans le *Politique*, l'action politique décrite par les métaphores du tissage (306a1) s'applique à éviter l'excès de courage viril (*andreia*) et de retenue, (*sôphrosunè*) en les mesurant par le *kairos* (307b9). Le défaut de retenue est le désir (*erota*, 307e6) à contre temps (*akairoteron*) pour la paix, mais l'excès de courage est le désir plus violent qu'il ne faut (*ῥhodroteran toû deontos epithumian*, 308a4-7) pour la bataille.

Si l'audace est excès de courage viril, c'est donc par intempestivité. Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, Thésée déplore le recul toujours repoussé de la limite de l'audace : « Hélas, l'esprit (*phrenos*) des hommes jusqu'où avancera-t-il (*poi probèsetai*) ? / quel sera le terme de l'audace et de la témérité » (*ti terma tolmès kai thrasous genèsetai* ?, vers 936-937). De même, dans l'*Antigone* de Sophocle, le Chœur use du même verbe pour qualifier la témérité d'Antigone, synonyme de son audace, *tolma*, deux fois incriminée (vers 915 ; 248) : « étant allée aux limites de ta témérité » (*probàsèpèskhaton thrasous*, 853).

Observons l'emploi du verbe *probainô* qui signifie marcher en avant, avancer, enjamber. Il peut être intéressant de mettre ce passage en parallèle avec le *Protagoras* de Platon, dans lequel le sophiste Protagoras identifie les téméraires (*tharraleous*) à « ceux qui vont (*itas*) là où la plupart a peur d'aller » (349e3). Le mot *itas* dérivé du verbe aller (*ienai*) signifie résolu, brave mais aussi insolent. On marche audacieusement et l'audace va de l'avant, elle est « progressiste ».

L'audace implique l'action, la création autrement dit la nouveauté *ex nihilo* : on ose agir (*drân tolmâi*, Lois 853d6), produire, créer (*tolmèsai poein*, Lois 862 d 3). Mais une voie nouvelle s'ouvre au couteau conformément à la formule : « oser couper du nouveau » (*tolmèsèi kainotomôn*, *Epinomis* 985c8). Lorsque les Anciens associent l'audace au caractère novateur, ils dissocient la notion de nouveauté de celle d'événement et d'éventuel, et pour eux, l'audacieux va à contre temps, il est inactuel.

Une telle inactualité de l'audacieux explique pourquoi il ose déborder le cadre législatif comme on va le voir.

Platon associe le crime à l'audace de manière systématique. Il mentionne plusieurs crimes en les liant explicitement à l'audace par l'emploi récurrent des termes comme le substantif *tolma* (881a8) ou les formes du verbe *tolmân* : 933a3 (faire du mal à autrui en osant user de sortilège) ; 937c3 (oser témoigner alors qu'on a été condamné pour faux témoignage) ; 880a3 (oser se battre pour attaquer ou se défendre) ; 879 d6 (oser porter des coups à un étranger) ; 636c5-7 (oser se laisser aller à l'acrasie¹⁰) ; oser l'impiété (866a6 ; 853d6 ; 888d2). Une fois seulement (879e4) il use du préfixe *thrasu* pour composer un néologisme qui désigne le fait d'oser bafouer l'hospitalité (*thrasuxenias*).

Pourtant, lorsque l'Athénien des *Lois* récapitule les dispositions ou mobiles de l'âme lors des crimes, l'audace n'y figure pas.

10 Le crime ne concerne pas ici l'homosexualité, mais l'acrasie en matière de plaisir à laquelle la relation entre garçons pouvait parfois donner lieu comme l'ont montré les commentateurs de ce passage.

L'Athénien classe¹¹ les meurtres accomplis de plein gré, prémédités et en toute injustice, selon qu'ils sont dus aux plaisirs, aux désirs (*epithumôn*) et à la jalousie envieuse (*phthonôn*) (869e5-8). Suit alors une assez longue description de ces « mobiles » dans laquelle l'Athénien évoque la main mise (exprimée par le mot *kratousa*) du désir sur l'âme (870a1-2). Ce désir est exprimé par une constellation de termes quasi-synonymes, *epithumia* (870a1), *pothos* (*hupo pothôn*, 870a2), *himeros* (870a3) et *erôs* (*erôtas*, 870a5). C'est l'estime de la richesse qui en est la cause (*aitia*). Rappelons que la grande partie des procès à Athènes est en effet dictée par le désir de richesses lors des successions qui donnent lieu aux querelles d'héritiers, de titres et de puissance, et le désir aphrodisiaque dans les adultères¹². La seconde cause est la disposition (*hexis*) de l'âme qui aime les honneurs (*philotimou*, 870c5), enfantant les envieux (*phthonous*). La troisième cause consiste en peurs (*phoboi*) lâches (*deila*) et injustes (870d8), par exemple la peur qui conduit à supprimer les témoins.

Lorsque l'Athénien passe à la classification des crimes par blessures et mutilations, il opère quatre nouvelles distinctions : d'une part les crimes commis « malgré soi » (*ta men akousia*)¹³, d'autre part les crimes commis par colère (*ta de thumôi*)¹⁴, puis les crimes commis par peur (*ta de phobôi*), et enfin, les crimes commis par délibération et de plein gré (*ta de ek pronoias hekousia*) (874e5-7)¹⁵. On constate que l'audace qui, comme on l'a vu, accompagne systématiquement les violences et les meurtres, ne figure ni dans la première classification ni dans la seconde, à la différence de la peur.

Qu'est-ce que l'audace pour ne pas figurer dans la liste des dispositions ou des mobiles du crime, alors que Platon associe l'audace à ce qu'il désigne par l'expression *ek pronoias* « par préméditation » (par exemple 873a6) et « par colère » *thumos* (869a3) ? Pour répondre à cette question, commençons par observer que l'audace que nous opposons spontanément à la peur n'est pas au même niveau que la peur. Par exemple, l'Athénien explique que la loi a pour effet de conduire le criminel à ne plus oser (*tolmêsai*, 862d3) commettre l'injustice de plein gré (*hekonta*)¹⁶. Or, si c'est bien une peur qui empêche ou retient

11 *taxin*, 874e5.

12 Les plaidoyers de Démosthène en témoignent suffisamment.

13 La traduction de Brisson et Pradeau (2006 : 148) « commises de plein gré » est erronée et donne lieu à un grave contre-sens.

14 Cette traduction par colère est provisoire et j'y reviendrai plus loin.

15 Cette classification correspond à la classification plus vaste des meurtres qui a eu lieu dès 865a et dont l'Athénien résume la partie par « *akousia* » et par « *thumos* » en 869e4-5 avant de passer à la partie « *ekousia* » de 869e5.

16 Je ne puis aborder ici une question capitale qui concerne la célèbre maxime généralement formulée « nul n'est injuste volontairement ». Outre le problème de traduction de cette formule, je me limiterai à résumer les choses : l'Athénien distingue deux manières d'être injuste. D'une part, lorsque l'ordre des parties de l'âme est celui dans lequel l'âme est dominée par un mode déraisonnable (le désir ou les passions du *thumos*) au lieu d'être dominée par la raison. C'est l'addiction au désir, à la crainte ou à la colère, c'est un désordre de l'âme. D'autre part, lorsque l'âme raisonne mal et que la représentation mauvaise de l'excellence entraîne un désordre de ses modes. Dans le premier cas, l'injustice résulte de la *boulêsis* en tant que l'impulsion d'un mode vicieux, dans le second cas, l'injustice résulte de la représentation ignorante de ce qui constitue réellement son bien, ce qui entraîne une impulsion vicieuse et le désordre des parties de l'âme. L'Athénien dit que personne ne saurait d'aucune manière accueillir de bon gré (*hekôn*) aucun des maux les plus grands, surtout dans ce qu'il y a de plus précieux (*timiôtaton*), l'âme (731c6). C'est par ignorance qu'il y a injustice et l'ignorance se produit toujours malgré soi. Ce

l'audace, il ne peut s'agir de la peur qui anime la lâcheté. En effet, l'Athénien déclare que l'audace est telle qu'aucune terreur ne peut la freiner, pas même celle qui naît de la menace du châtement posthume (881a3-b2). À l'audace s'oppose en réalité une « espèce de peur » que l'Étranger appelle la honte : « devenir craintifs au point de n'oser (*tolmân*) dire, subir ou faire (*drân*) quoi que ce soit de honteux (*aiskhron*) » (649d1). Cette sorte de peur est l'*aidôs* (647a10)¹⁷, et si elle s'oppose à l'assurance qui fait oser (*tharros*) c'est parce qu'elle est contraire à l'impudence (*anaidea*) (647a10). C'est pourquoi on aurait tort de traduire le mot *aidôs* par vergogne, si l'on entend par ce mot le contraire du dévergondage assimilé au libertinage, et la pudeur ne constitue qu'un aspect de l'*aidôs*. L'*aidôs* sauve, en effet, la justice (647c6-7) conformément au vers 200 des *Travaux et des Jours* d'Hésiode associant *Aidôs* et Justice (appelée de son nom archaïque *Némésis*), que cite l'Athénien (*Lois*, XII, 943e1-2), une idée exprimée en *hendiadys* dans le *Protagoras* (*aidô te kai dikên*, 322c2 – le respect plein de justice –). Par exemple, l'Athénien précise que l'*aidôs* empêche la justice de faire une faute, en négligeant de distinguer les circonstances atténuantes d'une faute comme l'abandon des armes au combat. C'est ainsi que l'*aidôs* freine l'audace (*Politique* 310c10-e1), elle est un recul (*hupokhôrêsis*) devant l'audace par sens de la justice (*Définitions* 412c9).

Il ne faut pas en déduire l'amputation dans les *Dialogues* de Platon de la valeur de bravoure propre à l'*aidôs* qui existe chez Homère (par exemple *Iliade* 5, 529-530 ; 16, 422). Il convient en effet d'avoir constamment présent à l'esprit que l'*aidôs* comme manque de courage viril est blâmée dans la *République* (201b3). Et le courage est implicitement associé à l'*aidôs* dans les *Lois* (647b5), en tant que peur qui sauve au combat, à savoir la peur de la honte de paraître lâche devant ses amis, comme le dit Phèdre dans le *Banquet* (179a3-3). En outre, chez Homère, l'*aidôs* a, au même titre que l'audace, pour support psycho-physiologique traditionnel le *thumos* (*Iliade* 15, 661-663), au point que le composé *huperthumos* désigne de manière formulaire l'audace des Troyens (*Iliade* 6, 111 ; 9, 233 ; 11, 564). Si Platon médiatise le *thumos*, en en faisant l'intermédiaire entre la raison et les désirs (Renaut, 2014), ce qui tend à assimiler le *thumos* à *orgê* la colère face aux désirs ou, inversement, face à la raison (comme dans l'exemple du tyran de la *République*), pour autant, le rapport de l'*aidôs* à l'indignation demeure important (le ressentiment devant l'outrage injuste, qui incite à la vengeance, *Lois* 866e3-6). Or, dans la mesure où la vengeance (*timôria*) des crimes *thumoi* se produit à la frontière de *Dikê* et de *Némésis*, entre le tribunal et ce que Louis Gernet appelait la « justice privée » (1917 : 354), l'audace possède, quand elle est liée au *thumos*, un statut ambigu, positif ou négatif, selon le point de vue, privé ou juridique, où l'on se place. C'est pourquoi l'Athénien en fait l'accompagnatrice du crime et non un mobile du crime.

qui n'implique pas l'innocence juridique. Les injustes, dont l'injustice résulte de la représentation ignorante de ce qui constitue réellement leur bien, sont criminels de bon gré. D'un point de vue « métaphysique », ils sont injustes contre leur gré, puisqu'ils sont ignorants, mais ils sont néanmoins criminels délibérément, puisqu'ils consentent au crime.

17 Sur cette notion Wersinger, 2010 : 183-195 et 2015 : 387-403.

Mais il est des crimes incroyables. Comme Archiloque (F. 96, 4), Thucydide ou Euripide entre autres, Platon semble croire que les crimes les plus terribles impliquent l'audace. Le terme employé est l'adjectif *deina* qui veut dire effrayant, prodigieux, merveilleux, autant dire *incroyable*. Dans la *Médée* d'Euripide, le chœur demande à Médée, sur le point de tuer ses enfants, comment elle aura : « cette incroyable audace (*deinan prosagousa tolman*) » (vers 859) ; dans *Iphigénie en Tauride*, Iphigénie qui s'est déclarée sans père (*apator'* vers 863) puisque son père, comme le dit Oreste dans une figure tautologique, « a osé une audace » (*tolman... etlè*, vers 862), va jusqu'à *hymner* la formule : *deinàs tolmas, dein' etlan/etlan dein'*, vers 869-870 ; dans *Iphigénie à Aulis*, Agamemnon est persuadé par son frère de tuer sa fille, ce qu'il exprime dans cette formule : « il me persuada d'oser des choses incroyables » (*tlènai deina*, vers 98) (voir aussi vers 133 « *deina g'etolmas* »). De son côté, Thucydide écrit lorsqu'il évoque la guerre civile « *etolmèsan ta deinotata* » (*La guerre du Péloponnèse*, III, 82, 8, 7-8). Quant à Platon il use quasiment de la même formule que Thucydide, « *tolmè-sai [...] deina* », lorsqu'il fait évoquer par Socrate les récits des anciens poètes pour souligner les crimes de Thésée et de Pirithoüs et d'autres fils de dieux et de héros, en les rapportant à de l'audace (*République* 391c8-d4). Lorsqu'il évoque le Tyran, Platon le caractérise encore par son audace :

Il ne s'abstiendra (*aphexetai*) d'aucun meurtre incroyable (*phonou deinoû*), il ne s'abstiendra d'aucune nourriture, d'aucun forfait, son désir (*Erôs*) qui vit en lui tyranniquement, dans l'anarchie et le désordre, parce qu'il y règne en monarque (*monarkhos*), conduira celui qui l'héberge, comme une cité, à tout oser (*epi pàsan tolman*), *République* (574e2-575a3)

Ces choses incroyables qu'une cité en sédition ose, Thucydide en décrit quelques exemples lorsqu'il évoque la guerre civile de Corcyre : « Les suppliants étaient arrachés aux temples des dieux et massacrés sur les autels mêmes ; il en est qui périrent murés dans le temple de Dionysos » (*Guerre du Péloponnèse* III 81, 5, 1-5).

Toutes les « formes de mort » se produisent, explique-t-il (*pasa te idea thanatou*). Parmi ces crimes figure notamment l'infanticide (« Le père tuait le fils ») dont on a pu dire qu'il était ici une métaphore du crime d'horreur absolue soulignée par Thucydide (*eti paraiterô*) (Loroux, 1986 : 181, note 44).

Dans son *Pro Cluentio* Cicéron emploie une expression du même genre que le grec *deinos* pour qualifier le crime de Sassia qui séduisit son gendre : « *O mulieris scelus incredibile* » (O crime incroyable de la femme) (VI, 15). Un crime incroyable est un crime dont on n'a jamais entendu parler avant, un crime inouï (*inauditum*, dit Cicéron) et surtout un crime d'audace. Lorsqu'il décrit la fureur de Sassia, Cicéron mentionne la singularité de cette audace (*o audaciam singularem!*) autrement dit son exceptionnalité, sa monstruosité : Sassia n'a égard à rien (*Nonne timuisse*), elle renverse tout de sa cupidité et de sa fureur (*Perfregit ac*

prostravit omnia cupiditate ac furore), son désir abat la décence (*uicit pudorem libido*), son audace abat le respect (*timorem audacia*).

Dans son traité *De la Clémence*, Sénèque reprend l'expression de Cicéron pour l'appliquer au parricide, un *scelus incredibile* (I, 23, 1). Une longue tradition associe le parricide à l'audace. Dans les *Choéphores* d'Eschyle, Oreste déclare qu'il a « osé tuer » sa mère (*tolmès*, vers 1029) ; dans l'*Électre* d'Euripide, Électre répond à Oreste qui lui demande s'il tuerait les meurtriers de son père : « en osant (*tolmôn*) les choses que ses ennemis ont osées (*etolmèthè*) contre mon père » et Oreste répond alors : « et oserais-tu (*tlaiès*) avec lui tuer ta mère ? » (vers 276-278).

De même le tyran de la *République* a l'audace de faire violence à son père (*tolmèsei ton patera biazesthai* 569b4-5) et dans les *Lois* le verbe *tolmèsai* ou le substantif *tolma* est récurrent lorsqu'il s'agit de porter la main sur son père ou sa mère, (880e7 ; 881a7-9), de les frapper (881b3), ou de les tuer (869a4 ; 873a6). Dans les *Nuées*, Aristophane décrit l'agression du *patroloias* : « il mord, il cogne, il étrangle, il écrase » (vers 1376). Enfin, il n'est pas inintéressant de noter que c'est du même verbe que Platon se sert métaphoriquement dans le *Sophiste* (*tolmèton*, 242a2) lorsqu'il présente la réfutation de Parménide (signalé singulièrement respectable dans le *Théétète* 183e3-184a) par l'Étranger comme un *patroloias*, c'est-à-dire à une agression humiliante du père (assimilée à une *hubris* dans le *Phédon* 114a9)¹⁸. Dans la cité des *Oiseaux* d'Aristophane, où l'on dit tout haut ce que les autres cités pensent tout bas, à Patraloias, qui déclare qu'il veut étrangler son père afin de prendre possession de sa fortune (vers 1351-2), Pisthétairos répond que ce n'est pas de l'audace mais du courage (*andreia*) qui qualifie le fait de donner des coups à son père (vers 1349). Un tel renversement suffit à prouver que l'audace est fondamentalement pensée en relation avec le crime contre les parents, considéré comme le plus *deinos*.

Il semble qu'à Rome, le parricide ait été assimilé aux choses extraordinaires (*mirabilia*), au même titre que les hermaphrodites, les bicéphales, quadrupèdes et porteurs de double pénis, considéré comme un « désordre de la nature » que la cité expulse (Thomas, 2017 : 24). Le parricide est audacieux par inhumanité. Suivant une détermination anthropocentrique obstinée, dans le *Lachès*, Nicias refuse d'accorder aux animaux le courage qui est une vertu, comme à aucun être qui, par ignorance, ne craint pas les choses terribles (*deina*, 197a6-7). Aristote prétend que certaines choses sont redoutables *par nature* comme les forces naturelles *au-dessus* (*huper*) de la condition humaine (*tas toû anthropinou hexeis*, *Éthique à Eudème* 1129b20). Ne pas l'admettre, c'est de la folie, ou bien c'est être « comme les Celtes », audacieux par insensibilité (*analgètos*, *Éthique à Nicomaque* 1115b26-28) ou encore par emportement (*thumos*, *Éthique à Eudème* 1229b28-29). L'audace est donc inhumaine.

Or, pour qualifier l'audace du parricide, Sénèque la place *au-delà de l'audace* (*ultra audaciam positum*). Soulignons ce déplacement *hyperbolique* qui rappelle les techniques apophatiques qui vident le discours de ses énoncés et de

18 Le sens de *patroloias* n'est pas le parricide, Blanc, 2003 : 37.

toute référence afin d'exprimer l'éminence de ce qui est inassignable (Wersinger Taylor, 2016 : 13-32).

Quel est le statut ontologique de cette audace inassignable ? Dans son traité, le néoplatonicien du VI^e siècle, Damascius décrit l'audace du langage humain face à l'ineffable :

Il faut savoir que ces noms et ces verbes relèvent de nos douleurs d'enfancement (εἰδέναι χρῆ ὅτι ταῦτα ὀνόματά ἐστι καὶ ῥήματα τῶν ἡμετέρων ὠδίνων), celles qui s'efforcent audacieusement de s'affaïrer à son sujet (ᾄσαι πολυπραγμονεῖν ἐκεῖνο τολμῶσιν), mais qui se tiennent et s'arrêtent aux portes du sanctuaire et ne nous divulguent rien de lui (ἐν προθύροις ἐστηκυῖων τοῦ ἀδύτου, καὶ οὐδὲν μὲν τῶν ἐκείνου ἐξαγγελουσῶν), *Apories et Solutions au sujet des Premiers Principes* I, 7, 4-6.

Si le langage appartient aux douleurs d'enfancement, selon la métaphore empruntée au *Banquet* de Platon, ces douleurs concernant la gestation des pensées lorsqu'elles s'appliquent à l'ineffable aboutissent, selon Damascius, à un avortement (Tresson-Metry, 2012 : 386, note 77), et les pensées correspondantes sont caractérisées, d'une part, par le verbe d'origine platonicienne péjoratif *polupragmônein* qui, selon Socrate, définit l'injustice (Platon, *République*, 433a8-9) et qui signifie pour Damascius le fait d'examiner quelque chose avec affairement et curiosité, et d'autre part, le verbe *tolmân*, qui rejette l'audacieux au seuil de l'indicible.

Parler de l'indicible est audacieux, si bien que l'homme demeurant au seuil de l'indicible, l'audacieux, est inhumain. Pour comprendre la fonction de l'audace dans ce contexte, il faut faire référence à Plotin mais aussi aux Oracles Chaldaïques¹⁹. Dans l'hénologie de Plotin, l'audace, « clef de voûte du système » (Troiano, 2013 : 212), caractérise les degrés non humains de l'éloignement de l'Un, de l'intellect à la matière, l'audace coïncidant avec l'affairement (*polupragmosunè*, Plotin, *Ennéades* IV 4, 6, 7-8) et l'avidité de supériorité (*pleonexia*) qui sont la raison profonde de la déclinaison (Plotin, *Ennéades* III 7, 11, 15-17). Mais une telle conception de l'audace remonte sans doute plus haut. Selon des sources il est vrai tardives, dans les milieux pythagoriciens (Plutarque, *Isis et Osiris* 381E9-F3), peut-être dès le VI^e siècle avant notre ère, dans l'entourage de Phérécyde de Syros, l'audace était un nom de la Dyade, à savoir le principe de division (F. 14, Lydus, *De Mensibus* II 7, p. 24, 12-13 Wunsch). Celui-ci se serait détaché de la monade par audace (Olympiodore, *In Platonis Alcibiadem Commentarii*, 48, 16-18).

Dans cette conception cosmologique et théologique de l'audace, l'homme n'en est plus que l'un des dépositaires. Un fragment des *Oracles Chaldaïques* présente l'homme comme une créature issue de la « nature audacieuse » (*tolmèràs*

19 Il est impossible ici de présenter cette collection de vers hexamétriques censés avoir été transmis par les dieux à Julien le Chaldéen ou à son fils, Julien le Théurge au II^e siècle. Voir Lewy, 1978 ; Van Liefferinge, 1999.

phuseôs, 106 Des Places). Il s'ensuit cet apparent paradoxe que la même raison qui fait que l'audace déclenche la déclinaison et la chute explique que l'homme, en l'occurrence le philosophe, qui se situe à un degré de cette déclinaison, puisse parler avec audace de ce qui se situe au-dessus de tout, comme l'explique Proclus (*In Alcibiadem*, p. 132, 10-16 et p. 133, 7-11 Westerink).

Au 1^{er} siècle, à Rome, dans la diversité syncrétique des pratiques mystériques venues d'Orient, le mithracisme, le mazdéisme, le zervanisme, les rituels magiques originaires de Perse sont déjà bien mêlés aux doctrines stoïciennes²⁰. Dans ce contexte naissent des formes culturelles dualistes accordant une importance capitale au dieu du mal, Ahriman, et favorisant la démonologie, la thaumaturgie et les rituels apotropaiques de la magie noire²¹.

Une « archive », au sens de Michel Foucault, devient possible qui définit une figure canonique de l'homme magicien apotropaique, servant de schème attracteur où viennent s'accumuler les éléments mystériques, philosophiques et psychologiques déterminant une tradition par rapport à laquelle se déterminent des émules.

Sénèque fut peut-être le témoin de la figure mythique (Lefèbvre, 2017) outrageante (*exhubrisen*)²² de Néron, identifié dès 69 à l'Antéchrist et à l'envoyé de Satan, considéré par le roi achéménide Tiridate comme une émanation de Mithra (Aiardi, 1975-76 : 225-236), empereur qui faisait frapper sa monnaie à son effigie coiffée de la couronne du dieu-Soleil. Sa relation à la magie est mentionnée par Pline d'une manière ambiguë qui peut indiquer à la fois l'initiation et la mégalomanie. Tout en écrivant que Néron avait délaissé la magie, Pline en effet écrit : « La fortune des choses humaines la plus haute étant portée dans les vices profonds de l'âme, son premier désir fut de commander aux dieux (*fortuna rerum humanorum summa gestiente in profundis animi vitiis, primumque imperare dis concupiuit*) » (Pline, *Histoire Naturelle*, XXX § 14).

Cela pourrait indiquer que Néron, qui demeurait superstitieux, se servait de la magie non pas en initié mais en la détournant à des fins criminelles, en particulier l'empoisonnement (Méthy, 2000 : 395-399). Suétone mentionne ses nombreux empoisonnements (*Néron*, 33). Son palais d'architecture de style perse, la *Domus Aurea*, était celui d'un dieu solaire et contenait une coupole qui mimait le mouvement du monde. Néron dont on connaît le goût pour la lyre heptacorde qu'Aristoxène de Tarente met en relation avec le mage Zaratas (Bidez et Cumont, 1973 : 244), se prenait vraisemblablement pour le *Cosmocrator*, le démiurge du monde (Grimal, 1955 : 15-20). Or, dans le gnosticisme, où l'audace, qui caractérise la création divine comme une imposture (*alazoneian*, Plotin, *Ennéades* II, 9, [33], 11, 21-22), est une divinité personnifiée, le créateur du monde est arrogant, audacieux, se prend pour le seul dieu et outrage les autres dieux (Troiano, 2013 : 218-219).

20 Sur l'héliocratie de Cléanthe, Verbeke, 1945 : 53 ; sur les rapports du stoïcisme et des mystères, Bidez et Cumont, 1973, I : 32, 92.

21 On trouvera une présentation de ces phénomènes chez Bidez et Cumont, 1973, I : 143-144.

22 Flavius Josèphe, *De Dello Judaico libri*, II, 250.

Il est donc permis de faire l'hypothèse que Sénèque qui, dans le même texte, compare Néron au Soleil et évoque l'audace *au-delà* de l'audace, désigne la voie mystérique qui assimile le monstre au divin²³. Néron matricide incestueux²⁴ aurait commis le crime *indicible*, audace au-delà de l'audace.

Or, le parricide a toujours passé pour être un crime indicible : il constitue le crime qui échappe le plus à la juridiction criminelle (Glötz, 1904 : 13). Aussi bien Solon que Dracon n'ont pas légiféré sur le parricide (Damet, 2012 : 242-243), et encore au IV^e siècle avant notre ère, Lysias écrit que parricide ou matricide figuraient parmi les mots que la loi athénienne interdit de prononcer (*aporrhêtôn*, *In Theomenestum* II, 3, 1-2). Il n'y a rien d'étonnant à ce que Sénèque déclare que le parricide est un crime indicible et justifie le sommet de prudence des législateurs qui ont préféré passer sous silence (*praeterire*) ce crime, de peur qu'en le punissant (*dum vindicant*), ils ne montrent qu'il peut se faire (*ostendere posse fieri*). Mais ce qui doit nous intéresser ici, plus que la conclusion de Sénèque selon laquelle « les parricides commencèrent avec la loi »²⁵, c'est le lien de l'audace avec ce vocabulaire qui relève de la théologie négative, tels que l'indicible, l'incommensurable, l'inassignable, parce qu'il est l'expression de l'étrange modalité de la transcendance du crime désormais *érigé en acte divin* et dont la fascination opère encore aujourd'hui.

Auteure

Anne Gabrièle Wersinger Taylor

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

anne-gabriele.wersinger@univ-reims.fr

Œuvres citées

AIARDI Alessandro, « Sulla pretesa iniziazione di Nerone ai misteri di Mithra, Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 134, 1975-76, p. 225-236.

BALOT Ryan K., *Courage in the Democratic Polis: Ideology and Critique in Classical Athens*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2014.

BIDEZ Joseph et CUMONT Franz, *Les Mages hellénisés, Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la tradition grecque*, Paris, Les Belles Lettres, I, II, 1938, 1973.

23 Sur la magie apotropaique, et son détournement à des fins personnelles, voir Bidez et Cumont, 1973 : I, 146-147.

24 Suétone raconte le meurtre d'Agrippine (*Néron*, 34).

25 À Rome, le parricide relève d'une action juridique publique, la raison étant que le parricide est un crime contre le pouvoir (Thomas, 2017 : 17-19). Le statut juridique des fils était en effet suspendu à la mort du père omnipotent. Mais on comprend aussitôt l'effet pervers de cette situation propre au droit romain : l'ambition des fils nourrissant la terreur des pères.

- BLANC Alain, « La faute et le parricide en grec, le dommage indo-iranien et la peine germanique : formes de la racine *h₂ley- », *Revue des études grecques*, tome 116, janvier-juin 2003, p. 17-53.
- BRISSON Luc et PRADEAU Jean-François, *Platon, Lois*, Paris, GF, 2006.
- CAIRNS Douglas, « Hybris, Dishonour and thinking big » *The Journal of Hellenic Studies*, 116, 1996, p. 1-32.
- CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968.
- CUMONT Franz, « L'iniziazione di Nerone da parte di Tiridate d'Armenia », *Rivista di Filologica Classica* 11, 1933, p. 145-154.
- DAMET Aurélie, *La Septième Porte : les conflits familiaux dans l'Athènes classique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- DERRIDA Jacques, *Foi et Savoir*, Paris, Édition du Seuil, 1996.
- FISHER Nick, « Hybris and Dishonour », I, *Greece & Rome*, vol. 23, n° 2, 1976, p. 177-193.
- FISHER Nick, *Hybris. A study of the values of honour and shame in ancient Greece*, Warminster, 1992.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- GERNET Louis, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris, Albin Michel, 1917, 2001 reprint.
- GLOTZ Gustave, *La Solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, Paris, Librairie des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1904.
- GRIMAL Pierre, « Sur deux « mots » de Néron », *Pallas*, 1955, 3, p. 15-20.
- LAVAUD Laurent, *Plotin, Traité 39 (VI, 8) « Sur le volontaire et sur la volonté de l'Un »*, Introduction, traduction et notes, Paris, GF-Flammarion, 2007.
- LEFEBVRE Laurie, *Le Mythe Néron. La fabrique d'un monstre dans la littérature antique (1^{er}-v^e siècle)*, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2017.
- LEWY Hans, *Chaldean oracles and Theurgy: mysticism, magic and platonism in the later Roman Empire*, (ed. Jean Tardieu), Paris, Études augustiniennes, 1978.
- LLOYD-JONES Hugh & WILSON Nigel Guy, *Sophoclis Fabulae*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- LONG Herbert Strainge, *Diogenis Laertii vitae philosophorum*, 2 vols. Oxford, Clarendon Press, 1964 (repr. 1966).
- LORAUX Nicole, « La Main d'Antigone » *Métis* 1, n° 2, 1986, p. 165-196.
- METHY Nicole, « Néron, Mage ou Monstre, Sur un passage de Pline l'Ancien » (NH 30, 14-17), *Rheinisches Museum für Philologie* 143 (2000), p. 381-399, p. 398-399.
- NIESE Benedikt, *Flavii Iosephi opera*, vol. 6, Berlin, Weidmann, 1895 (repr. 1955).
- RENAUT Olivier, *Platon et la médiation des émotions. L'éducation du thymos dans les dialogues*, Paris, Vrin, 2014.
- SZEMERÉNYI Oswald, « The Origins of the Greek Lexicon: Ex Oriente Lux », *Journal of Hellenic Studies*, 94, 1974, p. 144-157.
- THOMAS Yan, *Le Meurtre du Père*, Paris, Albin Michel, 2017.
- TRESSON-METRY Carole, *L'aporie ou l'expérience des limites de la pensée dans le Peri arkôn de Damaskios*, Leiden, Brill, 2012.
- TROIANO Mariano, « Plotin et les Gnostiques. L'audace du demiurge » *Journal of Coptic Studies*, 15, 2013, p. 209-235.
- VAN LIEFFERINGE Carine, *La Théurgie des Oracles Chaldaïques à Proclus*, Kernos suppl. 9, 1999.
- VERBEKE Gérard, *L'Évolution de la doctrine du pneuma du Stoïcisme à saint Augustin*, Paris, De Brouwer, 1945.

- WEES Hans van, « The Law of Hybris and Solon's Reform of Justice », in LAMBERT Stephen D. (dir.), *Sociable Man. Essays on ancient Greek social behaviour, in honour of Nick Fisher*, Swansea, Classical Press of Wales, 2011, p. 117-144.
- WERSINGER A. Gabrièle, *Platon et la Dysharmonie, recherches sur la forme musicale*, Paris, Vrin, 2001.
- WERSINGER A. Gabrièle, « La danse et la pudeur » (Platon, Lois, VI, 771e5-772a4), in DELAUAUD-ROUX Marie-Hélène (dir.), *Musiques, rythmes et danses dans l'Antiquité*, Rennes, PUR, 2010, p. 183-195.
- WERSINGER A. Gabrièle, « The meaning of « Apollon ... daimonias hyperbolés » in Plato's *Republic* 6,509b6-c4 : A New Hypothesis », in NAILS Debra & TARRANT Harrold (dir.), *Second Sailing: Alternative Perspectives on Plato*, Commentationes Humanarum Litterarum 131, 2015, p. 53-58.
- WERSINGER Taylor Gabrièle, « *Aidôs* : ce qu'Homère apprend au philosophe contemporain », *Gaia*, 18, 2015, p. 387-403
- WERSINGER Taylor Gabrièle, « La négation néo-platonicienne et le résidu principal (Plotin, Proklos, Damaskios, Wittgenstein et Derrida) », in DAVAL René, FRATH Pierre, HILGERT Emilia, PALMA Silvia (dir.), *Négation et référence*, Reims, Epure, « Res per nomen », n° 5, 2016, p. 13-32.

L'audace dans l'anthropologie humaniste espagnole

Résumés

Dans la pensée anthropologique du XVI^e siècle espagnol qui, dans son mouvement de construction de l'individualité cherche à lier les passions (ou la façon dont l'homme réagit au monde) avec le tempérament de chaque individu (*ingenio*), l'audace semble jouer un rôle particulièrement significatif. Vivès ne semble pourtant pas lui accorder une place particulièrement prépondérante dans son *De anima et vita*, où nul chapitre ne lui est spécifiquement consacré et où elle n'est abordée qu'en tant que synonyme du courage et traitée dans le cadre des chapitres consacrés à l'amour et à la crainte. Cependant, en veillant à asseoir cette passion comme une passion chaude et permettant à l'homme de s'élever contre un mal ou de parvenir à s'assurer un bien difficile Vivès annonce l'un des plus brillants acquis de l'*Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan. Car en effet, c'est bien l'audace qui caractérise les *ingenios* imaginatifs et caprins de Huarte, ceux-là même qui sont capables, par la fougue de la chaleur qui anime leur tempérament, de s'élever au-dessus de la nature commune des hommes, inventant de nouvelles sciences, de nouveaux savoirs et ouvrant ainsi de nouvelles voies et des horizons nouveaux à une humanité dont l'accomplissement collectif dépend désormais de ces individualités extraordinaires et par nature audacieuses.

In the anthropological thought of sixteenth-century Spain, which, in its movement to build individuality, seeks to link passions (or the way man reacts in the world) with the temperament of each individual (*ingenio*), audacity seems to play a particularly significant role. However, it does not seem to have a particularly prominent place in *De anima et vita*, where no chapter is specifically devoted to it and where it is only dealt with as a synonym for courage and treated within the framework of the chapters on love and fear. However, by ensuring that this passion is established as a hot passion and allows man to rise up against evil or to achieve a difficult good, Vives announces one of the most brilliant achievements of the *Examination of Ingenios para las Ciencias* de Huarte de San Juan. For it is indeed the audacity that characterizes the imaginative and capricious spirits of Huarte, the very ones who are capable, through the fury of the heat that animates their temperament, of rising above the common nature of men, inventing new sciences, new knowledge and thus opening new paths and new horizons to a humanity whose collective fulfilment now depends on these extraordinary and by nature daring individuals.

Mots clés : Juan Luis Vives, Huarte de San Juan, *ingenio*, passions de l'âme, anthropologie philosophique.

Key words: Juan Luis Vives, Huarte de San Juan, *ingenio*, passions of soul, philosophical anthropology

Si le terme « audace » évoque de nos jours le courage et la grandeur d'âme de celui qui est capable d'une action difficile mais novatrice et aux conséquences positives, force est de constater que les Espagnols du Siècle d'Or s'en méfiaient vivement. En effet, Covarrubias indique dans son *Tesoro de la lengua castellana o española* que « *Audacia* » est « *Atrevimiento, determinación; es nombre latino usurpado en el castellano. Audaz, el atrevido* ». Et si l'on cherche davantage de précision et que l'on consulte le terme « *Atrevido* », on constate que cet adjectif est très négativement connoté dans la mesure où est « *atrevido* » « *el determinado y arrojadizo en acometer una cosa sin considerar primero lo que se podría seguir de hacerla.* » Le terme « *atrevimiento* » renverrait donc à l'irréflexion et à la précipitation. En revanche, lorsque l'on vérifie le sens de « *determinado* », on se retrouve dans un registre plus apaisé puisque la « *Determinación* » signifie « *Difinir, tomar resolución de alguna cosa* » et que « *Determinado* » désigne celui qui est « *dispuerto a hazer una cosa* ». On peut donc dire qu'en 1611, année de parution du *Tesoro de la lengua castellana o Española*, le terme *audacia* est pour le moins ambivalent, oscillant entre la précipitation irréfléchie et la ferme (et sereine) résolution. Cela dit, la dimension négative semble l'emporter le plus souvent, aussi bien dans les dictionnaires que dans l'usage courant. C'est ainsi que Góngora, dans sa réponse à une lettre sans doute écrite par Lope, emploie le terme *audaz* comme une insulte adressée à son interlocuteur et relevant du même champ sémantique que l'« *atrevimiento* », la « *inconsideración* » ou la « *osadía* »¹. Plus d'un siècle après le *Tesoro*, le *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) présente l'audace, dans sa première acception, comme une qualité négative en ce qu'elle consiste à agir ou à parler de façon irréfléchie (*inconsideradamente*)². En revanche, la deuxième acception en fait l'équivalent de la grandeur d'âme et de la magnanimité : l'audace peut ainsi être l'effort porté par la grandeur d'âme et la magnanimité, et elle est dans ce cas l'équivalent de la « *valentía* » ou de la supériorité de l'esprit³. Si la connotation positive que peut avoir le terme *audacia* semble à la fin du Siècle d'Or bien établie dans la mesure où de simple détermination dans le *Tesoro*, l'audace devient au XVIII^e siècle une véritable supériorité d'esprit, sa connotation négative semble néanmoins toujours l'emporter, dans la mesure où l'adjectif *audaz* et son superlatif (*audacísimo*) ont une connotation franchement négative que le dictionnaire souligne explicitement⁴.

Cette ambivalence de l'audace s'explique aisément par la tradition philosophique chrétienne qui a façonné l'Espagne du Siècle d'Or. En effet, saint Thomas

1 « Y si fue conclusión de la Filosofía que el atrevimiento era una acción inconsiderada, expuesta al peligro, tengo a V. m. por tan audaz, (aunque desfavorecido de la fortuna en esta parte) que tendrá ánimo de llegar a las ruedas donde se notificare, a oír su bien o su mal. Y agradezca V. m. que, por venir su carta debajo de capa de aviso y amistad, no corto la pluma en estilo satírico, que yo le escarmentara semejantes osadías [...] », *Carta de don Luis de Góngora en respuesta a la que le escribieron* (30/09/1615).

2 « Atrevimiento, osadía, arrojo, determinación y despejo de ánimo en el decir o hacer, intrepida e inconsideradamente alguna cosa. Es voz puramente Latina *Audatia* ».

3 « También se suele tomar por esfuerzo, valentía y superioridad de ánimo. Lat. *Virtus animi, magnanimitas* ».

4 « Audaz. Adj. atrevido, ossado, intrépido y temerario, y casi siempre se toma en mala parte. Viene del lat. *Audax* que significa esto mismo ».

indique au tout début de la question qu'il consacre à l'audace dans sa *Somme Théologique*, que, selon saint Augustin, l'audace est un vice⁵. Pour qu'un tel jugement, apparemment sans appel, puisse néanmoins s'accorder avec l'inclusion de l'audace, par Aristote puis par saint Thomas lui-même à sa suite, dans le système des passions de l'âme (où elle est le contraire de la crainte), le Docteur Angélique doit distinguer deux sens du terme :

Colère et audace, comme les noms de toutes les passions, peuvent se prendre en deux sens. D'abord selon qu'ils disent simplement un mouvement de l'appétit sensible vers quelque objet bon ou mauvais ; et alors ils désignent les passions. Ou bien selon qu'ils impliquent, avec ce mouvement, un écart par rapport à l'ordre rationnel ; à ce titre, ils désignent des vices. C'est en ce dernier sens que saint Augustin parle de l'audace ; mais nous en parlons ici dans le premier sens.⁶

Le premier sens de l'audace est technique et donc, moralement neutre : comme toute passion, l'audace est un mouvement de l'appétit sensible réagissant à un bien ou à un mal qui se présente à lui⁷. Mais un élément essentiel dans cette définition permet déjà de percevoir la menace tapie dans chacune des passions : parce qu'elles sont un mouvement de l'*appétit sensible*, les passions se situent dans l'âme sensitive, et donc en dehors de l'âme rationnelle. Elles sont l'autre de la raison. Tant qu'elles restent dans le domaine qui est le leur, à savoir, le monde matériel (« objet ») elles ne sont pas immorales parce qu'elles se situent sur un plan autre que celui de la morale. Mais toute passion peut très vite devenir un vice si elle s'impose dans le domaine de la raison, « l'ordre rationnel », qui lui est par nature étranger. Bien évidemment, si jamais elle s'y accorde néanmoins, la passion ne serait pas pour autant une vertu car la vertu relève toujours nécessairement d'un choix rationnel : en tant que mouvement sensible et donc, pré-rationnel, la passion est moralement neutre tant qu'elle reste dans le domaine qui lui est propre, mais si jamais elle s'immisce dans le plan rationnel, elle peut au mieux être conforme à la raison et donc à la vertu, au pire devenir vice si elle s'oppose aux déterminations de cet ordre rationnel.

Grâce à cette distinction, et même si la menace du vice n'est jamais bien loin, saint Thomas va pouvoir aborder l'audace d'un point de vue technique. De ce point de vue, et en tant que passion relevant de l'appétit irascible, l'objet de l'audace est le bien ou le mal non présent, en tant qu'il est ardu, diffi-

5 *Somme théologique*, I-IIae, Q. 45, art. 1, Objections.

6 *Somme théologique*, I-IIae, Q. 45, art. 1, Solutions (1).

7 « Le mouvement de l'appétit est consécutif à une appréhension. L'espoir d'où résulte l'audace est alors provoqué par ce qui nous fait estimer possible de remporter la victoire ; soit par nos propres moyens : vigueur du corps, expérience du danger, abondance de ressources, etc. ; soit par la puissance d'autrui : grand nombre d'amis ou d'auxiliaires, et surtout confiance dans le secours divin. « Ceux qui sont en bons termes avec la divinité sont plus audacieux », dit Aristote. Au même point de vue, la crainte est exclue par ce qui écarte toute menace prochaine ; par exemple, on n'a pas d'ennemis, on n'a fait de tort à personne, on ne voit aucun danger à l'horizon ; car ceux qui ont nui aux autres semblent particulièrement exposés au danger », *Somme théologique*, I-IIae, Q. 45, art. 3, Conclusion.

cile à atteindre ou à éviter, par opposition aux passions du concupiscible qui considèrent le bien et le mal en tant qu'absolu⁸. Dans le classement thomiste⁹, l'audace s'articule à une autre passion avec laquelle elle constitue une paire contradictoire, à savoir, la crainte¹⁰. Elle implique un effort pour surmonter ce qui est perçu comme une menace, et, comme l'espoir dont elle est la fille¹¹, elle tend vers quelque chose qu'elle souhaite obtenir ou affronter. En ce sens, l'audace est remarquable car elle est capable de se porter vers un mal redoutable pour l'affronter, ce qui lui confère une certaine grandeur, qui reviendra, dans le *Diccionario de Autoridades* sous la forme de la magnanimité.

Chez saint Thomas l'audace est donc, soit un vice, soit, au mieux, une passion moralement neutre en soi car elle constitue une réaction pré-rationnelle de l'esprit confronté au mal présent ou à venir. Mais même dans ce cas de neutralité morale, sa nature pré-rationnelle en fait un autre de la raison. Elle est, comme toutes les passions, un mécanisme irraisonné de l'action et se distingue par-là de la prudence qui relève, quant à elle, pleinement de la raison.

Juan Luis Vives fait paraître en 1538 son *De anima et vita*¹², l'un des grands traités humanistes d'anthropologie philosophique, un livre qui pose les bases de la nouvelle façon de penser l'homme qui s'imposera en Espagne au Siècle d'Or. L'une des plus grandes dettes du *De anima et vita* par rapport à la philosophie des passions thomiste, et l'un des plus grands apports du livre, est la volonté de distinguer nettement les passions du vice, de les remettre à leur juste place dans le schéma de détermination de l'action humaine, en prenant ses distances par rapport à l'opinion commune qui faisait des passions le contraire de la raison et, donc, de la vertu¹³. Sur ce point, Vives s'engage davantage que saint Thomas et insiste très vivement, non plus sur la neutralité morale des passions mais, au contraire, sur leur nature *radicalement* positive :

Et puisque l'esprit devait habiter dans le corps, la faculté des passions a été mise par Dieu, artisan admirable, dans les êtres animés, afin que l'esprit soit excité par des espèces de « *stimuli* », et qu'il ne soit pas gisant, enfoncé et enseveli par la masse du corps, ni ne reste toujours engourdi comme un âne paresseux et ne néglige ses propres biens en cessant de s'exercer à ce qui lui est extrêmement avantageux. C'est pourquoi l'esprit est, pour ainsi dire, immédiatement excité de toutes parts par plusieurs éperons. D'autres fois, en revanche, il est retenu par un frein, afin qu'il ne tombe pas dans ce qui est nuisible. De tels « *stimuli* » et freins ne font pas défaut à l'homme lui-même, parce qu'il appartient à l'espèce des êtres animés, et parce qu'ils lui sont nécessaires pour cette même raison¹⁴.

8 I-IIae, Q. 23, art. 1, conclusion.

9 I-IIae, Q. 23, art. 4, conclusion.

10 I-IIae, Q. 23, art. 2, réponse.

11 I-IIae, Q. 45, art. 2.

12 Vives, 1974.

13 Voir à ce sujet Green, 1969, vol. 2 : 221-234.

14 « Et quandoquidem animus erat habitaturus in corpore, indita est animanti ab admirabili artifice Deo facultas hæc affectionum, ut quibusdam veluti stimulis excitaretur animus, ne iacens

Parce que sans elles l'action n'aurait pas lieu, les passions sont un don de Dieu et sont en tant que tel, moralement bonnes. À condition, bien sûr, que l'homme soit capable de préserver sa nature, c'est-à-dire, la supériorité de son âme rationnelle sur son corps et ses dimensions végétative et sensitive. Dans ce cas, toutes les passions, et même la superbe qui est pourtant à l'origine du péché originel, peuvent être considérées comme un don divin, et donc, comme étant bonnes en soi. C'est dans ce cadre de franche réhabilitation des passions que Vivès abordera la passion de l'audace.

La première remarque que l'on peut faire au sujet du traitement que Vivès réserve à l'audace est que, alors même que le philosophe valencien s'inspire très largement de la *Somme théologique*, il n'en reprendra pas le système rigoureux dans lequel saint Thomas enferme les passions¹⁵ et lui préférera un exposé qui, laissant de côté la distinction entre appétit sensible et concupiscible, garde pour seuls principes structurants le bien et le mal qui déclenchent les passions, ainsi que la temporalité de ce bien ou ce mal. Ces principes d'organisation permettent de brosser un système des passions qui est très soucieux de restituer l'entrelacement entre les différentes passions et qui cherche sans doute à rendre, par sa mise en écriture, le lien indissoluble entre les passions qui s'engendrent, s'opposent et s'annulent les unes les autres¹⁶. Cette particularité a entraîné des critiques des éditeurs italien et américain de Vivès, qui ont pu considérer que le classement des passions vivésien était peu soigneux ou littéraire¹⁷. Qu'on considère ce type de classement comme une force ou une faiblesse, toujours est-il que Vivès ne respecte pas le plan qu'il avait lui-même ébauché dans le premier chapitre du troisième livre du *De anima et vita*, intitulé « énumération des passions ». L'audace ne méritera pas la place initialement annoncée : au lieu de lui consacrer un chapitre à part entière, Vivès ne l'abordera que ponctuellement au sein des chapitres sur la colère et sur l'amour, c'est-à-dire, en lien avec d'autres passions. L'audace passe ainsi d'être une passion qui a toute sa place dans l'exposé thomiste, à avoir une présence plus ponctuelle dans l'exposé vivésien.

La deuxième particularité est l'attention portée par le philosophe valencien à la dimension corporelle des passions qu'il aborde et dont il veille à expliciter les conditions de possibilité physiologiques. Il prendra ainsi le soin d'expliquer l'apparition de l'audace par un certain tempérament du corps :

Il y a audace lorsque l'esprit surgit et s'élançe pour repousser les maux ou pour obtenir des biens difficiles à atteindre. Cela se produit

penitus obrutusque mole corporis, veluti segnus asinus torperet perpetuo, bonisque suis indormisceret, et in eo quod illi valde expediret cessaret ; itaque varijs tanquam calcaribus hinc inde subinde excitatur ; alias autem cohibetur freno, ne ruat innoxia. Homini etiam iisdem istis non desunt stimuli ac fræni, qua parte est animans, cui sunt eisdem de causis necessarij », Vives, 74 : 460-462. Toutes les traductions en français du *De anima* sont de notre cru.

15 *Somme théologique*, I-IIae, q. 23, art. 4.

16 « Motus omnis animi de bono est, aut de malo, quatenus contrarium est bono (...) Motus in malum præsens, ira, invidia, indignatio ; in malum futurum, fiducia, et audacia. », Vives, 74 : 466 ; « Tout mouvement de l'esprit provient du bien et du mal et tend vers le bien, fuit le mal ou a à l'encontre du mal. (...) La colère, l'envie et l'indignation sont les mouvements contre le mal présent ; la confiance et l'audace sont les mouvements contre le mal à venir ».

17 Sancipriano in Vives, 74 : 45 ; Noreña, 1992 : 256.

lorsque le sang bout davantage, c'est pourquoi on le met en rapport avec la fonction irascible, ce dont j'ai parlé en traitant de la colère¹⁸.

L'audace surgit lorsque le corps réunit des caractéristiques bien précises, à savoir, une augmentation de la chaleur telle qu'elle entraîne le bouillonnement du sang autour du cœur. Elle est donc fille d'un tempérament chaud.

Enfin, la troisième caractéristique de l'audace vivésienne est sa dimension franchement positive. Celle-ci transparaît tout d'abord dans le but que Vivès lui a attribué et qui en fait l'instrument pour obtenir ce qu'on souhaite et un rempart contre le danger : « les hommes ont reçu l'audace pour faire face aux dangers qui seraient sur le point de s'abattre sur eux »¹⁹. Mais, et c'est sans doute cela qui a le plus de valeur pour Vivès, si elle fonctionne comme un rempart, ce n'est pas parce qu'elle pousse l'homme à se mettre à l'abri et à éviter le danger, mais au contraire, par sa capacité à impulser spontanément l'action, contrairement à la crainte, son opposé :

D'après Salluste, Catilina dit justement : « Je suis certain, oh soldats, que les mots n'augmentent pas le courage et que le discours du général ne rend pas courageuse l'armée lâche, ni forte l'armée craintive. Dans la guerre, chacun manifeste d'habitude autant d'audace d'esprit qu'il en a par sa nature ou par ses mœurs : on exhorterait en vain celui que ni la gloire ni le danger n'excitent. La crainte de son esprit lui bouche les oreilles »²⁰.

Face au craintif, paralysé par la considération du danger, l'audacieux n'a pas besoin d'encouragement pour passer à l'action et affronter le danger car cela lui est consubstantiel et naît spontanément de son tempérament. Bref, si Vivès n'aborde pas du tout la question de la moralité de l'audace, il la considère néanmoins d'une façon doublement positive : de façon générale car, comme toute passion, elle pousse l'homme à l'action, et, de façon particulière, parce qu'elle est la passion qui exprime par définition ce passage à l'action, aussi dangereuse soit-elle.

On peut donc considérer que Vivès tire l'audace de l'ambivalence dans laquelle elle se trouvait chez Thomas pour l'amener de façon imperceptible mais ferme vers une dimension pleinement positive du point de vue moral. Cela dit, ne nous laissons pas tromper : même si elle est toujours évoquée de façon positive, l'audace a une très faible présence dans le traité vivésien où elle n'apparaît que cinq fois en tout et pour tout. Tout semble indiquer que la dimension résolument positive de l'audace comprise comme l'attitude d'affronter une menace est très largement assumée, de fait, par le terme *virtus* qui exprime le courage

18 « Audacia est, quum ad depellenda mala, vel bona ardua consequenda, animus exurgit et raptur », Vives, 74 : 684.

19 « (...) Ad assequenda quæ consupiscimus, addita est homini cura, et sollicitudo, et audacia ; ad retinendum autem, et custodiendum metus, et cautio, et contra nocumentum invadens audacia », Vives, 74 : 498.

20 Vives, 74 : 680.

... mais aussi la vertu, et dont nous trouvons vingt-quatre occurrences dans le *De anima*. On pourrait penser que l'audace est conservée, de façon presque formelle, comme l'opposé technique de la crainte mais que s'opère un glissement spontané, peut-être induit par l'usage courant du terme *audacia*, de sa dimension plus positive vers le courage (*virtus* en latin, *valentía* en espagnol), un terme qui ne comporte pas, quant à lui, la moindre connotation négative dans le langage courant. Tout se passe comme si la désarticulation du classement thomiste des passions laissait entrer le langage courant dans la chair même de la réflexion vivésienne et que le philosophe valencien, guidé par ce langage courant qu'il avait si vivement défendu face aux abus de la scolastique²¹, avait choisi de le suivre en minimisant l'importance de « *audacia* » mais en préservant son essence positive par glissement sur le terme « *virtus* ».

Lorsque le médecin Huarte de San Juan publie, en 1575, la première version de son *Examen de ingenios para las ciencias*²², il connaît bien le *De anima et vita* dont il a repris la notion d'*ingenium*. En effet, le terme *ingenio* qui figure dans le titre du livre de Huarte ne correspond en rien à l'usage courant de l'espagnol de l'époque²³, mais plutôt au sens théorique et anthropologique que Vivès lui avait donné dans son *De anima*, où il l'avait défini comme « (...) la force tout entière de notre entendement, dont nous avons parlé jusqu'à présent, en tant qu'elle se découvre et se manifeste par l'intermédiaire des instruments »²⁴. *L'ingenium* est donc, pour Vivès, le point d'intersection entre le corps et l'âme rationnelle, ou pour le dire en d'autres termes, l'emploi du corps par l'entendement pour appréhender le monde. Cependant, *l'ingenium* ne concernait, pour Vivès, que l'entendement – l'une des trois facultés de l'âme rationnelle telle que Vivès la concevait au sein de la tradition augustinienne –, ce qui lui permettait de préserver l'indépendance et l'incorporéité de la volonté et, par là-même, l'absolue liberté de l'homme. Huarte, quant à lui, conçoit une âme rationnelle unique qui est, tout entière, déterminée par le corps tant que l'homme est en vie. En d'autres termes, on peut dire que Huarte reprend à son compte la notion vivésienne d'*ingenium* pour l'élargir et en faire le principe même de l'humanité dans toutes ses dimensions, aussi bien ce qui concerne la connaissance du monde qu'en ce qui concerne la détermination de l'action²⁵.

21 *Contra pseudodialecticos* (1519).

22 Huarte, 1989.

23 « Latine ingenium, a gignendo, proprie natura dicitur cuique ingenita, indoles. Vulgarmente llamamos ingenio una fuerça natural de entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcançar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños ; y assí llamamos ingeniero al que fabrica máquinas para defenderse del enemigo y ofenderle. Ingenioso, el que tiene sutil y delgado ingenio. [objetos] Las mismas máquinas inventadas con primor llamamos ingenios, como el ingenio del agua, que sube desde el río Taxo hasta el alcázar, en Toledo, que fue invención de Janelo, segundo Archimedes. También llaman ingenio el modo de sacar el açúcar de las cañas, que dezimos el ingenio del açúcar. Seda de ingenio, un modo de hilar de seda que, moviendo un muchacho una ruedeçuela o torno, mueve multitud de rodetes en que va recogiendo la seda de las çarjas. Finalmente qualquiera cosa que se fabrica con entendimiento y facilita el executar lo que con fuerças era dificultoso y costoso, se llama ingenio », *Tesoro de la lengua castellana o Española*.

24 « Universam mentis nostræ vim, de qua sumus hætenus locuti, ingenium nominari placuit, quod se instrumentorum ministerio exerit et patefacti », Vives, 74 : 286.

25 Bien entendu, une telle révolution anthropologique ne manqua pas d'attirer l'attention de l'Inquisition qui s'émut, en particulier, de l'absence de liberté de l'homme huartien. C'est, entre

Mais si la notion d'*ingenio* telle que Vivès l'avait élaborée est centrale dans le travail de Huarte, celui-ci ne reprendra en rien l'exposé vivésien des passions humaines car, ayant fait de l'*ingenio* le seul mode de connaissance du monde et d'action, Huarte a évincé l'existence d'âmes ou de fonctions de l'âme distinctes de l'âme rationnelle. Toute action ou fonction humaine dépend de l'âme rationnelle, dont les facultés sont, pour un Huarte qui suit en cela Galien, l'imagination, la mémoire et l'entendement. Il n'y a donc pas, pour Huarte, d'âme sensitive distincte dont relèveraient les passions. Celles-ci ne sont donc, et on le comprend en creux à partir de l'anthropologie très particulière que dessine Huarte, que la réaction de l'âme rationnelle confrontée au monde et conditionnée par son corps. Pour le dire en d'autres termes, l'action n'est pour Huarte que réaction et son mode de détermination est de fait passionnel. C'est sans doute pour cette raison que Huarte parle peu du mode de détermination de l'action. Il ne le fera qu'en 1594, dans le chapitre V (expressément rédigé pour répondre à l'Inquisition, qui lui reprochait que son système rendait impossible la liberté humaine), pour réaffirmer de fait que la détermination de l'action ne dépend pas de la liberté de choix de l'homme mais de son tempérament, ou plutôt, de la façon dont son tempérament détermine son âme rationnelle, et donc, de son *ingenio*. En revanche, Huarte parle beaucoup, surtout en 1594, de morale, de vertu et, surtout, de vices. Et c'est dans ce cadre que l'on trouve l'une des deux seules occurrences de l'« *audacia* » dans tout l'*Examen de ingenios*. On la trouve, en latin, dans le *Prosíguese el Segundo Proemio*, qui ouvre l'édition réformée de 1594, et qui sert à Huarte pour poser fermement d'emblée que la maladie (*destemplanza*) est le propre de l'existence humaine :

Los médicos de ninguna señal se aprovechan tanto para conocer y entender si un hombre está sano o enfermo como mirarle a las obras que hace. Si éstas son buenas y sanas, es cierto que tiene salud; y si lesas y dañadas, infaliblemente está enfermo. En este argumento se fundó aquel gran filósofo Demócrito abderita cuando le probó a Hipócrates que el hombre desde que nace hasta que muere no es otra cosa más que una perpetua enfermedad según las obras racionales; y, así, le dijo: *Totus homo ex nativitate morbus est: dum educatur, inutilis est et alienum auxilium implorat: dum crescit, protervus, insipiens, paedagogo opus habens; dum in vigore est, audax est; dum decrescit, miserabilis, ubi labores suos recolit ac jactat... Ex maternis enim uteri inquinamentis talis prodiit*²⁶.

autres, à cette critique qu'on doit la version réformée de l'*Examen*, parue en 1594, après la mort de Huarte.

26 Huarte, 1989 : 174-175 : « Les meilleurs symptômes observés par les médecins pour savoir si un homme est en bonne santé ou malade, sont ses propres actions. Si elles sont bonnes et saines, il est certain que son état de santé est satisfaisant. Si, par contre, elles sont défectueuses ou mauvaises, il est hors de doute qu'il est malade. C'est sur cet argument que se basa le célèbre philosophe Démocrite d'Abdère, quand il prouva à Hippocrate que, de la naissance à la mort, tout homme n'est qu'un perpétuel malade pour ce qui est des œuvres de la raison : « *Tout homme naît malade. Pendant qu'on l'élève, il pleure pour qu'on aille à son secours. Durant sa croissance, le voilà rebelle et ignorant : il a besoin d'un maître qui l'instruise. Parvenu à la plénitude de ses forces, il devient téméraire. Arrive le déclin : il fait pitié, à l'entendre raconter et vanter sa vie passée. Rien*

Dans cette première occurrence, l'audace apparaît comme le propre de l'état de maladie particulier qui caractérise l'âge vigoureux, ce que confirmera l'occurrence suivante :

La tercera edad es la juventud, que se cuenta de veinte y cinco años hasta treinta y cinco. Su temperamento es caliente y seco; del cual dijo Hipócrates: *cum aqua superatur ab igne, fit anima insana et furiosa*. Y así lo muestra la experiencia; porque no hay maldad de que no esté tentado el hombre en esta edad: ira, gula, lujuria, soberbia, homicidios, adulterios, robos, temeridades, rapiña, audacia, enemistad, engaños, mentiras, bandos, disensiones, venganzas, odios, injuria y protervia²⁷.

On trouve donc l'audace au sein d'une liste de crimes et de vices inhérents à la jeunesse, du fait de la prédominance de la chaleur à cet âge de la vie. On voit bien que la chaleur, que Vivès avait déjà posée comme la source physiologique de l'audace, est directement identifiée par Huarte comme la source de tous les vices. C'est parce que leur tempérament est chaud que les jeunes ne peuvent pas échapper à la maladie de l'âme, qui, à cet âge, tombe dans la fureur, c'est-à-dire, dans l'irrationalité la plus totale, comme le laisse comprendre la longue liste de méfaits déroulée par Huarte. Cette liste met côte à côte des éléments de nature diverse. On peut y distinguer des crimes (*homicidios, adulterios, robos, rapiña, venganzas*), des passions (*ira, audacia, odios*), des sentiments (*enemistad*), des péchés capitaux : *ira, lujuria, protervia*... Les attitudes ou tendances sont mises sur le même plan que les faits accomplis dans la mesure où ils naissent d'une source unique : la chaleur qui déséquilibre le corps et entraîne l'âme, bien malgré elle :

De todo esto, cierto es que tiene alguna excusa de la culpa el ánima, pues es la mesma por todo el discurso de las edades, y tan perfecta como Dios la crió al principio, si no por los varios temperamentos que el cuerpo adquiere en cada edad; y porque en la juventud está el cuerpo más destemplado, por esto obra el ánima con más dificultad las obras virtuosas y con más facilidad las viciosas²⁸.

d'étonnant à tout cela, car il a commencé son cheminement à partir des ordures d'une matrice. », Huarte, 2000 : p. 16.

27 Huarte, 1989 : 267-268 : « L'âge qui vient en troisième position est la jeunesse, qui va de vingt-cinq à trente-cinq ans. Son tempérament est chaud et sec. D'après Hippocrate : « *Quand l'eau est vaincue par le feu, l'âme devient folle.* » (*De Dieta*) Or l'expérience nous le montre bien, puisqu'il n'existe aucun mal que l'homme ne soit tenté de commettre à cet âge : colère, gourmandise, luxure, orgueil, homicide, adultère, vol, actions téméraires allant jusqu'à l'audace, inimitiés, tromperies, mensonges, esprit de clan, dissensions, vengeances, haine, injures, arrogance. », Huarte, 2000 : 81.

28 Huarte, 1989 : 268 : « De tout ceci il ressort avec certitude que l'âme a droit à des circonstances atténuantes. Elle reste, en effet, égale à elle-même tout au long de la vie et aussi parfaite que le jour où elle fut créée par Dieu. Mais d'un âge à l'autre, le corps acquiert des tempéraments différents ; il atteint son maximum de déséquilibre au cours de la jeunesse. C'est la raison pour laquelle l'âme réalise plus difficilement les actions vertueuses et plus facilement tout ce qui est mal », Huarte, 2000 : 81-82.

L'audace que Vivès avait du moins formellement réhabilitée revient avec Huarte du côté du vice, mais, contrairement à saint Thomas, dans l'*Examen* il n'y a pas la moindre ambiguïté : parce qu'elle est fille d'un tempérament chaud, l'audace, comme son synonyme « *osadía* », est toujours radicalement mauvaise.

Cette condamnation sans appel de l'audace et de toute action ou attitude relevant d'un tempérament chaud et de l'*ingenio* qui en résulte (imaginatif, en l'occurrence) ne va pas sans poser un double problème. Le premier problème qui se pose, est celui de la dimension immorale de ce type de tempérament, comme Huarte lui-même ne manque pas de l'affirmer clairement et fermement, et ce, depuis 1575 :

[...] los que tienen mucho calor son hombres de grande imaginativa, y la mesma calidad que los hace ingeniosos, esa mesma les convida a ser malos y viciosos. Pero cuando predomina el entendimiento, ordinariamente se inclina el hombre a virtud, porque esta potencia restriba en frialdad y sequedad, de las cuales dos calidades nacen muchas virtudes como son continencia, humildad y temperancia; y del calor, las contrarias²⁹.

Faut-il en conclure que la condamnation morale de toute œuvre qui découlerait d'un *ingenio* imaginatif revient à condamner toute action inventive, toute velléité d'innovation, de progrès ?

Le second problème, qui est une conséquence du premier, est que, dans ce cas, le système huartien aboutirait à l'immobilisme de l'homme et de la société : puisque dans l'anthropologie huartienne, l'action se confond avec la passion, avec la réaction, l'humanité serait-elle enfermée dans le mécanisme d'une action imposée par le monde sensible, par le corps et l'*ingenio* de chaque homme ? Faut-il comprendre que le déterminisme de l'anthropologie huartienne comporte nécessairement une conception statique et pessimiste de l'humanité ? C'est justement tout le contraire que cherche à montrer Huarte.

Tout d'abord, l'existence même de l'*Examen*, dont Huarte vantait la radicale nouveauté, et surtout, l'intérêt suprême qu'elle représentait pour la République, dont elle assurerait le progrès, est la première preuve que l'homme peut se montrer audacieux et dépasser le connu pour aller vers l'inconnu³⁰.

29 Huarte, 1989 : 455 : « [...] ceux qui ont une grande chaleur sont des hommes à l'imagination puissante. Cette même qualité, qui a fait naître en eux l'ingéniosité, les incite aussi à la méchanceté et au vice. Au contraire, quand prédomine l'entendement, l'homme se tourne habituellement vers la vertu. En effet, l'entendement repose sur le froid et la sécheresse et de ces deux qualités naissent de nombreuses vertus, comme la continence, l'humilité et la tempérance. De la chaleur, au contraire, naissent les vices opposés à ces vertus », Huarte, 2000 : 208. Sur la question de l'imagination chez Huarte, on pourra consulter, Biedma, 2003 ; Demonet, 2003 ; Méniel, 2003 ; Mestre Zaragoza, 2018.

30 « Pero ninguno ha dicho con distinción ni claridad qué naturaleza es la que hace al hombre hábil para una ciencia y para otra incapaz, ni cuántas diferencias de ingenio se hallan en la especie humana, ni qué artes y ciencias responden a cada uno en particular, ni con qué señales se había de conocer, que era lo que más importaba. Estas cuatro cosas, aunque parecen imposibles, contienen la materia sobre que se ha de tratar, fuera de otras muchas que se tocan al propósito de esta doctrina, con intento que los padres curiosos tengan arte y manera para descubrir el ingenio a sus hijos, y sepan aplicar a cada uno la ciencia en que más ha de aprovechar »,

Ce qui nous semble caractéristique chez Huarte, c'est que la dimension noble, courageuse et novatrice de l'audace subit un glissement d'une dimension individuelle vers une dimension collective qui est celle qui intéresse Huarte au premier chef. En effet, la capacité à affronter un danger, un mal à venir semble céder la place à la capacité à affronter le mal à venir absolu, à savoir, la stagnation de la société. Si le mode de vie du premier homme dans le Paradis terrestre était la contemplation de Dieu et des vérités absolues, en péchant, l'homme s'est retrouvé profondément bouleversé dans sa constitution même et jeté dans le monde contingent. Là, il a dû s'organiser et commencer une nouvelle vie, donnant naissance à l'histoire. Pour cela, portée par la chaleur, l'imagination a surgi des profondeurs du corps, a atteint le cerveau et a pris place à côté de l'entendement, une faculté totalement théorique sans prise sur le contingent, et bien dépourvue face au monde sensible. L'essor de l'imagination est à la fois le résultat du péché originel et l'outil pour appréhender et vivre dans le monde contingent et a priori hostile qui devient dès lors l'habitat de l'homme. Si l'audace en tant que telle semble réprouvée moralement chez l'individu dans le cadre de la vie en société, la capacité à braver les conventions et à ouvrir de nouvelles voies de progrès est quant à elle largement valorisée. Cette qualité est le propre, pour Huarte, des *ingenios* inventifs :

A los ingenios inventivos llaman en lengua toscana caprichosos, por semejanza que tienen con la cabra en el andar y pacer. Esta jamás huelga por lo llano; siempre es amiga de andar a sus solas por los riscos y alturas, y asomarse a grandes profundidades; por donde no sigue vereda ninguna ni quiere caminar con compañía. Tal propiedad como ésta se halla en el ánima racional cuando tiene un cerebro bien organizado y templado: jamás huelga en ninguna contemplación, todo es andar inquieta buscando cosas nuevas que saber y entender. De esta manera de ánima se verifica aquel dicho de Hipócrates: *animae deambulatio, cogitatio hominibus*³¹.

Huarte, 1989 : 154 : « Mais aucun d'eux n'a su dire avec précision et clarté en quoi consiste cette disposition naturelle qui habilite l'homme à une science donnée, tout en le rendant inapte à une autre, ni combien de tournures d'esprit comporte l'espèce humaine, ni quels arts et quelles sciences correspondent à chacun de ces esprits en particulier, ni à quels signes on aurait pu le reconnaître, ce qui était le point le plus important du problème. En dépit d'une apparente impossibilité, ces quatre questions constituent le thème de notre recherche. Beaucoup d'autres notions seront mises à contribution dans l'élaboration de cette doctrine. Le but poursuivi est que les parents désireux de s'informer apprennent l'art et la manière de découvrir les aptitudes d'esprit de leurs enfants et sachent diriger chacun d'eux vers la science où il progressera le plus », Huarte, 2000 : p. 2.

- 31 Huarte, 1989 : 344-345 : « En italien, les esprits inventifs sont appelés « capricieux » à cause de la ressemblance qu'ils présentent avec la chèvre dans sa manière de gambader et de brouter. Elle n'aime pas les terrains plats ; son plaisir est toujours de marcher toute seule sur les rochers et sur les hauteurs, de se pencher au-dessus des précipices. Elle ne suit donc aucun sentier et se refuse à se promener avec d'autres. L'âme raisonnable possède une propriété de ce genre, quand le cerveau est bien organisé et bien équilibré. Elle ne prend jamais plaisir à une interminable réflexion : elle ne fait que marcher sans repos, à la recherche de notions nouvelles à savoir et à comprendre. C'est à propos de ce genre d'esprit que se vérifie la maxime d'Hippocrate : « La pensée de l'homme est la promenade de l'âme » (6^e *Epidem.* 5^e partie) », Huarte, 2000 : 130.

Comme Vivès, Huarte considère que l'inaction est la pire menace et la contemplation, un danger pour la vie dans l'ici-bas. Il ne cache donc pas sa préférence, voire son admiration, envers l'*ingenio* inventif, qui ne chôme jamais. Comme la chèvre, l'*ingenio* inventif ne se complaît pas dans la facilité (« lo llano », « vereda ») et aime aussi bien la solitude (« a sus solas », « ni quiere caminar con compañía ») que la prise de risque (« riscos y alturas », « grandes profundidades »). Mais le plus grand intérêt de ce type d'*ingenio* est sans conteste sa capacité à entraîner les autres *ingenios*, grégaires, à sa suite :

Ambas diferencias de ingenio son muy ordinarias entre los hombres de letras. Unos hay que son remontados y fuera de la común opinión; juzgan y tratan las cosas por diferente manera; son libres en dar su parecer; y no siguen a nadie. Otros hay recogidos, humildes y muy sosegados, desconfiados de sí y rendidos al parecer de un autor grave a quien siguen, cuyos dichos y sentencias tienen por ciencia y demostración, y lo que discrepa de aquí juzgan por vanidad y mentira. Juntas estas dos diferencias de ingenio son de mucho provecho. Porque, así como a una gran manada de ovejas suelen los pastores echar una docena de cabras que las levanten y lleven con paso apresurado a gozar de nuevos pastos y que no estén hollados, de la mesma manera conviene que haya en las letras humanas algunos ingenios caprichosos que descubran a los entendimientos oviles nuevos secretos de naturaleza y les den contemplaciones, nunca oídas, en que ejercitarse. Porque de esta manera van creciendo las artes, y los hombres saben más cada día³².

Face à la majorité des hommes, qui sont comme des moutons, grégaires et incapables d'emprunter des voies nouvelles et escarpées, les *ingenios* inventifs sont rares mais au pouvoir surprenant. Non seulement ils sont capables de trouver de nouvelles voies à parcourir, mais en plus ils ont le pouvoir de faire en sorte que la majorité les suive. Ils sont capables de se servir de cet instinct grégaire, et qui pousse la majorité à l'inaction, pour tirer l'ensemble de la société vers le haut et l'engager dans la voie du progrès. Comme les chèvres qui accom-

32 Huarte, 1989 : 345-346 : « Ces deux tournures d'esprit se rencontrent fréquemment chez les hommes de lettres et de sciences. Certains, partisans d'une grande hauteur de vue, s'éloignent de l'opinion commune ; ils jugent et traitent les choses d'une manière différente. Ils se sentent libres au moment de donner leur avis ; ils ne suivent personne. D'autres, au contraire, rentrés en eux-mêmes, humbles, paisibles, n'ont aucune confiance en eux et se rangent à l'avis d'un auteur éminent. Ils le suivent pas à pas. Ses écrits et ses opinions sont, pour eux, à la fois la science et sa démonstration. Tout ce qui s'en écarte n'est, à leurs yeux, que mensonge et vanité. Prises ensemble, ces deux tournures d'esprit sont d'une grande utilité. Car, de même que les bergers ont coutume de donner une douzaine de chèvres à un grand troupeau de brebis, pour le mettre en mouvement et le mener d'un pas rapide jouir de pâturages nouveaux qu'aucune bête n'a foulés à ce jour, d'une façon analogue il convient que, dans les lettres et les sciences, il existe des esprits « capricieux », capables de découvrir aux entendements moutonniers de nouveaux secrets de la nature et de leur proposer des thèmes de réflexion, tout à fait inédits, pour s'y exercer. C'est, en effet, de cette façon que les sciences et les arts se développent et que les hommes deviennent de plus en plus savants », Huarte, 2000 : 131.

pagnent un troupeau, les génies sont rares, mais leur pouvoir d'entraîner et de faire progresser l'ensemble de la société est d'une puissance inouïe.

Cette inventivité, tellement précieuse pour l'ensemble de la société, est le propre de tout tempérament imaginatif, et donc, chaud. Mais dès lors, comment concilier cette dimension non seulement positive mais absolument nécessaire, et l'immoralité consubstantielle aux tempéraments chauds ? On voit bien comment Huarte va résoudre cette tension lorsqu'il aborde la question de l'art militaire, qui est justement le domaine par excellence de l'audace :

Y, así, es de saber que la malicia y la milicia casi convienen en el mesmo nombre y tienen también la mesma definición. Porque trocando la a por i de malicia, se hace milicia, y de milicia malicia, con facilidad. Cuáles sean las propiedades y naturaleza de la malicia, tráelas Cicerón diciendo: *malitia est versutia et fallax nocendi ratio*; como si dijera: «la malicia no es otra cosa más que una razón doblada, astuta y mañosa de hacer mal». Y, así, en la guerra no se trata de otra cosa más de cómo ofenderán al enemigo y se aprenderán de sus asechanzas. Por donde la mejor propiedad que puede tener un capitán general es ser malicioso con el enemigo, y no echar ningún movimiento suyo a buen fin, sino al peor que pudiere, y proveerse para ello³³.

Finale­ment, et malgré le vocabulaire très négatif que Huarte ne manque pas d'employer, l'immoralité des actions qui naissent de la chaleur semble réversible. Ici, on voit bien que si la malice, dans l'absolu, est un péché, dans le contexte particulier d'une guerre elle devient une vertu puisqu'il s'agit de vaincre l'ennemi pour préserver la société. Le Christ lui-même n'a pas hésité à commander à ses disciples de faire preuve d'astuce et de malice lorsque la situation l'imposerait :

Y así avisó Cristo nuestro redentor a sus discípulos diciendo: *ecce mitto vos sicut oves in medio luporum: estote ergo prudentes sicut serpentes, et simplices sicut columbae*; como si les dijera: «mirá que os envío como ovejas en medio de los lobos: sed prudentes como las serpientes y simples como palomas». De la prudencia se ha de usar con el enemigo, y de la llaneza y simplicidad con el amigo³⁴.

33 Huarte, 1989 : 526-527 : « Il convient donc de savoir que « malice » et « milice » coïncident presque dans le nom et aussi dans la définition. Car en permutant les lettres « a » et « i », de « malice » on arrive à « milice » et inversement, sans difficulté. Pour ce qui est de la nature et des propriétés de la malice, Cicéron les énonce en ces termes : « *Malitia est versutia et fallax nocendi ratio* » (*De natura deorum*, III). Autrement dit : « La malice n'est rien d'autre qu'un moyen hypocrite, astucieux et adroit de faire le mal ». Or, dans la guerre, il s'agit uniquement de savoir comment attaquer l'ennemi et déjouer ses embûches. Par conséquent, la meilleure qualité d'un capitaine est de faire preuve de malice à l'égard de l'ennemi, de ne jamais attribuer de bonne intention à aucune de ses actions, mais la plus mauvaise possible, et de se prémunir dans ce sens », Huarte, 2000 : 267.

34 Huarte, 1989 : 529-530 : « C'est pour cela que le Christ, notre Sauveur, avait donné à ses disciples la consigne suivante : « *Ecce mitto vos sicut oves in medio luporum : estote ergo prudentes sicut serpentes, et simplices sicut columbae* », ainsi que nous le lisons au chapitre X, verset 16 de saint Matthieu. Autrement dit : « Voici que je vous envoie comme des brebis au milieu des loups ;

Être un bon chrétien n'est donc pas être toujours dans la mansuétude, le détachement et la contemplation, mais user de chaque chose au moment voulu, dans l'intérêt de l'efficacité de l'action³⁵. De la sorte, ce qui serait immoral d'un point de vue personnel est vertueux du point de vue collectif. La question de la morale n'est donc plus à considérer d'un point de vue individuel mais d'un point de vue collectif, qui est, en fin de compte, l'espace naturel d'épanouissement de l'humanité tout entière. Comment donc condamner l'homme imaginaire et audacieux, si le progrès de la société tout entière est entre ses mains ?

De Vivès à Huarte, l'audace passe donc dans la pensée anthropologique du XVI^e siècle espagnol, par un traitement paradoxal. Elle est tout d'abord réhabilitée en tant que passion par Vivès, qui semble n'en garder que cette connotation positive, qui en fait l'expression du courage et de la grandeur d'âme. Mais, de fait, sa très faible présence dans le traité vivésien laisse entendre que si Vivès la réhabilite formellement, il cède en fait à l'usage courant du terme et fait basculer le sens positif du terme *audacia* dans un terme *virtus* qui est plus largement employé, et exempt de toute nuance négative, comme s'il voulait de la sorte préserver la dimension positive de l'action humaine, écarter définitivement de l'action humaine audacieuse tout soupçon de vice. Ce mouvement s'achève de façon paradoxale dans l'*Examen de ingenios* qui fixera le terme audace dans le sens négatif dont l'avait paré saint Augustin, mais qui fera en revanche de la dimension novatrice, qui en est l'essence même, le principe même de la démarche de l'*Examen*, en particulier, et de toute démarche de progrès en général.

Le traitement de l'audace dans le cadre de la pensée anthropologique humaniste espagnole peut donc être considéré comme paradigmatique de la façon dont les Espagnols conçoivent leur manière d'être dans le monde, un monde dangereux, où l'homme est cerné par le vice. Mais plutôt que de figer l'homme dans une contemplation qui le sort du monde et le projette vers un au-delà hors de sa portée, Vivès, puis Huarte s'attachent à l'enraciner dans l'ici-bas et à lui donner les moyens de se penser et de chercher l'accomplissement (et même le salut de son âme) dans une action engagée et de nature radicalement audacieuse, capable d'assurer le progrès individuel mais, surtout, collectif.

Auteur

Marina Mestre Zaragoza

ENS de Lyon, IRHIM-UMR 5317, LABEX COMOD

marina.mestrezaragoza@ens-lyon.fr

soyez donc habiles et rusés comme des serpents, simples comme des colombes ». L'habileté et la ruse doivent être employées contre l'ennemi ; la simplicité et la bonne foi à l'égard de l'ami », Huarte, 2000 : 269.

35 On ne peut que percevoir, dans cette réhabilitation morale de l'audace au niveau collectif, l'influence du *Prince* de Machiavel, qui avait justement fait de l'audace l'une des qualités fondamentales de son prince. Soulignons que, malgré l'opposition explicite que ce livre suscita en Espagne au XVII^e siècle, il fut très lu tout au long du XVI^e siècle et nourrit les esprits espagnols en profondeur. Voir à ce sujet Merle, 2011.

Œuvres citées

- BIEDMA, José, « Poder de la imaginación y fecundidad del entendimiento en el *Examen de ingenios para las ciencias* », *Juan Huarte au XXI^e siècle*, Véronique DUCHÉ-GAVET (coord.), Biarritz, Atlantica, 2003, p. 213-235.
- DEMONET, Marie-Luce, « La poésie spontanée et son explication médicale », *Juan Huarte au XXI^e siècle*, Véronique DUCHÉ-GAVET (coord.), Biarritz, Atlantica, 2003, p. 137-167.
- GREEN, O. H., *España y la tradición occidental*, trad. C. Sánchez Gil, Gredos, Madrid, 1969, 2 vols.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Guillermo SERÉS (éd.), Madrid, Cátedra, 1989.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen des esprits pour les sciences*, traduction de Jean-Baptiste Etcharren, Biarritz, Atlantica, 2000.
- MENIEL, Bruno, « De Juan Huarte à Pierre de Deimier : une théorie du génie potique », *Juan Huarte au XXI^e siècle*, Véronique DUCHÉ-GAVET (coord.), Biarritz, Atlantica, 2003, p. 169-185.
- MESTRE ZARAGOZÁ, Marina, « Les métiers de l'imagination dans l'*Examen de Huarte de San Juan* », *Juan Huarte et les métiers*, Alice VINTENON et Bruno MÉNIEL (dir.), *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies* 2018 – 1, n° 35, varia, p. 339-364.
- MERLE, Alexandra, « Machiavel et la re-fondation des miroirs en Espagne », in *Le miroir du prince, écriture, transmission et réception en Espagne (XIII^e-XVI^e siècle)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- NOREÑA, Carlos, *Juan Luis Vives y las emociones*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1992 (titre original, *Juan Luis Vives and the Emotions*, Carbondale, USA, 1989).
- THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*.
- VIVIS, Ioannis Lodovici, *De anima et vita*, a cura di Mario Sancipriano, Padova, Gregoriana editrice, 1974.
- VIVIS, Ioannis Lodovici, *Contra pseudodialecicos* (1519).

Mise en scène et évaluation de l'audace dans l'*Illiade* (Patrocle, Thersite, Hélène) : le rôle des variations formulairees

Résumés

Si l'audace se manifeste dans l'écart à la norme, comment pourrait-elle acquérir une légitimité dans l'épopée homérique où les dieux régissent tous les comportements humains et où la tradition formulaire en fige l'expression ? Elle semble vouée à n'être perçue que comme *hubris* condamnable dont Patrocle offre un exemple éclairant : combattant à la place d'Achille, au chant XVI de l'*Illiade*, il se lance contre les Troyens en outrepassant les limites fermement posées par Achille et imposées par les dieux, audace aussitôt punie par Apollon et clairement blâmée par le poète. Pourtant, c'est paradoxalement la tradition formulaire avec son apparente rigidité qui offre au poète les moyens poétiques de valoriser certaines formes d'audace dont il exhibe la valeur positive d'émancipation face aux normes contraignantes ou à l'injustice : c'est grâce à un subtil jeu d'écarts et de variations dans les formules que le poète oriente la réception et le jugement des auditeurs lorsqu'il met en scène l'audace verbale de certains personnages, tel Thersite dont le discours quoique déplacé permet de réfléchir sur certaines hiérarchies figées, ou surtout Hélène qui, refusant de se laisser enfermer dans un rôle traditionnel, le conteste en en détournant l'expression formulaire.

If audacity is manifested by the deviation from the norm, how could it acquire some legitimacy in the Homeric epics where the gods govern all human behavior and where the formulaic tradition freezes their expression? Audacity seems to be necessarily perceived only as damnable *hubris* of which Patroclus offers an illuminating example in *Iliad* XVI: as he fights in the place of Achilles, rushing against the Trojans and exceeding the limits firmly set by Achilles and imposed by the gods, his audacity is punished at once by Apollo and clearly blamed by the poet. Paradoxically however, it is the formulaic tradition itself with its apparent rigidity that gives the poet the poetic means of valorizing certain forms of audacity, of which he exhibits the positive value of emancipation against binding standards or injustice: thanks to a subtle game of gaps and variations in the formulas, the poet directs the reception and the judgment of the listeners when he stages the verbal audacity of certain characters such as Thersite whose misplaced speech allows us to reflect on certain fixed hierarchies, or especially as Helen who, refusing to be locked in a traditional role, contests it by diverting the formulaic expression.

Mots-clefs : Homère, audace, oralité, formules, scènes typiques

Keywords: Homer, audacity, orality, formulae, typical scene

L'*Iliade* met en scène des héros qui bataillent pour la gloire ou la survie, animés par une « morale guerrière » dont le courage constitue la valeur cardinale. Mais dans l'univers homérique, les comportements guerriers sont toujours étroitement liés à la volonté des dieux dans un processus de « double causalité » selon lequel toute action résulte d'une double volonté, l'une humaine et l'autre divine sans laquelle la première ne peut aboutir (Adkins, 1960 ; Lesky, 1961 ; Rousseau, 2001). Si l'audace, variante transgressive du courage guerrier, se manifeste dans l'écart par rapport à la norme, elle ne peut qu'être condamnée dans cet univers où ce sont d'abord les dieux qui imposent la norme et régissent les conduites humaines et où tout écart de conduite est sanctionné. Comment dans ces conditions le poète peut-il mettre en scène une action ou une parole audacieuse en lui donnant une valeur positive d'émancipation ou de résistance ?

Rappelons préalablement qu'après des siècles de transmission orale, les poèmes homériques, tels que nous les lisons aujourd'hui, ont été mis par écrit au VI^e siècle avant J.-C., sous Pisisstrate à Athènes. On y décèle néanmoins des traces de cette oralité, en particulier, dans ce que, depuis Milman Parry (1928), l'on nomme des « formules », groupes de mots toujours employés dans les mêmes conditions métriques pour exprimer la même idée. Ces formules constituent la base des « scènes typiques » (Arendt, 1933) qui se présentent comme la description formulaire d'une action simple et structurée de manière régulière appelée à se répéter dans le récit épique, comme les scènes de combat, d'armement, de sacrifice, d'hospitalité, etc. Or, c'est précisément grâce à cette apparente rigidité que la tradition formulaire permet paradoxalement au poète de pratiquer, dans le langage, des écarts signifiants (Bakker, 1997) qui lui offrent un espace où interroger les valeurs traditionnelles.

Les rapports des Grecs anciens à l'audace sont particulièrement complexes. Dans l'univers homérique, être un bon guerrier s'exprime par la formule *θαρσαλέος πολεμιστής*, « courageux combattant » (V, 602 ; XVI 493 ; XXI, 589 ; XXII, 269, etc.). L'adverbe de même racine, *tharsaleôs*, s'emploie aussi dans l'*Odyssée* à propos de l'orateur qui parle avec détermination. Quant au substantif *tharsos*, il désigne le courage qui repose sur la détermination, la bravoure ou la vaillance (Zaborowski, 2002 : 282), sans connotation péjorative, même s'il existe un autre adjectif de même racine, *thrasus*, qui se serait chargé, selon Pierre Chantraine, d'un sens plus négatif (Chantraine, 1980 : 423) pour désigner un courage irréflecti, une hardiesse dangereuse, en un mot ce que nous appelons l'audace. Courage et audace seraient ainsi les deux revers d'une même médaille.

Cette ambiguïté/neutralité du lexique a pour conséquence que ce sont les situations, non les concepts, qui permettent de se rendre compte que si l'audace comme transgression d'une norme est nécessairement sanctionnée dans l'épopée homérique, certains contextes offrent toutefois au poète impliqué dans sa narration (Perceau, 2011) l'occasion d'en révéler le lien avec une forme de résistance morale et/ou des aspirations émancipatrices : le poète, en effet, met en scène certains héros qui manifestent, par leur audace verbale, leur résistance face à l'idéologie dominante. L'étude de trois exemples caractéristiques permettra d'établir, en quelque sorte, une typologie des points de vue du poète sur l'au-

dace. Nous verrons qu'au chant XVI de l'*Iliade*, quand Patrocle prend la place et les armes d'Achille pour se lancer contre les Troyens, il fait preuve d'une audace irréfléchie et irrespectueuse qui le voue au châtement divin et suscite la désapprobation appuyée du poète ; inversement, en mettant en scène l'audace verbale de Thersite au chant II, le poète montre que si cette audace mérite d'être punie, elle n'en offre pas moins l'occasion de questionner certaines valeurs de la société homérique. Enfin, le poète parvient même à valoriser l'audace dont fait preuve Hélène, en actes comme en paroles, en en révélant la visée émancipatrice, alors qu'elle déclenche pourtant, elle aussi, la colère des dieux.

L'audace, une transgression irréfléchie et dangereuse : l'exemple de Patrocle (*Iliade*, chant XVI)

Devant la multiplication des blessés dans le camp des Achéens, et devant l'imminence d'une victoire des Troyens bien décidés à incendier leurs navires, Patrocle, lieutenant d'Achille, obtient de ce dernier l'autorisation de combattre à sa place, en revêtant ses armes (XVI, 36-45). Achille demande toutefois à son compagnon de rebrousser chemin, même si Zeus l'incite à rechercher d'autres exploits, dès qu'il aura repoussé les Troyens loin des navires, afin de ne pas amoindrir son honneur, sa *timè* (*atimoteron*, vers 90). Or, c'est justement parce qu'Agamemnon a outragé la *timè* d'Achille (*atimèton*, vers 59) en le dépouillant de sa part d'honneur (*geras*), en l'occurrence sa captive Briséis, que le héros s'est retiré du combat au chant I, entraînant des revers meurtriers pour son propre camp, ce qu'il rappelle ici à Patrocle (vers 53-59). Cet outrage d'Agamemnon a été assimilé, par Achille comme par la déesse Athéna, à de l'*hubris* (I, 203 et 214), forme d'arrogance issue d'un sentiment de puissance lié dans ce cas au pouvoir des armes et désigné par le terme *hyperoplia* (ὑπεροπλήσι, I, 205) : en osant dépouiller Achille de son *geras* (vers 55-56), Agamemnon a rompu le pacte d'égalité des alliés. Son *hubris*, comme l'affirme Achille, est le signe de son *an-aideia*¹, littéralement absence, manque d'*aidôs* (ἀναιδείην, I, 149 ; ὦ μέγ' ἀναιδής, I, 158), cette forme de respect (Riedinger, 1980 ; Wersinger, 2015), de considération, qui est au fondement des relations entre héros d'excellence (*aristoi*). Au moyen de variations et/ou de répétitions formulaires, le poète met en évidence que c'est pourtant une audace du même type, motivée par une prétention arrogante, que Patrocle va reconduire à sa façon en outrepassant les limites imposées par Achille et par les dieux (Dubel, 2012).

Lorsqu'Achille accepte la demande de son ami, il l'assortit de conditions (« obéis-moi », *peítheo*, vers 83), lui fixe pour unique objectif d'« obtenir pour (lui) un grand honneur (*timè*) et une grande gloire (*kudos*) » (vers 84), et lui précise les limites à ne pas transgresser pour parvenir à ce but. Il expose sa mission à Patrocle de façon redondante dans un discours en ring-composition, une composition en anneau dont le thème de la *timè* constitue le pivot (d) et

1 Sur ces notions, Anne Gabrièle Wersinger, dans ce volume.

dont l'injonction du retour en arrière (*palin*) une fois le but atteint, constitue le *leit-motiv* encadrant (a et a') :

a. reviens en *arrière* une fois l'ennemi repoussé loin des nefs (ἰέναι πάλιν, vers 87)

b. et si jamais à ton tour Zeus t'offre d'obtenir la gloire (κῦδος, vers 88)

c. résiste (μῆ) à la tentation (λιλαίεσθαι) de combattre sans moi (vers 89)

d. car tu amoindriras ma *timè* (ἀτιμότερον δέ με θήσεις, vers 90)

c'. résiste (μῆ) à l'envie orgueilleuse (ἐπαγαλλόμενος) de faire un carnage (vers 91-92)

b'. de peur (μῆ) qu'un dieu n'intervienne, Apollon (93)

a'. retourne en *arrière* (πάλιν τρωπᾶσθαι) dès que tu auras sauvé les nefs (vers 95).

Cette injonction de « revenir en arrière » aussitôt sa mission accomplie (a et a') est si déterminante que la formule en est reprise et modulée plus loin par le même Achille, inquiet de ne pas voir « revenir » son ami au chant XVIII (vers 13-14) : « Je lui avais pourtant ordonné, une fois écarté le feu dévorant, de *revenir* et de *ne pas* combattre Hector² ».

Conscient de la tentation à laquelle sera soumis son ami, Achille lui enjoint de ne pas se laisser envahir par l'audace (c et c'), et lui rappelle la présence menaçante des dieux, sous la double forme (b et b') de Zeus et d'Apollon, dieu protecteur des Troyens (Wathelet, 1982). Ajoutons à cela que, lorsque le héros évoque l'atteinte possible à sa *timè*, il le fait au futur de l'indicatif dont la valeur prédictive est pour le moins troublante.

Patrocle revêt donc les armes d'Achille, ce qui donne lieu à une scène typique d'armement (vers 130-154) dans laquelle le poète donne certaines indications inquiétantes, en rupture avec la scène typique d'armement habituelle : d'abord, il insiste sur le fait que Patrocle revêt les armes d'un autre, celles d'Achille, dont le nom est répété comme un *leit-motiv*, ce qui signifie qu'elles ne sont pas, contrairement à la pratique épique, parfaitement adaptées à lui (vers 134) et pourraient perdre en efficacité (Perceau, 2018). Ensuite, il précise, en développant une description inédite dans *Illiade* (Letoublon, 2005), qu'il lui manquera une arme essentielle, la lance d'Achille, que ce dernier est le seul à pouvoir brandir et qui contribue à son invincibilité (vers 140-144).

Une fois armé, Patrocle part au combat. Une première série de victoires culmine avec la mort de Sarpédon, fils de Zeus et second après Hector, qui concrétise pour Patrocle sa place de second après Achille (vers 505). Mais l'ironie tragique veut que cette victoire sur Sarpédon lui fasse croire possible, pour sa perte, de vaincre aussi Hector, en dépit des ordres d'Achille. Patrocle est pris, en effet, d'une frénésie meurtrière et le poète blâme l'audace irréfléchie qui le pousse alors à commettre une « grande erreur » (*atè*), dans un commentaire mis en évidence par l'enjambement : « et c'est sa grande erreur (μέγ' ἄσθη), / *pauvre sot* (νήπιος) ! S'il avait conservé la parole du Péléide, / il aurait échappé à

2 Les traductions sont les miennes.

la mauvaise Kère et à la mort noire. / Mais toujours le dessein de Zeus l'emporte sur celui d'un homme » (vers 685-688).

Le poète multiplie dès lors les indices narratifs de cette audace arrogante qui va conduire le héros à outrager Achille sans le vouloir et à provoquer la colère des dieux. Après lui avoir prédit son destin fatal dans une pathétique apostrophe³ (« Quel est alors le premier, quel est le dernier que tu abats, / Patrocle, dès l'instant où les dieux t'appellent à la mort ? », vers 692-693), il raconte comment Apollon surgit pour le mettre en garde à son tour contre son arrogance (vers 698-709) :

Alors les fils des Achéens eussent pris Troie / [...] si Phoïbos Apollon ne se fût posté sur le rempart / bien bâti, *plein de pensers funestes* (όλοα φρονέων) pour Patrocle, et donnant son aide aux Troyens. / Trois fois il atteignit le coin du haut rempart, / Patrocle ; trois fois d'un rude coup le rejeta Apollon. / [...] Quand il accourut une quatrième fois, pareil à un dieu (δαίμονι ἴσος), / l'apostrophant de *manière terrible* (δεινά), le dieu lui adressa ces paroles ailées : / « Écarte toi Patrocle, né de Zeus ! Non, le destin n'est pas (οὐ νό τοι αἴσα) / que soit ruinée la ville des fiers Troyens sous ta lance. »

Aisa désigne dans l'Illiade la « part » de destin attribuée par les dieux à chacun. Ce terme est proche du mot *moïra*, et l'expression récurrente pour dire ce qui est « en accord avec le destin » est *kata moïran / aisan*⁴, son contraire étant *huper aisan* (« au-delà du lot attribué par les dieux »). Apollon rappelle ici à Patrocle qu'il n'est pas libre d'imposer sa volonté face au destin, ce qui a pour effet de faire reculer le héros qui craint la colère du dieu. Patrocle tue néanmoins le cocher d'Hector, suscitant une nouvelle anticipation tragique du poète qui le compare à « un lion qui, ravageant une étable, a reçu un coup contre la poitrine et dont la vaillance a causé la perte » (vers 752-753). En usant de cette comparaison, le poète donne à voir les dérives d'une vaillance qui, si elle est poussée trop loin, confine à l'arrogance et conduit à la chute.

Le rythme des attaques s'accélère encore, et le poète dénonce l'excès des Achéens en précisant qu'ils remportent des victoires « au-delà du lot qui leur est attribué par les dieux (*huper aisan*) », vers 780. Plus encore, Patrocle tend à se prendre lui-même pour une divinité, ce que le poète exprime au moyen de deux comparaisons révélatrices de l'*hubris* dont il se rend coupable (vers 783-789) :

3 Le chant XVI, désigné comme *Patrokleia* (récit des exploits de Patrocle), contient plusieurs apostrophes du poète au héros (vers 20, 584-5, 692-3, 744, 754, 787, 812, 843). En s'adressant directement à lui à la deuxième personne, il éclaire certains moments particulièrement graves de sa destinée (voir en particulier Block 1982 : 16 ; Frontisi-Ducroux, 1986 : 24-25 ; Yagamata, 1989 : 91-103 et Perceau, 2011 : 44-46).

4 Levet (1976), à la suite de Pierre Chantraine, a montré la proximité sémantique de *aisa* et *moïra*. Voir aussi Nagy (1994 : 170) et Perceau (2002 : 30-33).

Patrocle, plein de cruels pensers (κακὰ φρονέων) sur les Troyens s'élança (ἐνόρουσε).

Trois fois alors il s'élança (ἐπόρουσε), égalant le rapide Arès (θοῶ ἀτάλαντος Ἀρηϊ),

poussant des cris effrayants. Trois fois il tua neuf hommes.

Mais lorsque la quatrième fois il bondit (ἐπέσσυτο), pareil à un dieu (δαίμονι ἴσος),

Ce fut alors que pour toi, Patrocle, parut le terme de ta vie.

Vint à ta rencontre Phoïbos, / dans la violence mêlée,

Terrible. // Mais lui (Patrocle) //, celui qui avançait à travers le tumulte, // il ne l'aperçut pas. (δεινός ὃ μὲν // τὸν ἴοντα κατὰ κλόνον // οὐκ ἐνόησεν)

La première manifestation d'*hubris* consiste pour le héros à se considérer comme l'égal d'Arès, le dieu de la guerre en personne (vers 784) dont il aurait littéralement le « même poids » (ἀτάλαντος) et dont il imite le cri effrayant (vers 785) ; or, le corps de ce dieu étendu couvre sept arpents (XXI, 407) et son cri est aussi puissant que celui de neuf mille ou dix mille combattants... Au vers 786, une deuxième comparaison, celle même qui avait déclenché le précédent discours menaçant d'Apollon (vers 705), explicite cette *hubris* lorsqu'il s'élança, dit le poète, « égal à une divinité » (δαίμονι ἴσος). Le poète précise, en outre, que Patrocle est poussé par de « cruels pensers » (κακὰ φρονέων, vers 783), qui semblent répondre aux « funestes pensers » (ὄλοα φρονέων, vers 701) du dieu Apollon à son égard, écho qui témoigne une nouvelle fois de l'impertinence du héros face au dieu. Le caractère irréfléchi de cette geste guerrière est illustré dramatiquement, d'abord dans la narration par la répétition insistante du verbe de mouvement « s'élançer » (ἐνόρουσε, en finale du vers 783, et ἐπόρουσε, à la coupe du vers 784, avec la variation ἐπέσσυτο au vers 786), puis par une nouvelle apostrophe pathétique du poète au héros pour lui prédire son destin fatal (vers 787). Ce destin s'incarne aussitôt dans le dieu Phoïbos-Apollon qui surgit à la coupe du vers 788, exactement comme l'avait déjà évoqué Achille dans son discours de mise en garde, tandis qu'est souligné l'aveuglement de Patrocle inconscient, pour sa part, de la présence menaçante du dieu derrière lui. Tout, dans le vers 789, contribue à l'effet tragique : le rejet, à l'initiale du vers, de l'adjectif « terrible » (δεινός) – adjectif qui qualifiait déjà, en rejet, les paroles menaçantes du dieu à l'initiale du vers 706 –, le rapprochement des deux personnages au milieu du vers (« lui / celui qui avançait », ὃ μὲν / τὸν ἴοντα), et, répondant en miroir à l'adjectif de présence, le constat d'aveuglement (« il ne l'aperçut pas ») en finale de vers. On a même pu dire que la présence d'Apollon derrière le héros s'explique précisément du fait que Patrocle s'est avancé trop loin, au-delà du dieu, franchissant la limite entre mortels et immortels (Muellner, 1996).

La suite de l'épisode ne fait que confirmer l'erreur de Patrocle : le dieu dépouille le héros de ses armes, pièce après pièce, dans l'ordre exactement inverse de la scène typique d'armement, détaillée précédemment par le poète (vers 130-154) qui souligne, par ce procédé de mise en scène, le caractère inéluc-

table du *dés-armement*. Or, le poète rappelle, à cette occasion, cette autre transgression de Patrocle : il porte un casque fait pour un demi-dieu, qu'il n'est pas :

De sa tête il fait choir alors son casque, Phoïbos Apollon ;
 [...] Le panache se souille
 de poussière et de sang. Il n'était pas permis naguère par les dieux
 que ce casque [...] fût souillé de poussière,
 car c'était d'un héros divin, alors, qu'il protégeait la tête :
Achille. (vers 793-799).

La fin de l'épisode offre un dernier gros plan sur l'erreur fatale du héros : « *Légarement* (ἄτη) saisit son esprit (φρένας) // sous lui ses membres glorieux se rompirent / et il resta immobile, saisi de stupeur (σπῆ δὲ ταφών). // » (vers 805-806). En reprenant le terme *atè* (« erreur ») dont il usait déjà au vers 684, et en utilisant la formule « σπῆ δὲ ταφών » (Perceau, 2005) au début du vers 806, le poète souligne la culpabilité de Patrocle : étymologiquement, le participe *taphôn* renvoie à un verbe qui signifie « être saisi d'étonnement, de stupéfaction », en relation peut-être avec le *thambos*, cette crainte mêlée d'effroi que l'on éprouve devant ce qui nous dépasse⁵, qui survient trop tard, hélas, dans le cas de Patrocle.

L'épisode s'achève avec la mort du héros audacieux, « dompté par le coup du dieu et par la javeline » humaine (vers 816), et raillé par Hector qui reprend à son compte l'adjectif du poète : « pauvre sot » (vers 833 // 685), qu'il complète au moyen du terme « irréflechi, ἄφρων » (vers 842), littéralement « privé d'esprit » (cf. vers 805).

Cet épisode est révélateur du danger que fait courir l'audace quand elle est transgression négative, motivée par un élan égoïste et irréflechi : entraîné par son *hyperoploia*, et gagné par l'*hubris*, Patrocle a oublié les recommandations d'Achille dont il amenuise d'autant plus la *timè* qu'en mourant il se fait dépouiller des armes du héros par ses ennemis, ce qui constitue le comble du déshonneur dans le monde épique. Il a manqué d'*aidôs*, c'est pourquoi son audace est inexcusable ; elle doit être sanctionnée et le poète, tout en manifestant plusieurs fois sa sympathie pour le héros, montre à travers le choix des formules, des répétitions et des échos, ou encore des comparaisons, le caractère illégitime d'une action dont, à l'instar des dieux et des hommes (Achille et Hector), il condamne par divers procédés de mise en scène, la précipitation aveugle.

Mais d'autres formes d'audace, bien que nécessairement punies, peuvent trouver une justification, en particulier quand elles relèvent d'une aspiration à la justice. C'est pourquoi le poète peut raconter le châtement d'un personnage coupable d'audace sans pour autant en désapprouver la forme, comme dans l'épisode bien connu de Thersite dont nous allons analyser le déroulement pour comprendre comment le poète parvient à orienter la réception et la réflexion de ses auditeurs.

5 Les deux autres occurrences de cette formule concernent la stupeur d'un héros qui prend conscience de la présence inattendue d'un dieu (Ajax en XI 545, et Priam en XXIV 360).

L'audace, valeur ambivalente : l'exemple de Thersite (*Iliade*, chant II, vers 211-277)

68

C'est au vers 212 du chant II de l'*Iliade* qu'apparaît pour la première et la dernière fois, dans un espace limité à 67 vers (Spina, 2001), un personnage au nom étymologiquement programmatique, puisqu'il est formé sur le substantif *tharsos* (hardiesse / courage⁶) : il s'agit de Thersite, en français « Audacieux / Hardi », qui semble avoir pour fonction essentielle d'illustrer pragmatiquement un acte d'audace selon la pratique antique *Nomen / Omen*. Nous verrons que si son audace est condamnée dans le cadre normatif du système social et politique dans lequel s'inscrit l'épisode, le poète exprime, dans le cadre poétique de sa narration, une certaine perplexité⁷ qui interroge les fondements de ce système aristocratique.

Rappelons les circonstances de l'épisode. Privé de sa captive par Agamemnon, Achille s'est retiré du combat avec ses Myrmidons. Sa mère, la déesse Thétis, obtient secrètement de Zeus la promesse de donner la victoire aux Troyens tant que la *timè* de son fils ne sera pas rétablie : Zeus envoie à Agamemnon un rêve trompeur lui annonçant la victoire prochaine. Afin de tester la volonté de ses guerriers, le roi prétend vouloir abandonner le combat, ce qui fait la joie de ses hommes, aussitôt rappelés à l'ordre par le roi qui les force à s'asseoir et à se taire. C'est alors que, rompant le silence, Thersite se lève pour réclamer à grands cris l'abandon du combat et insulter Agamemnon. Son nom surgit au début du vers 212, dans une forte antithèse avec « les autres » soldats, renforcée par sa qualification : il est « seul ».

Le poète commence par décrire longuement ce personnage avant de lui laisser la parole, mettant en avant sa laideur (il est « le plus laid qui soit venu sous Ilion », vers 216) après avoir caractérisé son éloquence un peu clownesque, « sans mesure » (ἀμετροεπής⁸, vers 212) et transgressive : « Son esprit connaît force mots *in-appropriés* (ἄκοσμά), et pour s'en prendre aux rois (ἐπιζέμεναι), et pas de façon *appropriée* (οὐ κατὰ κόσμον), tout lui est bon, pourvu qu'il fasse rire les Argiens » (vers 212-214). Il est décrit comme un polémiqueur (*eris*, vers 214), qui toujours cherche querelle (*neikos*⁹, vers 221 et 243) et transgresse l'ordre établi (*a-kosma*, ou *kata kosmon*)¹⁰. L'expression formulaire οὐ κατὰ κόσμον est employée dans deux autres passages homériques pour suggérer l'idée d'un comportement transgressif, anormal et déréglé : à propos de la violence excessive et chaotique d'Arès, Héra s'exclame : « Quelle nombreuse et belle troupe il a détruite aux Achéens, οὐ κατὰ κόσμον » (*Iliade* V, 759) et pour qualifier la

6 *Supra*, introduction.

7 Voir Rose (1988 : 5-26) qui relève toute une série de signes propices à une lecture non univoque et révélateurs de l'ambiguïté du passage.

8 Pour Martin (1989 : 112), Thersite avale les mots : il utilise de nombreuses abréviations de longues ou de diphtongues, ou encore pratique les synérèses.

9 Le *neikos* correspond à un discours de blâme.

10 Selon Nagy (1994 : 308, note 4), « l'expression *kata kosmon*, "conformément à l'ordre établi des choses", implique que la poésie de blâme, lorsqu'elle est justifiée, a une fonction sociale positive. Ici, tout en se désolidarisant de la parole de Thersite, inconvenante dans l'univers épique, le poète en suggère en filigrane la valeur dans d'autres contextes ».

convocation inhabituelle de l'assemblée de tous les Achéens « au coucher du soleil, οὐ κατὰ κόσμον » (*Odyssée* III, 138), imaginée par Athéna pour jeter la brouille entre Ménélas et Agamemnon après la prise de Troie.

Mais dans l'épisode, l'ambiguïté de l'audace de Thersite vient d'abord du fait qu'il est le porte-parole virulent des récriminations silencieuses de la troupe, en disant tout haut ce que les autres pensent en silence (vers 221-224) : « C'est au divin Agamemnon qu'il adressa en hurlant les pointes de ses injures ; contre le roi, il est vrai, les Achéens avaient le cœur rempli d'indignation (*nemesis*) et entretenaient de terribles rancunes (*kotos*). Mais lui, c'est à grands cris qu'il cherchait querelle (*neikos*) à Agamemnon ! ».

Le poète reproduit ensuite le discours de Thersite, discours agressif où il dénonce la cupidité et les privilèges démesurés d'Agamemnon (vers 237). Tous les commentateurs d'Homère, à commencer par les scholiastes, ont noté que les critiques formulées par Thersite sont les mêmes que celles d'Achille au chant I, et que les formules de leur discours se font écho. Comme l'écrit Peter Rose, « what does it mean when the « best of the Achaians » and the « worst » agree that the king is greedy, that he is needlessly jeopardizing the safety of his people and that his people are at fault for tolerating him ? » (Rose, 1988 : 19). Tout comme Thersite d'ailleurs, Achille est, au chant I, qualifié de polémicien par Agamemnon (*eris*, vers 177) qui se moque de sa rancune (*kotos*, vers 181). Thersite évoque aussi la confiscation injuste par Agamemnon de la captive d'Achille, qui constituait son *geras* (vers 161) : « Encore maintenant, Achille, un mortel bien meilleur que lui, / il l'a déshonoré (*a-timia*) ; car il lui a pris et lui retient sa part d'honneur (*geras*). ». Or, il utilise ici un vers formulaire qui sera repris plus tard au chant IX par le vieux Nestor, héros le plus sage et orateur le plus écouté des Achéens, quand ce dernier reproche à Agamemnon son injustice envers Achille (vers 110-111) : « C'est un homme excellent, celui même que les immortels ont mis à l'honneur, que / tu as déshonoré (*a-timia*) ; car tu lui as pris et lui retiens sa part d'honneur (*geras*) ». Ces rapprochements formulaires entre Achille, Nestor et Thersite renforcent les accusations formulées par les trois orateurs contre Agamemnon, en en confirmant la légitimité.

Pourtant, l'audace verbale de Thersite sera châtiée, par un homme cette fois-ci. Ulysse intervient pour le faire taire en lui adressant d'abord un virulent discours pour lui reprocher ses insultes envers Agamemnon. Mais force est de constater qu'il ne remet à aucun moment en cause le contenu du discours de Thersite et qu'il se contente d'un commentaire pour le moins ambigu sur son éloquence : « Thersite aux discours sans limite (ἀκριτόμυθε), bien que tu sois un orateur à la voix claire (λιγύς περ ἔων ἀγορητής) / cesse et ne veuille pas tout seul (οἶος) polémiquer (ἐριζέμεναι) contre les rois » (vers 246-247). D'abord, il disqualifie son discours qu'il juge *a-kritos*, littéralement sans limite, sans distinction¹¹ (vers 246) : il use ici d'une qualification attribuée plus loin par la déesse Iris au vieux roi Priam qui, n'étant plus en mesure d'agir, tient des discours devant le conseil des Anciens (II, 796-797), suggérant le manque de connexion entre l'at-

11 Selon Martin (1989 : 109-110), sa voix sonore contraste avec ses intentions et son style. En fait, sa voix sonore est disqualifiée du fait du contenu éristique de ses paroles.

titude verbale et la performance guerrière. Mais Ulysse attribue aussi à Thersite les qualificatifs qui caractérisent au fil de l'*Iliade* l'orateur exemplaire, Nestor, dans une formule concessive : « bien que tu sois un orateur à la voix claire » (vers 246). Il réitère ensuite les détails donnés précédemment par le poète dont il reprend les formules : Thersite se distingue des autres en intervenant face au roi (« seul » vers 247 = vers 212), c'est un polémiqueur (*eris*) qui s'en prend aux rois (vers 247 = vers 214), alors qu'il est leur inférieur, et Ulysse le menace de le couvrir de coups et de honte s'il recommence (vers 257-264). Or contre toute attente, il met sa menace à exécution, sans qu'il y ait eu la moindre récidive de Thersite : il le frappe par derrière, « au dos et aux épaules avec son sceptre » (vers 265), ce que le poète exprime dans un vers formulaire empli d'échos avec celui qui décrit les coups portés par Apollon à Patrocle au chant XVI (vers 791-792). Les deux châtiments comportent néanmoins des différences significatives qui en orientent différemment l'évaluation.

Le châtiment de Thersite est inscrit dans un formulaire qui en montre la brutalité illégitime. Dans l'épopée, lorsqu'un personnage désire prendre publiquement la parole il le signifie par un geste protocolaire que décrit bien Louis Gernet (1951 : 96 et 240) : se lever et prendre en mains le sceptre¹², selon la formule ἔσθη σκήπτρον ἔχων (« il se leva, tenant le sceptre en mains »). Depuis le début de l'*Iliade* où se succèdent les discours, le poète a déjà mentionné le rituel canonique du sceptre à plusieurs reprises, comme une toile de fond sur laquelle se dessine clairement l'usage détourné qu'en fait ici Ulysse. Agamemnon lui a confié le sceptre paternel au début du chant II (vers 186). Or, de ce sceptre dont il connaît parfaitement la valeur emblématique¹³, Ulysse fait le plus souvent un usage non conventionnel¹⁴ : s'il le tient comme il convient, lorsqu'il se lève pour parler au vers 279 (formule ἔσθη σκήπτρον ἔχων), il s'en est déjà servi juste avant l'intervention de Thersite pour frapper de simples soldats afin de les rappeler à l'ordre : « S'il voyait un homme du peuple et le surprenait en train de crier / avec le sceptre il se mettait à le frapper » (vers 98-199). Quelques vers plus loin, c'est donc contre Thersite qu'il use du sceptre à contre-emploi, comme d'une arme : « Ainsi parla-t-il, et du sceptre il lui frappa le plat du dos et les épaules (σκήπτρω δὲ μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὤμω / πλῆξεν) [...] une meurtrissure sanguinolente lui sortit du plat du dos / sous le choc du sceptre d'or (σκήπτρου ὑπο χρυσοῦ) » (vers 265-268). Une fois encore, Ulysse introduit un écart dans la norme, signalé par un écart dans la formule : à l'accusatif désignant le sceptre dans son usage rituel (σκήπτρον) se substituent un datif instrumental puis un génitif d'agent indiquant qu'Ulysse fait du sceptre un moyen, une arme, oubliant sa fonction solennelle et emblématique et transgressant ainsi les codes héroïques pour

12 Voir aussi Détiéne (1990 : 90) : « Tous tiennent le sceptre quand ils prononcent une parole qui engage la communauté ; lors d'une promesse solennelle (X 321 sq.), pour conclure un acte (VII 412), pour rendre un jugement (XVIII 505, XXIII 568) ».

13 Il emploie la même expression formulaire que Nestor (IX 99) en II 206 : « σκήπτρόν τ' ἠδὲ θέμιστας, le sceptre et les *themistes* ».

14 Bouvier (2002 : 266, note 92) remarque, dans une autre perspective, que tout le passage du chant II est irrégulier.

asseoir son emprise avec violence sur son adversaire¹⁵ (Perceau, 2007). Par ce jeu formulaire, le poète exprime le caractère brutal, inapproprié et disproportionné de l'action d'Ulysse, faisant ressortir par contraste la prise de position de Thersite dont il a donné à entendre les revendications.

Cet épisode est traversé de formules qui entrent en résonance avec d'autres épisodes et en soulignent les ambiguïtés : Thersite, le manant, est certes châtié pour son insolence face à un roi, mais il parle tantôt comme le grand héros Achille dont il reprend les arguments, tantôt comme le plus sage et le meilleur des orateurs, Nestor, dont il a la voix claire, tandis qu'Ulysse, qui le châtie de façon immotivée, déroge aux règles en le frappant lâchement dans le dos avec le sceptre, comme Apollon frappe Patrocle, mais dans un contexte diamétralement opposé.

L'exemple de Thersite est donc intéressant à plus d'un titre car il a suscité les interprétations les plus contradictoires : anti-héros par excellence et parodie du sage selon Pierre Chantraine (1963), il est même, dans la tradition de René Girard, une sorte de « *pharmakos* », de victime expiatoire, qui concentre en lui tout le « mal » qui peut infester la société héroïque (Thalman, 1988 ; Jouanno, 2005). Mais puisqu'il est avant tout le représentant du *laos*, la troupe, le peuple réduit au silence dans cette société aristocratique (Dodds, 1977 : 37-70), sa prise de parole audacieuse constitue une contestation du pouvoir en place, et elle permet au poète de poser des jalons dans la mise en question des prérogatives aristocratiques. Libanios, rhéteur du IV^e siècle après J.-C., évoque déjà la proximité des arguments de Thersite avec ceux d'Achille et fait de lui le champion de la *parrhêsia*, le franc-parler, liberté de parole si prisée par Socrate puis par les philosophes cyniques.

Mais dans l'épopée, il faut être un *aristos*, un héros exceptionnel, comme Achille ou son pendant féminin Hélène, fille d'un dieu et d'une mortelle, pour avoir le privilège de révéler sans ambiguïté la face positive de l'audace.

L'audace, une légitime revendication de liberté : l'exemple d'Hélène (*Illiade* III)

Dans l'épopée, les femmes dont la présence et la parole sont rares, sont non seulement absentes de l'espace public mais cantonnées à certaines activités dans le cadre étroit du foyer (Mossé, 1983 ; Loraux, 1989), en particulier le tissage. C'est ce qui ressort du formulaire associé à une scène récurrente, qu'on pourrait appeler scène typique de renvoi d'une femme à son activité domestique par un homme.

La première de ces scènes intervient au chant VI de l'*Illiade*. Le troyen Hector, en quête de son épouse Andromaque, la trouve hors du palais : affolée, elle en était sortie pour partir à sa recherche. À l'issue d'un échange verbal avec

15 L'éloquence d'Ulysse est d'ailleurs comparée à celle de Thrasymaque dans le *Phèdre* de Platon (261c2).

elle, il lui enjoint de rentrer à l'intérieur du palais où est sa place et où l'attendent ses activités domestiques (VI, 490-496) :

« Rentre au foyer // et songe à tes travaux à toi
 (ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα // τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
 métier et quenouille, // et donne ordre à tes servantes
 de vaquer à leur travail (ἔργον) : // la guerre (πόλεμος) sera l'affaire
 des hommes,
 de tous, et la mienne surtout, ceux qui sont nés à Ilion. »
 Ayant ainsi parlé, l'illustre Hector prit son casque à cimier. Et sa
 femme aimée // déjà était en marche vers le foyer (οἶκόνδε βεβήκει),
 se retournant sans cesse et répandant de tendres larmes.

72

Dans les quatre premiers vers formulaires, sont définies les normes genrées qui régissent l'espace : l'opposition entre intérieur et extérieur, *travaux* domestiques et *guerre*, vient ici doubler l'opposition entre Andromaque et Hector, féminin (*servantes*) et masculin (*hommes*), en un chiasme suggestif qui met ainsi face à face deux types d'activités sociales associés à chacun des deux genres (*tes travaux ... tes servantes ... travail / guerre ... hommes, ... moi*). Le caractère normatif de cette scène ressort de ce qu'elle constitue une scène typique, comme le confirme sa double occurrence dans l'*Odyssée* à propos de Pénélope.

D'abord au chant I, Pénélope a pris la parole devant Télémaque et les prétendants, mais elle est vite renvoyée dans ses appartements par son fils qui reprend à l'identique le formulaire d'Hector, avec une légère variation due aux circonstances d'énonciation propres à chacune des épopées (vers 356-364) : ici, ce n'est plus le *polemos* (la guerre), mais le *muthos* (vers 358 et vers 361), c'est-à-dire la parole d'autorité publique (Martin, 1989), qui est l'apanage des hommes.

Au chant XXI se rejoue la même scène, dans un écho plus direct avec l'*Illiade*, puisque c'est un emblème de la violence guerrière, l'arc, qui est désigné comme l'apanage des hommes en contraste avec les travaux domestiques féminins : Télémaque renvoie sa mère dans sa chambre en usant exactement du même formulaire (vers 350-359).

À chaque fois, les femmes exécutent l'ordre masculin sans la moindre protestation et avec une rapidité que met en évidence le narrateur en employant le verbe de mouvement au plus-que-parfait, dans la formule récurrente οἶκόνδε βεβήκει (« déjà elle était en marche », *Il.* VI, 495 = *Od.* I, 360, XXI 354). Dans ces trois passages parallèles, les deux femmes cessent aussitôt de parler et regagnent immédiatement leurs appartements, sans opposer la moindre résistance.

Comme les autres femmes, Hélène, personnage complexe (Perceau, 2012), puisqu'elle est à la fois épouse de l'achéen Ménélas et du troyen Pâris, est mise en relation avec le tissage : tantôt, à l'instar d'Andromaque ou de Pénélope, elle est

présentée comme pratiquant elle-même cette activité¹⁶ ; tantôt elle apparaît en lien avec une tisserande¹⁷ ou environnée d'objets relatifs au tissage¹⁸.

Pourtant, dès sa première apparition, Hélène tissant les hauts faits des héros épiques¹⁹, s'oppose de fait aux autres héroïnes de l'épopée, puisque la présence du motif de la guerre dans son activité de tisserande contredit pragmatiquement l'opposition établie par Hector entre le tissage, féminin et ancré dans le foyer, et la guerre, affaire des hommes à l'extérieur. Tisser la geste guerrière, c'est déjà, en quelque sorte, avoir l'audace d'entrer en concurrence avec le poète dans un univers où les aèdes sont des hommes.

D'autre part, le schéma narratif de la scène typique liée à Andromaque et Pénélope (parole féminine interrompue – locutrice renvoyée au tissage à l'intérieur du foyer) s'inverse dans le cas d'Hélène, grâce à un jeu de scène essentiel qui met en scène sa transgression des normes sociales en déroulant sa série d'actions à rebours du formulaire stéréotypé (tissage, foyer, réaction immédiate à une injonction, pleurs versés) : avertie par Iris de l'imminence du duel entre ses deux « époux », Hélène abandonne aussitôt son tissage pour s'élaner *hors de sa chambre* (vers 142) en versant de tendres larmes » (vers 142 = vers 496 du chant VI). Qui plus est, c'est à l'extérieur du palais qu'elle se précipite, pour gagner les remparts de Troie où, interrogée par le roi Priam, elle prend elle-même publiquement la *parole* devant les vieux conseillers troyens, ce qu'aucune autre femme ne fait jamais dans l'épopée.

Dans le cadre de cette scène typique, caractérisée par les écarts et les retournements, Hélène apparaît comme une femme qui transgresse les codes et manifeste, ce faisant, une forme de liberté hors-norme (Perceau, 2012). Mais son audace ne s'arrête pas là et finit par entraîner aussi la colère divine. À la fin du chant III, Aphrodite, désireuse de faire rentrer Hélène au palais où l'attend Pâris, mis à l'abri par ses soins dans la chambre, doit utiliser la menace pour la faire obéir (III 389-420). Or, comme il l'a fait pour Thersite avec l'effet que nous avons pu noter, le poète donne à entendre les paroles d'Hélène qui prennent, elles aussi, la forme d'un discours de contestation et de revendication. Cette scène se déroule de nouveau sur le fond de la scène typique étudiée précédemment, avec des écarts formulaires mettant en scène les transgressions d'Hélène.

Aphrodite adresse d'abord à Hélène, sous forme d'un discours rapporté de Pâris, l'injonction de « retourner au foyer » qui reproduit les éléments clefs du formulaire attribué à Hector et à Télémaque :

Sous cette apparence, la céleste Aphrodite lui dit, en élevant la voix :

- 16 Elle tisse un manteau double de pourpre, (III, 125-129) et offre à Télémaque un voile brodé de ses mains (*Odyssée* XV, 104-106).
- 17 À la fin du chant III, Aphrodite lui apparaît sous les traits d'une « vieille d'autrefois, d'une fileuse qui [...], exécutait pour elle de beaux ouvrages en laine », vers 366-368.
- 18 Hector trouve « Hélène l'Argienne assise là, entourée de captives, ordonnant à ses servantes de magnifiques ouvrages » (*Iliade* VI, 323-324), et elle ressemble à « Artémis à la quenouille d'or » (vers 122), avec ses servantes qui portent son nécessaire à tisser (*Odyssée* IV, 125-135).
- 19 Pour Philippe Rousseau (2003), la « toile d'Hélène » serait en quelque sorte l'archétype du motif épique, puisqu'Hélène tisse la matière même du récit de l'aède. Le tissage d'Hélène a souvent été interprété comme une illustration de l'activité réflexive de l'épopée sur elle-même et sur ses caractéristiques génériques.

« Viens par ici ! Alexandre t'invite à retourner au foyer
Il est là, dans la chambre, sur son lit travaillé au tour. »

Mais cette fois encore, Hélène réagit à rebours d'Andromaque et de Pénélope, ce qu'exprime le poète par des variations formulaires : si, comme Pénélope face à son fils, elle est « emplie de stupeur » (ce qu'exprime l'emploi du même verbe pour les deux femmes : vers 398 // *Od.* I, 360), loin de se taire comme cette dernière ou comme Patrocle devant Apollon au chant XVI, Hélène ose tenir tête à la déesse en lui adressant un discours dont la longueur est inhabituelle (14 vers) et dans lequel elle la prend ironiquement à partie avec une vivacité insolente (vers 398-412) :

Pourquoi, ma divine, souhaites-tu ainsi me tromper ?
Vas-tu m'emmener plus loin, en quelque lieu des villes bien peuplées
de Phrygie ou de l'aimable Méonie,
si tu as là aussi quelque homme mortel que tu aimes.
Parce que Ménélas aujourd'hui a vaincu le divin Alexandre
et qu'il veut emmener au foyer, moi, un objet d'horreur,
c'est pour cela que tu es venue ici maintenant m'aborder, avec des
pensers trompeurs !
Va t'installer chez lui, renonce à la route des dieux !
Que tes pas ne retournent plus vers l'Olympe !
Jour après jour, sois malheureuse pour lui, et veille sur lui
jusqu'au moment où il fera de toi sa femme (ἄλοχον), ou même son
esclave (δούλην) !
Non, moi, je n'irai pas là-bas (οὐκ εἶμι) – ce serait blâmable –
Lui préparer son lit.

Non seulement Hélène conteste l'injonction du retour au foyer, omniprésente dans ce passage (vers 390, 404, 410), mais elle pousse l'audace au point de donner des ordres ironiques à Aphrodite (« Va t'installer chez lui, renonce, que tes pas ne retournent plus, sois, veille »). Comble de l'audace pour une femme dans le monde archaïque, elle va jusqu'à remettre violemment en cause le statut de la femme mariée qu'elle présente, à travers la focalisation d'Aphrodite, comme un servage : la femme mariée est une *alochos* (vers 409), littéralement celle qui partage la couche de son époux, et elle se met à son service, comme une esclave (*doulè*, vers 409). Son discours de contestation s'achève sur un refus définitif inscrit dans un « non ! » accompagné d'un futur.

La colère de la déesse devant une telle audace est immédiate (vers 413) : elle menace Hélène des pires châtiments, non seulement pour elle mais aussi pour les soldats des deux camps engagés dans la guerre (vers 414-417) : « Ne me provoque pas, obstinée ! Prends garde que dans ma colère (χωσαμένη), je ne t'abandonne ! / Je te haïrai comme je t'ai aimée jusqu'ici avec fureur ; / entre vos deux peuples, Troyens et Danaens, / je machinerai de funestes haines ; et toi tu périras, victime d'un sort cruel. ». C'est cette menace de s'en prendre aux autres à

cause d'elle qui conduit Hélène à se taire, momentanément, et à suivre la déesse contre son gré. Mais à peine entrée dans la chambre, elle reprend la parole pour adresser un violent discours de blâme à Alexandre (vers 428-436) avant d'accepter de le suivre (vers 447), comme elle a suivi la déesse (Perceau, 2012).

Cette mise en scène formulaire permet de mesurer l'audace d'Hélène, qui revendique une forme de liberté d'action (sortir de l'espace limité des femmes) et de parole (oser une parole publique, mais aussi quereller un dieu) dont le poète montre la légitimité en orientant une fois encore la perception et le jugement de ses auditeurs. Hélène ne sera pas punie par la déesse en dépit de son insolence, car elle sait, à la différence de Patrocle, s'arrêter quand la vie des autres est en danger, et sa parole (à la différence de celle de Thersite) est celle d'une femme semi-divine.

Son audace est à ce point perçue comme légitime et exemplaire qu'elle sert de modèle à d'autres poètes lorsqu'ils veulent à leur tour mettre en scène, en le questionnant, le statut des femmes dans l'Athènes du v^e siècle. Le cas d'Antigone, telle qu'elle apparaît dans les *Phéniciennes* d'Euripide, en est particulièrement emblématique, car Euripide a sans aucun doute en mémoire le chant III de l'*Illiade* et, en particulier, l'épisode de la *teichoscopie* quand, au début de sa pièce, il fait monter Antigone sur le mur d'enceinte de Thèbes assiégée par les troupes de Polynice. C'est précisément grâce aux échos formulaires qui parlent à sa mémoire que le public athénien, dont l'éducation repose sur Homère, comprend ici l'allusion homérique.

Dès le prologue, la jeune Antigone, contrairement à l'usage mais avec la permission de sa mère Jocaste et accompagnée de son vieux pédagogue, est, comme Hélène, *sortie de l'appartement des femmes* pour monter, mais *en cachette*, sur la terrasse de l'enceinte du palais, lieu public par excellence, puisque c'est le toit du corps de garde, à l'autre extrémité du palais (vers 89-94). Le pédagogue informe les spectateurs du caractère audacieux de cette incursion de la jeune fille dans l'espace public, en faisant contraster l'extérieur, marqué par la guerre, avec l'intimité ordinaire de l'appartement des jeunes filles (vers 89-91) : « Puisque ta mère, *sortir de (ek-lipein)* l'appartement des jeunes filles / t'a laissé, pour *gagner la terrasse à l'extrémité du palais* / afin de voir l'armée argienne, // *sur tes prières*. »

Comme Hélène, Antigone, poussée par un vif désir (« sur tes prières ») transgresse volontairement la norme de répartition de l'espace entre hommes et femmes en se rendant sur le rempart extérieur ; comme Hélène, elle empiète sur le domaine masculin de la guerre (contraste rendu par la répartition des deux sphères dans le vers 91).

Le caractère transgressif de la scène, souligné par la place des mots dans les vers, est explicité dans les vers suivants par le pédagogue qui craint qu'Antigone ne soit vue en public par un homme et que la faute ne retombe sur lui : « Arrête, que je vérifie devant toi le chemin, de peur qu'un des citoyens ne fasse apparition sur la voie et qu'à moi ne vienne, comme esclave un vil blâme ». On constate, une fois encore, que l'audace, en tant qu'elle est transgression d'une norme instituée, risque toujours d'être punie.

La scène se referme en anneau sur un discours du pédagogue : de même qu'Hélène est forcée par Aphrodite à regagner sa chambre, Antigone est obligée par le pédagogue à regagner l'appartement des femmes, sous la contrainte d'un blâme public éventuel. Le mouvement d'inversion est bien noté dans le jeu des préverbes antithétiques qui expriment l'entrée (*es-*) et la sortie (*ek-*) (vers 193-194) : « Mon enfant, *rentre* dans le palais (*es-ba*) et sous le toit, / *dans* l'appartement des jeunes filles, *demeure* (*en parthenôsi mimne*) ».

Or, comme un *leit-motiv* destiné à caractériser l'audace d'Antigone, le motif de la transgression de l'espace, en relation avec une transgression des codes de genre, réapparaît à la fin de la pièce : animée du désir de pleurer ses frères morts et de manifester sa pitié pour son père Oedipe, Antigone a de nouveau gagné l'espace public extérieur : le roi Créon lui ordonne de rentrer, dans un discours caractérisé par le même jeu d'antithèses entre dehors et dedans, sortie (*ek-*) et entrée (*es*) (vers 1635-1638) :

Quittant (*ek-lipoûsa*) les lamentations [...],
[...] *rentre dans* la maison (*domôn esô*),
et garde toi vierge, du jour prochain
dans *l'attente* où le lit d'Hémon *t'attend*.

Comme au chant III de l'*Illiade*, l'espace est ici clairement réparti entre l'intérieur, le lit nuptial, seul horizon d'attente de la jeune fille, et l'extérieur, le politique, réservé aux hommes. Or, non seulement Antigone, comme Hélène, n'obéit pas, mais elle va jusqu'à prononcer publiquement un discours de type politique, s'opposant violemment au roi Créon, comme Hélène face à Aphrodite, en proclamant qu'elle n'obéira pas à l'interdiction d'ensevelir son frère : « Eh bien moi (ἐγώ), je l'ensevelirai, même si la cité (πόλις) l'interdit ! » (vers 1657).

Pour la faire taire, la faire rentrer dans le palais, et tenter de rétablir l'ordre et la norme du genre, Créon songera même à employer la force : « Saisissez-la pour l'entraîner *dans* la maison (*es domous*) » (vers 1660). Pourtant, même ainsi menacée, Antigone reste à l'extérieur, pour accompagner son père dans son exil, manifestant, par son refus audacieux d'occuper l'espace domestique selon les normes, sa résistance aux lois imposées par les hommes.

Ces quelques exemples permettent de comprendre comment, dans le cadre de l'oralité formulaire, le poète peut user de stratégies langagières qui mettent en évidence des comportements et/ou des paroles audacieux. Mais surtout, ils montrent que toutes les transgressions ne se valent pas : certaines, dans la focalisation du poète, se révèlent condamnables, en particulier si elles témoignent d'irréflexion, d'*hubris* ou d'*anaideia* et reposent sur des motivations égoïstes ; mais d'autres formes d'audace doivent au contraire être valorisées, lorsqu'elle amènent à réfléchir sur certaines structures figées, ce que réussit le poète en orientant la réception et le jugement des auditeurs par des variations formulaires qui témoignent à la fois de son art poétique et de son engagement éthique.

Auteur

Sylvie Perceau

Université de Picardie Jules-Verne, TRAME (EA 4284)

perceaus@orange.fr

Œuvres citées

- ADKINS, Arthur, W., H., *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford, Clarendon Press, 1960.
- ARENDT, Walter, *Die typischen Szenen bei Homer (Problemata 7)*, Berlin, Weidmann, 1933.
- BAKKER, Egbert, *Poetry in speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1997.
- BLOCK, Elisabeth, "The Narrator Speaks. Apostrophe in Homer and Vergil", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 112, 1982, p. 7-22.
- BOUVIER, David, *Le Sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble, Millon, 2002.
- CHANTRAINE, Pierre, « À propos de Thersite », *L'Antiquité classique*, 32, 1963, p. 18-27.
- DETIENNE, Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* [1967], Paris, Maspero, 1990.
- DODDS, Éric R., *Les Grecs et l'irrationnel*, 1959, trad. fr. Paris, Flammarion, 1977.
- DUBEL, Sandrine, « Essai de dramaturgie homérique : sur le parcours héroïque de Patrocle dans l'Iliade », in DUBEL S., GOTTELAND S. et OUDOT E. (dir.), *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 23-41.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *La Cithare d'Achille*, Urbino, Edizioni dell'Ateneo, 1986.
- GERNET, Louis, « Droit et pré-droit en Grèce ancienne », *L'Année sociologique*, 3^e série 1948-1949, Paris, PUF, 1951, p. 21-119.
- JOUANNO, Corinne, « Thersite, une figure de la démesure ? », *Kentron*, 21, 2005, p. 181-223.
- LESKY, Albin, *Göttlich und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1961.
- LETOUBLON, Françoise, « La Patroclie, exploits et mort du héros (Iliade XVI) », *L'Information littéraire*, 2005/4, p. 3-11.
- LEVET, Jean-Pierre, *Le Vrai et le Faux dans la pensée grecque archaïque*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- LORAUX, Nicole, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1989.
- MARTIN, Richard, *The Language of Heroes. Speech and performance in the Iliad*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- MOSSE, Claude, *La femme dans la Grèce antique*, Paris, Albin Michel, 1983.
- MUELLNER, Leonard, *The Anger of Achilles. Mēnis in Greek Epic*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1996.
- NAGY, Gregory, *Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, Le Seuil, 1994 (éd. orig. en anglais, 1979).
- PARRY, Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

- PERCEAU, Sylvie. *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain-Paris, Peeters, 2002.
- PERCEAU, Sylvie, « L'un chante, l'autre pas. Retour sur la phorminx d'Achille », *Gaia* 9, 2005, p. 65-85.
- PERCEAU, Sylvie, « Héros à la cithare : la musique de l'excellence chez Homère », in MALHOMME Florence et WERSINGER Anne-Gabrièle (dir.), *Mousikè et Aretè, La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, Paris, Vrin, 2007 (17-38).
- PERCEAU, Sylvie, « Voix auctoriale et interaction de l'*Iliade* à l'*Odyssée* : de l'engagement éthique à la figure d'autorité », in RAYMOND E. (dir.), *Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, CEROR 39, Paris, 2011, p. 33-56.
- PERCEAU, Sylvie, « La voix d'Hélène dans l'épopée homérique : fiction et tradition », in VALLETTE Emmanuelle (dir.), *Voix énonciatives et pragmatique des formes de discours, Cahiers Mondes anciens*, 3, 2012, p. 1-17.
- PERCEAU, Sylvie, « Avant la théorie. *Mimèsis, poièsis, ekphrasis* dans la poésie homérique », in CAYE Pierre et MALHOMME Florence (dir.), *Quand l'art se dit et se pense. Les théories artistiques de l'Antiquité aux Lumières*, Collection Rencontres, Classiques Garnier, 2018, p. 15-48.
- RIEDINGER, Jean-Claude, « Les deux *aidôs* chez Homère », *Revue philologique*, n° 54, 1980, 62-79.
- ROSE, Peter, « Thersites and the plural voices of Homer », *Arethusa*, n° 21, 1988, p. 5-26.
- ROUSSEAU, Philippe, « L'intrigue de Zeus », *Europe*, n° 865, 2001, p. 120-158.
- ROUSSEAU, Philippe, « La toile d'Hélène », in BROZE Michèle, COULOUBARITIS Lambros, HYPILANTI Aimilia, MAVROMOUSTAKOS Platon et VIVIERS Didier (dir.), *Le Mythe d'Hélène*, 2003, Ousia, Bruxelles, p. 9-44.
- SPINA, Luigi, « L'homme qui vécut soixante-sept vers (Thersite dans la littérature antique et moderne) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3, 2001, p. 277-297.
- THALMANN, William, G., « Thersites: Comedy, Scapegoats, and Heroic Ideology in the *Iliad* », *Transactions of The American Philological Association*, vol. 118, 1988, p. 1-28.
- WATHELET, Paul, « Apollon dans l'*Iliade* », *Entretiens sur l'Antiquité gréco-romaine*, n° 5, Liège, 1982, p. 57-77.
- WERSINGER, Anne Gabrièle, « *Aidôs*. Ce qu'Homère apprend au philosophe contemporain », in *Mélanges de littérature et linguistique offerts à Françoise Létoublon*, textes réunis par F. DELL'ORO et O. LAGACHERIE, *Gaia*, n° 18, 2015, 387-403.
- YAGAMATA, Naoko, « The apostrophe in Homer as part of the oral technique », *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 36, n° 1, 1989, p. 91-103.
- ZABOROWSKI, Robert, *La crainte et le courage dans l'Iliade et l'Odyssée*, Varsovie, Stakroos, 2002.

Enquête sur le « tout oser / tout endurer » de Sappho (fr. 31 LP) : l'audace comme principe d'une *paideia* sapphique

Résumés

Cet article propose une réflexion sur le concept sapphique de *tolma* (audace) à partir du vers tronqué qui termine le fragment 31 : « mais il faut tout oser / mais on peut tout oser / tout endurer (*alla pan tolmaton*) [...] », selon les diverses traductions et interprétations existantes, rapidement passées en revue. Nous refusons l'entente résignée de la leçon **tout endurer* ainsi que celle, héroïque et romantique, du **tout oser* entendu comme appel à la transgression d'une situation sociale donnée. La mise en perspective de ce poème avec ses conditions de composition et avec l'ensemble de la pensée et de Sappho oblige, selon nous, à dégager une entente positive de l'*audace* comme principe éthique et pédagogique – une audace à la fois sans transgression et sans compromission.

This article aims at explaining Sappho's concept of *tolma* (daring), as it appears in fragment 31's truncated last line: "one shall dare everything / can dare everything / can endure everything (*alla pan tolmaton*) [...]", according to the various existing translations and interpretations, quickly examined. We reject the resignation understanding (**dare everything*) as well as the heroic and romantic one (**dare everything* as a call for transgression of a social situation). According to us, putting this poem in perspective with its circumstances of composition and with the whole thought of Sappho necessarily leads to formulate a positive comprehension of *daring* as an ethical and pedagogical principle, without transgression nor compromise.

Mots clés : Sappho, audace, désir, éducation, condition féminine, transgression

Keywords: Sappho, daring, desire, education, condition of women, transgression

Le mythe de Sappho « tout osant ». La réception du fr. 31 et la traduction problématique de *tolma* (endurance ou audace)

[1] Il m'apparaît semblable aux dieux,
 Cet homme – car face à toi, tout près,
 Il siège, prêtant l'oreille à ta voix douce
 [2] Et à ton rire ravissant – mais moi, cela
 Me renverse le cœur dans la poitrine :
 Un seul regard vers toi et je ne peux plus dire une parole,
 [3] Car voici que ma langue se brise, qu'un feu
 Délicat se propage aussitôt dans ma chair ;
 Mes yeux ne voient plus rien, mes oreilles bourdonnent,
 [4] La sueur coule sur moi, un tremblement
 Me saisit toute, je suis plus pâle
 Que l'herbe et j'apparais, peu s'en faut, comme morte.
 [5] Mais on peut tout oser [*var. *il faut tout oser / *on peut / on doit tout endurer*], lorsqu'on en est ici¹.
 [Fin de strophe manquante]

L'image traditionnelle de Sappho, déjà présente implicitement chez le Pseudo-Longin, transmise ensuite par la réception classique, par le romantisme et par nombre de traductions du ^{xx}e siècle, est celle d'une poétesse ayant anticipé le lyrisme moderne : sa poésie illustrerait une lyrique personnelle, centrée sur le *je* et en partie libérée des normes sociales, politiques et poétiques que reflète la lyrique masculine de la même époque. Hors des poèmes, les arguments qui pourraient étayer ce jugement sont en fait très rares : ils consistent souvent dans des preuves historiques *ad hoc* et des démonstrations circulaires. Il est en effet tentant de reconstruire, à partir des poèmes, un contexte d'exception propre à expliquer leur existence : Sappho est « évidemment » libre, *donc* le contexte socio-politique de Lesbos au ^{vii}e siècle devait autoriser cette liberté ou permettre certaines transgressions². La critique récente a largement tempéré cette évidence, en mettant en avant le caractère public de performance des poèmes ainsi que la position sociale de Sappho à Lesbos : la poétesse y aurait occupé une charge religieuse³ et aurait enseigné au sein d'un *thiase* (ou cercle aristocratique de jeunes filles⁴) qu'elle dirigeait.

Le fragment 31 (Lobel-Page, LP) cité ci-dessus est un lieu de litige privilégié pour la question de la « modernité » et du « lyrisme » de Sappho. Tel que le Pseudo-Longin le cite et l'analyse, il s'agit d'un poème où elle cherche à exprimer

1 Nous traduisons, en renvoyant ici au texte grec établi dans Lasserre, 1990 : 147. Nous détaillerons les diverses leçons existantes dans la lecture détaillée que nous proposons plus loin.

2 Par exemple dans DuBois, 1996 : 88. La démonstration inverse est tout aussi valable en elle-même. Voir sur ce point Rayor et Lardinois, 2014 : 13.

3 Accréditée uniquement par le fr. 1 (« Hymne à Aphrodite ») et, peut-être, par la seconde strophe du poème du papyrus de Cologne découvert en 2004 (Obbink, 2007).

4 Sur l'emploi problématique du mot « thiase » pour désigner le « cercle » de Sappho, voir Calame, 1996b : 113-114.

« les affections de la furie amoureuse »⁵. En faisant de ce texte un modèle d'expression poétique, Longin le coupe de son caractère événementiel : son attention se porte exclusivement sur la pathographie (la description des affections du désir, dans les strophes 2, 3 et 4), et il laisse de côté aussi bien la situation énonciative (strophe 1) que le dernier vers, bien qu'il le cite (ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ καὶ πένητα). Ce type de lecture a ensuite longtemps prévalu : aux xvii^e et xviii^e siècles, les traducteurs laissent tout simplement de côté le dernier vers de ce fragment et suivent implicitement la lecture de Longin, en faisant entrer Sappho dans le cadre d'une esthétique de l'expression du sentiment⁶ et du « tout » rhétorique, hors de toute situation concrète d'énonciation – la « mort » comme mot de la fin est très séduisante à cet égard⁷. Au xvii^e siècle, seul Boileau, dans sa traduction du *Traité du sublime*, reprend le vers final sous forme de conclusion ouverte : « Mais quand on n'a plus rien, il faut tout hasarder »⁸.

Ce dernier vers pose en vérité d'importants problèmes, et la compréhension générale du poème repose en grande partie sur lui : d'abord parce qu'il ouvre une strophe presque entièrement manquante, ensuite parce que le verbe *tolman* est susceptible de deux traductions : *oser* ou *endurer*. Les entrées du Liddell-Scott donnent *to dare* et *to endure, submit to*, et le Bailly d'une part *se résigner à, supporter*, d'autre part *se risquer à, avoir l'audace de*.

Or il ne s'agit pas simplement d'une nuance de traduction, puisque les verbes *oser* et *endurer* ont, en français, une valeur opposée : lorsqu'on les rapporte à une éthique de la passion et du désir, le premier, de signification *active*, donne au désir une connotation *positive* (on « doit oser » aimer) et le second une connotation *négative* du fait de sa valeur *passive* (on « peut endurer » les affections du désir) : l'enjeu pour la compréhension du fragment est donc majeur.

En contexte, on trouve ordinairement des appuis assez sûrs pour choisir la bonne option de traduction, mais ici le contexte extérieur fait défaut, faute de données historiques précises. Cependant, dans la mesure où le dernier vers articule un *exemplum* (la « pathographie » qui précède) et une leçon (amenée par cet *exemplum*), on peut s'appuyer sur une lecture précise de ce qui est conservé entièrement (l'*exemplum*) pour induire l'orientation de la « morale ». À défaut de pouvoir aller de la leçon, tronquée, vers l'*exemplum*, on peut donc faire l'inverse : chercher à voir si la passion décrite est, pour Sappho, *subie* ou *désirée* – et chercher à savoir, surtout, si cette alternative passion / action est suffisante.

La manière dont on comprend ce dernier vers – et donc la manière dont on comprend *tolman* – dépend donc étroitement de la manière dont on entend le reste du poème, et réciproquement. Les choix de traduction, presque innocents en apparence, sont donc directement liés à la manière dont on se représente la

5 Longin, traduction de Boileau, éd. Escal, 1966 : 356-357.

6 L'adaptation de Catulle a sans doute joué un rôle important dans cette réorientation sentimentale du poème, le *Carmen* 51 étant un poème clairement personnel et lyrique, où *je* = Catulle (nommé dans les derniers vers), mais en aucun cas une traduction de Sappho.

7 Prins note la même chose pour la tradition anglaise : « Fragment 31 has been assimilated into a lyric tradition that keeps Sappho suspended at the moment of dying » (« Le fragment 31 a été inscrit dans une tradition lyrique qui laisse Sappho en suspens au moment de la mort ») (Prins, 1996 : 40).

8 Boileau, éd. Escal, 1966 : 356-357.

conception sapphique du désir, c'est-à-dire à la manière dont on se représente Sappho et sa poésie dans son ensemble, y compris dans sa manière de se positionner face au monde viril – de s'y soumettre ou non, et sur quel mode. Un survol rapide des différents choix de traduction existants reflète la diversité des compréhensions d'ensembles du poème et de la pensée sapphique. Nous fournissons en annexe un tableau résumant les différents choix existants, et leur lien avec différentes lignes d'interprétation globales du fr. 31.

Au XIX^e siècle, lorsque le dernier vers du fr. 31 est réhabilité, le *πάν τόλματον* est généralement traduit par **il faut tout oser*⁹. La description des affections du désir, lue comme une revendication ou un manifeste éthique et poétique, mène naturellement à cette conclusion impérative et presque sacrificielle. La version **il faut tout oser* se retrouve ensuite dans un certain nombre de traductions modernes et contemporaines, qui ont en toutes en commun de prêter une attention plus sentimentale que critique au fragment¹⁰.

Les éditions critiques, aux XX^e et XXI^e siècles, sont celles qui fournissent en général la leçon la moins « audacieuse ». L'adjectif verbal y est la plupart du temps traduit en toute correction grammaticale par **on peut*¹¹, et *tolman* par **endurer*. Ainsi : *supporter* (Lasserre, 1989), en anglais *endure* (Rayor et Lardinois, 2014), en allemand *ertragen* (Latacz, 1985 et Radke, 2003), en italien *sopportare* (Ferrari, 2007). Le modèle critique dominant de compréhension de ce vers est donc **On peut tout endurer*, qui a pour caractéristique de marquer négativement le rapport du sujet lyrique à la passion.

Le problème est encore complexifié par la présence de deux leçons pour ce vers. Lasserre – peu suivi en cela – interprète comme une erreur de lecture la leçon traditionnelle *ἐπεὶ καὶ πένητα* (« car même un / une pauvre... ») qui favorisait l'option **tout oser* ; il lit *ἐπεὶ κ'ἔνῃ τά*, « puisque les choses en sont là » : leçon qui fait, pour lui, fortement pencher la balance en faveur de **tout endurer*, puisqu'elle clôt la pathographie sur une note de résignation.

En 1996, Dolores O'Higgins proposait une réhabilitation de **tout oser* fondée sur l'aspect verbal de *tolman* : « [...] Pucci, *Odysseus Polutropos* 47, [...] remarks with reference to *Il.* 10.231 that the verb *tolman* (as distinct from its cognate, *tlênai*) usually means *to dare* rather than *to endure* »¹². D'où sa proposition : The expression *πάν τόλματον* is not simply an exhortation to endure, although connotations of endurance are present. In this martial context *πάν τόλματον* may be translated "all can be dared". It is a call to arms providing dramatic *peripeteia* within the poem itself »¹³. Nous reprenons pour notre part son modèle **on peut tout oser* (« all can be dared »), mais sans nous rallier à son interprétation

9 Pour un panorama des traductions françaises, on s'appuie sur Brunet, 1998 : 65, 66, 68, 70, 71, 78, 83 (pour les traductions du XIX^e siècle).

10 Mora, 1966 : 371, et, cités dans Brunet (1998 : 105, 133) : Reinach / Puech, 1937 ; Battistini, 1991.

11 Notamment Campbell, 1982 : 81 ; Latacz, 1985 : 93 ; Lasserre, 1990 : 148 ; Ferrari, 2007 : 160.

12 O'Higgins, 1996 : 73 (en note) (« Pucci note, en faisant référence à *Il.* 10.231, que le verbe *tolman* (en tant qu'il se distingue de l'aoriste *tlênai*) signifie en général *oser* plutôt qu'*endurer*. »)

13 *Ibid.* (« L'expression *πάν τόλματον* n'est pas simplement une exhortation à endurer, bien qu'une connotation d'endurance s'y trouve. Dans ce contexte martial, *πάν τόλματον* peut être traduit par « on peut tout oser ». C'est un appel aux armes qui amène une péripétie dramatique au sein du poème lui-même. »)

d'une lyrique martiale, d'une « contre-offensive » (« counteroffensive ») adressée à l'homme – interprétation qui ne tient pas compte de l'inscription globale du poème dans l'œuvre, la pensée et la pédagogie de Sappho.

Nécessité de dépasser l'alternative *oser / endurer*

L'aspect traductologique de la question est donc crucial, mais il ne suffit pas. Il n'est qu'un épiphénomène d'un problème plus profond, celui du sens que recouvre en grec le mot *tolma* – notion qui, les dictionnaires l'attestent, ne correspond ni à notre *oser* ni à notre *endurer*, ni à un intermédiaire entre les deux (quel serait-il ?). L'alternative *oser / endurer*, dans la mesure où elle recouvre les catégories d'actif / passif, est trompeuse, car ces catégories, si nettement différenciées en latin et en français, le sont souvent bien moins en grec.

Le dépassement de l'alternative passif / actif sera, quelque siècles après Sappho, un élément central de l'éthique aristotélicienne, dépassement que résumera chez lui la notion d'*hexis* (l'*habitus* de Thomas d'Aquin) : ni une « capacité d'action », ni une « disposition passive », mais l'engagement dans une posture éthique qui incline à tel ou tel comportement, une disposition qui n'existe que pour autant que l'on y est activement engagé¹⁴. Sans lire Sappho à partir d'Aristote, on peut s'appuyer sur lui pour comprendre l'ambiguïté de la disposition éthique pré-philosophique que recouvre selon nous, chez Sappho, le mot *tolma* – et pour comprendre, du même coup, l'étrange alliage de volonté et de passivité de la pathographie du fr. 31.

L'étude du fr. 31 que nous proposons ne vise donc pas à résoudre un problème philologique de détail, ni à trancher un litige de traduction. L'interprétation de πᾶν τόλματον est solidaire de celle de la pathographie : la traduction par *endurer* est clairement insuffisante, car, comme nous le montrons, l'éthique passionnelle de Sappho n'est pas une éthique de résignation. La traduction par *oser*, quant à elle, ne peut être justifiée que si nous parvenons à extraire la notion de *tolma* – d'audace – de son caractère trop résolument actif et de ses accents héroïques.

Le problème contextuel dans le fr. 31 : contexte immédiat du poème et contexte général de la *paideia* sapphique

Contrairement à d'autres fragments où apparaissent encore clairement les marques de l'orientation pédagogique du lyrisme sapphique¹⁵, nous n'avons conservé de ce poème, à la suite de Longin, qu'un passage détourné de son

14 Aristote (*Métaphysique*, 5, 1022b4) donne une définition paradoxale (« comme... », οἷον) mais littérale de l'*hexis*, substantif correspond au verbe « avoir » : c'est, dit-il, « un acte de ce qui *a* et *est eu* » (οἷον ἐνέργειά τις τοῦ ἔχοντος καὶ ἐχομένου) : relation dynamique entre agent et patient. Cette notion prend toute sa portée dans l'*Éthique à Nicomaque*, 6.

15 Voir, plus bas, les analyses des fragments 94 et 96.

contexte. L'archéologie des vestiges contextuels de sa production¹⁶, à partir de la première strophe et du dernier vers, ne permettent pas d'identifier avec certitude la circonstance précise de performance et l'occasion de composition, mais elle permet de cerner une situation globale, liée la présence décisive de l'homme : la proximité plus ou moins imminente du mariage, donc du départ, d'une élève de Sappho à qui le poème s'adresse.

Sur les problèmes liés à la détermination de la circonstance précise de performance (hymne public de mariage, poème de mariage à public seulement féminin, ou hymne lié à une autre situation publique et faisant simplement référence au mariage à venir), on peut noter deux hypothèses concurrentes : celle de la présence fictive de l'homme, défendue notamment par Latacz (Latacz, 1985), et celle de sa présence effective, chez Lasserre (1990 : 148)¹⁷. La présence fonctionnelle de l'homme suffit à la démonstration que nous proposons, centrée sur la relation *pédagogique* qui unit Sappho et son élève.

L'homme, indiqué déictiquement dans la première strophe (« cet homme », κῆνος... ὄνηρ), apparaît en effet comme un tiers dans la relation entre Sappho et la destinataire du poème (« face à toi », ἐναντίος τοι) ; c'est lui qui occasionne la prise de parole du *je* et qui provoque sa souffrance : le point « où nous en sommes » (selon la leçon du dernier vers proposée par Lasserre) semble bien être celui du départ d'une élève, avec un homme.

Le mariage est, de fait, toujours central dans les poèmes de Sappho, soit parce que ces poèmes sont des épithalames, soit parce qu'il y est évoqué comme horizon prochain : c'est la clôture de la vie d'enfance, moment du départ de l'élève du thiasos et de la séparation avec Sappho¹⁸. Les poèmes dits « d'adieu », dans cette perspective, ne sont donc pas si différents des poèmes dits « de mariage »¹⁹. Certains indices permettent d'ailleurs de penser que le mariage était, bien plus qu'un thème afférent parmi d'autres, un élément central de la pédagogie sapphique. Dans le fr. 27 (LP), Sappho dit, s'adressant à une élève : « [...] car nous allons au mariage (σ]τείχομεν γὰρ ἐς γάμον) »²⁰ ; dans le fr. 114, une élève se demande si elle veut encore être une « jeune fille » (littéralement, si elle désire encore « l'état de jeune fille », παρθενία²¹), suggérant qu'une étape *positive* est sur le point d'être franchie dans son apprentissage ; et dans le fr. 94, nous verrons que Sappho engage une élève à partir, c'est-à-dire à se marier, sans chercher à perpétuer sa vie d'enfance. Mais d'autres passages, notamment le fr. 31,

16 « Chaque poème peut s'interpréter de manière satisfaisante à partir de sa destination, c'est-à-dire à partir d'une circonstance vécue par son destinataire, et cette interprétation subordonne l'invention poétique, sous toutes ses formes, à la fonction du poème et non pas à quelque inspiration soudaine, à quelque initiative personnelle, au désir impérieux de dire quelque chose sur soi-même. » (Lasserre, 1990 : 11)

17 Voir également la discussion sur ce sujet dans Rayor, 2005 : 22.

18 Si l'on excepte ceux qui s'adressent à ses frères. Voir fr. 5, ainsi que le récemment découvert « poème des frères » (*Brothers Song*, cité dans Obbink, 2007 : 25), qui s'adresse (pensons-nous – la question fait débat, notamment dans Obbink) à Larichos, jeune frère de Sappho.

19 La typologie alexandrine, même si elle s'appuyait sur un corpus plus fourni que le nôtre, se fondait lui aussi sur une interprétation à plusieurs siècles de distance.

20 « Nous allons » (mariage présent) ou « nous nous avançons » (mariage comme horizon), selon l'interprétation de στείχομεν.

21 Pour la traduction de ce terme (virginité / « état de jeune fille »), voir Calame, 2003 : 14.

interdisent d'inférer, de ce rôle central du mariage, l'adhésion pure et simple de Sappho à une éthique de l'acceptation résignée.

Le mariage n'a en fait, à notre connaissance, jamais été envisagé autrement, chez Sappho, que comme fait social et comme occasion d'épithalames²². Or il nous semble qu'il doit d'abord être compris à partir de ce qu'il implique et signifie pour l'existence féminine : c'est en effet le symbole de l'entrée d'une jeune fille dans la vie publique, d'épouse, et de la sortie du thiasos, monde largement décrit par ailleurs comme libre, sensuel et heureux²³. Conçu comme horizon de l'enseignement de Sappho, le mariage est donc synonyme de *privation* de liberté – en miroir de la *paideia* masculine, dont l'achèvement signifie l'*accession* à la liberté publique²⁴. Quelle « préparation » Sappho peut-elle proposer à cela, c'est toute la question – soumission et endurance, ou bien révolte et subversion : en d'autres termes, « tout oser » ou « tout endurer » – ou encore autre chose ? La confrontation des discours apparemment contradictoires de la poétesse, qui tantôt célèbre le désir et tantôt engage ses élèves à « partir », laisse bien entendre qu'il faut chercher plus loin que l'alternative subversion / résignation, action / passion. C'est ce que nous proposons dans notre analyse du fr. 31.

Lecture du fr. 31

Il m'apparaît semblable aux dieux,
Cet homme (κῆνος... ὄνηρ) – car face à toi, tout près,
Il siège (ἰζάνει), prêtant l'oreille à ta voix douce
Et à ton rire ravissant – [...]

Assis en face de la jeune fille, l'homme occupe une position dominante et légale, nuance contenue dans le fréquentatif ἰζάνει : il n'est pas simplement assis là, mais « il siège » ou « occupe la place » qui lui revient. Sa manière de goûter les charmes de la jeune fille (« [prêtant] l'oreille », ὑπακούει) indique qu'il n'a qu'une attention modérée et policée envers elle. La locutrice, en face, évoque un désir infiniment plus intense et déjà éprouvé (tournure itérative ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω : « chaque fois que je te regarde »).

Des trois figures (*je* – Sappho, *tu* – son élève, et *lui* en face d'elle), la jeune fille est la plus en retrait, mais c'est néanmoins elle qui est centrale. Le poème se structure en effet autour de l'opposition de Sappho et de l'homme, qui incarnent, pour elle, deux mondes successifs, celui de l'enfance libre et celui de la vie publique, deux autorités et deux rapports différents au désir. L'expression du *je* se trouve ainsi inscrite dans un cadre qui appelle et justifie l'évocation érotique, en la fondant sur autre chose qu'une autojustification lyrique : il s'agit d'un face

22 C'est encore le cas chez Lasserre (*op. cit.*), par ailleurs si précis et utile dans son analyse des circonstances de performance des poèmes.

23 Fr. 2, 46, 94, 96 et *passim* dans les évocations de souvenirs.

24 Faux miroir évidemment, puisque la liberté est conçue d'un côté comme liberté intime (équivalente au désir), de l'autre comme liberté publique (citoyenneté).

à face, autour de la figure centrale de la destinataire, entre deux autorités symbolisant, pour elle, deux éthiques du désir.

Le caractère structurel de l'opposition entre les deux figures d'autorité est indiqué dans la composition du fragment, marquée par l'écho encadrant du verbe *phainesthai* (« apparaître ») au début de la première strophe et à la fin de la quatrième :

Il m'apparaît (*phainetai moi*) semblable aux dieux
J'apparais (*phainomai*) presque morte

86

C'est Sappho qui énonce ce qui « apparaît », d'abord de l'homme, puis d'elle-même. Il n'y a pas d'affrontement direct entre les deux figures, mais une confrontation indirecte fondée sur l'évocation (« l'apparaître ») contradictoire de chacune. Cet « apparaître » est lié à la manière dont Sappho et l'homme se rapportent, chacun, à la jeune fille : le poème évoque et compare les effets du désir qui se manifestent chez lui (« cet homme »), puis chez elle (Sappho). C'est donc *l'éthos désirant* de l'un et l'autre qui, exposé et apparaissant successivement à la jeune fille, constitue la double-prémisse d'une démonstration dont elle est libre de tirer elle-même une conclusion. Il ne s'agit pas, pour Sappho, d'imposer quelque chose à son élève, mais de lui indiquer une possibilité qu'elle est désormais libre d'embrasser ou non.

Le nœud de la confrontation entre les deux figures d'autorité se trouve formulé à l'articulation des strophes 1-2 :

[Cet homme] prête l'oreille à ta voix douce
Et à ton rire ravissant – mais moi, cela
Me renverse le cœur dans la poitrine, etc.

Le « moi, cela (τό μοι) » est ambigu en grec : il peut faire référence soit à la situation elle-même (à la présence de l'homme comme tiers ennemi), soit aux charmes de la jeune fille évoqués au début du même vers, choix que nous retenons. Sappho oppose ainsi, relativement à la belle voix de cette jeune fille, *son* désir – puissant et démontré par hypotypose – à celui de l'homme : désir contre désir autour d'un même objet. La pathographie n'est donc pas amenée sur le mode de la digression lyrique, ni sur celui d'un duel frontal, mais comme une réponse de Sappho à l'éthos de l'homme. On a ainsi une structure globale en chiasme. La clarté de cette structure autorise à concevoir ce fragment comme un tout, susceptible, en tant que tel, d'analyse intégrale, malgré l'absence des strophes suivantes. C'est à partir d'elle que l'on peut déduire le sens du précepte final :

- (A) Apparaître de l'homme (« semblable aux dieux »)
- (B) Exposition de l'éthos désirant de l'homme
- (B) Exposition de l'éthos désirant de Sappho
- (A) Apparaître de Sappho (« presque morte »)

Un choix est ainsi offert à la destinataire. Non pas le choix factuel, inexistant, d'épouser l'homme ou de rester près de Sappho, mais un choix de positionnement éthique vis-à-vis de sa nouvelle situation. Chacune des deux figures d'autorité lui présente et lui propose un certain rapport au désir : désir *faible mais comblé* du côté de l'homme, désir *violent mais insatisfait* du côté de Sappho. Du point de vue de « l'apparaître » – aux deux extrémités du chiasme – l'option incarnée par l'homme est infiniment plus souhaitable : il apparaît en position de puissance (« semblable aux dieux ») et comme se maîtrisant soi-même (il « tient sa place » de manière stable devant la jeune fille, autre nuance contenue dans le fréquentatif *isdanei*). Sappho, à l'inverse, donne à voir une totale absence de maîtrise de soi : posture paradoxale pour délivrer un enseignement, mais reflétant une certaine position sociale qui, dans la proximité du départ de l'élève, interdit désormais à Sappho de posséder ce qui lui « renverse le cœur ». Ce premier niveau d'opposition reflète l'état factuel, socialement déterminé, qui oppose l'homme et la femme, « lui » et *je*. Placé aux extrémités de la structure chiasmatisée, il ne constitue que l'enveloppe de la démonstration : c'est le niveau immédiat et extérieur des données à partir desquelles la jeune fille doit (ou peut) choisir. De ce point de vue extérieur, c'est évidemment vers l'homme qu'elle doit se tourner, en épousant la condition que celui-ci lui offre – sûreté et « divinité » plutôt que souffrance et « quasi-mort ». Son attitude (elle « rit » et a de « douces paroles » face à l'homme, sur le même mode non-violent que lui) montre qu'elle tend à se laisser aller à cette évidence : d'où la réponse violente de Sappho – et c'est ici que la contextualisation pragmatique du poème permet de comprendre la fonction pédagogique du lyrisme érotique.

Si l'on considère les postures éthiques de Sappho et de l'homme plutôt que la seule manifestation publique qui en découle, la hiérarchie entre l'homme et la femme se renverse. De ce point de vue, contenu dans la partie médiane du chiasme, l'opposition de l'homme et de la femme cesse de se jouer sur le terrain de la puissance positive et de la maîtrise et se trouve déplacé vers celui de l'intensité désirante. La démonstration d'impuissance de la locutrice n'apparaît plus comme l'aveu d'une situation contrainte, mais comme l'appel volontaire d'un désir intégral qui ne regarde plus aux conditions de sa réalisation. Le poème expose donc à la jeune fille l'alternative entre l'éthique désirante *affaiblie mais effective* proposée par l'homme, et celle, *puissante mais non réalisée*, proposée par Sappho. Cette seconde option s'offre de manière contre-intuitive à la jeune fille, mais le simple fait d'en proposer la possibilité constitue une invitation à dépasser l'évidence de l'*apparaître* : le « mais (ἀλλὰ) » en attaque de la strophe 5 l'indique.

À partir de ce schéma, nous pouvons approfondir les deux options offertes et le sens du précepte final.

Apparaître et éthos de l'homme

Dans le cadre de sa confrontation avec la figure de Sappho, la caractérisation de l'homme comme « égal / semblable aux dieux (ἴσος θεοῖσιν) » a deux fonctions.

C'est d'abord le signe d'un accord formel de Sappho (« m'apparaît ») avec la réalité indéniable de la puissance de l'homme, une louange, moins adressée à lui-même qu'à son statut. Cette caractérisation répète presque mécaniquement une formule épique consacrée : « semblable aux dieux » désigne, dans d'autres hymnes de mariage, les *deux* époux²⁵, et reflète une éthique masculine selon laquelle la femme se réalise dans son union à l'homme. Ici, la formule ne concerne que l'homme – on peut supposer que cette restriction ait pu paraître frappante à l'auditrice. Puisqu'il n'y a aucune adversité directe envers l'homme, cette louange n'a aucune raison d'être considérée comme fausse ou exagérée : en affirmant la beauté et la puissance de l'homme en son ordre, Sappho accorde son poème au format décent d'une œuvre publique et cérémoniale, et, au lieu d'entrer dans un litige frontal d'autorité, elle oppose à l'homme et à sa valeur masculine un autre ordre de réalité.

L'homme « semblable aux dieux » jouit du plaisir de ce qu'il possède ou peut posséder, « prêtant l'oreille » à la jeune fille : c'est un plaisir faible, nous l'avons vu, si on le compare à la force du désir que Sappho lui oppose : il « tient sa place » en face d'elle, endure sans douleur sa présence. La qualification « semblable aux dieux » inspire, dès lors, une certaine méfiance. À la puissance « apparemment » divine (φαίνεται) de l'homme, Sappho oppose sa propre impuissance, non pas divine mais humaine : en négatif, ce qui est rendu apparent dans la confrontation de la figure divine de l'homme et de celle, humaine et charnelle, de Sappho, c'est donc le caractère étrangement inhumain du premier, sa placidité face au sentiment, face à la jeune fille et face à lui-même ; c'est en somme, la faiblesse de son désir, qui lui rend accessible une plénitude effective à peu de frais et fait de lui un être comblé « comme un dieu ».

Le risque, pour Sappho, consiste dans la séduction que cette éthique offre à la jeune fille. Le danger duquel elle cherche à préserver son élève ne réside pas dans sa condition à venir d'épouse, mais dans l'acceptation d'un certain rapport à soi-même que cette condition sociale symbolise.

Apparaître et éthos de Sappho

Comme précédemment pour l'homme, l'analyse de la figure de Sappho doit distinguer les deux niveaux : celui de l'apparaître (*phainomenon*) et celui du rapport à soi (*éthos*) qui fonde cet apparaître²⁶.

Sappho apparaît « comme presque morte (τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδούης φαίνομαι) ». Dans l'ordre public, cette caractérisation est évidemment négative ; elle s'oppose à la puissance et à la maîtrise dont témoignait l'apparaître de l'homme. Si on prend en compte le déplacement du lieu du débat, du public

25 Voir dans le fr. 44 les noces d'Hector et d'Andromaque « semblables aux dieux (θεοεικέλο[ις]) ».

26 Structure métaphysique être / apparaître dont on connaît la présence chez Sappho par le fr. 50.

vers l'intime, et l'inversion des hiérarchies qui s'ensuit, le sens et la valeur de cette « mort » doivent être réévalués de manière analogue à la « divinité » de l'homme : la « mort » évoquée par Sappho est le point d'aboutissement du parcours dans les affections du désir décrit dans les strophes 2 à 4 ; elle est, face à la plénitude placide dont témoignait l'homme, une autre forme de plénitude qui correspond, à l'inverse, à l'investissement intégral du désir.

La formule « j'apparais comme presque morte » trouve un écho dans un autre fragment de Sappho. Le fr. 94 commence par les mots « je voudrais être tout à fait morte (τεθνάκην ἀδόλως θέλω) ». Contrairement à ce qui a lieu dans le fr. 31, ces mots ne sont pas prononcés par Sappho, mais par une élève sur le départ : « [...] je voudrais être tout à fait morte. – Elle pleurait en me quittant (ἀ με ψισδομένα κατελίμπανεν) [...] ». Et Sappho lui répond : « Va en paix, et garde de moi souvenir (χαίροις ἔρχεο κάμεθεν μέμναις) [...] ». Dans ce fragment, les mots « je voudrais être tout à fait morte », prononcés par l'élève, signifient « je voudrais ne plus rien sentir ». C'est une recherche de moyens extrêmes (ἀδόλως, « tout à fait ») en vue de résoudre une situation imminente et douloureuse ; une forme de capitulation face au réel, qui consisterait à se sauver dans l'absence de sensations : l'élève veut « être » morte. À l'inverse, lorsque Sappho se dit *presque morte* dans le fragment 31, ce n'est pas l'expression d'un souhait, mais la formulation des conséquences d'une posture présentement désirée, acquise et assumée : elle ne cherche pas une *résolution*, mais un *investissement* intégral de la crise ; la « mort » qu'elle évoque n'est pas une absence mais une plénitude de sensation ; un comble, paradoxalement, de vie, comme en témoigne la richesse sensuelle de la pathographie. Les nuances de formulation sont donc capitales dans le fr. 31 : « apparaît » et non « être » morte ; « presque » et non « tout à fait ». « Presque » indique que la mort est gagnée symboliquement comme un point-limite ; la violence de l'évocation érotique manifeste un déploiement intime total *jusqu'à une limite* intérieure (*quasi-mort*), et non une tentative de transgression par l'extérieur. La « mort » à laquelle confine l'hypotypose du désir du fr. 31 doit donc être perçue de manière exemplaire – et c'est à partir d'elle que le dernier vers se comprend.

Interprétation contextuelle du précepte d'audace

« Mais on peut tout oser ». Le mot πᾶν (« tout ») fait écho à la plénitude désirante évoquée à l'instant : l'appel à la *tolma* n'est donc pas un appel à une transgression extérieure, ni à une endurance négative, mais à un engagement existentiel positif. Sappho signale deux choses complémentaires : 1/ que le bonheur de la vie d'épouse est un leurre auquel l'élève semble, peut-être, déjà se laisser aller, et 2/ que le départ imminent du thiasos ne signifie pas forcément l'abandon du genre de liberté qu'elle a pu apprendre et connaître auprès de Sappho. C'est donc une leçon contre-intuitive, d'où le « mais » qui l'ouvre – et en ce sens, tout porte à croire que la strophe 5 apportait une explication.

La première leçon, traditionnelle mais incertaine, pour les derniers mots (ἐπεὶ καὶ πένητα, « car même une pauvre », « car même en n'ayant rien »),

indique que le précepte ἀλλὰ πᾶν τόλματον était destiné à parer une fausse évidence : car ce n'est pas la « pauvreté » qui attend la future épouse, bien au contraire : c'est la richesse, mais une richesse qui se paye au prix du désir et de la liberté. Ce qui est sur le point de ne plus être là, pour l'élève sur le départ, c'est Sappho et la vie passée, libre et pleine, et *pauvre* : et c'est de ce point de vue que l'on peut restituer le sens des derniers mots de cette leçon : « Car même en n'ayant [plus] rien [de cette vie passée] », **on peut encore oser prétendre l'avoir tout entière*. Comment, c'est justement ce que le fragment, en l'état, ne dit pas, mais qu'une mise en contexte plus large permet de deviner.

Première clarification : fondements philosophiques de la *tolma* comme principe éthique

La leçon du fragment 31, puisqu'elle s'inscrit dans le champ des relations personnelles de Sappho et de son élève et, plus largement, dans le champ de l'enseignement sapphique – que pour l'essentiel nous ignorons –, devait trouver dans la pensée de la poétesse et dans sa mise en œuvre pédagogique une assise plus substantielle que celle de la simple proposition « on peut » que l'on trouve ici ; le plus probable est que ce précepte ait eu, pragmatiquement, une valeur de *rappel*, et que le fr. 31, poème d'adieu, ait été destiné à fonctionner comme un vade-mecum. C'est d'ailleurs ce que l'on trouve dans le fr. 1 (dit « Hymne à Aphrodite ») : l'hypotypose du désir vise à rappeler une élève qui se laisse aller, ou qui pourrait se laisser aller à oublier un enseignement et un mode d'existence incarné par Sappho.

L'ancrage événementiel des poèmes de Sappho étant fixé par le départ à venir ou imminent de l'élève à qui ils s'adressent, ils ne reflètent jamais que sur le mode du souvenir ce qui pouvait constituer la partie immergée, ésotérique (interne au thiase) de la *paideia*. C'est le cas dans nombre de poèmes considérés comme des poèmes d'adieu, qui évoquent le souvenir du bonheur de la vie passée en invitant à *ne pas* perpétuer cette vie : « Nous nous dirigeons au / vers le mariage » (fr. 27, cité plus haut) ; « Adieu, va et garde de moi souvenir » (fr. 94). Dans le fragment 31, l'hypotypose du désir suppose, nous l'avons noté, une fréquentation déjà éprouvée de Sappho et de son élève, un désir qui *a été* réalisé par le passé, mais qui ne l'est plus, ne le sera plus et, pour Sappho, *ne doit plus* l'être, ou du moins plus sur le même mode. Son contenu s'ancre simultanément dans le passé et l'avenir de la destinataire : dans la vie libre du thiase, qu'elle rappelle, et dans la vie d'épouse, qu'elle annonce et prépare. À une plénitude éprouvée et passée, le poème oppose une autre forme de plénitude, non compromise, seule à pouvoir égaler la précédente, mais qui doit s'accomplir, comme en miroir, dans le manque et la privation, ressaisies comme pleine expression d'un désir intact²⁷.

27 C'est probablement le sens, chez Sappho, du symbole lunaire de l'épouse, par exemple dans le fr. 96.

La leçon du fragment 31 implique donc que l'élève soit capable d'un geste d'abstraction : c'est ce qu'indique le dépassement des évidences contenu dans la leçon finale. L'appel à « tout oser » semble avoir trouvé, dans l'enseignement oral de Sappho – auquel ce fragment, comme presque tous les autres, fait implicitement référence –, une première application bel et bien dirigée vers la jouissance effective et la possession, comme un premier palier d'enseignement ; il est donc bien question, dans une première approche, d'audace désirante, au sens courant et intuitif de ces mots.

Mais les poèmes sont des enseignements de fin de cursus : si Sappho associe la beauté et le plaisir incarné à l'enfance, elle associe le chant et la privation à l'âge adulte²⁸. Leur nature même de poème implique déjà l'intelligence d'un geste d'abstraction. Ce geste correspond à une forme de conversion du désir, d'abord immédiatement et ponctuellement réalisé, vers une nouvelle réalisation, durable et sans objet effectivement donné. On peut apercevoir, ici, le lien entre le type de formation que l'on sait avoir été celui du thiasse (formation à la poésie et au chant) et ses implications éthiques dans l'accompagnement des jeunes filles « vers le mariage ». Cette *paideia* féminine, dont on comprend ici quel exemple elle a pu – paradoxalement – fournir à Platon, implique le primat de la plénitude abstraite sur le concret restreint, ou, en termes plus sapphiques, l'affirmation du primat du *désir* sur sa *réalisation*. L'affirmation de ce primat n'a de valeur, pour Sappho, que par référence à une jouissance éprouvée mais perdue et remémorée²⁹, et il fonde l'assomption libre de la césure constituée par la sortie de la vie d'enfance – sortie dont le mariage n'est donc, finalement, qu'un symbole. La nécessité de ce primat se fonde sur un constat assez simple, répété dans divers fragments³⁰ : une réalisation effective et durable de la jouissance, comme elle peut et doit avoir lieu dans l'enfance, est impossible. À cette impossibilité constatée, Sappho oppose la possibilité d'un désir investi durablement dans le deuil de sa réalisation.

Mais ce faisant, elle ne nie pas la difficulté qu'implique ce geste, et la facilité de la seconde vie qu'offrirait le statut d'épouse. Dans le fr. 96, elle présente son ancienne élève, partie à Sardes, comme un modèle d'exception « parmi les femmes de Lydie (Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναίκεσσιν) », suggérant qu'elle possède un rapport fondamentalement différent du leur à son propre statut ; et le fr. 31 présente sans aucun ménagement la condition douloureuse de vie qu'elle propose de suivre.

Le mariage est donc ressaisi à niveau symbolique, et c'est ce qui explique la position apparemment ambivalente de Sappho vis-à-vis de lui : de condition objective contraignante *limitant* la liberté *sociale*, il devient le symbole d'un arrachement qui *conditionne* la préservation d'une liberté intime. Cette entente permet de lever l'ambiguïté de la position de Sappho : le mariage devait être conçu par elle selon son aspect exotérique (fête heureuse de départ et d'union)

28 Fr. 58.

29 Autre signe de parenté avec la *paideia* platonicienne. Fragment 94 commenté plus haut : « garde de moi souvenir ».

30 Notamment fr. 58 : cf. Greene et Skinner, 2009.

et ésotérique, c'est-à-dire comme une étape décisive et douloureuse d'un processus d'initiation : d'où ces doubles-discours de célébration et d'avertissement.

La question de l'absence d'une « quatrième voie », celle de la transgression effective de l'obstacle social, se trouve en partie résolue par ce qui précède. La *tolma* telle que la comprend Sappho partage les caractères de l'*endurance* et de l'*audace* : endurance dans la mesure où il s'agit d'instaurer un éthos durable ; *audace* dans la mesure où cet éthos impose un engagement intime qui, vis-à-vis du monde viril, a quelque chose de fondamentalement transgressif, à savoir : l'affirmation d'une autonomie de la vie intime. La contrainte imposée à la liberté est donc convertie en choix tragique, instaurant un éthos qui ne résout pas la privation elle-même, mais qui la renverse intellectuellement en gain : dans la formule πᾶν τόλματον, l'accent porte en fait largement sur πᾶν – le « tout », la plénitude *quelle que soit sa forme*, incarnée (d'abord) ou médiatisée (ensuite), charnelle ou « intellectuelle », plutôt que la limitation de l'existence à ce qui est donné de manière contingente. Platon insistera, lui aussi, sur le difficile arrachement que suppose la *paideia*³¹ ; mais, différence importante, le nomothète de la *République* met l'accent sur la contrainte exercée *de l'extérieur* par l'éducateur sur la jeune personne³², tandis que Sappho met l'accent, à l'inverse, sur la liberté d'user ou non d'une force intime – *tolma*. La fonction du lyrisme peut donc être cernée ainsi : il s'agit de donner l'exemple, en actes et de manière exemplaire. D'où la conclusion ouverte : « on peut » tout oser.

Il s'agit donc de préserver le désir sous forme pure mais non réalisée plutôt que de le compromettre en le nivelant à des « conditions d'existence ». *Ultima ratio* de cette éthique, dans la mesure où nous pouvons la reconstituer, il y a, évidemment, le chant, pratique centrale du thiase, relais adulte de l'amour d'abord libre et incarné, ressaisie comme plénitude sans objet de jouissance présent, mais libre – « amour réalisé du désir demeuré désir », pour citer Char, très proche de Sappho sur ce point.

Seconde clarification. *Tolma* (durable) et transgression (ponctuelle) (fr. 16)

Puisque la *tolma* est comprise par Sappho de manière spéculative, elle est un objet de méprise potentielle. Cette méprise n'est pas évoquée dans ce qui nous est parvenu du fragment 31, mais elle au cœur d'un autre poème, le fr. 16.

Comme le fr. 31, ce poème est construit autour de la confrontation de deux éthos, correspondant ici à deux modes opposés d'audace : celui d'Hélène de Troie, qui « laissa tout derrière elle » pour suivre ce qu'elle aimait (audace transgressive), et celui d'une ancienne élève qui incarne la *tolma* au sens du fragment 31. Le cœur de la démonstration consiste ici aussi dans la confrontation implicite des deux figures : l'exécution ponctuelle de son désir voue Hélène au malheur, tandis que le maintien du désir « pur », tout en vouant la jeune épouse à

³¹ Platon, *République*, 515c-516b.

³² Ibid.

une forme où dominant privation et absence, la préserve de l'anéantissement durable d'Hélène :

[1] Pour certains c'est une armée de cavaliers, pour d'autres de fantassins,

Pour d'autres de navires, qu'ils disent, sur la terre noire,
Etre ce qu'il y a de plus beau ; moi, je dis que c'est l'être qu'un être désire.

[2] – Bien facile de le faire comprendre
A chacun. Celle qui surpassait les humains
En beauté, Hélène, abandonna son mari, l'homme le meilleur de tous,

[3] Pour traverser la mer et se rendre à Troie ;
Ni de sa fille, ni de ses chers parents
Elle ne se souvint : elle fut aussitôt détournée, de bon gré, par Peitho,

[4] Car son cœur abritait un esprit facile à faire fléchir,
Qui lui fit insensiblement oublier les siens.
Et c'est Peitho aussi, qui à présent a ramené à ma mémoire
Anactoria, l'absente,

[5] Dont j'aimerais voir l'enjambée de désir
Et le visage radieux,
Plutôt que les chars de Lydie et les fantassins en armes³³.

[*Strophes manquantes*]

Les mariages aristocratiques entre la Lydie et Lesbos étaient courants ; le fr. 96 nous apprend qu'au moins une des anciennes élèves de Sappho était, suite à son mariage, partie à Sardes ; de « là-bas » où elle vit désormais, elle « se souvient » de « sa chère Atthis ». Le cadre énonciatif décrit dans les strophes 1 et 5 du fr. 16 est un cadre aristocratique viril. Il est abstrait dans la strophe 1 : « fantassins », « cavaliers » et « navires », et contextualisé dans la strophe 5, où ils entourent la locutrice ; c'est un cadre de parade militaire ou de jeux rappelant celui des noces d'Hector et d'Andromaque. La strophe 4 fait mention d'une Anactoria, « absente (ὄν παρείσας) », à qui le poème semble s'adresser indirectement. La mention des « chars de Lydie » (strophe 5) indique que le cadre d'énonciation du poème n'est pas à Lesbos, mais en Asie Mineure. Dès lors il faut, du point de vue du cadre de performance, inverser les données : c'est celle qui parle qui est « absente », et c'est ladite Anactoria, « absente » de Lydie, qui est présente (à Lesbos). Le contenu des strophes 4-5 indique qu'Anactoria et la jeune femme qui parle se fréquentaient lorsqu'elles étaient toutes deux à Lesbos. Une fois l'une d'elles partie, Sappho emprunte sa voix et s'adresse par son intermédiaire à Anactoria : le poème s'adresse donc à cette dernière par le détour d'une évocation de l'élève accomplie et absente, offerte en modèle pour l'élève-destinataire qui se trouve encore auprès de Sappho.

33 Lasserre, 1990 : 161, pour la leçon retenue. Nous traduisons.

La leçon apparente du poème est contenue dans la première strophe : « ce qu'il y a de plus beau », c'est « ce qu'un être désire ». Ce précepte a quelque chose de trop évident, et il constitue, comme dans le fragment 31, l'enveloppe qui cache la leçon implicite. Son interprétation est analogue à celle du fragment 31 : le désir, ici associé à l'absence (« Anactoria, l'absente... »), est affirmé face à la richesse offerte (« ...plutôt que les chars de Lydie »). Celle qui parle est environnée par le spectacle des plaisirs que lui offre sa nouvelle condition, spectacle qui constitue « pour certains (οἱ μὲν... οἱ δὲ... οἱ δὲ...) », dit-elle, « ce qu'il y a de plus beau (κάλλιστον) », et qui pourrait constituer pour elle une richesse suffisante ; comme dans le fragment 31, cette richesse est cependant présentée comme un danger menaçant potentiellement son désir : la jeune femme y oppose la pauvreté d'une beauté absente et remémorée. Ce n'est donc pas l'opposition beauté virile / beauté féminine qui est ici structurante, mais celle, déjà relevée dans l'analyse du fragment 31, entre deux rapports au désir : celui qui nivelle le désir aux conditions présentes de sa réalisation, et celui qui le maintient sous sa forme pure, personnelle et non-réalisée. La structure oppositionnelle se présente ici encore sous la forme d'un chiasme :

(A) Ethos (non-)désirant (viril) menaçant la jeune femme (« Pour certains... »)

(B) Ethos désirant de la jeune femme (« Moi, je dis que... »)

(C) ((Contre-)exemple d'Hélène)

(B) Ethos désirant de la jeune femme (« Anactoria, dont j'aimerais voir... »)

(A) Objet de beauté (virile) menaçant le désir (« ...plutôt que les chars de Lydie »)

L'opposition éthique recoupe, du point de vue du contenu, celle du fragment 31 ; du point de vue du ton, cependant, elle diffère, car le maintien du désir revendiqué par la locutrice ne se fait pas sur un mode violent ; la *tolma*, en somme, semble absente. Mais elle ne l'est qu'en apparence, pour deux raisons.

D'abord, si on s'en tient à l'hypothèse de Lasserre³⁴ selon laquelle le poème a été composé à l'occasion de la victoire d'Anactoria à un concours de beauté, l'évocation, pour célébrer cette victoire, d'une parole qui nie la valeur des beautés présentes au profit d'une autre beauté absente et remémorée peut constituer une forme de leçon sévère pour Anactoria – ou du moins un avertissement : le genre de rapport à la beauté qui est *présentement* le sien n'est bon que pour un temps. Dès lors, la première strophe évoquerait une règle de variabilité des objets du désir qui *n'est pas* celle de Sappho : aimer voir de belles femmes, de beaux fantassins ou de beaux navires, c'est tout un, c'est toujours « voir » et se limiter au donné présent.

Ensuite, l'audace est le thème explicite de la parenthèse centrale où apparaît la tierce figure d'Hélène. Ce pivot d'articulation permet de déduire une seconde leçon, plus importante et moins évidente que la leçon explicite :

34 Lasserre, 1990 : 161-181.

Celle qui surpassait les humains
En beauté, Hélène, abandonna son mari, l'homme le meilleur de
tous,
Pour traverser la mer et se rendre à Troie ;
Ni de sa fille, ni de ses chers parents
Elle ne se souvint : elle fut aussitôt détournée, de bon gré, par Peitho
[...].

Formellement, cet *exemplum* a tout l'air d'illustrer l'idée selon laquelle « le plus beau, c'est l'être qu'un être désire ». On aurait une équivalence entre les deux figures féminines d'Hélène et de la locutrice³⁵ : de même qu'Hélène « abandonna son mari » pour suivre l'objet de son désir (Pâris), la Lydienne s'enfuit en pensée pour revenir à Lesbos, en suivant son désir ; la Troyenne serait donc un autre modèle à suivre, un doublet de la locutrice³⁶. L'évaluation positive d'Hélène semble accréditée par l'articulation des strophes 3 et 4, avec le parallèle : « Peitho l'a détournée. / Et c'est Peitho aussi, qui à présent a ramené à ma mémoire Anaëtoria ».

Mais deux choses sont à noter :

D'abord, cette interprétation positive d'Hélène n'explique pas la caractérisation négative qui suit : « Car son cœur abritait un esprit facile à faire fléchir (εὐκαμπτον γὰρ ἔχοισα θυμόν ἐν φρέσιν, leçon de Lasserre) », à moins d'en faire, au prix d'un renversement un peu trop romantique, un trait positif.

Ensuite, la fuite d'Hélène « quittant son mari » fait directement écho au contexte nuptial de l'élocution du poème – où parle une jeune mariée – et redirige implicitement la signification circonstancielle du poème vers le mariage prochain d'Anaëtoria³⁷ : vers ce qui l'attend prochainement, lorsqu'il ne sera plus question, pour elle, de gagner des concours de beauté. Nous sommes donc dans un contexte pragmatique très proche de celui du fr. 31 ; mais la première opposition éthique, évidente (entre richesse et désir), se double d'une seconde opposition entre deux manières d'interpréter le primat du désir, et donc entre deux manières d'interpréter l'audace, geste d'actualisation de ce primat. Implicitement, à travers Hélène, c'est une *méprise* qui est évoquée et rejetée.

Le public de Sappho connaissait sans aucun doute assez bien la légende troyenne pour induire spontanément du contexte et des hypertextes un réseau de significations implicites, qui renversent le sens immédiat de l'exemple d'Hélène. La mention d'Hélène, rapprochée, dans les strophes encadrantes, de la contemplation d'une armée, devait évoquer à Anaëtoria un passage très précis de l'*Iliade*. Au chant III, Hélène se trouve sur les remparts de Troie avec Priam, d'où ils contemplent les armées en rangs : situation analogue à celle dans

35 D'où l'idée d'une Hélène différente de celle d'Homère, défendue par exemple par Page duBois, à tort selon nous : « she proceeds to illustrate the truth of her preamble by calling Helen of Troy in evidence » (duBois, 1996 : 56). L'auteure conclut : « Sappho's Helen is very different from Homer's », c'est une Hélène « hero of her own life » (*idem*, p. 84).

36 C'est ce qui trouble Page, 1997 : 56.

37 D'où l'importance de distinguer, ce que Lasserre ne fait pas, la circonstance restreinte de composition – la victoire d'Anaëtoria à un concours – et l'horizon de la leçon, la circonstance générale – la *paideia* « dirigée vers le mariage ».

laquelle se trouve la locutrice de notre poème. Cette situation provoque chez Homère, comme ici, une réaction contrastée entre l'homme (Priam) et la femme (Hélène). Pour le Priam d'Homère (« pour certains »), c'est l'occasion de célébrer la beauté des héros grecs et troyens. Pour Hélène, c'est au contraire l'occasion de contempler l'étendue de son malheur (puisqu'elle est responsable de la guerre) :

Il eût bien mieux valu que je sois séduite par la mort cruelle, le jour où je suivis ton fils ici, abandonnant mon mari et mes proches, ma fille si choyée, et les jeunes compagnes que j'aimais tant ! Les choses n'ont pas été ainsi ; et je me consume à présent dans les larmes³⁸.

96

Les strophes 2-3 du poème de Sappho sont une quasi-citation de ces vers. La situation vécue par la locutrice du fragment 16 correspond, en miroir, à celle d'Hélène : toutes deux sont entourées d'un spectacle viril qui symbolise à la fois leur richesse d'épouse et leur situation contrainte ; mais il s'agit de deux situations, de deux privations de nature contraire. Chez Hélène, c'est une privation *subie*, qui est consécutive au geste transgressif par lequel elle a fait basculer son destin (la fuite pour suivre Pâris) ; chez l'élève de Sappho, c'est une privation *choisie*, fondée sur l'endurance du désir – une privation préférée à la jouissance du spectacle de ce qu'elle possède en tant qu'épouse, et qui suffit à « certains » (et certaines). Par là, Sappho oppose deux audaces de nature contraire : celle, présente de manière intertextuelle, d'Hélène, plus proche du sens usuel et latin du mot, est un geste de transgression ponctuelle vis-à-vis du monde qui contredisait ses désirs ; chez la locutrice du poème, c'est la *tolma* au sens du fragment 31. Ainsi, le parallèle entre ces deux figures « détournées » par Peitho (Persuasion) doit être lu à partir de la distinction de deux niveaux différents de « détournement » : pour Hélène, c'est un arrachement ponctuel réalisé envers et contre tout (et en particulier contre la contrainte sociale), tandis que pour la locutrice c'est un maintien au sein de la puissance contenue et dialectisée du désir. Ce qui est dénoncé en creux, dans l'opposition de ces deux figures, c'est donc la nature illusoire – selon Sappho – de l'acte audacieux (au sens courant) de libération d'Hélène : cet acte, fondé sur l'obéissance instantanée à un désir qui ne parvient à exister qu'en s'effectuant, offre un bonheur instantané converti aussitôt en malheur durable, tandis que la fondation endurente et tragique du désir de la locutrice, trouvant l'aliment du désir dans le désir lui-même, convertit paradoxalement en accomplissement le deuil de la réalisation du désir.

Conclusion : portée non polémique de la *tolma*

La conception sapphique de la *tolma* ne se justifie donc en dernier lieu que par une abstraction des conditions sociales et historiques qui la rendent nécessaire – celles de la condition de l'aristocratie lesbienne féminine. Le type de

38 *Iliade*, III, 173-176. Nous traduisons.

pensée qu'elle met en œuvre, s'il s'ancre dans un contexte strictement féminin, est en parfaite adéquation avec la métaphysique « virile » de la Grèce. C'est pour cela que Platon indique, tant par sa fidélité implicite à Sappho que par son refus de la reconnaître explicitement pour ascendante, combien les rapports entre éducation et audace désirante pensés par elle dans le contexte féminin du thias lesbien ont paru correspondre à une aspiration universelle, et non à une revendication de libération sociale effective qu'il aurait d'ailleurs sans doute condamnée³⁹. On peut d'ailleurs noter que, lorsque Sappho intervient dans le champ politique, c'est au nom de cette même pensée générale de l'éthique humaine – sans transgression sociale et sans distinction fondamentale du masculin et du féminin⁴⁰. Les quelques poèmes adressés par elle à des figures masculines – ses frères⁴¹ – pourraient ici faire l'objet d'une longue analyse complémentaire : ils confirmeraient l'absence de toute portée polémique et restrictivement féminine de la *tolma*, et montreraient que le type d'audace visé par Sappho, même s'il exclut toute transgression sociale, consiste néanmoins dans l'affirmation qu'il n'y a *pas*, philosophiquement parlant, d'*éthique* spécifiquement féminine, même s'il existe chez elle une *condition* féminine qu'elle ne questionne pas spécialement – la réponse audacieuse de Sappho au monde viril est donc bien là, mais sur le plan métaphysique et non social.

Auteur

Antoine Nicolle

Collège Universitaire Français de Moscou (CUF), Université d'État Moscou
Lomonossov / Université Paris II Panthéon-ASSAS

antoinenicolle@gmail.com

Œuvres citées

ARISTOTE, *Métaphysique*, trad. Tricot, Paris, Vrin, 2003.

BATTISTINI, Y., *Lyra erotica, VI^e siècle de notre ère, IX^e siècle avant Jésus-Christ*, Imprimerie nationale éditions, 1992.

BOILEAU, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

BRUNET, P., *Sappho, Poèmes et fragments*, Paris, L'Âge d'homme, 1991.

BRUNET, P., *L'Egal des dieux : Sappho, cent versions d'un poème recueillies par Philippe Brunet*, Paris, Allia, 1998.

CALAME, C., *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996a.

39 Le parallèle avec la *paideia* platonicienne ne doit pas non plus induire en erreur : il est utile du point de vue structurel, mais présente des différences majeures – nous en avons relevée une plus haut relativement au rôle du « maître ».

40 Fr. 5.

41 Fr. 5 et « *Brothers Poem* » (Obbink, 2007).

- CALAME, C., « Sappho's Group: An Initiation into Womanhood », dans GREENE, H. (ed.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996b.
- CALAME, C., (consulté le 22/08/2019) « Les noms de la femme dans les poèmes de Sappho : Traits érotiques, statuts sociaux et représentations genrées », revue en ligne *Eugesta*, 2003 : <https://eugesta-revue.univ-lille3.fr/numeros/numero-3-2013/>
- CAMPBELL, D. A., *Greek Lyrik, I. Sappho and Alcaeus*, Harvard University Press, Cambridge / Londres, 1982.
- CATULLE, *Poésies*, trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- DUBOIS, P., « Sappho and Helen », in GREENE, H. (dir.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996.
- FERRARI, F., *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pise, Giardini, 2007.
- GREENE, H., et SKINNER, M. B., *The New Sappho on Old Age. Textual and Philosophical issues*, Harvard University Press, Cambridge, 2009.
- LAMBIN, G., *Anacréon. Fragments et imitations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002
- LASSERRE, F., *Sappho : une autre lecture*, Padoue, Antenore, 1990.
- LATA CZ, J., « Realität und Imagination. Eine neue Lyrik-Theorie und Sapphos phainetai moi », *Museum Helveticum*, 42, 1985.
- LEDWIGE, B., *Sappho : la première voix d'une femme*, Paris, Mercure de France, 1987.
- LOBEL, E., PAGE, D., *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- LONGIN, *Du sublime*, trad. Jackie Pigeaud, Marseille, 1991.
- MORA, É., *Sappho, Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1966.
- ORBINK, D., *The Newest Sappho*, Leyde, Brill, 2007.
- O'HIGGINS, D., « Sappho's Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catulle 51 », in GREENE, H. (dir.), *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, University of California Press, Los Angeles, London, Berkeley, 1996.
- PIGEAUD, J., *Sappho, poèmes*, Paris, Rivages poche, 2004.
- POWELL, J., *The Poetry of Sappho*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- PRINS, Y., « Sappho's Afterlife in Translation », in GREENE, H. (dir.), *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, University of California Press, Los Angeles, London, Berkeley, 1996.
- RADKE, G., *Sappho Fragment 31 (LP). Ansätze zu einer neuen Lyriktheorie*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Stuttgart, Mainz Franz Steiner, 2005.
- RAYOR, D. J. et LARDINOIS, A., *Sappho. A New Translation of the Complete Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

Annexe

Traductions de ἀλλὰ πᾶν τόλματον en lien avec la compréhension globale du poème :

	Accent <u>passif</u> de <u>tolman</u>	Accent <u>actif</u> de <u>tolman</u>
Adjectif verbal à valeur de <u>possibilité</u> <i>Choisi par :</i>	<i>Leçon de résignation</i> : *On peut tout endurer (Campbell 1982, <u>Latacz</u> 1985, Lasserre 1990)	*On peut tout oser (<u>O'Higgins</u> 1996, pour d'autres raisons que celles que nous retenons)
Adjectif verbal à valeur d' <u>obligation</u> <i>Choisi par :</i>	<i>Leçon « stoïcienne »</i> : *Il faut tout endurer (Meunier 1932, Pigeaud 1991, Powell 2007)	<i>Leçon « romantique »</i> : *Il faut tout oser (Boileau 1674, majorité de traducteurs du 19 ^{ème} siècle, Reinach / Puech 1937, Mora 1966, <u>Battistini</u> 1991)

Conjuguer révolution, avant-garde et audace.

Le cas de Franz Seiwert

Résumés

Alors que l'on décrit traditionnellement l'audace comme une disposition des cœurs braves ou un élan des âmes téméraires, cette qualité pourrait être issue d'une autre source. C'est du moins ce que nous autorise à penser la production théorique et plastique de l'artiste anarcho-communiste Franz Wilhelm Seiwert qui a cherché, à travers elle, à nourrir l'esprit révolutionnaire de l'entre-deux-guerres. Étudier cet artiste nous permettra donc de définir et même de redéfinir les contours de l'audace, tout en déterminant ce qu'elle peut apporter à l'édification d'un nouvel ordre social. Ce faisant, nous découvrirons un propos et une œuvre méconnus, qui sont pourtant à maints égards emblématiques des grandes luttes menées par les avant-gardes contemporaines dont le mot d'ordre était justement l'audace.

Although daring is traditionally described as a disposition of brave hearts or an impetus of reckless souls, this quality could actually come from another source. At least, this is what can be inferred from the theoretical and plastic production of the anarcho-communist artist Franz Wilhelm Seiwert, who sought, through it, to nourish the revolutionary spirit of the inter-war period. Studying this artist will thus allow us to define and even redefine the outline of audacity, while determining what it can bring to the construction of a new social order. In doing so, we will discover a little-known work which is yet in many ways emblematic of the struggles waged by the contemporary avant-gardes, whose watchword was precisely audacity.

Mientras que la audacia se describe tradicionalmente como una disposición de corazones valientes o un impulso de almas temerarias, esta cualidad podría derivarse de otra fuente. Al menos, esto es lo que nos permite pensar la producción teórica y plástica del artista anarco-comunista Franz Wilhelm Seiwert, que buscó, a través de ella, alimentar el espíritu revolucionario del período de entreguerras. El estudio de este artista nos permitirá definir e incluso redefinir los contornos de la audacia, determinando al mismo tiempo lo que puede aportar a la construcción de un nuevo orden social. Al hacerlo, descubriremos un tema y una obra poco conocidos que son, en muchos aspectos, emblemáticos de las grandes luchas emprendidas por las vanguardias contemporáneas, cuya consigna era precisamente la audacia.

Mots clés : Seiwert ; audace-*Kühnheit* ; exemplification ; révolution plastique ; avant-gardes ; Progressistes

Key words: Seiwert ; *Kühnheit* ; Exemplification ; Plastic Revolution ; avant-garde ; Progressive

Palabras clave: Seiwert, audacia- *kühnheit*, ejemplificación, revolución plástica, vanguardia, progresismo

Le 7 août 1937, Constantin Brancusi, André Breton, Robert et Sonia Delaunay ou encore Auguste Herbin protestent, avec d'autres personnalités du monde culturel, contre l'exposition *Origines et développement de l'art international indépendant* du Musée du Jeu de Paume en raison de l'absence de certains de leurs pairs « dont l'importance et l'apport sont indiscutables et universellement connus »¹. Parmi les noms égrenés figure celui de Franz Wilhelm Seiwert. Aux côtés de Kasimir Malevitch ou de Theo van Doesburg, cet artiste et théoricien allemand apparaît comme un membre central de cette phalange de créateurs que l'on nomme aujourd'hui *avant-garde* et qui a pour mot d'ordre *l'audace*. S'ils en avaient été dépourvus, ils auraient rejoint les rangs de ceux qui se contentent de perpétuer les vieux langages pourtant mourants, comme l'évoquait Apollinaire vingt ans plus tôt dans son poème *Victoire*². L'audace permet au contraire à l'esprit de s'exalter, à la bouche de se débâillonner et à la main de s'enhardir pour oser conquérir de nouvelles terres artistiques. À une époque où cette qualité ne s'est pas encore normalisée, Seiwert est de ceux qui exhortent à la révolution culturelle, notamment avec le groupe des artistes progressistes qu'il fédère depuis Cologne. Mais face à ces avant-gardes se dressent des opposants qui cherchent à les faire reculer, voire à les terrasser, au nom d'une tradition sacrée. En première ligne figurent les nazis qui inaugurent à Munich, en cette année 1937, une « chambre des horreurs » qui exhibera jusqu'en 1941 ces artistes profanateurs. Seiwert est l'un de ceux à être mis au pilori au cœur de cette *Exposition d'art dégénéré*³ qui a pour but de discréditer son œuvre et de briser son influence corruptrice. Ernst Bloch comparera ce lieu à un camp de concentration où la culture se meurt sous les yeux des visiteurs.

Seiwert n'est cependant plus là pour le voir. L'artiste est mort le 3 juillet 1933, à 39 ans seulement⁴. Si l'annonce de cette disparition précoce fait craindre un assassinat à son ami l'écrivain prolétarien français Tristan Rémy⁵, c'est que l'audace qui habitait Seiwert ne s'est pas seulement manifestée dans ses choix plastiques, mais également dans ses choix politiques. Proche du communisme, de l'anarchisme et du conseillisme, Seiwert était animé d'idéaux qui représentaient un fléau à éradiquer aux yeux de l'extrême droite. Cependant, il s'était également attiré les foudres de sa propre famille politique à laquelle il n'hésitait pas à s'opposer pour défendre ses idées. Ses prises de position contre l'appareil autoritaire des partis, contre les corrupteurs du marxisme⁶ ou contre la promotion d'une ligne artistique conservatrice lui avaient ainsi valu certaines inimitiés au sein

1 Lettre ouverte au président du Conseil des ministres, au ministre de l'Éducation nationale et des beaux-arts, au directeur général des Beaux-Arts, 7 août 1937 (Bibliothèque Kandinsky, Paris – Fonds Rosenberg 10422-404).

2 « [...] ces vieilles langues sont tellement près de mourir / Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace / Qu'on les fait encore servir à la poésie ».

3 Nous avons relevé la présence d'au moins une œuvre de Seiwert dans l'étape hambourgeoise de cette exposition itinérante. Il s'agit d'une peinture intitulée *Binnenschiffahrt (Navigation fluviale)* et datée de 1923.

4 Pour en savoir plus sur la vie de cet artiste : Bohnen, 1978.

5 Dans une lettre datée du 5 juillet 1933, Rémy demande à connaître les circonstances exactes du décès de son ami, afin de « tranquilliser tous ceux qui l'ont connu [en France] ».

6 Les dirigeants de l'URSS en font partie à ses yeux.

du Parti communiste allemand (*KPD*), au point d'être menacé de mort par l'un de ses membres⁷. Un témoin de cette scène affirmera plus tard : « Chacun des deux partis qui luttait à l'époque pour la suprématie l'aurait tué.⁸ » À partir du 30 janvier 1933, c'est finalement la tragédie brune⁹ qui se joua en Allemagne et qui rendit plus concrètes les menaces. Les amis de Seiwert avaient d'autant plus de raisons de s'inquiéter qu'il s'était rapproché du groupe de résistance des *Rote Kämpfer*¹⁰. En réalité, la faiblesse et la souffrance causées par un cancer, qui rongait littéralement son crâne¹¹, écartèrent rapidement toute possibilité d'action. Bien que les causes de sa mort soient naturelles, nous comprenons pourquoi certains de ses proches resteront persuadés qu'il s'était éteint « avant d'avoir à partager le sort de ceux qui ont été jetés dans les prisons et les camps de concentration »¹² : son audace était une menace.

Ce mot apparaît pourtant peu sous la plume de Seiwert, peut-être parce qu'autour de lui l'audace ne se théorise pas. Antithétique de la parole creuse, elle se vit, se prouve, s'exemplifie. Nous nous proposons donc de reprendre, dans cet article, ce principe de l'exemple incarné, cher à Seiwert¹³. À travers sa vie et son œuvre, nous établirons la manière dont l'audace est pensée dans les milieux anarcho-communistes et ce qu'elle peut apporter au combat mené pour révolutionner le monde lorsqu'elle se manifeste dans la création d'un artiste engagé. Ce faisant, nous découvrirons une démarche emblématique des grandes luttes menées par les avant-gardes de l'entre-deux-guerres, mais dont la singularité nous permettra de révéler un visage méconnu de l'audace qui s'en trouvera ainsi partiellement redéfinie.

L'éveil d'une conscience

Né de parents « issus du peuple »¹⁴, Seiwert grandit dans un appartement pauvre de Cologne, où règnent la bienveillance, l'amour et la foi catholique¹⁵. Ces détails biographiques sont loin d'être anecdotiques si nous souhaitons comprendre – à travers l'exemple de Seiwert – ce qu'est l'audace et donc, en premier lieu, quelles en sont ses sources. Nous savons qu'*oser* nécessite de

7 Carl Oskar Jatho a été l'un des témoins de cette scène, évoquée dans : Jatho, 1964 : 17.

8 Jatho, 1952 : 41. Les traductions sont de l'auteur de cet article.

9 Cette expression est reprise du journaliste français Xavier de Hauteclocque, auteur d'une série de reportages sur le III^e Reich qui lui vaudront d'être empoisonné par les nazis.

10 Uli Bohnen parle même d'adhésion dans : Bohnen, 1983 : 159.

11 En 1901, le jeune Seiwert reçoit un traitement aux rayons X, pour une raison inconnue. Depuis leur découverte en 1895, ils ont largement été employés pour traiter toutes sortes de pathologies des plus graves aux plus anodines. Malheureusement, les effets secondaires sont nombreux et potentiellement graves. Chez Seiwert, outre une sévère brûlure à la tête, les radiations fragilisent sa santé jusqu'à ce qu'il soit emporté des suites d'un cancer, au terme de terribles souffrances.

12 Arntz et Tschinkel, 1934 : 3. Ils pensent peut-être alors à la triste destinée d'Erich Mühsam, que les Progressistes fréquentaient.

13 Seiwert critique ceux qui ne vivent pas selon leurs préceptes dans « *Gemeinschaft und Gesellschaft* », tapuscrit non publié et non daté (Franz Wilhelm Seiwert papers – IISG, Amsterdam).

14 Otto Freundlich, texte non publié (Archives d'Otto Freundlich, IMEC – 286FRN).

15 Voir à ce sujet : Jatho, 1952.

dépasser la crainte. Si la témérité voire l'insouciance de certains se révèlent alors utiles, d'autres sont poussés par un sentiment de confiance qui nous semble particulièrement présent chez Seiwert. Or, selon la théorie psychanalytique de l'attachement, ce sentiment naît de l'amour et des soins sécurisants apportés à l'enfant qui acquiert alors les leviers nécessaires au développement d'une personnalité plus ou moins audacieuse. Après avoir fini sa scolarité, Seiwert se serait ainsi senti autorisé à suivre sa propre voie qui, bien des fois, le conduit à s'opposer, s'affirmer, revendiquer et transgresser : alors que son père était employé des postes, Seiwert trouve une place chez un architecte qui éveille en lui le désir d'embrasser ce métier. S'il se dirige finalement vers les arts plastiques¹⁶, c'est sous l'impulsion de la fameuse Exposition internationale du Sonderbund¹⁷ qui a lieu en 1912 à Cologne. Âgé de 18 ans à peine, Seiwert est frappé par les œuvres de Gauguin, Munch, van Gogh et Picasso¹⁸, qui renversent les règles classiques de l'art pour en élargir les limites expressives et créatives. Ce choc esthétique stimule profondément Seiwert : peu après, il se consacre à sa production personnelle¹⁹. Les rares œuvres de jeunesse qui nous sont parvenues nous laissent penser qu'il a rapidement pris l'audacieux chemin des avant-gardes. Serait-ce la preuve d'une personnalité encline à la rupture, au dépassement, à l'innovation ? Nous en sommes réduits à de simples conjectures, aucun témoignage ne subsistant de cette période qui précède de peu la Première Guerre mondiale. Ce dont nous sommes sûrs, c'est que ce conflit va bouleverser Seiwert et troubler ses convictions, au point que l'audace deviendra une nécessité.

Seiwert ne participe pourtant pas aux combats. Si sa santé trop fragile le tient éloigné des tranchées et le « [sauve] du tombeau des masses », il n'en est pas moins marqué par ce terrible « carnage »²⁰, qui népargne pas ses proches²¹. Poussé par l'amour de son prochain que lui a enseigné la religion catholique, il devient un fervent opposant de cette guerre qu'il perçoit comme une réitération moderne du meurtre fratricide d'Abel par Caïn²². Mais quelle ne fut pas sa stupéfaction de voir des représentants de l'Église bénir les armes assassines ! Sa déception est immense. Son désir de transformer le monde qui a enfanté cette guerre l'est plus encore. Seiwert commence alors à fréquenter les cercles intellectuels pacifistes²³, souvent proches de l'extrême gauche, et finit par

16 Seiwert n'abandonnera jamais son intérêt pour l'architecture, comme en attestent les articles qu'il publie dans la revue *Der Bauschau* sous le pseudonyme de Rogkerus.

17 Il s'agit de l'Association exceptionnelle des amis de l'art et des artistes d'Allemagne occidentale, fondée en 1909 pour soutenir les nouvelles tendances créatrices. Cette exposition de 1912 est considérée comme l'une des plus importantes manifestations d'art moderne.

18 Ce sont les quatre noms que Seiwert cite dans une brève notice autobiographique jamais publiée à notre connaissance (Archives d'Otto Freundlich, IMEC – FRN 21.23).

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 Son proche ami, le peintre Hubert Nöthen, tombe au combat en 1917.

22 Seiwert, août 1932 : 102.

23 Nous pouvons également citer le cercle d'intellectuels, d'écrivains et d'artistes formé autour de Carl Oskar Jatho, qui organise des conférences sur l'art moderne et des séances de lecture des classiques de la littérature ou d'ouvrages révolutionnaires.

sedéclarer « marxiste »²⁴. En réalité, sa pensée est plus complexe. Syncrétique, elle puise également ses sources chez Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg mais aussi Mikhaïl Bakounine, Pierre Kropotkine ou encore Gustav Landauer... Sans oublier que ce lecteur d'Élisée Reclus a cherché dans les lois de la nature la preuve de l'égalité de tout ce qui existe dans l'univers, dont l'harmonie serait étouffée dans les sociétés contemporaines par le système capitaliste. Cette complexité idéologique conduira Seiwert à fréquenter différents groupes et organisations politiques, tout en refusant d'être enfermé dans le système autoritaire d'un quelconque parti. Nous comprenons alors que, bien souvent, croyances et convictions font de l'insoumission un corollaire de l'audace.

Au cours de ces années de guerre, c'est notamment avec le cercle de Franz Pfemfert, réuni autour de sa revue berlinoise *Die Aktion* (Ill.1), que Seiwert noue des liens étroits. Le refus manifesté par Pfemfert de placer les pages politiques, littéraires et artistiques de sa publication « sur le terrain d'un parti déterminé », afin d'en faire l'organe du « radicalisme honnête » de toute la « grande gauche »²⁵, a indubitablement favorisé ce rapprochement. Un autre élément l'a certainement encouragé : Pfemfert a été l'un des rares intellectuels à se positionner du côté des pacifistes dès le début de la guerre. Si la censure l'empêche ensuite de défendre ouvertement la paix dans les pages de *Die Aktion*, il ose utiliser des subterfuges pour contourner les interdits. C'est ainsi que des numéros entiers, dédiés aux écrivains et artistes issus des pays ennemis de l'Allemagne²⁶, se transforment en de discrets mais sincères appels à la fraternité. Quant à la rubrique « Ich schneide die Zeit aus » (Je découpe le temps), apparue au cours de l'année 1915, elle reproduit – souvent sans autres commentaires – des extraits de textes ou d'articles de presse dédiés à la guerre, dont l'assemblage en révèle la bêtise et l'horreur²⁷. Quant aux gravures et dessins publiés, certains parviennent subtilement à montrer ce que la censure interdit. Il en est ainsi de l'enchevêtrement de lignes esquissées par Mikoláš Aleš, reproduites sous le titre innocent de *Zeichnung (Dessin)* (Ill.2). Dans le regard du lecteur qui s'y attarde, elles se muent en squelette armé d'une faux et monté sur un cheval, transperçant un nuage de fumée. Bien que cette œuvre soit antérieure à la Première Guerre mondiale, sa reproduction en 1916 dans les pages de *Die Aktion* lui confère un sens nouveau. Cette Mort est celle qui a été lancée sur les terres de Verdun par les dirigeants des pays en guerre, qui se soucient peu du nombre de vies humaines qu'elle fauchera sur son passage. Cette même année, apparaît dans *Die Aktion* une « Kleiner Briefkasten » (Petite boîte aux lettres). Bien que la première rappelle la portée exclusivement littéraire et artistique de la revue, les noms de Franz Mehring, d'Otto Rühle et d'autres militants d'extrême gauche commencent à y être cités, avant que la pensée politique n'ose se

24 C'est le terme qu'emploie Seiwert dans sa notice autobiographique et dans certains de ses articles.

25 [s.n. : PFEMFERT, Franz], février 1911 : 24.

26 Nous pouvons citer le n° 48/50 du 4 décembre 1915 dédié à la France ou le n° 5/6 du 5 février 1916 mettant à l'honneur la Belgique.

27 Nous pensons que ce procédé inspira Seiwert et les Progressistes pour leur revue *a bis z*. Nous expliquerons ce point dans un prochain article.

faire plus présente à partir de 1917. Cette ligne éditoriale fait vibrer *Die Aktion* d'une énergie que Romain Rolland qualifie d'« audacieuse »²⁸, qualité célébrée par les théoriciens anarchistes et communistes que lit alors avec ferveur le jeune Franz Seiwert.



Ill. 1 : *Die Aktion*, n° 43/44, 23 octobre 1915 ; Ill. 2 : Mikoláš Aleš, Dessin, *Die Aktion*, n° 18/19, 6 mai 1916

Sous leur plume, l'audace est érigée au rang de nécessité. L'étude que nous avons menée de leurs textes nous permet d'en saisir les raisons. Lorsqu'elle est convoquée comme synonyme d'impertinence, l'audace se révèle utile pour se débarrasser du respect traditionnellement inculqué à l'égard du pouvoir, afin de le défier. Évoquée comme un équivalent de la hardiesse, elle ne rend pas simplement possible la critique de la pensée gangrenée du système capitaliste. Elle encourage le suiveur à devenir éclairé, en l'aidant à produire de nouvelles idées et à imaginer de nouvelles formes de combat, plus osées les unes que les autres. L'audace porte alors en elle ce courage dont elle est si proche, qui empêche le révolutionnaire de rendre les armes et qui lui fait risquer jusqu'à sa vie. Dans ce cas, l'allemand peut parfois préférer à *Kühnheit* le terme analogue de *Wage/Mut*, l'audacieux étant celui qui ose avec *courage*. De Kropotkine à Luxemburg, nous retrouvons finalement les acceptions traditionnelles de ce terme, dont ils saisissent bien la dimension fluctuante. Ils jouent parfois avec elle, non sans ironie. De textes en textes, le lecteur peut imaginer que l'*audace* d'un ouvrier syndicaliste qui demanderait plus de droits au directeur de l'usine serait synonyme de *courage* pour ses camarades et d'*impudence* pour son supérieur. Ce

28 Plus précisément, il la qualifie de « vibrante, nerveuse, audacieuse » : Rolland, 1919 : p. 129.

dernier pourrait alors faire montre de la seule audace qu'il connaisse, c'est-à-dire de *mépris*, en renvoyant celui qui espérait simplement mieux vivre. Même si cet exemple nous rappelle que l'audace n'est pas toujours couronnée de succès, les qualités qui sont les siennes la hissent au rang des valeurs essentielles au succès de toute révolution. Il suffit de lire, pour s'en convaincre, les mots d'Élisée Reclus : « De la sagacité, de l'audace, de la puissance de calcul dépend la victoire »²⁹ ou ceux de Pierre Kropotkine : « [Sans] ce sentiment d'indépendance et ce souffle d'audace, [...] aucune révolution ne saurait s'accomplir »³⁰. Cependant, aussi importante soit-elle, l'audace ne fait pas l'objet d'analyses poussées chez les théoriciens qui ont le plus contribué à forger l'esprit de Franz Seiwert³¹. Peut-être parce que définir l'audace, c'est prendre le risque de fixer l'essence d'une qualité qui s'apparente plutôt à un mouvement vers l'avant. Or, communiquer la puissance de son énergie est une nécessité. Si l'idée domine que penser les causes, les moyens et les issues d'une révolution permet d'agir plus efficacement, l'audace semble se saisir, se transmettre et se ressentir avant tout par l'exemplification : on ne la théorise donc pas, on la montre, on l'illustre, voire on l'incarne. Ainsi, lorsque Karl Marx analyse les événements de la Commune de Paris, il expose les actions courageuses et hardies des uns, revalorisées en comparaison de la lâcheté des autres, tout en formulant des réflexions et des idées qui sont elles-mêmes audacieuses. En d'autres termes, il s'agit là d'une manière de « réveiller l'audace [...] en prêchant d'exemple », pour reprendre les mots de Kropotkine³². Ce type de transmission nous permet d'insister sur une caractéristique de cette qualité que Seiwert va découvrir grâce à ses lectures, mais également grâce à sa propre expérience : l'audace n'est pas de l'ordre de l'essentialisme. Elle n'est fondamentalement liée ni à un type d'individu, ni à une classe sociale. Nous le comprenons avec Bakounine qui décrit la bourgeoisie du XVIII^e siècle comme « intelligente » et « audacieuse », avant de dépeindre celle qui lui est contemporaine comme « stupide » et « lâche »³³. Une impulsion exogène peut donc éveiller cette fameuse audace en chacun. Et elle peut s'éteindre si sa flamme n'est pas entretenue. C'est là que nous saisissons toute l'importance de l'*Action* que mène durant la Première Guerre mondiale Franz Pfemfert. Elle peut être comparée à cette minuscule poussière décrite par Seiwert en 1921³⁴. Symbole du corps anéanti par la mort, elle devient paradoxalement une force vive lorsqu'elle ose se mettre en mouvement, alors que tout est encore figé autour d'elle. Jouant certainement avec l'expression « provoquer des remous », qui donne en allemand « soulever des tourbillons de poussière », Seiwert révèle que cette petite particule tournoyante a le pouvoir d'influencer le reste de ses congénères, emportés à leur tour par la levée de ces « vents audacieux » qu'évoque en 1917 le

29 Lettre de Reclus à Henri Roorda van Eysinga datée du 23 juillet 1894 : Reclus, 1925 : 170.

30 « L'esprit de révolte » dans : Kropotkine, 1885 : 285.

31 Du moins, c'est ce qu'il nous semble au regard des ouvrages de Bakounine, Kropotkine, Marx, Liebknecht ou Luxemburg qui ont été consultés pour les besoins de cet article.

32 « L'esprit de révolte » dans : Kropotkine, 1885 : 284.

33 Bakounine, 1911 : 314.

34 [s.n. : Seiwert], décembre 1921.

poète futuriste Libero Altomare dans les pages de *Die Aktion*³⁵. Seiwert, qui s'est lui-même mis en mouvement grâce à ces précieuses poussières, décide de participer à cet éveil collectif des consciences.

Quand la connaissance mène à l'audace

Un mois après la première collaboration de Seiwert avec *Die Aktion*, la Révolution d'Octobre éclate. Tandis que les échos des événements russes parviennent peu à peu à passer entre les mailles de la censure, les grèves, les insurrections et les désertions se multiplient en Europe. En Allemagne, le désir de renverser l'ordre ancien se radicalise jusqu'à ce que les mutineries des marins de Kiel mettent le feu aux poudres, dans les jours précédant l'armistice de 1918. Comme tant d'autres, Seiwert est enthousiasmé par l'effondrement de l'Empire allemand et par le tumulte des troubles révolutionnaires. Il croit alors voir s'élever dans le ciel une étoile rouge³⁶ venue annoncer l'avènement d'une nouvelle communauté universelle au cœur de laquelle l'Homme « [vibrera] dans une relation globale avec tout ce qui existe »³⁷. Cependant, il ne se saisit pas d'un fusil pour soutenir les Spartakistes et les autres factions combattant dans les rues allemandes ceux qui s'opposent à la prise de pouvoir du prolétariat. Pour soutenir la Révolution et le monde nouveau qu'elle porte en elle, il utilise en premier lieu les armes du « travailleur intellectuel »³⁸. Les mots qu'il couche par écrit et ceux qu'il prononce durant les réunions politiques sont destinés à nourrir « le processus spirituel révolutionnaire »³⁹, au cœur duquel les idées se confrontent, se corrigent, s'unissent et s'enhardissent les unes au contact des autres. La nature et l'utilité de ces mots sont doubles pour le peuple. Tout d'abord, ils permettent d'encourager les actions à venir, d'attiser les révoltes en cours et de nourrir toutes les audaces. Il en est ainsi d'un des premiers articles signés par Seiwert en 1919, alors qu'il est encore sous l'influence de l'expressionnisme. Dès les premières lignes de ce texte, il tente d'enflammer les esprits en utilisant le ton impérieux du sermon ainsi que la puissance des images et de la personnification :

Peuple travailleur, aujourd'hui le jour est arrivé où les lois de l'humanité doivent être accomplies. Sans quoi demain continueront les affaires qui t'ont menées à la misère et après-demain tes enfants seront à nouveau massacrés, car le marché l'exige. [...] Aie le cou-

35 Altomare, 8 septembre 1917 : 476. Dans ce poème, les vents audacieux doivent donner le courage aux Hommes d'abandonner leur foyer statique pour embrasser le dynamisme de la vie moderne.

36 L'étoile rouge habillée du marteau et de la faucille est présente dans plusieurs œuvres de ce catholique, qui détournera ainsi plusieurs symboles religieux.

37 Lettre de Franz Seiwert à Franz Pfemfert reproduite dans : Brupbacher, Pfemfert et Seiwert, 1923 : 148.

38 Arntz, Rémy et Seiwert sont ainsi désignés par August Sander dans une photographie datant du milieu des années 1920.

39 Seiwert, décembre 1920.

rage d'assumer le pouvoir et la responsabilité, jusqu'à ce que s'éteigne le pouvoir dans l'amour⁴⁰.

Mises en gardes et injonctions se poursuivent tout au long de ce texte, qui place par moments le pathos rhétorique au cœur de son dispositif de persuasion. Il en est ainsi lorsque Seiwert évoque les « martyrs » de la Révolution et appelle leur sang sacrificiel à « donner la force » à ceux qui restent de devenir à leur tour « victimes »⁴¹. Dans les dernières lignes, le ton dramatique se lie au vocabulaire religieux pour finir en prophétie :

Le chemin de croix de l'Homme est long. Aujourd'hui il dépend de toi, Peuple, qu'il soit abrégé un peu. [...] Devant Dieu, cent ans sont comme un jour et un jour sont comme cent ans ! Qu'est-ce que le temps ? Mais toi, Peuple, pense à tes enfants saignant et se vidant de tout leur sang, qui devront à nouveau être sacrifiés, si tu ne marches pas avec courage sur le chemin. Le chemin qui mène aux Hommes. Aujourd'hui ou dans cent ans !⁴²

Seiwert prend ici pour modèle les « paroles des révoltés » qui l'ont précédé et qui ont su répandre avant lui le « souffle qui inspire »⁴³. Grâce à eux, Seiwert a certainement saisi combien l'audace que les mots ont le pouvoir de susciter est proportionnelle aux émotions ressenties à leur contact par le lecteur. Plus la tempête intérieure sera grande, plus la réaction sera puissante. Seiwert publie donc ces lignes enflammées dans *Die Aktion* mais également dans un cahier spécial édité par le Ziegelbrenner (Briquetier)⁴⁴, dont il distribue la revue éponyme en Rhénanie. Sa volonté d'exalter les sentiments révolutionnaires le conduit même à s'investir dans la publication de ce périodique anarchiste alors que son fondateur, Ret Marut, est recherché pour haute trahison en raison de sa participation à la République des Conseils de Bavière. La possibilité de toucher le peuple ne semble être, cependant, jamais aussi grande que lorsque Seiwert distribue des tracts à la sortie des usines⁴⁵.

Mais si ces mots qui attisent la compassion, le mépris ou la colère peuvent momentanément agiter le cœur et l'esprit des lecteurs, ils seraient incapables de les maintenir durablement sur le chemin de la Révolution : les émotions étant par essence aléatoires et fluctuantes, leurs effets le sont tout autant. L'audace finirait donc inmanquablement par s'essouffler. Par conséquent, Seiwert va peu à peu leur préférer les mots qui éclairent et guident par l'entremise des lumières de la raison. Le pathos cède sa place à la dialectique. Nous observons cette

40 Seiwert, 19 avril 1919 : 205-206.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.* : 207. Dans un article publié dans *Die Aktion* le 16 novembre 1918, Pfemfert déclare au contraire « *Jetzt – oder nicht in hundert Jahren!* ».

43 Nous détournons ici des images formulées par Bakounine notamment dans ses *Paroles d'un révolté*.

44 Seiwert, 1920.

45 Nous ne connaissons pas la fréquence de cette pratique, mentionnée notamment par Tristan Rémy.

même forme d'objectivisation des espérances et des croyances dans les textes de son grand ami, l'artiste avant-gardiste Otto Freundlich. Celle-ci s'explique en partie par le contexte politique. Si les troubles révolutionnaires persistent en Allemagne après l'emprisonnement ou l'assassinat de ses grands meneurs, au nombre desquels comptent Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg, la jeune République de Weimar va peu à peu parvenir à éteindre le feu des révoltes. En 1923, la stabilisation – bien que relative – du nouveau régime ne permet plus de douter de l'insuccès de la Révolution allemande. L'exaltation s'essouffle. Seiwert et Freundlich font alors le même constat qu'Élisée Reclus : « Jusqu'à maintenant aucune révolution n'a été absolument raisonnée, et c'est pour cela qu'aucune n'a complètement triomphé. »⁴⁶ Comme Bakounine ou Marx – qui ont également désigné les connaissances défaillantes du prolétariat comme une cause majeure de l'échec des tentatives de renversement du capitalisme bourgeois –, Reclus estime qu'il s'agissait « d'actes presque inconscients de la part des foules qui s'y trouvaient entraînées [...] » par ce qu'Emmanuel Kant appelait les maladies de l'âme. Il ne s'agit pas alors pour Seiwert de rejeter les émotions des exploités et des déshérités, mais de les aider à *comprendre* les causes de la détresse ou de la colère qu'ils *ressentent* pour générer en eux une prise de conscience, une conviction et une détermination qui ne sauraient être altérées par un changement

d'humeur ou une promesse électoraliste. Devenir un passeur du savoir⁴⁷ devient donc une nécessité pour Seiwert, qui contribue en tant que tel à ce que l'audace de la pensée comme l'audace de l'action ne faiblissent plus jamais.

Car de manière intéressante, nous pouvons noter qu'en allemand l'audace est étymologiquement liée à la connaissance. En effet, la racine de *Kühnheit* vient du *Germanische*⁴⁸ *koni*, « celui qui comprend ». En découlent les radicaux *kan-* et *kun-* à la source du mot « audace », ainsi que des verbes *können* (pouvoir/savoir) et *kennen* (connaître), qui sont de ce fait tous connectés – à un degré différent – à la notion de savoir et de maîtrise. Le Kölsch, dialecte colonais qu'emploie parfois Seiwert⁴⁹, établit une filiation étymologique similaire avec *Könheit*. La racine latine du mot français ne crée pas la même parenté de sens puisque *audacia* découle d'*audere* qui signifie oser. Cette particularité allemande nous autorise à redessiner les contours de la *Kühnheit*. Alors qu'on la décrit traditionnellement comme une disposition des cœurs braves ou un élan des âmes téméraires, cette qualité pourrait également être forgée par l'intellect. En décidant de s'adresser avant tout à celui-ci, Seiwert serait donc capable d'éveiller l'audace tout en assurant sa pérennisation, voire son éternisation au sein du peuple, au même titre que toutes les qualités et valeurs nécessaires au succès de la prochaine révolution, qu'il prépare déjà. Cette obstination de Seiwert peut d'ailleurs être interprétée comme le résultat de cette logique, ses convictions – transformées en certitudes par ses lectures – lui imposant de ne jamais baisser les armes.

46 Reclus, 1906 : 44-45.

47 À ce sujet, voir l'article : Simoniello, septembre-décembre 2017.

48 Allemand ancien utilisé approximativement du 1^{er} siècle avant J.-C. au 11^e siècle après J.-C.

49 Il en est ainsi dans : Seiwert, 8 janvier 1923.

Oser détruire pour construire

Après l'échec de la Révolution allemande, Seiwert s'attelle donc à « l'œuvre préparatoire »⁵⁰ de celle qui suivra, avec solidement ancrée en lui cette connaissance infaillible : « La loi du monde est la transformation du monde »⁵¹. Entouré de Gerd Arntz, Otto Freundlich, Heinrich Hoerle et d'autres personnalités avant-gardistes qu'il fédère autour du Groupe des artistes progressistes⁵², il est l'un de ces « hommes d'initiative » qui osent « déployer une audace de pensée, une énergie d'action [...] et une âpreté au travail », en participant notamment à ce que les « idées nouvelles » soient « ébauchées » et « répandues dans les masses » qui s'y seront ainsi « accoutumées » lorsque l'heure de l'ultime révolte aura sonné⁵³. Dans cette optique kropotkinienne, Seiwert ne cesse d'alimenter et de diffuser la pensée révolutionnaire. Ce contributeur de *Die Aktion*, de la *Sozialistische Republik* ou du *Washington Post*, va jusqu'à fonder une revue, malgré des moyens financiers limités. En octobre 1929 paraît le premier numéro d'*a bis z*, « organe du groupe des artistes progressistes ». Sur les quatre pages de ce mensuel, les mots imprimés ne parlent pas simplement d'accumulation du capital par les classes possédantes ou de propagande par le fait. Ils exposent ce que les cercles réactionnaires cherchaient à cacher, à savoir des pensées, des actions et des créations qui, dans des domaines variés du savoir et de l'activité humaines, contribuent au mouvement de transformation totale du monde par leur audace et leur progressisme. Parmi eux, l'art avant-gardiste occupe une place centrale. Car si Seiwert est un intellectuel qui participe activement à la révolution de l'esprit, il est également un artiste qui opère une révolution du regard.



Ill. 3 : Franz Seiwert, Gravure sur bois, *Die Aktion*, n° 35/36, 8 septembre 1917

50 Kropotkine, 1914 : 19-20.

51 Seiwert, octobre 1929 : 1.

52 Seiwert a participé aux activités d'autres groupes, de Dada Cologne à Die Kommune.

53 Kropotkine, 1914 : 19-20.

La première contribution de Seiwert à *Die Aktion*, en 1917, ne prend donc pas la forme d'un article mais celle d'une gravure sur bois (Ill. 3). Si elle semble n'être qu'un inoffensif portrait de femme dévoilant le haut de ses seins, elle bouscule par son style expressionniste les règles académiques officielles et malmène le « bon goût bourgeois ». Par la suite, nombre de sculptures, de peintures, de dessins ou de vitraux de Seiwert adopteront une iconographie politique. Cependant, l'originalité de cet artiste est de continuer à défendre la nécessité supérieure de l'audace formelle. Alors que la plupart des critiques du KPD, tels que Gertrude Alexander, plaide pour une désidéologisation des formes de « la vieille culture » et leur assujettissement aux idéaux communistes, Seiwert s'y refuse. Comment prétendre révolutionner le monde si on n'a pas le courage de révolutionner l'art ? Comment faire naître une humanité nouvelle si on ne se bat pas pour libérer le regard soumis et l'esprit fermé des êtres qui la composent ? Comment leur parler de lutte des classes, de fraternité ou de solidarité avec des formes corrompues par la culture des dominants qu'elles ont servie ? Car Seiwert en est persuadé : tout signe transmet par son fond un message consciemment perceptible et par sa forme un message inconsciemment perceptible. Ce faisant, cette forme peut éduquer, voire modeler l'œil, l'esprit et *in fine* la totalité des êtres auxquels elle s'adresse, pour en faire des agents de transformation du monde. Pour reprendre les mots du critique Adolf Behne : « Chaque changement de forme est également changement de mentalité et, au final, changement politique aussi. »⁵⁴ Cette croyance – partagée par Laszlo Moholy-Nagy, Raoul Hausmann et d'autres artistes que côtoie Seiwert – est perceptible jusque dans son rapport aux mots. S'engageant au cours des années 1920 dans une activité reconnue de typographe, il va chercher à renforcer les idées que ses mots véhiculent en les habillant d'une forme qui en serait le reflet. Le choix le plus audacieux qu'il fait est de supprimer l'emploi de toutes les majuscules. Décrites dans certains milieux avant-gardistes comme des « lettres coiffées de perruques poudrées et de petites couronnes de prestige »⁵⁵, elles sont jugées responsables d'une hiérarchisation de l'écriture qui va à l'encontre des idéaux égalitaristes de Seiwert. En outre, ces majuscules ne concordent pas avec ses aspirations internationalistes, étant profondément liées à la langue allemande depuis leur propagation à ses adjectifs substantivés. Alors qu'elles sont défendues comme un particularisme de l'identité germanique par les nationalistes, Seiwert finit donc par y renoncer. En attestent les affiches qu'il crée pour le Groupe des artistes progressistes ou la revue *a bis z* dont il est le principal éditeur (Ill. 4). Dans ces pages, entièrement écrites en minuscules, Seiwert défend avec acharnement l'audace plastique des avant-gardes, au point de préférer soutenir le travail révolutionnaire dans ses formes d'artistes apolitiques, plutôt que le travail exclusivement révolutionnaire dans son fond d'artistes d'extrême gauche. Les sculptures d'un Constantin Brancusi – qui inspire à Seiwert l'un de ses rares emplois du terme « audacieux »⁵⁶ (Ill. 5) – sont en effet jugées plus

54 Behne, août 1931 : 781.

55 [s.n.], mai 1931 : 123.

56 Seiwert, novembre 1928 : 5.

utiles que les dessins d'une Käthe Kollwitz. D'autant que ces derniers cachent un danger négligé par les critiques et théoriciens communistes : en perpétuant les formes héritées de la culture des dominants, ils participeraient involontairement à la propagation de « l'infection bourgeoise »⁵⁷, au lieu de l'endiguer.



Ill. 4 et 5 : *a bis z*, organ der *gruppe progressiver künstler*, octobre 1929- février 1933

Ces convictions conduisent Seiwert à formuler, en 1920, un appel au « chaos »⁵⁸ artistique, typique des avant-gardes politisées les plus radicales. Alors que les bruits de la révolution résonnent encore en Allemagne, Seiwert exhorte ses camarades à se débarrasser de « la forme qui avait noué des liens avec [...] le mal, le mensonge » et pousse l'audace jusqu'à déclarer : « À bas le respect de [la] culture entièrement bourgeoise ! Renversons les vieilles idoles ! Au nom de la culture prolétarienne à venir ! »⁵⁹ Ces lignes sont rédigées après qu'une toile de Rubens a été transpercée par une balle perdue lors du putsch de Kapp qui oppose, dans les rues de Dresde, milices d'extrême-droite, soldats de la Reichswehr et ouvriers socialistes ou communistes. Bien qu'involontaire, la dégradation de la peinture de Rubens n'en émeut pas moins le peintre Oskar Kokoschka. Il signe un appel recommandant aux chefs politiques de tous bords de s'affronter en duel, loin des biens culturels « sacrés » de l'humanité. Ce texte suscite de vives réactions, notamment en raison de son manque de considération à l'égard des nombreuses victimes que l'on dénombre parmi le peuple. La plus fameuse réponse adressée à Kokoschka est l'article signé par les dadaïstes George Grosz et John Heartfield : « Der Kunstlump » (La canaille de l'art)⁶⁰. La manière dont Kokoschka, comme tout « petit-bourgeois », place la culture destinée à la jouissance des puissants au-dessus de la vie du peuple, qui lutte pour

57 Hoerle, été 1924 : 62-63.
 58 Seiwert, 25 décembre 1920 : 719.
 59 Seiwert, 24 juillet 1920 : 418-419.
 60 Grosz, Heartfield, 1919-1920.

améliorer son existence, les encourage à vouloir « accélérer par tous les moyens la désintégration de [la] culture des exploités »⁶¹. Seiwert surenchérit en déclarant : « Si le caractère périssable des œuvres [...] nous ôte le courage nécessaire pour nos actions » alors « débarrassons-nous en »⁶².

Cette réaction excessive, née d'un contexte politique explosif, est l'expression du désir ardent de Seiwert de voir révolutionnée chaque parcelle du monde et d'un refus tout aussi vif de se soustraire à cette nécessité à cause d'une dévotion démesurée pour « l'Art ». Mais dans les faits, Seiwert ne dirigera jamais l'audacieuse force destructrice contenue dans ses paroles contre un quelconque objet matériel. Elle alimentera seulement sa création. De nature janusienne, celle-ci est en effet vouée à éradiquer les formes corrompues de la « culture bourgeoise », en forgeant de nouveaux signes visuels émanant des valeurs de l'anarcho-communisme. En d'autres termes, elle altère pour libérer, elle anéantit pour purifier, elle détruit pour créer. Dans la lignée de Bakounine, le chaos seiwertien se veut donc salutaire. Cela ne signifie pas pour autant que Seiwert nie, dans ce processus de révolution plastique, toute valeur aux productions du passé. Comme beaucoup d'artistes de son temps, il est particulièrement attaché à l'art médiéval, qu'il perçoit comme l'émanation d'une époque au cœur de laquelle le peuple était encore uni au sein d'une communauté solidaire liée par un principe d'entraide. En outre, tandis que les expérimentations avant-gardistes sont méprisées par certains critiques d'extrême gauche qui les interprètent comme les produits du déclin de la société bourgeoise⁶³, Seiwert célèbre leur potentiel dissident qu'il a tant admiré durant l'exposition du Sonderbund. Cependant, l'audace qu'elles lui ont inspirée est libérée de sa visée purement esthétique pour servir un idéal politique, social et humain.



6 : Franz Seiwert, *Stadt und Land*, 1932, Huile sur bois, 70,6 x 80,7 cm. Cologne, Museum Ludwig

61 *Ibid.*

62 Seiwert, 24 juillet 1920. Nous ne nous attardons pas ici sur ce débat, qui fait l'objet d'un article en cours de rédaction.

63 Voir notamment : Alexander, 24 juin 1920.

D'expérimentations en expérimentations, Seiwert finit par élaborer un constructivisme figuratif qui se veut tout autant révolutionnaire dans son fond que dans sa forme. Seiwert devient ainsi le promoteur d'une des plus audacieuses tendances avant-gardistes, celle qui allie radicalité plastique et radicalité politique. Prenons l'exemple de *Stadt und Land (Ville et campagne)*⁶⁴ peint en 1932 (Ill. 6). Cette peinture est composée de figures géométriques qui génèrent conjointement un paysage, sur lequel se dressent deux figures schématisées à l'extrême. L'une brandit une faucille et s'affirme ainsi comme l'incarnation du paysan. L'autre serre un marteau contre sa cuisse et se fait le représentant du peuple ouvrier. Ces deux symboles du communisme sont reliés par une oblique invisible dont le point central est marqué par la rencontre des deux autres mains des travailleurs, serrées dans un geste de fraternité. Ce type de création est le résultat d'un travail préalable d'élémentarisation destiné à faire surgir les éléments primaires universels de la création, que Seiwert a ensuite remplis « avec le contenu qui résulte de la période de lutte »⁶⁵. Si les formes que prennent ces œuvres ont été pensées dans une perspective de simplicité et d'intelligibilité, elles revêtent également une force symbolique puissante. En ce qui concerne le cas de *Stadt und Land*, nous pouvons interpréter les figures géométriques étroitement liées entre elles comme une métaphore du lien unissant toute chose, certainement inspirée de l'œuvre d'Otto Freundlich dont il admire le travail. Formes figuratives et non-figuratives soutiendraient ainsi leur message de fraternité et de solidarité respectif. Ce type de renforcement « discursif » n'est pas généralisé chez Seiwert, bien qu'il se retrouve dans d'autres créations. De manière plus systématique, l'aspect rigoureux que l'artiste choisit de donner aux signes de son langage plastique doit communiquer l'idée que « l'art est une chose claire et légale. [...] Une image doit être juste comme un exercice de calcul. »⁶⁶ Sa rigueur « mathématique » apparente est, en effet, censée signifier l'objectivité, l'exactitude et donc la véracité des principes anarcho-communistes qu'elle formule. Ce faisant, ces signes visuels, comme leurs homologues textuels, tentent de convaincre la raison plutôt que d'enflammer les passions, afin d'ancrer plus solidement en chacun la nécessité du changement. L'effet de stabilité des compositions, engendré dans cette optique, ne doit cependant pas laisser sous-entendre que les œuvres de Seiwert seraient « l'Ultime »⁶⁷. Elles ne sont, en réalité, qu'une étape menant à son avènement qu'elles cherchent à préparer en ouvrant une voie des plus audacieuses, celle de la transformation totale, pour sa part suggérée par l'aspect parfois évolutif des figures (Ill.), par la matière picturale vibrante apposée sur certaines toiles (Ill. 6) et, bien sûr, par la mutation des formes plastiques libérées de leurs contraintes passées par l'esprit avant-gardiste de leur auteur.

64 Voir sur le lien : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seiwert_Stadt_und_Land_1932.jpg

65 Seiwert, juillet 1932 : 97.

66 Seiwert, mai 1925.

67 Seiwert, « Rechtfertigung » : 1920.



Ill. 7 : Franz Seiwert, *Solidarität*, Gravure sur bois, *Die Aktion*, n° 6, 26 juin 1925

Le prix de l'audace

Le travail de Seiwert est cependant mal compris dans les milieux d'extrême gauche, qui imposent peu à peu la ligne classique du réalisme socialiste⁶⁸, plus appropriée au goût conservateur du peuple. Seiwert n'ignore pas ce désir d'illusionnisme et de joliesse qui habite ceux à qui il s'adresse. Il ne veut simplement pas s'y soumettre⁶⁹, l'interprétant comme symptomatique de l'asservissement total de la classe prolétarienne par la classe dirigeante, qui lui impose jusqu'à ses goûts. Il déclare ainsi : « Le prolétariat n'a pas de culture. Il est la classe opprimée qui revêt la culture de ses maîtres, comme la servante revêt les habits usés de ses maîtres. »⁷⁰ Aussi pénible soit-il, ce rejet nourrit la détermination de cet *audacieux* insoumis car il en *connaît* les raisons, qu'il s'acharne à vouloir com-

68 Cette doctrine esthétique ne sera officiellement adoptée qu'en 1934.

69 Il concède, cependant, ne pas aller aussi loin sur la voie de l'abstraction que ce qu'il souhaiterait.

70 Seiwert, 26 juin 1925 : 313.

battre. Mais plus la « nuit sombre »⁷¹ s'épaissit en Allemagne au tournant des années 1930, plus la lutte devient difficile, comme il le reconnaît au détour d'une lettre : « Partout règne la pire sanction dans les choses politico-culturelles [...] De la même manière qu'on nous injurait en 1920 d'un côté seulement, on a recommencé aujourd'hui à nous insulter mais de *tous* les côtés. »⁷² En effet, le KPD semble de plus en plus partager le conservatisme culturel d'une extrême droite qui exprime en ces termes la haine que lui inspirent Seiwert et les Progressistes : ce « petit groupe est en train de faire déborder, à Cologne, le vase de la tolérance » ; leurs créations « abjectes » se « paieront cher »⁷³. Alors que Danton déclarait « la pusillanimité tue, l'audace sauve », nous pouvons constater que l'inverse peut également être vrai. Aux rejets et aux menaces s'ajoutent les collaborations refusées, les ventes limitées, voire les œuvres vandalisées. En ces temps de lutte, le prix de l'audace est finalement bien plus élevé que ne l'imaginent aujourd'hui les détracteurs de « l'art contemporain », qui perçoivent chacune de ses transgressions comme une simple manière de faire de parler de soi et de vendre.

Cependant, l'audacieux sachant se faire reconnaître de ses pairs et inspirer de nouveaux adeptes, il est rarement aussi seul que voudrait bien le laisser croire le mythe romantique du créateur incompris. Aussi, Seiwert peut tout de même compter sur l'appui de quelques critiques (Adolf Behne), directeurs de musées (Karl With) et militants politiques (Paul Mattick). Surtout, il est entouré d'artistes partageant son audace, qu'il a parfois lui-même éveillée en eux. Ensemble, ils œuvrent à la révolution plastique et mettent en place un réseau d'entraide international qui les motive à ne pas renoncer à leur combat. Si dans cette optique le soutien matériel que procurent les uns et le rôle d'intermédiaire que jouent les autres sont essentiels, les débats d'idées et l'exaltation créatrice le sont plus encore, réveillant leur confiance, nourrissant leur détermination et décuplant, bien sûr, leur audace. Cependant, nous ne connaissons jamais l'étendue de celle-ci. Car défier l'ordre dominant, contredire son propre camp ou refuser les accommodements ne laisse pas toujours de traces. Et lorsque c'est le cas, celles-ci peuvent être perçues comme une menace à éradiquer. Ainsi, les rares œuvres de Seiwert rentrées dans les collections publiques allemandes ont-elles été victimes de l'épuration culturelle menée par les nazis dès 1933. Quant à ses correspondances, la plupart d'entre elles ont été brûlées au lendemain de sa mort par sa compagne, qui craignait pour sa propre vie. Nous auraient-elles permis de comprendre comment Seiwert a aidé Marut à fuir l'Allemagne et sa condamnation à mort par la République de Weimar ? Nous auraient-elles laissé deviner la teneur de ses échanges et de ses collaborations avec les artistes les plus radicaux de son temps, comme El Lissitzky lors de l'exposition *PRESSA* de Cologne en 1928 ? Nous auraient-elles aidé à comprendre quel moyen artistique ou politique il envisageait de mettre en œuvre lorsqu'il parlait de pour-

71 Lettre de Franz Seiwert à Wim de Wit, datée du 15 novembre 1931 (Franz Wilhelm Seiwert papers – IISG, Amsterdam).

72 *Ibid.*

73 Dr. E., 1932.

suivre la lutte des idées dans le dernier numéro d'*a bis z* de février 1933⁷⁴ ? Nous ne le saurons jamais. Ce que nous pouvons supposer, c'est que Seiwert n'aurait probablement pas décrit ces actions sous le prisme de l'audace. Car en détournant l'une de ses maximes, nous pourrions dire que Seiwert a hissé son esprit jusqu'à la vérité qui lui a simplement dicté comment agir en conséquence. Il n'avait alors d'autre choix⁷⁵. S'il n'a pas ouvertement revendiqué cette audace que nous lui avons prêtée dans ce texte⁷⁶, il avait cependant conscience de mener un combat difficile qui exigeait de lui d'oser sans faiblir.

Il devait pourtant savoir qu'il ne verrait probablement jamais la cathédrale du nouvel ordre mondial terminée, mais espérait apporter sa pierre à cet édifice qu'il reviendrait à d'autres d'achever. À ces générations futures, ses œuvres ont été offertes pour leur transmettre l'audacieuse force raisonnante – à la fois destructrice et créatrice – dont leur auteur a lui-même hérité de toutes les « poussières » qui se sont agitées avant lui et qui l'ont entraîné dans leur sillage. Parmi elles, figurent les *Lebendige*⁷⁷, ces sacrifiés de la Révolution allemande restés *Vivants* dans l'esprit de ceux qu'ils ont éveillés et inspirés, en ne cessant de leur rappeler qu'après « mille défaites, nous nous relevons libres pour frapper toujours avec audace dans des rangs toujours plus serrés »⁷⁸. Les amis de Seiwert étaient persuadés que ces paroles, éternellement incarnées dans ses œuvres, continueraient à résonner après sa mort. Avec ce même courage qu'ils célébraient chez Seiwert⁷⁹, ils ont donc cherché à les soustraire au feu de la destruction, voire à en diffuser des reproductions jusqu'au cœur de l'Allemagne nazie⁸⁰. Aujourd'hui, elles peuvent ainsi continuer à nous parler, bien que ce soit désormais pour témoigner du combat mené par cette faction politisée des avant-gardes qui a échoué à changer le visage du monde mais qui est parvenue à redessiner celui de l'art, avec audace⁸¹.

Auteur

Anastasia Simoniello

Panthéon-Sorbonne et l'Institut catholique de Paris

anastasia.simoniello@gmail.com

74 [s.n. : Seiwert], 1933 : 120.

75 [s.n. : Franz Seiwert], décembre 1921 : « [...] Si vous pensez alors vous saurez la vérité et vous saurez ce qui est à faire ».

76 Du moins dans les très nombreux textes et les lettres que nous avons étudiés.

77 Il s'agit du titre d'un ensemble de gravures réalisées par Seiwert et d'autres artistes en 1919. Seiwert s'est chargé des portraits de Landauer et de Liebknecht.

78 Liebknecht, 20 mars 1919 : 192.

79 Consulter à ce sujet les articles et lettres de condoléances présentent dans les archives de Franz Seiwert (Franz Wilhelm Seiwert papers – IISG, Amsterdam).

80 Arntz, Tschinkel, 1934 : La diffusion d'un tel ouvrage, renfermant également une sélection de textes de Seiwert, représente un acte de résistance non dénué de risques, comme le prouve la perquisition chez les parents d'Arntz qui en a découlé.

81 L'auteur de cet article tient à remercier Florence Dumora, Caroline Julliot et Elisabeth Rothmund d'avoir été si compréhensives et accommodantes durant la rédaction de ce texte, rendue plus compliquée par des problèmes de santé.

Œuvres citées

- [s.n.], « autokratie oder demokratie in der rechtschreibung ? », *typographische mitteilungen*, n° 5, Berlin, mai 1931, p. 123.
- ALEXANDER, Gertrud, « Kunst, Vandalismus und Proletariat. Erwiderung », *Die Rote Fahne*, n° 111, Berlin, 23 juin 1920 et n° 112, Berlin, 24 juin 1920.
- ALDOMARE, Libero, « Die Häuser sprechen » (Le case parlano), *Die Aktion*, n° 35-36, Berlin, 8 septembre 1917, p. 476-477.
- ARNTZ, Gerd, TSCHINKEL, Augustin, *f.w. seiwert-gemälde-graphic-schriften*, Prague, [s.n.], 1934.
- BAKOUNINE, Mickhaïl, *Œuvres*, Tome V, Paris, Stock, 1911.
- BEHNE, Adolf, « Die Kunst im Trommelfeuer der politischen Parteien », *Sozialistische Monatshefte*, n° 8, Berlin, août 1931, p. 779-782.
- BOHNEN, *Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressive Künstler (1918-1933)*, Berlin, Karin Kramer Verlag, 1976.
- BOHNEN, Uli, *Franz W. Seiwert, 1894-1933, Leben und Werk* [cat. exp.], Braunschweig, Waisenhaus Verlag, 1978.
- BOHNEN, Uli, *Otto Coenen. Leben und Werk* [cat. exp.], Cologne, Wienand Verlag, 1983.
- BRUPBACHER, Fritz, PFEMFERT, Franz, SEIWERT, Franz, « Zu dem Briefwechsel Brupbacher – Nettlau über autoritären und antiautoritären Kommunismus », *Die Aktion*, n° 6, Berlin, 10 février 1923, p. 147-152.
- Dr. E., « Phantasieloser “Imaginismus” », *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, n° 470, Essen, 14 septembre 1932.
- GROSZ, George, HEARTFIELD, John, « Der Kunstlump », *Der Gegner*, Berlin, n° 10-12, 1919-1920.
- HOERLE, Heinrich, « Remscheid u.a. », *Der Querschnitt*, été 1924, p. 62-63.
- JATHO, Carl Oskar Jatho, « Der junge Seiwert, Erinnerungen », in SCHMITT-ROST, Hans (dir.), *hoerle und seiwert. Moderne Malerei in Köln zwischen 1917 und 1933. Eine Monographie* [cat. exp.], Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1952.
- JATHO, Carl Oskar Jatho, *Franz Wilhelm Seiwert*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bogners, 1964.
- KROPOTKINE, Pierre, *L'Action anarchiste dans la révolution*, Paris, Les Temps Nouveaux, 1914.
- KROPOTKINE, Pierre, *Paroles d'un révolté*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885, p. 284.
- LIEBKNECHT, Karl, « Besiegt — Nicht Überwunden », *Die Aktion*, n° 12-13, Berlin, 29 mars 1919, p. 191-192.
- [s.n. : PFEMFERT, Franz], « Note », *Die Aktion*, n° 1, Berlin, février 1911, p. 24.
- RECLUS, Élisée, *L'évolution, la révolution et l'idéal anarchique*, Paris, PV Stock, 1906.
- RECLUS, Élisée, *Correspondance. Septembre 1889-Juillet 1905*, Paris, Alfred Costes, 1925.
- ROLLAND, Romain, *Au-dessus de la mêlée*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1919.
- SEIWERT, Franz, « VI. Heute oder in hundert Jahren », *Rufe*, [s.l.], Ziegelbrenner Verlag, 1920.
- SEIWERT, Franz, « Das Loch in Rubens Schinken », *Die Aktion*, n° 29/30, Berlin, 24 juillet 1920, p. 418-419.
- SEIWERT, Franz, « Aufbau der proletarischen Kultur », *Die Aktion*, n° 51/52, Berlin, 25 décembre 1920, p. 719-724.
- [s.n. : SEIWERT, Franz], « Gegensatz », *Der Ziegelbrenner*, n° 35/40, Berlin, décembre 1921.
- [s.n. : SEIWERT, Franz], [s.t.], *a bis z*, n° 30, Cologne, février 1933, p. 120.
- SEIWERT, Franz, « Heute oder in hundert Jahren », *Die Aktion*, n° 14/15, Berlin, 19 avril 1919, p. 205-207.

- SEIWERT, Franz, « Rechtfertigung », *Der Ziegelbrenner*, [s.l], 1920.
- SEIWERT, Franz, « Die Rheinlandfrage und die "Vergewaltigungspolitik der Franzosen" », *Die Aktion*, n° 1, Berlin, 8 janvier 1923, p. 9-12.
- SEIWERT, Franz, « Unser Maibild », *Sozialistische Republik*, Cologne, mai 1925.
- SEIWERT, Franz, « Zeichen. Versuch der Aufzeichnung einer dialektischen Entwicklung in der Darstellung des Gesichts der Welt » (2^e partie), *Die Aktion*, n° 11/12, Berlin, 26 juin 1925, p. 310-315.
- SEIWERT, Franz, « es ist noch nicht aller tage abend », *a bis z*, n° 1, Cologne, octobre 1929, p. 1-2.
- SEIWERT, Franz, « constantin brancusi, der bildhauer », *a bis z*, n° 2, Cologne, novembre 1929, p. 5-8.
- SEIWERT, Franz, « von der entwicklung des tafelbildes und der entwicklung der gesellschaft », *a bis z*, n° 25, juillet 1932, p. 97.
- SEIWERT, Franz, [s.t.], *a bis z*, n° 26, août 1932, p. 102.
- SIMONIELLO, Anastasia, « Apprendre par le regard, la contribution des Progressistes à la pédagogie par l'image », *Histoire@politique, Politique, culture et société* (avec comité scientifique), n° 33, septembre-décembre 2017.
- SIMONIELLO, Anastasia, *Le lien au monde des « Progressistes de Cologne » : régionalisme, internationalisme, universalisme*, thèse soutenue sous la direction de Serge Lemoine à l'Université de Paris-Sorbonne, 2013.

La audacia y ruptura del colectivo trans en el París de comienzos del siglo XX

Résumés

L'objectif poursuivi dans ce travail est d'exposer, au moyen de deux exemples concrets (Gerda Wegener et Violette Morris), qui coïncident dans l'espace et dans le temps (le Paris des premières décennies du XX^e siècle), complétés grâce à une vision plus synthétique concernant d'autres artistes, comment furent perçus par la société ces hommes et ces femmes qui ont eu l'audace de revendiquer un genre qui n'avait rien à voir avec celui de leur naissance auquel ils s'identifiaient. Ces actes supposaient une rupture avec la conception de l'époque à propos du genre, binaire et immuable, et une transgression des idées reçues et des usages acceptés, des situations de risque et d'énormes obstacles, mais ouvraient également la voie et garantissaient le succès de cas futurs. Pour ce faire, nous analyserons les images générées (peintures, dessins animés et photographies) ainsi que les textes contemporains publiés qui contiennent une vision critique, parfois impitoyable, de ces transformations.

The objective pursued with the present work is to expose, through two concrete examples (Gerda Wegener and Violette Morris) who coincide in space and time (the Paris of the first decades of the 20th century), along with a journey more synthetic about other cases, how these men and women were visibilized and received by society, who, at an early date, had the audacity to claim a gender that had nothing to do with the gender that had been assigned to them at birth but that, however, was the one which they identified with. These acts supposed a rupture with the current vision, binary and immovable of gender in moments of risk and great obstacles for what they supposed of transgression of the established and accepted, but also opened the way and guaranteed the success of future cases. For this we will analyze the images that were created (paintings, cartoons and photographs) and the contemporary texts published with a critical vision, sometimes ruthless, of these transformations.

El objetivo que se persigue con el presente trabajo es exponer, a través de dos ejemplos concretos (Gerda Wegener y Violette Morris) que coinciden en el espacio y en el tiempo (el París de las primeras décadas del siglo XX), junto con un recorrido más sintético sobre otros casos, cómo fueron visibilizados y recibidos por la sociedad estos hombres y mujeres que, en unas fechas tempranas, tuvieron la audacia de reivindicar un género que en nada tenía que ver con el que por su sexo de nacimiento les había sido asignado pero que, sin embargo, era aquel con el que se sentían identificados/as. Estos actos supusieron una ruptura con la visión vigente, binaria e inamovible del género en unos momentos de riesgo y grandes obstáculos por lo que suponían de transgresión de lo establecido y aceptado, pero también abrieron paso y garantizaron el éxito de los casos futuros. Para ello analizaremos las imágenes que se generaron (pinturas, caricaturas y fotografías) y los textos coetáneos publicados con una visión crítica, a veces de manera despiadada, de estas transformaciones.

Mots clés : transsexualité, transgenre, travestissement, Paris, xx^e siècle.

Keywords: Transsexuality, Transgender, Transvestism, Paris, 20th Century.

Palabras clave: Transexualidad, transgénero, travestismo, París, siglo xx.

Introducción

122

Finalizando la segunda década del siglo XXI aún siguen existiendo prejuicios y desigualdades hacia la comunidad trans por parte de sectores de la sociedad, siendo incluso penalizada y perseguida en determinados países. Igualmente, hay quienes siguen aferrados a las ideologías hegemónicas y no reconocen ni aceptan que los géneros y roles son una construcción sociocultural y que, por tanto, pueden ser fluidos y cambiantes. Estas personas mantienen, como algo normal y fruto del orden natural, que sólo existe una exclusiva, esencialista e inamovible división binaria de los mismos. Estas circunstancias se complican más si acudimos a ejemplos pioneros en una época, los inicios del siglo XX (más concretamente en el periodo de entreguerras) en la que aún existía gran desconocimiento y discriminación hacia estas realidades, consideradas por muchos como anomalías o monstruosidades. Son unos años en los que hay todo un debate teórico-conceptual sobre las situaciones que aquí analizaremos.

En 1910, el médico y sexólogo alemán Magnus Hirschfeld utilizó el término travestido en su obra *Die Transvestiten. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb*¹, distinguiéndolos de los homosexuales (Devor, 2014: 3). Más tarde, en 1923, también hablaría de transexualismo psíquico o del alma y de mujeres masculinas y hombres femeninos (García Ruiz y del Valle, 2000: 128). En 1949 el doctor David Cauldwell estableció de manera científica el término transexual en su obra *Psycho-pathia Transsexualis* (Alvarado de Cabrera, 2009: 21), mientras Harry Benjamin lo difundiría a través de una conferencia, aunque centrado sólo en los hombres transexuales. Por su parte, Alby, en 1956, incluiría ya a la mujer transexual.

En 1918 Magnus Hirschfeld fundó en Berlín el Instituto de Investigaciones Sexuales donde contó con una biblioteca de más de 20.000 volúmenes sobre sexualidad que, en 1933, destruyeron los nazis. En 1919 fue coguionista de la película *Anders als die Andern* (*Diferente a los demás*), dirigida por Richard Oswald, donde intentó propiciar una visión positiva hacia la homosexualidad, contribuyendo también a su financiación. Además, apareció en el film representando el papel de un sexólogo que impartía una charla en la que indicaba que entre los géneros opuestos había transiciones, existiendo hombres con rasgos físicos y psíquicos femeninos al igual que mujeres con características masculinas (Oswald, 1919: 36:03). Tanto al doctor Harry Benjamin –endocrino de

1 *Los travestidos: una investigación del deseo erótico por disfrazarse.*

origen alemán, pero residente en los Estados Unidos– como a los miembros del instituto creado por Hirschfeld en Berlín se deberán algunos de los primeros tratamientos hormonales desde la década de los veinte. En 1931 se ejecutó la primera intervención quirúrgica de cambio de sexo en Dresde a Lili Elbe –aunque otras fuentes indican que fue a Rudolf/Dora Richter en 1921 en el centro de Hirschfeld (Dellacasa, 2017: 19)– de quien hablaremos más adelante. Tendremos que esperar a fechas más recientes para que dentro de las personas transgénero se distingan como transexuales a aquellas que han llevado a cabo una intervención quirúrgica para la reasignación de sexo (Giberti, 2003: 38-40).

Por tanto, si cuando hablamos de la esfera femenina consideramos que ha sido condenada a la otredad a lo largo de la historia frente a la universalidad y hegemonía de lo masculino, en esa otredad también debemos incluir al colectivo trans. Ellos y ellas también sufrieron la condena y estigmatización ya que no se consideraron correctas y morales a las personas que, nacidas con un determinado sexo biológico y género, no se sentían identificadas con él. Son seres que se apartaban de las consideradas «reglas hegemónicas de género» (Aliaga, 2007: 7).

Hoy día ya se va reconociendo que el género no es algo que venga determinado por el sexo biológico con el que se nace, sino que, tal y como expuso Judith Butler, es algo performativo (Butler, 1990/2007: 84), construido, fruto de la educación y socialización que se recibe. Por tanto, en la actualidad, aunque no en todos los países, personas nacidas con un determinado sexo y género, con el que no se sienten psíquicamente identificadas, pueden modificar o cambiar aquello que les causa disforia, aunque, a veces, con grandes dificultades y cortapisas. Este deseo de transformación puede ir desde cambios de comportamientos, actitudes y/o apariencias –adoptando aquellas con las que se encuentre más identificado/a, sin obligar a escoger acerca de los roles que se han considerado, a lo largo de la historia, como propios de un género u otro–, la realización de un proceso de tratamiento hormonal y hasta la necesidad de una intervención quirúrgica para la reasignación de sexo que permita a la persona encontrarse realmente a gusto con su cuerpo. En este último caso hablaríamos de transexualidad, por darse una «discordancia entre el sexo biológico y el sexo psíquico» (Vázquez García, 2007: 82), algo que en ocasiones es más fruto de la presión social que del verdadero deseo y necesidad de la persona.

A lo largo de este trabajo analizaremos dos ejemplos –Einar Wegener/Lili Elbe y Violette Morris– que coincidieron en una época y espacio geográfico común, el París de comienzos del siglo xx, más concretamente el periodo de entreguerras. A través de sus imágenes –pictóricas, caricaturescas y fotográficas– junto con los textos que nos proporcionaron la prensa y revistas del momento o los mismos protagonistas, abordaremos cómo fueron recibidos, calificados y visualizados estos dos casos tempranos. Sus vidas y transformaciones se originaron en momentos donde todo era desconocimiento, novedad y, por tanto, transgresión de lo considerado normativo. Por esta razón, se generaron numerosas críticas y controversias sociales, condenas, faltas de respeto y descalificaciones, algunas reflejadas en la prensa y en el arte. Si a estas circunstancias les

añadimos que algunos/as mantuvieron unas relaciones sexuales no acordes a lo considerado heteronormativo, se acrecentarán aún más los tratamientos peyorativos hacia ellos/as por parte de las mentes más tradicionales.

Las memorias, cartas o entrevistas nos proporcionan la información necesaria para conocer cuáles fueron los verdaderos deseos de estas personas, en relación al género con que se sentían identificadas. En esta ocasión, de los dos ejemplos analizados, uno de ellos, desafortunadamente no nos ha dejado la información que necesitaríamos. Las dos figuras en que nos centraremos, junto con otras tratadas más superficialmente, realizaron actos de heroicidad y audacia a lo largo de sus vidas, demostrando un gran valor pues, en esas fechas, este tipo de cambios y transformaciones generaban todo tipo de rechazos e incompreensión al romper con lo establecido en relación a sexualidad y género. Pero fueron esos los primeros pasos para ir abriendo puertas a otras personas inmersas en las mismas circunstancias. Se iniciaba así un lento camino, aún no concluido y lleno de dificultades, hacia la aceptación y visibilidad normalizada de lo que hoy denominamos personas trans.

Panorámica general

No obstante, antes de acercarnos a estos dos personajes y a sus contextos concretos, quisiéramos indicar que, aunque hablamos de ejemplos pioneros o tempranos, antes de esas primeras décadas del siglo xx ya se encuentran documentos textuales y visuales que nos hacen alusión a casos conocidos de personas travestidas, que adoptaron una apariencia diferente a su sexo y género de nacimiento. Estos prototipos, en esas fechas pasadas, automáticamente fueron descritos como desviaciones, anormalidades y amoralidades.

Estas historias de mujeres y hombres, que podrían ser calificados hoy día como pioneros trans, cuando analizamos sus verdaderas motivaciones para el cambio, observamos que, en casi todos los casos, las razones que los movieron a adoptar un aspecto y género diferentes al de su nacimiento (ocultos a los ojos de la sociedad) fueron ajenas a las de una disconformidad con el sexo y género de nacimiento. En especial, la gran mayoría de lo que hoy definiríamos como hombres transgéneros (es decir personas que nacidas con sexo femenino se sienten identificadas como hombres) no fueron casos reales, aunque sí medios para llegar a unos objetivos difícilmente alcanzados por las mujeres en esos momentos. Dado que, a las mujeres, en los siglos pasados, no se les permitió tener un rol activo, participando en el espacio público a través del ejercicio de una profesión que les diera la independencia del hombre, no resulta extraño que muchas adoptaran un aspecto masculino para poder acceder a las instituciones de formación, actividades y profesiones vedadas. Éstos pensamos que fueron los motivos que llevaron a muchas, de manera mayoritaria a lo largo del siglo xix, a pasar por hombres. Por tanto, estos ejemplos de travestismo y cambios de rol no se considerarían como algo deseado realmente, sino producido por

esa asfixiante situación que vivían las mujeres tratadas, en todo momento, como seres débiles, pasivos y condenados al espacio doméstico.

Durante el siglo XIX varios ejemplos nos evidencian casos de mujeres que, atraídas por la profesión médica, se travistieron de hombres para ejercerla. Así, James Miranda Stuart Barry (1795-1865), médico cirujano de la Armada inglesa, cuyo nombre era Juana Augusta Fitzroy, desempeñó en la ciudad de El Cabo el cargo de inspector general de los Servicios Sanitarios Militares, teniendo gran fama en hospitales de Londres y Edimburgo, y a su fallecimiento se reveló su verdadero género y sexo, habiendo incluso tenido descendencia (BBC, 24.09.2017). También Mary Victor, nacida en Inglaterra, pero desplazada con su familia a los Estados Unidos, comenzó a vestir con traje masculino a la edad de quince años, haciéndose llamar Victor Mayfield. Tras doctorarse, ejerció como cirujano. En el año 1916, el conocido como doctor Victor se convertía en un renombrado ginecólogo en el Estado de Arkansas. Sus testimonios nos relatan que contrajo matrimonio con una joven pero, según nos expone: «Me casé por compasión... Aquella señorita se había enamorado locamente de mí, del doctor Victor Mayfield, y me creí en la 'obligación' de fingirle un cariño que, como es consiguiente nunca podría sentir...» (Barberan, 1930: 9). De hecho, Victor acabó abandonando el hogar conyugal, razón por la que su esposa interpuso una demanda de divorcio.

Junto a la medicina, existieron otras profesiones ejercidas por estas mujeres travestidas como hombres. Así Charles Durkee Parkhurst (1812-1879), cuyo verdadero nombre era Charlotte o Charlene Darkey Parkhurst, al perder a su madre y ser abandonada por su padre, adoptó el nombre de un hermano fallecido y trabajó como conductora de diligencias. Hasta su fallecimiento no se descubrió cuál era su verdadero género (Snodgrass, 2015: 127-128; *Sacramento Daily Record Union*, 01.01.1880). También otro relato citado por la prensa española, a partir de noticias publicadas en el periódico francés *Le Petit Bleu*, hacia 1935, nos presenta a Mr. Charles Cleimant, profesor y catedrático de química y director del Instituto Técnico en Melbourne, Nueva Gales del Sur, quien, al fallecer accidentalmente, a la edad de 61 años, se descubrió que se trataba de una mujer y que desde la edad de diez años había estado pasando por hombre (Barberan, 1935: 15).

El mundo militar también atrajo a diversas mujeres. Así, en marzo de 1929, se descubrió el caso de Victor Barker, cuyo nombre real era Lillias Irma Valery Smith, que había participado en el ejército de Gran Bretaña con el grado de coronel, alcanzando gran prestigio por su valor en el campo de batalla (Cossira, 1936: 30-31). También la pintora expresionista austriaca Stephanie Hollenstein, en 1915, adoptó el nombre de Stephan y marchó, disfrazada de hombre, con los tiradores de Lustenau en el Tirol del Sur para participar en la Primera Guerra Mundial (Scheffknecht, 2003: 255; Kain, 2001: 28). En este caso coincidirá con una de nuestras protagonistas, Violette Morris, por haber formado parte del partido Nazi, igual que ella. Aún más temprano, del siglo XVI, data el caso español de la conocida como «monja-alférez», nombre que recibió Catalina de Erauso, nacida en San Sebastián el 10 de febrero de 1585. La joven, al quedar

huérfana de padres, ingresó en el convento de las Dominicas, donde profesaba una tía suya, Úrsula de Unzúa. Más tarde escapó del mismo, pasando a vestir con indumentaria masculina para no ser descubierta y adoptando el nombre de Alonso Pérez, bajo el cual realizó viajes por España y América y llegó a ser militar (alférez). En fechas más recientes contamos con otra mujer militar, Gertrudis Rodríguez Santamaría que con el nombre de Pedro ingresó en el ministerio de la Guerra el 10 de abril de 1812, según rezaba en su expediente, combatiendo con gran valor en diversas batallas, tal y como dejaron constancia varias cruces que le fueron entregadas. También, en Sevilla, en noviembre de 1906, se descubrió otro caso de mujer que había pasado por hombre. Su nombre era Fernanda Macquénsie Winson, francesa de nacimiento, y ejerció como marinero en la escuadra de guerra y, tras nacionalizarse española, ingresó en el Cuerpo de Seguridad del Gobierno Civil donde desempeñó su cargo durante treinta años. Por su parte, en Córdoba, otra joven, Dolores Méndez Jiménez, de igual forma pasó como hombre durante nueve años, dedicada a las duras faenas del campo.

Otra figura coetánea a Violette Morris (de quien hablaremos posteriormente) y, en este caso, también aficionada a la velocidad, pero en lanchas a motor, fue Marion Barbara Joe Carstairs (Summerscale, 2012) quien también acostumbró a vestir con atuendo masculino presentando los brazos totalmente tatuados, algo impropio en las mujeres en esas fechas.

En otros casos, la adopción de un género diferente fue la forma de conseguir que se reconociera legalmente una relación lésbica. En esta situación se encontró Ernesto Díez, cuyo nombre real era Esperanza García, sobre quien la prensa indicó que era « un verdadero caso de aberración... » (Barberan, 1930: 9) por haber adoptado nombre e indumentaria masculina para poder encontrar una colocación y, más tarde, contraer matrimonio con otra joven de nombre Angelita a la que en cartas y fotografías dedicaba « apasionadas dedicatorias... » (Barberan, 1930: 9). Igualmente, ésta fue la razón que llevó a Elisa Sánchez Loriga a hacerse pasar por hombre para poder contraer matrimonio con su pareja Marcela Gracia Ibeas, algo que consiguieron el 8 de junio de 1901 en la parroquia de San Jorge de A Coruña (García Solano, 2002). Sobre esta historia se acaba de estrenar una película, bajo el título *Elisa y Marcela* (2019), dirigida por Isabel Coixet.

En lo referente a lo que hoy denominaríamos mujeres trans (personas nacidas hombres y que se sienten identificadas con el género femenino) también nos constan algunos ejemplos tempranos. El Abad de Choisy (1644-1724) quien, durante el reinado de Luis XIV, sería conocido por su habitual práctica del travestismo (Choisy, 1999), adoptando el nombre de Madame de Sancy (Harris, 2005: 225-230) o Eón de Beaumont (1728-1810) que durante 33 años de su vida residió en Londres como Mlle de Beaumont (Kates, 1995). En el siglo XIX, William Sharp (1855-1905) solicitó que se le llamara Fiona MacLeod (García Ruiz y Dios del Valle, 2000: 127). Ya en el siglo XX, Paul Grappe se atavió como mujer con el nombre de Suzanne Landgard. Sería el año 1915 y, en este caso, el cambio fue realizado con el fin de desertar del ejército, por lo que se trató de un fraude y no de una verdadera mujer transgénero. Durante diez años vivió con

su propia esposa, Louise Joly, como dos mujeres, frecuentó el Bois de Boulogne, Montmartre y Montparnasse, hasta que el 28 de enero de 1925 acudió a los periódicos para contar su historia. El final fue trágico para el protagonista, al morir asesinado por su esposa, tal y como sería relatado por la prensa francesa de la época (Robert, Trion y Mathevon, 2017). Su vida fue recogida en la obra *La garçonnette et l'assassin. Histoire de Louise et Paul, déserteur et travesti dans le Paris des années folles* (2011) de Fabrice Virgili y Danièle Voldman y también llevada al cómic y al cine. Realmente, tendremos que esperar a la figura de Lili Elbe, a la que nos acercaremos posteriormente, para hablar con total propiedad de una mujer transgénero y, posteriormente, transexual.

Violette Morris, de la audacia a la traición

El de Violette Morris (18.04.1893-26.04.1944) fue un caso real, público y sumamente polémico. Se trató de una gran y polifacética atleta, con una carrera deportiva que se extiende desde 1912 a 1928. Las fuentes que manejamos no nos dejan claro cómo definir su caso. Indudablemente optó, como otras muchas mujeres coetáneas, por una masculinización de su aspecto pero, en su caso, también incluyó una doble mastectomía. Según ella indicó, se la realizó por razones de índole práctica, poder entrar de manera más cómoda en los automóviles de competición. Por su parte no emitió declaraciones, o al menos no nos constan, de que se sintiera identificada como hombre, por lo que estudios en lengua inglesa sobre casos como el suyo optan por referirse en término neutro (Tebbut, 2014: 28).

Su trayectoria se puede conocer a través de la prensa parisina (« L'Extraordinaire carrière d'une sportive : Violette Morris », 03.06.1925: 338) y otras publicaciones periódicas europeas, como las británicas o las españolas, al igual que todo lo referente al cambio de aspecto que propició. A su vez, el elevado fondo de fotografías que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia nos permite hacer un seguimiento visual de las diferentes especialidades deportivas en las que participó (lanzamiento de peso, disco, jabalina, lucha grecorromana, tiro con arco, levantamiento de pesas, tenis, natación, ciclismo, hípica, motociclismo, fútbol femenino, waterpolo, boxeo, automovilismo) y, además, analizar los cambios físicos y de indumentaria que experimentó a lo largo de su vida.

Siempre sobresalió, obteniendo numerosas victorias, en los deportes, practicando atletismo, aviación, ciclismo, automovilismo, etc., y no tuvo reparos en retarse también con hombres en campos como el pugilismo o la natación, saliendo airosa de todas las competiciones. No obstante, sus éxitos deportivos no fueron bien vistos por la mentalidad de la época al considerar que participaba en disciplinas no adecuadas para las mujeres según las consideraciones médicas, sociales y morales de esos momentos. Por tanto, una primera audacia de Violette fue introducirse en un espacio hasta entonces destinado a los hombres. Por esta razón, Marie-Thérèse Eyquem, directora de los deportes

femeninos desde 1940, fue una de las miradas más críticas hacia la figura de Violette Morris. La juzgó negativamente por su masculinización, por la mastectomía que se practicó, eliminando un elemento de su feminidad, y por su incontrolable hábito de fumar. Calificó como desequilibrados los deportes que esta atleta practicó y la consideró como el ejemplo más opuesto de lo que debía ser y hacer una mujer deportista en Francia. Eyquem ejerció un férreo control sobre qué deportes eran o no adecuados para las mujeres, a fin de evitar los excesos y errores cometidos por Violette Morris (Castan-Vicente, 2009: 65-66). De este modo, eliminó el fútbol, el ciclismo o los deportes de lucha y propició, sobre todo, la gimnasia rítmica, más adecuada (según ella) para la salud y gracia de las mujeres. Generó todo un código en relación a la vestimenta y estableció entrenamientos unisex para huir de la inmoralidad. Por tanto, reforzó los estereotipos de género establecidos (Terfous, 2012: 212-2016).

Pero la vida de Violette no sólo se caracterizó por los escándalos y altercados motivados por su apariencia física, sus maneras de comportarse y sus inclinaciones sexuales (ella misma se declaró bisexual), sino también por un asesinato y, finalmente, por su colaboración con la Gestapo en contra de su propia patria, contribuyendo a arrestos y torturas. Esto la abocó a un trágico final al ser asesinada por la resistencia francesa que tiroteó el automóvil en el que conducía (Bouny, 27.05.1944: 2). Su biografía puede ser conocida a través de diversas publicaciones (Ruffin, 1989 y 2004; Neaumet, 1994; Gury, 1999, Bonnet, 2011 y Cortanze, 2019).

El objetivo principal de este trabajo es analizar su cambio de imagen, su opción por una identidad de género diferente a la asignada en función de su sexo de nacimiento (algo que supuso poner en cuestión la ideología dominante y hegemónica y actuar de una manera audaz y valerosa al margen de críticas y consecuencias), rompiendo con los estereotipos fijados. Igualmente, vemos fundamental recoger las opiniones escritas y las reacciones que se generaron a raíz de la transformación de su aspecto en unos momentos en los que el mundo no estaba preparado para ello. Violette encajaría dentro del grupo de las denominadas amazonas, término que se utilizó en los años veinte para referirse a las mujeres consideradas viriles (Chadwick y True Latimer, 2003: 13). En su caso, tal y como indica Aliaga (2004: 17), formó parte de un grupo de mujeres fuertes, que se alejaron del papel que la sociedad patriarcal y androcéntrica había asignado al denominado sexo débil y que, además, completaron esa transgresión con una apariencia totalmente masculinizada y una declarada homosexualidad o bisexualidad.

Violette se caracterizó por ser una mujer muy corpulenta, capaz de rivalizar y superar a los hombres. Los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional Francesa nos permiten hacer un seguimiento desde el año 1913 hasta 1927, aunque también la prensa ilustrada nos seguirá dejando imágenes de Violette en años posteriores que documentan la persistencia de esa masculinización hasta su fallecimiento. Ya desde 1913, posando [Figura 1]² o en imágenes en las

2 Fuente Agence Rol. Agence photographique, 1913 Gallica, Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, EST EI-13 (307), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/>

que practica el boxeo, sola o junto a un compañero [Figura 2]³, vemos a una joven de aspecto poderoso, musculoso (algo que reseñará la prensa británica, poniendo así en evidencia algo no propio de un cuerpo considerado femenino (*News of the World*, 10.08.1924)), de gran fortaleza y dotada de unos voluminosos senos. De hecho, desde finales del siglo XIX, se produjo todo un debate en la prensa acerca de la masculinización que estaban sufriendo algunas mujeres, sobre todo aquellas que realizaban deportes (Pinson, 2009). Muchos consideraron que la imagen de Violette se oponía a la de Suzanne Lenglen, otra deportista que, en todo momento, se mostró glamurosa y nunca abandonó su feminidad (Cervera, 2015).



Fig. 1 Morris, retrato en ropa deportiva ligera, Agencia Rol, 1913.

³ [btv1b6927295r](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6927295r)
Fuente Agence Rol. Agence photographique, 1913 Gallica, Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, EST EI-13 (308), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69273471>



Fig. 2 Morris, boxeando con un compañero de entrenamiento, Agencia Rol 1913.

Pero durante los primeros años, fuera de los espacios de competición, su indumentaria era totalmente femenina, y así nos lo muestra una fotografía de 1913 donde es retratada en traje de ciudad [Figura 3]⁴. Desde 1918 hasta 1927 la vemos compitiendo en diferentes modalidades deportivas: lanzamiento de jabalinas (17.04.20); natación en el lago artificial Bassin de la Villete en París (agosto 1920) o junto al puente de Alejandro III en una competición por la copa de Navidad (25.12.1918). En 1922, la encontramos con una indumentaria deportiva más suelta que disimulaba sus atributos femeninos, en el campeonato femenino de Francia con lanzamiento de peso (25.06.1922) y en las Olimpiadas Femeninas de Montecarlo en marzo de 1921. En otras imágenes la observamos compitiendo en carreras de automóvil mientras que, nuevamente, cuando posaba en su vida cotidiana (colocada junto con su automóvil de carreras de la marca francesa Benjamin⁵) presentaba un atuendo femenino que, no obstante, no disimulaba

4 Fuente Agence Rol. Agence photographique 1913, Gallica, Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, EST EI-13 (307), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6927297k>

5 Todas estas fotografías se pueden consultar en la Biblioteca Nacional de Francia a través de su biblioteca digital Gallica en <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?opera->

su gran corpulencia. Pero según pasan los años la vemos cada vez más masculinizada: en el circuito de Saint-Germain en 1923, en mayo de 1926 o el 26 de abril de 1927 o en el Autódromo de Montlhery, donde resultó ganadora en una jornada femenina de conducción el 12 de junio de 1927 [Figura 4]⁶. La prensa nos la ilustró acompañada de sus inseparables cigarrillos, como será habitual en muchas de sus fotografías de estos años y con los que, igualmente, la retrató Jean Cocteau, quien sintió un especial interés por las personas que jugaban con la ambigüedad de los géneros, algo que también sucedió con la figura de Barbette que tanto admiró.



Fig. 3 Morris retratada en traje de calle, Agencia Rol, 1913.

[tion=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=0&maximumRecords=15&page=1&query=%28gallica%20all%20%22%22Violette%20Morris%22%29&filter=dc.type%20all%20%22image%22#resultat-id=8](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53182674m?image=22&resultat-id=8).

6 Fuente Agence Rol. Agence photographique, 1927. Gallica, Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, EI-13 (1445), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53182674m>



Fig. 4 Violette Morris, ganadora en un concurso de conducción en una jornada femenina en el autódromo de Montlhéry, 12 de junio de 1927, Agencia Rol.

En 1926 comenzó su incursión en el mundo del espectáculo y fue fotografiada, por la Agencia Meurisse [Figura 5]⁷, ataviada ya con indumentaria totalmente masculina para su vida diaria, a fin de publicitar su debut como cantante en el *music hall* que se desarrollaría desde dicho año hasta 1930. En las imágenes Violette presenta traje de chaqueta y pantalón con corbata, corte de pelo sumamente corto y aspecto totalmente masculino. Se sitúa ante un piano, sosteniendo en todo momento un cigarrillo (afición sumamente habitual en Violette y por muchos criticada), sobre el que se encuentra la partitura y libretto de la pieza que interpretaba, *Gisèle. Fleur d'Amour*, con letra de Denyse Luciani y música de René de Buxeuil, canción considerada una clara evidencia de sus inclinaciones amorosas de carácter homosexual (Pénet, 2006: 119). Tras Violette se disponen objetos que evidencian sus aficiones deportivas: un fragmento de bicicleta apoyado sobre la pared de la estancia e, igualmente, sobre una especie de biombo, guantes de pugilismo, otra de sus especialidades en la que pudo enfrentarse a hombres dada su destreza y fuerza. Otra de las fotografías [Figura 6]⁸ la muestran atándose la corbata, ante un gran espejo flanqueado por fotografías, muchas de ellas imágenes de Violette que nos hacen un recorrido por algunas de sus pruebas de velocidad en el Vél'd'Hiv o la retratan montada en su auto de carreras. También aparecen los rostros de algunas de sus conquistas femeninas y de su esposo, Cyprien Gouraud (Bouzanquet, 2009: 23).

7 Fuente Agence de presse Meurisse. Agence photographique, 1926. Gallica, Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, EI-13 (2784) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90252218>

8 Fuente Gallica, Bibliothèque Nationale de France, département Estampes et photographie, EI-13 (2784), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9025222p>



Fig. 5. Violette Morris que debuta como cantante en el Music Halls, Agencia Meurisse, 1926.



Fig. 6 Violette Morris que debuta como cantante en el Music Halls, Agencia Meurisse, 1926.

De estos años fue también la fotografía de Brassai titulada *Pareja de lesbianas en Le Monocle* (1932) (Gallasi, 2018: 210) (el club nocturno para lesbianas propiedad de Lulu de Montparnasse en la rue Edgar-Quinet) donde aparece una joven masculinizada y voluminosa que algunos identifican con Violette Morris, acompañada de otra mujer de aspecto más femenino (Durrell, 1968: 56). Ésta fue una de las muchas fotografías que Brassai realizó en este local donde bastantes

de las usuarias adoptaban ese aspecto ambiguo. Estas reproducciones venían a reflejar a esa otra parte de la sociedad que vivía « en los márgenes », los entonces denominados por el mismo Brassai como « invertidos » (Brassai, 2018: 6) que formaban parte de un mundo donde también se integraban chulos, prostitutas, drogadictos, etc. Algo parecido a lo que, en este caso centrado en Alemania, nos mostraba Jeanne Mammen en sus pinturas. La palabra « desviadas » sería también habitual en esa época para aludir a esas mujeres que se sentían atraídas por las de su mismo sexo y que, para más escándalo, se vestían como hombres. Esta adopción de indumentarias masculinas y aspectos andróginos por parte de las lesbianas de esa época ha sido interpretada como un recurso para crear su propia identidad o como una reivindicación para ser consideradas intelectual y socialmente igual de capaces que los hombres, provocando una ruptura con el rol de mujer burguesa decimonónica y una estrategia de empoderamiento en el mundo artístico frente a sus compañeros varones (Durán Hernández-Mora, 2009: 250-260; Serrano de Haro, 2014).

La transformación de aspecto que protagonizó Violette fue utilizada por la Federación Atlética Francesa Femenina (unido, parece ser, a su declarada bisexualidad) para desautorizar su participación en los Juegos Olímpicos de 1928. Violette no solo no intentó subsanar su cambio, sino que, un año más tarde, en 1929, se practicó una doble mastectomía que ella justificó por la necesidad de acoplarse mejor ante el volante en los automóviles de competición. Pero este acto fue considerado contra natura (Lemesle, 2015). Su persona se convirtió en objeto de interés en un congreso, celebrado en enero de 1929, donde la Federación Femenina de Deportes de Francia la citó como el mejor ejemplo de mujer que había participado en competiciones deportivas no adecuadas para el género femenino (Teisseire, 1929: 4). Se inicia así una dura reacción crítica a la audacia de Violette, introducirse en un espacio de hombres, transformando, además, su identidad de género.

La mastectomía de Violette generó un gran revuelo en la prensa y, además, se manifestó con otras actuaciones. Quizás una muestra sumamente clara de la mirada crítica y el poco respeto hacia las personas que se practicaban un cambio en su aspecto físico (independientemente de las razones que llevaran a ello) fue una caricatura [Figura 7]⁹ publicada en la revista bimensual *La Culture physique*. La imagen formaba parte de un artículo que trató sobre el nudismo y fue ilustrado con una serie de dibujos satíricos del dibujante, especializado en temas del mundo deportivo, Shira Schari. Todas las figuras que aparecieron estaban, de una forma u otra, vinculadas al mundo del deporte: el ministro de deportes Morinaud; el definido como padre del Tour de Francia, Henri Desgrange; Bob Desmarests, director del Velodromo d'Hiver; el atleta francés Frantz Reichel; el árbitro de fútbol y presidente de la Fifa desde 1921 hasta 1954 Jules Rimet, cargo este último que queda tatuado en su pecho; Gaston Vidal, presidente de la USFSA (Union des Sociétés Françaises de Sports Athlétiques) y miembro del Comité Nacional de Deportes y Deportes Olímpico de Francia, colaborando

9 « La Culture physique : revue bi-mensuelle illustrée », Fuente Gallica, Bibliothèque Nationale de France, [ark:/12148/bpt6k5431896r](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:fr:bnf-12148-bpt6k5431896r)

junto con el anteriormente citado atleta Frantz Reichel en la organización de los Juegos Olímpicos de París de 1924, al igual que Henry Pate, otros de los caricaturizados en la publicación. El artículo apareció firmado por Le Cri Sportif, no sabemos si será un pseudónimo o la referencia a la revista que por esas fechas se estaba publicando en Francia. Entre todas estas ilustraciones solo una femenina, la de Violette Morris, que nos la describe como la mujer que se cortó los senos por amor al deporte. No obstante, la caricatura resulta totalmente ofensiva al mostrarnos a la atleta desnuda, como el resto de los caricaturizados, con solo una pequeña tela que le tapa el pubis, pero dejando y remarcando unas largas cicatrices en el torso, con cruces a base de esparadrapo en la zona que, supuestamente, tendría los pezones, para dejar en total evidencia esa intervención quirúrgica a la que se habría sometido un año antes. Junto a este aspecto, no solo se la mostró fumando, como era habitual en ella, sino que además, se le colocó otro cigarrillo sobre la oreja y se presentó todo el suelo, alrededor de la ilustrada, plagado de más colillas y una especie de cajetilla de cerillas, lo que haría hincapié en una falta total de buenas costumbres por parte de Violette (*Le Cri Sportif*, 09.1930: 271).



Fig. 7 Caricatura de Violette Morris, septiembre 1930, Schira Schari, *La Culture Physique*, p. 271.

Por tanto, si ya recibía numerosas críticas en la prensa de la época por el uso de un atuendo prohibido para las mujeres como era el pantalón (algo contra lo que ya tuvieron que luchar otras mujeres como la pintora Rosa Bonheur o la doctora Mary Walker, viéndose sometidas a la exclusión social (García y del

Valle, 2000: 127)), este acto de eliminación de sus atributos femeninos produjo aún reacciones más exaltadas. Lo que no tenemos claro es si ese cambio físico fue motivado, verdaderamente, por la razón expuesta. Según Violette se extirpó los senos pues le resultaban incómodos para entrar en los automóviles (algo que en todos los años anteriores había solventado sin problema), pero consideramos (aunque sin fuente que lo sustente) que pudo deberse más a un deseo de sentirse identificada con el género masculino y, por tanto, considerar vital suprimir esa parte tan femenina de su anatomía. De deberse a este segundo argumento, la primera opción habría sido solo una excusa perfecta para ocultar las verdaderas razones que la movieron a este radical cambio.

Precisamente, el malestar y animadversión que sentiría Violette por el trato recibido por sus compatriotas al prohibirle la participación en los Juegos de 1928, sería aprovechado por los alemanes para atraerla, años después, agasajarla con una invitación a las Olimpiadas de Berlín de 1936 y, de este modo, convertirla en una gran aliada y espía para la Gestapo. Sus actuaciones no fueron, en ningún momento, justificables, pero indudablemente los Nazis tuvieron a su favor ese resentimiento que Violette tendría hacia su país. Por tanto, en cierta medida, su cambio de identidad, sus cambios físicos, y las consecuencias del mismo, propiciaron su posterior alianza con los alemanes. En estos últimos episodios de su vida la audacia se convirtió en sinónimo de traición hacia su país.

La transición de Violette coincide con unos años en que se producen reflexiones teóricas acerca del concepto de género abierto y fluctuante (Adamowicz, Béhar y Pouzet-Duzer, 2016: 12-13). Mientras tanto, muchas mujeres ligadas al mundo artístico participaron en la lucha por la libertad adoptando, como ya hemos expuesto, unas indumentarias y aspectos masculinizados que, normalmente, se desarrollaron en mujeres que, además, mantenían relaciones afectivo/sexuales al margen del mundo heteronormativo, lo cual era otro motivo más de rechazo por parte del mundo que las rodeaba. De hecho, Violette se ajustó perfectamente a la definición que dio un sexólogo alemán, Krafft-Ebing, sobre la mujer lesbiana en 1886: « De maneras e inclinaciones sorprendentemente masculinas, pues le gustaban la gimnasia y montar a caballo, fumaba, tenía andares y gestos de hombres » (Aliaga, 2007: 115). En este contexto tenemos a artistas como Claude Cahun quien, además de luchar contra la homofobia, estuvo entre quienes rompieron con la visión de la identidad de género como algo establecido e inamovible, optando en sus fotografías por un género poliédrico. No obstante, aunque su obra se creó y difundió solo entre su círculo más cercano, también en su vida cotidiana fue habitual verla, al igual que a su pareja Marcel Moore, adoptando una indumentaria y aspecto masculino (Aliaga, 2001). Junto a ella también cabe citar a la escritora y coleccionista Gertrude Stein u otras artistas como la checa Maria Cermínová (que adoptaría el pseudónimo de Toyen) o Beatrice Romaine Goddard (Romaine Brooks) como otros ejemplos de huida de los estereotipos y valores de género que se esperaban de las nacidas como mujeres. También incluir a otras artistas como Remedios Varo, Ithel Colquhoun, Valentine Penrose, Dorothea Carrington o Dorothea Tanning que, igualmente, se interesaron por la bisexualidad y los temas trans-

género (Annwn Jones, 2017: 68). Del mismo modo, dentro del mundo literario y del *music hall* tenemos a Sidonie-Gabrielle Colette que, tanto en los escenarios como también en algunos salones del París de finales del siglo XIX, apareció vestida con traje masculino, igual que la que fuera su pareja Mathilde de Morny (Missy) (Courtivron, 2003: 55-64). Todas ellas adoptaron indumentarias masculinas, del mismo modo que Morris, y lucharon por la libertad sexual y de género (Benstock, 1992; Weis, 2014).

Lili Elbe, mujer transexual de gran coraje

Como una historia de inusual gran coraje ha calificado la vida de Lili Elbe (28.12.1882-13.09.1931) uno de sus principales investigadores, Nikolaj Pors (2015: 9). Nacida como hombre bajo el nombre de Einar Wegener, en su caso sí que no existe ningún género de duda de que se trató claramente de una mujer transgénero y transexual. Lili no solo aspiró a un cambio en su apariencia física (lo que hizo durante un largo número de años de su vida haciéndose pasar por hermana de Einar), sino que también vio necesario, en esos momentos bastante experimentales y tempranos, finalizar su transformación con una reasignación de sexo y la esperanza de poder llegar a disfrutar de la maternidad a través de la implantación de útero y ovarios. La historia de Lili dejó claro que, tal y como indica Juan Vicente Aliaga, « la genética y la anatomía son realidades que no suponen un destino indefectible, ya que se pueden sufrir modificaciones y cambios » (2004: 11). La novela *The Danish Girl* (2000) escrita por David Ebershoff (un relato no muy fiel a la historia real), narra que los comienzos de la afición de Einar por vestir de mujer se debieron a la petición de su esposa Gerda de que posara así ataviado para sustituir a una modelo para un retrato. Según las memorias de Lili se trataba del retrato de la actriz danesa Anne Larsen (Hoyer, 1933). La prensa española (*Ahora*, 05.07.1936: 15-17), sin embargo, indicó que fue su asistencia a una fiesta bohemia disfrazado de mujer lo que generó ese hábito. Ambas versiones dan unas razones que para nada debieron ser la causa de algo que, con total seguridad, la protagonista llevaría sintiendo desde muy temprana edad. Hasta tal punto estos cambios pioneros eran incomprensibles que describieron los deseos de Lili como una «obsesión».

Su experiencia fue coetánea a la que sufrió Violette Morris pero, en este caso, además de las fotografías, fueron los retratos realizados por su pareja, Gerda Wegener, durante gran parte de sus vidas, los que le dieron la ocasión de immortalizarse con su identidad femenina hasta sus últimos momentos (Ramos, 2017: 314-320). Las obras que muestran a Lili fueron una creación conjunta entre Gerda y ella misma, mientras una ejecutó las obras, la otra aportó unas poses totalmente femeninas que evidenciaron que sus comportamientos y actitudes no se correspondían con los habitualmente asignados al rol masculino. Incluso, tal y como resalta Tobias Raun (2015: 48-53), Gerda, en los retratos de Lili, llega a recuperar estereotipos del pasado que nos llevarían a temas como las oda-

liscas de Ingres. Así ocurre en su obra *In the Summer Heat* (1924) [Figura 8]¹⁰ donde se genera una imagen de Lili sensual y erótica para la mirada masculina. Se vuelve a recurrir a ese desnudo femenino tan presente a lo largo de la historia del arte, que nos muestra a la mujer como un ser pasivo y cosificado para ser observado por el espectador, un espectador supuestamente varón. Pero en este caso concreto, que el desnudo de Lili consiguiera ese efecto sería para ella misma un gran triunfo, un reconocimiento de su deseada feminidad. Gerda, en lugar del pecho apenas insinuado, elemento sumamente erótico para la pintura occidental de desnudos femeninos, se recreó mayormente en la curvatura de las nalgas, cual nueva *Venus del espejo*. Tampoco conecta con la mirada, como lo hiciera la citada odalisca (más tarde tuneada por las Guerrilla Girls), sino que Lili la evita, con los párpados entornados y se muestra somnolienta, quizás por el efecto del caluroso día que el título de la obra anuncia, para que sea el cuerpo el que obtenga toda la atención. Raun (1915: 48) también nos relaciona el calzado que presenta Lili, zapatos de tacón destalonados, con los que aparecían en la polémica *Olympia* (1863) de Manet. Se consigue, por tanto, generar toda una serie de recuerdos de obras míticas sumamente eróticas y provocadoras a través de esta obra y lograr que nuestra protagonista sea incluida en esa lista de desnudos sensuales de la historia del arte, todo un triunfo y reconocimiento para una mujer transgénero, aún en espera de conseguir su cambio definitivo.

Lili disfrutó siempre del mundo del carnaval, como Gerda reflejará en muchas de sus pinturas donde o bien nos muestra a Lili y otras personas en esos festejos o bien remite al tema a través de las máscaras existentes en las obras [Figura 9]¹¹. También Lili se mostró en numerosas fotografías ataviada de mujer para disfrutar de esos momentos. Tal y como nos indica Estrella de Diego en unas frases que claramente podemos aplicar al caso de Lili: « En la fiesta de máscaras hay muchas personas. Todas parecen haber elegido cuidadosamente su disfraz y esta noche, aunque sólo sea mientras dura la fiesta, serán aquello que siempre han querido ser » (1992: 15). Esto es lo que le sucedió a Lili a lo largo de todos los años de su vida en los que fue considerada Eina Wegener, el carnaval sería el momento en que, en lugar de intentar ser otro, se convertiría en quien realmente era, la mujer con quien se sentía realmente identificada. Pero, igualmente, en su existencia cotidiana comenzó a aparecer ataviada como mujer, tal y como muchas fotografías nos evidencian. La hermana de Einar sería la tapadera con la que Lili aparecería acompañando a su, en realidad, esposa Gerda Wegener.

Esta doble vida finalizó cuando, a partir de 1930, inició la serie de operaciones, cuatro en total, que la convirtieron tanto anatómica como legalmente en una mujer. La misma Lili, en una entrevista en el periódico *Politiken*, realizada el 28 de febrero de 1931, explicó que Einar Wegener, pintor de paisajes,

10 Fig. 8 *In the Summer Heat* (Lili), 1924, Gerda Wegener, pintura al óleo, 115 x 87 cm. En Gerda Wegener, ARKEN, 2015, p. 51. Copyright ARKEN. <https://www.etsy.com/es/listing/679816923/gerda-wegener-lili-hot-summer-1924>

11 Fig. 9 *Carnival, Lily*, 1928, Gerda Wegener, dibujo y acuarela sobre papel, 82 x 55 cm. En Gerda Wegener, ARKEN, 2015, p. 18. Copyright ARKEN. <https://artblart.files.wordpress.com/2016/05/wegener-carival-lily-paris-1928-web.jpg>

voluntariamente, se había aniquilado para dejarle paso a ella. Por tanto, al desaparecer Einar, también lo hizo su actividad pictórica, a la que se había dedicado durante toda su vida. Nuestra protagonista consideró que quien tenía más derecho a existir era su versión femenina, aquella con la que realmente se sentía identificada.

Conclusiones

Tras todo lo indicado no nos queda ningún género de duda de lo polémico e impactante que resultaron, en esas primeras décadas del siglo xx, todos estos casos de transformaciones de apariencias y actitudes de masculinas a femeninas y viceversa. Esas novedades aún se acrecentaron más cuando se trató de los denominados y pioneros casos de transexualidad que suponían los inicios de las primeras intervenciones quirúrgicas de reasignación de sexo, con los riesgos que estas conllevaban. Pero, una vez analizadas las reacciones que suscitaron estos cambios, podemos afirmar que fue mucho peor aceptado y más polémica la masculinización de las mujeres, pues supuso adoptar los roles de los hombres, invadiendo ese espacio público hasta entonces vetado y dejar de cumplir con la misión de procreación que le había sido encomendada al sexo femenino. La transfobia para esos casos fue mucho mayor, como se ha podido comprobar en el caso de Violette Morris, sin que esto suponga una justificación para las condenables actuaciones que llevó más adelante a cabo. El caso de Morris nos habla de audacia y valor, de adoptar una imagen al margen de los estereotipos sin importar las críticas y burlas que esto pudiera traer consigo, ni las consecuencias. No obstante, sus actuaciones posteriores la hicieron optar por un comportamiento y unas actuaciones que nos impiden clasificarla como un ser humano virtuoso pues, en la búsqueda de su propio beneficio individual, no dudó en traicionar a su propio país, lo que acarrearía el odio de todos sus compatriotas y el trágico final de la anteriormente aclamada deportista.

En ambos casos, no obstante, debemos coincidir en que, independientemente de trayectorias posteriores, esos cambios de identidad de género en unos momentos tan tempranos e incluyendo las intervenciones quirúrgicas en fases tan experimentales (doble mastectomía en Violette y vaginoplastia en Lili, además de los implantes de ovarios y útero) fueron, ineludiblemente, demostraciones de gran audacia pues tenían aseguradas reacciones y polémicas por parte de grandes núcleos de la sociedad y no contaban con garantías de éxito en el caso de las intervenciones, suponiendo un peligro para la propia vida. Así aconteció en el caso de Lili, las consecuencias de esos ensayos pioneros de reasignación de sexo fueron determinantes, hasta el punto de provocarle la muerte. Dos vidas, junto con los otros relatos citados someramente, que nos hablan de acciones de valentía que propiciaron futuros cambios en la historia y generaron los primeros pasos hacia los debates sobre identidades de género y la visibilidad del colectivo trans.

No obstante, y a pesar de todos los esfuerzos, a día de hoy aún queda mucho por hacer para garantizar la igualdad y derechos de esta comunidad, vulnerados en numerosos países (González, 2019). Pero incluso en el mismo París, donde nuestras protagonistas vivieron esos cambios y experiencias, se siguen dando situaciones evidentes de transfobia. Solo hay que acudir a una reciente noticia sobre la agresión sufrida por una mujer trans, el pasado 3 de abril de 2019 (« Indignación en París por una agresión múltiple a una mujer transexual », 04/04/2019). Casi un siglo después de los hechos que hemos relatado observamos que aún, en la actualidad, sigue siendo una audacia ser trans, aún más en el caso de las mujeres, dado las faltas de respeto de determinados sectores. Nos queda la esperanza de que se traten de casos aislados y en vías de extinción, y que lo conseguido en todos estos años no se desvanezca ni sufra retrocesos.

Auteur

Eva María Ramos Frendo

Universidad de Málaga

emramos@uma.es

Remerciements

Este trabajo es una aportación al Proyecto I+D “Prácticas de subjetividad en las artes contemporáneas: recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género” (ref. HAR2016-75662-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

Œuvres citées

ADAMOWICZ, Elza, BÉHAR, Henri y POUZET-DUZER, Virginie, *Méline*. N° XXXVI, Masculin/Féminin, 2016, pp. 9-18.

Ahora, 05.07.1936, pp. 15-17.

ALIAGA, Juan Vicente, *Claude Cahun*, Valencia, Institut Valencià d'art modern, 2001.

ALIAGA, Juan Vicente, *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, San Sebastián, Nerea, 2004.

ALIAGA, Juan Vicente, *Orden Fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

ALVARADO DE CABRERA, Sofía Cristina, *Prácticas de feminización y sus manifestaciones en la salud en transgéneros de la zona metropolitana de San Salvador*, San Salvador, Ciudad Universitaria, 2009.

- ANNWN JONES, David, « Refractions through Selves: Claude Cahun's Icons of the Inner Search Psycho-dramas and Photography », ed. Nina Kane and Jude Woods, *Reflections on Female and Trans Masculinities and Other Queer Crossings*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 63-79.
- AA.VV., *Violette Morris. A abatre par tous moynes*, tome 1, Futuropolis, 2018.
- BARBERAN, José L., « Mujeres que en España y en el Extranjero vivieron vistiendo el traje de hombre », *Heraldo de Madrid*, 01.04.1930, pp. 8-9.
- BARBERAN, José L., « Las mujeres pasaron por hombres », *Ahora*, 24.03.1935, pp. 15-18.
- BBC (consultado el 12.12.2018): « El escandaloso secreto del eminente doctor James Barry, que planeó irse con Francisco de Miranda a liberar a Venezuela », *BBC Mundo Noticias*, 24.09.2017. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-41337405>.
- BENSTOCK, Shari, *Mujeres de la Rive Gauche*, Barcelona, Lumen, 1992.
- BONNET, Marie-Josèphe, *Violette Morris. Histoire d'une Scandaleuse*, Paris, Perrin, 2011.
- BOUNY, Henry, « La mystérieuse disparition de Violette Morris », *Le Journal*, 17.05.1944, p. 2.
- BOUZANQUET, Jean-François, *Fast Ladies: Female Racing Drivers 1888 to 1970*, Devon, Veloce Publishing Ltd., 2009.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990, traducción M^a Antonia Muñoz *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.
- CASTAN-VICENTE, Florys, *Marie-Thérèse Eyquen. Du sport à la politique. Parcours d'une féministe*, Paris, L'OURS, 2009.
- CHADWICK, Whitney & TRUE LATIMER, Tirza, « Becoming Moderns. Gender and Sexual Identity after World War I », in Whitney Chadwick & Tirza True Latimer (dir.), *The Moderns Woman Revisited, Paris Between the Wars*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, pp. 3-20.
- CORTANZE, Gérard de, *Femme qui court. Violette Morris, la scandaleuse*, Éditions Albin Micheo, 2019.
- COSSIRA, Henry, « Lorsque les femmes s'habillent en hommes », *Le Monde Illustré*, 11.01.1936, pp. 30-32.
- COURTIVRON, Isabelle de, « 'Never Admit!' Colette and the Freedom of Paradox », in Whitney Chadwick & Tirza True Latimer (dir.), *The Moderns Woman Revisited, Paris Between the Wars*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, pp. 55-64.
- DE CHOISY, François-Timoléon (1735), *Mémoire de l'abbé de Choisy habillé en femme*, traducción Marina Pino, *Memorias del Abate Choisy: vestido de mujer*, Barcelona, Laertes 1999.
- DELLACASA, María Alejandra, « Una mirada arqueológica de los discursos sobre transexualidad: Modalidad de producción de conocimiento y subjetividades », *Psicoperspectivas*, vol. 16, n° 3, 2017, pp. 17-28.
- DEVOR, Aaron (1997), *FTM. Females-to-Male Transsexuals in Society*, Indiana, Indiana University Press, 2016.
- DEVOR, Aaron, *The Transgender Archives. Foundations for the Future*, Victoria, University of Victoria, 2014.
- DURÁN HERNÁNDEZ-MORA, Gloria, *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*, València, Tesis doctoral Universitat Politècnica de València, 2009.
- DURRELL, Lawrence, *Brassaï*, New York, The Museum of Modern Art, 1968.
- GALASSI, Peter, *Brassaï*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2018.

- GARCÍA RUIZ, Mercedes y DEL VALLE, Ricardo de Dios, « Transexualidad: una revisión del estado actual del tema », *Anuario de Sexología*, n° 6, 2000, pp. 127-141.
- GARCÍA SOLANO, Manuel (consultado el 12.10.2018): « Homosexualidad. Primer matrimonio 'gay' en España », *El Mundo*, 30.06.2002. <https://www.elmundo.es/cronica/2002/350/1025512666.html>.
- GIBERTI, Eva, « Trangéneros: síntesis y aperturas » comp. Diana Maffía, *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*, Buenos Aires, Feminaria, 2003, pp. 31-58.
- GONZÁLEZ VEIGUELA, Lino (consultado el 14.04.2019): « No es país para transexuales », *Esglobal*, 16.01.2019. <https://www.esglobal.org/no-es-pais-para-transexuales/>
- GURY, Christian, *L'Honneur Ratatiné d'une Athlète Lesbienne en 1930*, Paris, Kimé, 1999.
- HARRIS, Joseph, *Hidden Agendas: Cross-Dressing in 17th Century France*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2005.
- HOYER, Niels, *Man into Woman. An Authentic Record of a Change of Sex*, London, Edited by Niels Hoyer, 1933.
- « Indignación en París por una agresión múltiple a una mujer transexual », *ABC*, 04.04.2019. https://www.abc.es/sociedad/abci-indignacion-paris-agresion-multiple-mujer-transexual-201904040233_noticia.html. (consultado el 03.06.2019)
- KATES, Gary, « The Transgenderes World of the chevalier /Chevalière d'Eon », *The Journal of Modern History*, n° 67, 1995, pp. 557-594.
- KEIN, Evelyn, « Stephanie Hollenstein: Painter, Patriot, Paradox », *Woman's Art Journal*, vol. 22, n° 1, 2001, pp. 27-33.
- « L'Extraordinaire carrière d'une sportive : Violette Morris », *Le Miroir des sports*, 03.06.1925.
- LE CRI SPORTIF, « Voulez-vous des Poilus? La France, régénérée par le nudisme, s'en va, d'un pas léger, vers son inevitable destin », *La Culture physique*, n° 485, septembre 1930, pp. 269-272.
- LEMESLE, Claire (consultado el 12.10.2018): « Violette Morris, parcours d'une scandaleuse », *Le Blog Gallica*, 02.12.2015. <https://gallica.bnf.fr/blog/02122015/violette-morris-parcours-dune-scandaleuse>.
- MEYER, Sabine, « Mit dem Puppenwagen in die normative Weiblichkeit. Lili Elbe und die journalistische Inszenierung von Transsexualität in Dänemark », *Nordeuropa forum. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur*, 20, 2010, pp. 33-61.
- MEYEROWITZ, Joanne, *How sex changed. A history of transsexuality in the United States*, Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- NEAUMET, Jean-Émile, *Violette Morris, la Gestapiste*, Paris, Flueve Nori, 1994.
- OSWALD, Richard (dir.), *Anders als die Anders*, Berlín, Richard Oswald Film, 1919.
- News of the World*, 10.08.1924.
- PÉRET, Martin, « L'expression homosexuelle dans les chansons françaises de l'entre-deux-guerres: entre derision et ambiguïté », *Revue d'histoire modern & contemporaine*, n° 53-4, 2006/4, pp. 106-127.
- PINSON, Guillaume, « La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque », *Clio. Femmes, Genre, Histoire. Héroïnes*, 30, 2009, pp. 211-229.
- RAMOS FREND, Eva M^a, « Gerda Wegener (1885-1940), una danesa en París: retratos de una pareja singular y creación de una identidad transgénero », *Quintana*, n° 16, 2017, pp. 307-324.
- RAUN, Tobias, « The trans woman as model and co-creator. Resistance and becoming in the back-turning Lili Elbe », Christian Gether, Sitne Hoholt, Andrea Rygg Karber & Amalie Grubb Martinussen (dir.), *Gerda Wegener*, Ishoj, Arken Museum of Modern Art, 2015, pp. 41-54.

- ROBERT, Sophie, TRION, Nathalie & MATHEVON, Cyril (consultado el 15.01.2019): « Les faits divers de Gallica: Paul Grappe, déserteur travestí », *Le Blog Gallica*, 09.08.2017. <https://gallica.bnf.fr/blog/29082017/les-faits-divers-de-gallica-paul-grappe-deserteur-travesti>
- RUFFIN, Raymond, *La Diablesse. La Véritable Histoire de Violette Morris*, Paris, Pygmalion/Watelet, 1989.
- RUFFIN, Raymond, *Violette Morris, la Hyène de la Gestapo*, Paris, Le Cherche Midi, 2004.
- Sacramento Daily Record Union*, 01.01.1880 (consultado el 14.01.2019): https://www.newspapers.com/clip/19739571/charley_parkhurst/
- SARO CERVANTES, Isabel, *Transexualidad. Una perspectiva transdisciplinaria*, Mexico, Alfíl, 2009.
- SCHEFFKNECHT, Wolfgang, « Stephanie Hollenstein », en *100 Jahre Marktgemeinde Lustenau -1902 BIS 2002*, Eine Chronik, Lustenau, 2003, pp. 254-261.
- SERRANO DE HARO, Amparo, « Mujeres malditas pintadas de gris. El arte de Romaine Brooks », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, tomo 7, 1994, pp. 313-323.
- SNODGRASS, Mary Ellen, *Settlers of the American West. The Lives of 231 Notable Pioneers*, North Carolina, McFarland, 2015.
- SUMMERSCALE, Kate, *The Queen of Whale Cay: The Eccentric Story of "Joe" Carstairs, Fastest Woman on Water*, New York, Bloomsbury, 2012.
- TEBBUTT, Clare R., *Popular and Medical Understandings of Sex Change in 1930s Britain*, Manchester, University of Manchester, Thesis of Doctor, 2014.
- TERFOUS, Fatia, « 'La sportive française' entre Révolution nationale et commandement allemande », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 36, 2012, pp. 209-234.
- TEISSEIRE, Marcel, « Avant le congress. Sports Féminins », *La Presse Sportive*, 23/01/1929, p. 4.
- TRUE LATIMER, Tirza, « Equivocal Gender: Dada/Surrealism and Sexual Politics Between the Wars », in David Hopkins (dir.), *A Companion to Dada and Surrealism*, West Sussex, John Wiley & Sons, 2016, pp. 352- 265.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, « Del hermafrodita al transexual. Elementos para una genealogía del cuerpo sexuado (España, siglos XVI-XX) », coord. Natividad Corral Rubio, *Prosa corporal: Variaciones sobre el cuerpo y sus destinos II*, Madrid, Talasa, 2007, pp. 75-97.
- VELASCO MALAGÓN, Tania Esperanza, *Representaciones sociales de la transexualidad y de las personas transexuales en España*, Madrid, Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- VIRGILI, Fabrice, VOLDMAN, Danièle, *La garçonnette et l'assassin. Histoire de Louise et Paul, déserteur et travestí dans le Paris des années folles*, Paris, Payot, 2001.
- WEIS, Andrea, *París era mujer. Retratos de la orilla izquierda del Sena*, Barcelona/Madrid, Egales, 2014.

Transgresser pour déconstruire. Deborah de Robertis : l'impertinence contre le pouvoir

Résumés

Cet article analyse la production artistique de Deborah de Robertis, qui fait polémique depuis 2014 lorsqu'elle a exposé son sexe devant l'*Origine du monde* de Gustave Courbet au musée d'Orsay. Afin de renverser le regard masculin exercé sur l'œuvre, l'artiste incarne le modèle de tableaux célèbres sans autorisation des musées dans lesquels elle performe, donnant lieu à plusieurs gardes à vue et procès. Il s'agit de montrer comment l'artiste dépasse la simple provocation pour formuler un discours artistique et politique, tout en se concentrant sur son impertinence prenant des risques quant à l'autorité. Cette étude pose d'abord la question d'un certain conformisme face à la création d'artistes femmes des années 1970, avant d'examiner le caractère subversif de ses œuvres qui entrent en rupture avec l'ordre moral. L'étude analyse enfin les rapports de pouvoir qu'entretiennent l'artiste et l'institution muséale afin d'obtenir une vue d'ensemble des occurrences que prend l'audace dans sa production artistique.

This article analyzes the artistic production of Deborah de Robertis, who has been controversial since 2014 when she exposed her sex in front of Gustave Courbet's *Origine du monde* at the Musée d'Orsay. In order to reverse the male gaze on works of art, the artist embodies the model of famous paintings without permission of the museums where she performs, giving rise to several police custodies and trials. The question is about showing how the artist goes beyond simple provocation to formulate an artistic and political discourse, while focusing on her impertinence, taking risks with authority. This study first asks the question of some conformism to the creation of women artists of the 1970s, before examining the subversion of her works of art which break with traditional moral values. Finally, this study analyzes the relations between the artist and museums in order to obtain a general idea of the number of occurrences that daring takes in her artistic production.

Mots clés : féminisme, genre, censure, musée, art

Keywords: Feminism, Gender, Censorship, Museum, Art

Le scandale de la performance de Deborah de Robertis au musée d'Orsay le 29 mai 2014 l'a fait connaître du grand public. Intitulé *Miroir de l'origine*, son geste clandestin, lors duquel elle écarte son sexe avec les doigts devant l'*Origine du monde* de Gustave Courbet, révélerait une sorte de hardiesse qui consiste à dévoiler ce qu'elle a de plus intime ainsi que de mettre son corps au service de son art, prenant le risque de se faire arrêter par les autorités et de subir plusieurs gardes à vue et procès. Cette sorte d'audace pourrait être prise à première vue comme de la pure provocation, mais elle ne semble pourtant pas être voulue de manière systématique ni opportuniste. On constate en effet que les institutions muséales et les galeries sont assez réticentes à sa production¹ et lui apportent peu de profit financier². Il est également observable que l'artiste tire peu de bénéfice en termes d'image sociale puisque les médias peinent, pour la plupart, à dégager le point de vue artistique de ses performances, livrant parfois une image erronée ou dévalorisante de l'artiste³. Depuis cette première action, De Robertis a répété son geste, entre autres, devant l'*Olympia* en 2016, la *Joconde* en 2017, des expositions de la photographe Bettina Rheims en 2016 et 2017 et au sanctuaire de Lourdes en 2018, révélant ainsi son souci de construction de l'image doublée d'un discours féministe.

Malgré son étroite accointance avec les médias, la production artistique de Deborah de Robertis fait l'objet d'une bibliographie scientifique récente et très peu étoffée, qui s'explique en partie par sa reconnaissance institutionnelle difficile. Le seul travail notable sur l'artiste s'avère être en effet un article de Luc Schicharin, publié dans la revue en ligne *Genre, sexualité & société* en 2018 (Schicharin, 2018), dans lequel l'auteur se concentre surtout sur la première performance de De Robertis. Schicharin y pose la question des minorités de genre et de la « féminité hégémonique »⁴ de De Robertis qui, selon lui, limite son propos féministe et délaisse les problématiques liées aux femmes handicapées, transgenres ou racisées, par exemple. Tandis que l'artiste affirme « je suis toutes les femmes » dans *Miroir de l'origine*, son corps devenant alors symboliquement représentatif de la pluralité des femmes, Schicharin insiste sur le fait qu'elle n'interrogerait pas sa féminité mais se focaliserait exclusivement sur la déconstruction du regard masculin qui s'opère dans les œuvres d'art. L'intérêt de la recherche sur De Robertis étant en voie de développement, il ne s'agit pas ici de mettre en relief la problématique de Schicharin mais de l'enrichir par une réflexion menée sous le prisme de l'audace. Si l'artiste use de la provocation, cette dernière ne sert en effet ni sa publicité ni sa cote marchande. L'audace serait appréhendée ici comme un geste de résistance associé à une recherche

1 Luc Schicharin affirme d'ailleurs que les musées n'y voient qu'un « trouble à l'ordre public » (Schicharin, 2018 : en ligne § 7).

2 Un article de *Libération* fait mention de « son petit studio du nord parisien » (Gallot, 2017).

3 Luc Schicharin prend, entre autres, l'exemple de l'émission radio diffusée à laquelle Deborah de Robertis fut invitée (Goumarre, 2016) et où l'artiste exprime sa frustration dans son entretien avec Éloïse Bouton en 2016.

4 Luc Schicharin définit cette « féminité hégémonique » comme « une forme de féminité idéalisée dans un contexte historique, social, politique donné », désignant ainsi une femme « hétérosexuelle, blanche, jeune, valide, correspondant aux canons de beauté de son époque » (Schicharin, 2018 : en ligne §28).

artistique et poétique, et non pas comme une volonté médiatique de faire scandale. Comme l'annonce l'historienne de l'art Isabelle de Maison Rouge en 2017, « le provocateur est celui qui révèle [...], il amène à s'interroger, à regarder le monde autrement » (De Maison Rouge, 2017 : 172). Il est alors légitime, afin de pallier la lacune historiographique concernant De Robertis, de poser la question de la manière dont l'artiste dépasse la simple provocation pour formuler un discours artistique et politique.

En s'appuyant sur des sources textuelles de première main, telles que le chapitre « #MeToo, l'émancipation par le regard » rédigé par De Robertis dans l'ouvrage collectif *Cours petite fille ! #metoo #timesup #noshamefist*, publié en 2019, et son entretien avec l'ex-Femen Éloïse Bouton en 2016, cette étude tend à analyser et recontextualiser une œuvre en particulier : *Olympia, droit de réponse*, réalisée le 16 janvier 2016, pendant laquelle l'artiste lit un texte adressé au directeur du musée devant l'*Olympia* d'Édouard Manet. Il s'agit de la deuxième performance de De Robertis, effectuée aussi au musée d'Orsay, et qui constitue, comme l'annonce son titre, un droit de réponse à la plainte du musée suite à sa première action artistique. Cette œuvre se décompose en trois temps, avec d'abord la conception d'une photographie⁵, puis la performance elle-même qui est, enfin, montée en vidéo. L'étude de cette œuvre est justifiée ici en ce qu'elle rend explicite la prise de risque de De Robertis quant à l'autorité pour transgresser et déconstruire le regard masculin normatif.

Après avoir posé la question d'un certain conformisme, les différentes performances de De Robertis se référant, volontairement ou non, à plusieurs artistes féministes des années 1970 et 1980, il s'agit d'examiner le caractère subversif de ses œuvres qui établissent une rupture avec l'ordre moral. Les rapports de pouvoir qu'entretient l'artiste avec l'institution muséale sont enfin étudiés afin d'obtenir une vue d'ensemble des occurrences que prend l'audace dans sa production artistique.

S'inscrire dans la lignée des artistes féministes des années 1970 : un conformisme dans la forme ?

Si l'audace peut être appréhendée comme le courage de formuler quelque chose de nouveau et d'original, il serait possible d'affirmer *a priori* que la production de Deborah de Robertis manifeste une sorte de conformisme dans la forme, en ce qu'elle s'inscrit dans une histoire d'une certaine pratique artistique. Lorsque l'artiste se dénude et s'allonge devant l'*Olympia* de Manet, son action serait comparable à la pratique du tableau vivant qui date de la seconde moitié du XVIII^e siècle, consistant en la reconstitution performative d'un tableau déterminé (Ramos, 2014 : 124). De Robertis s'éloigne pourtant de la *mimesis* en ce

5 Cette photographie est visible au début de la vidéo de la performance, qui est disponible sur le compte officiel Vimeo de Deborah de Robertis (De Robertis, 2016).

qu'elle prend une distance par rapport à la composition du tableau de 1863⁶ : il ne s'agit en fait pas d'une reconstitution fidèle mais d'une réinterprétation, c'est-à-dire que très peu dans l'exécution renvoie au sujet de la peinture initiale. Son œuvre se rapprocherait donc davantage de la pratique du *re-enactment*, pouvant être traduite par « reconstitution jouée », qui s'avère être une reprise par un artiste d'une œuvre antérieure dont il est l'auteur ou non. Comme l'annonce Aline Caillet dans son article « Le *re-enactment* : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », publié en 2013, le *re-enactment* « se déploie dans un espace et un temps qui lui sont propres [...] et semble destituer par là même le couple modèle/copie » (Caillet, 2013 : en ligne § 5). L'exactitude n'est donc pas l'effet désiré, puisqu'il s'agit d'une réactivation du tableau pour le temps présent.

Quant à la création qui s'est effectuée autour du tableau de Manet suivant la même pratique artistique qu'avaient employée Robert Morris et Carolee Schneemann en 1964 ou Yasumasa Morimura en 1988 par exemple, Deborah de Robertis affirme dans « #MeToo, l'émancipation par le regard » qu'elle « [s]'autorise un pas de plus dans l'histoire » (De Robertis, 2019 : 112), rendant compte de sa volonté de dépasser le geste artistique qui la précède. Pour ce faire, elle conçoit un travail de terrain, investissant les lieux au plus près de l'œuvre ciblée pour lui donner une corporalité concrète. De Robertis s'inscrit ainsi dans une histoire de l'art façonnée à partir des années 1960 par des artistes femmes utilisant en public leur corps comme instrument radical de contestation sociale. Dans son texte de 2019, elle fait consciemment référence à plusieurs noms : avec ses premiers films *Le modèle à la caméra* et *Les hommes de l'art*, l'artiste s'inscrit « dans la lignée d'Andrea Fraser » (De Robertis, 2019 : 110), sa série photographique *Mémoire de l'origine* précédant sa performance devant le tableau de Courbet « [se] rapproche alors de l'artiste féministe Valie Export » (De Robertis, 2019 : 111), « [son] dispositif renverse les rôles préétablis qui puisent leur source dans une histoire de l'art où 'les femmes doivent être nues pour entrer au musée' [Guerrilla Girls, 1989] » (De Robertis, 2019 : 113).

Il est donc possible de rapprocher la production de De Robertis de celle des Guerrilla Girls, un groupe de femmes artistes anonymes fondé aux États-Unis au milieu des années 1980, qui fait le constat de l'inégalité historique eu égard au manque d'artistes féminins dans les collections des musées, dans lesquelles les femmes sont le plus souvent présentes nues dans les œuvres peintes. Pour le *Public Art Fund* de New York, soutenant les projets artistiques et publics dans la ville, les Guerrilla Girls réalisent l'affiche *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* en 1985. Sur un fond jaune vif, elles donnent à voir la *Grande Odalisque* d'Ingres en noir et blanc avec un masque de gorille sur la tête, faisant référence à celui qu'elles portent lors de leurs interventions publiques afin de garder l'anonymat. Telle une enquête, l'affiche démontre par des statistiques les inégalités et la discrimination de l'institution muséale. En effet, les femmes y sont des objets d'exposition, peints et souvent nus, mais pas des artistes. Comme

6 Deborah de Robertis performe seule, sans « servante noire », avec pour seuls accessoires un bouquet de fleurs, sa caméra GoPro et son texte adressé au directeur du musée d'Orsay qu'elle lit.

l'affirme Jennifer Blessing, le *Public Art Fund* refuse l'affiche à cause de la forme phallique de l'éventail que tient l'Odalisque et non de la nudité. Les Guerrilla Girls ont alors placardé leur affiche sur des espaces publicitaires loués à une compagnie de bus de New York qui, après avoir reçu de nombreuses plaintes, finit par les enlever (Blessing, 2016 : 193)⁷. Deborah de Robertis et les Guerrilla Girls procèdent ainsi à une reprise, par le vocabulaire performatif ou publicitaire, de tableaux de maîtres avec une intervention au sein de la représentation, que ce soit avec une perruque et du maquillage ou avec un masque de gorille. Il s'agit néanmoins de deux approches différentes : si les Guerrilla Girls utilisent des faits chiffrés et le texte dans une visée militante contre la discrimination sexuelle, De Robertis réalise davantage un travail visuel et performatif afin de se légitimer en tant qu'artiste tout en incarnant le modèle. Il est donc question d'une formulation à la fois théorique et plastique sur l'instrumentalisation traditionnelle des femmes dans l'art ainsi que de leur manque de place dans l'institution muséale.

Dans la mesure où les artistes femmes citées par De Robertis sont institutionnalisées, c'est-à-dire qu'elles ont été légitimées par des expositions monographiques ou groupées, les citer revient à convoquer leur protection en ce qu'elles rentrent dans l'histoire de l'art. En effet, De Robertis rappelle que sa production s'appuie sur une histoire tangible, ce qui révèle donc une certaine volonté de légitimation afin de pallier sa faible reconnaissance institutionnelle⁸ et médiatique⁹.

Les conférences et entretiens offrent à Deborah de Robertis des espaces pédagogiques et de diffusion dans lesquels elle peut faire exister son discours, prolongeant ses œuvres et faisant valoir son autorité d'artiste. Sa prise de parole sert en effet moins sa promotion qu'elle ne sert à permettre au public de saisir les enjeux théoriques et artistiques de sa production. Cette pratique est d'ailleurs analysée, à travers l'étude d'artistes comme Daniel Buren et Robert Smithson, entre autres, par Laurence Corbel dans son article de 2009 dégageant la figure de « l'artiste-historien » qui ferait « en même temps que l'Histoire de l'art, de l'histoire de l'art » (Corbel, 2009 : en ligne § 1). L'auteure affirme que ces artistes remettraient en question son cloisonnement disciplinaire en révélant notamment le caractère social de l'art et la position politique des œuvres. Proposer de nouvelles analyses subjectives se rapprocherait également de la pratique théorique des artistes femmes des années 1970, qui, selon Elvan Zabunyan, leur permettrait de « combler un vide critique les concernant » (Zabunyan, 2011 : 136) dans le contexte d'un monde de l'art sexiste qui les écarte. Zabunyan insiste sur le fait que leur prise de parole revêt une fonction politique, puisqu'elles tendent à déconstruire la domination masculine dans ce milieu. De Robertis s'inscrirait

7 De nouvelles versions de l'affiche ont été par la suite éditées en 2005 et 2012 lors de plusieurs expositions, présentant des données chiffrées actualisées.

8 L'artiste affirme, par exemple, que « le rapprochement de mon travail avec celui d'artistes telles qu'Annie Sprinkle, Valie Export ou avec le tableau de Courbet était pour eux [galeristes et critiques d'art] totalement inexistant » (De Robertis, 2019 : 111).

9 Deborah de Robertis fait référence « aux idées reçues » sur son travail (De Robertis, 2019 : 110).

alors davantage dans cette pratique théorique et politique, dans la mesure où elle relève plus d'une volonté de prendre place dans l'histoire de l'art et de changer sa trajectoire que de la refaire dans son fondement.

Tandis que Luc Schicharin dégage une « esthétique Femen-iste » chez l'artiste, qui selon lui, utilise la nudité de la même façon que le groupe militant des Femens¹⁰ mais dans une dimension artistique (Schicharin, 2018 : en ligne § 25), De Robertis cite, dans son texte de 2019, une référence politique qui entretient un lien étroit avec l'art : « À la manière de Fontana mais aussi de Mary Richardson, j'ai ouvert mon sexe pour déchirer la toile. Mon geste est à la fois pictural et radicalement contestataire » (De Robertis, 2019 : 110). Tout en créant une analogie entre l'acte politique et l'acte créateur qui rend compte du fait que l'artiste doit agir dans la société, la mention de cette suffragette, figure historique qui attaqua en 1914 la *Vénus à son miroir* de Vélasquez avec un couperet, en protestation contre l'arrestation de sa consœur Emmeline Pankhurst, lui confère un sens d'affiliation. Ainsi, lorsque l'artiste annonce « pour #NousToutes en tant qu'artiste je me ré-approprie l'histoire de l'art à la manière dont les femmes se ré-approprient la rue » (De Robertis, 2019 : 113), elle s'associe à une histoire visuelle et politique qui aujourd'hui est reconnue de manière collective.

Les références politiques et artistiques faites de manière consciente par Deborah de Robertis s'avèrent être encore plus légitimes au regard du contexte historique et social, révélant une continuité des problématiques féministes. À partir de la fin des années 1960, les femmes acquièrent plus d'indépendance dans la vie sociale dans leurs rapports avec les hommes. La libéralisation sexuelle de 1968 se voit, par exemple, concrétisée par l'adoption de la loi Veil en 1975, qui donne le droit à la contraception et à l'avortement (Porhel, Zancarini-Fournel, 2009 : 12). Cependant, la fin des années 1970 est marquée par le capitalisme intégré, contre lequel les artistes revendiquent le corps par la performance, en particulier, puisque celui-ci est en effet non achetable par le marché de l'art et la société bourgeoise. Dans les années 1980, l'idéologie néolibérale, procède, comme avec Thatcher en Angleterre ou Reagan aux États-Unis, à un retour en arrière, notamment en ce qui concerne la valorisation corporelle. Après les crises du néolibéralisme dans les années 2000, selon la philosophe féministe Nancy Fraser, les inégalités économiques et sociales entre les sexes se retranscrivent au niveau politique, dans lequel il manque une représentation institutionnelle (Diter, 2012 : en ligne § 2). Il s'agirait alors d'un féminisme en quête de reconnaissance dans une justice sociale qui tente de combattre les disparités économiques et culturelles. Par exemple, la loi relative à l'égalité entre les femmes et les hommes dans la sphère professionnelle, publique et privée, prévoyant notamment des actions de lutte contre la précarité des femmes est promulguée le 4 août 2014¹¹, année de la première performance de De Robertis au musée d'Orsay qui s'inscrit ainsi dans son environnement historique.

10 L'artiste reprend d'ailleurs, avec ses performances *Naked Pussy* en 2017 et *Bloodwar* en 2018, des œuvres de Bettina Rheims qui avait photographié les Femens.

11 Loi n° 2014-873 du 4 août 2014 pour l'égalité réelle entre les femmes et les hommes : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000029330832&categorieLien=id>.

L'artiste concilie l'acte artistique et l'acte militant, qui sont d'ailleurs deux des composants de la *représentation de soi*, comme le formule Abigail Solomon-Godeau. En effet, cette critique d'art américaine rappelle que dans la langue allemande, deux termes sont utilisés pour exprimer l'acte de représenter : d'abord, « *Darstellen* », qui peut être traduit par « représenter » dans le sens de construire une image plastique, puis « *Vertreten* » qui signifie le fait de prendre la parole pour défendre une cause (Solomon-Godeau, 2016 : 231). De Robertis se met alors en scène afin de donner forme plastiquement et intelligiblement à l'histoire de la création artistique féminine et féministe.

Il est donc observable, au niveau de la forme, que la production de l'artiste relève d'un certain conformisme dans un souci de légitimation, par des références aux artistes féministes des années 1970 et 1980 qui se justifient par la continuité des problématiques politiques. De Robertis s'en détache néanmoins de par le caractère clandestin de ses performances réalisées sans l'autorisation des institutions, mais aussi du point de vue conceptuel. Son œuvre, au niveau de l'idée, ne semble en effet pas moins audacieuse, puisque sa recherche plastique et théorique, notamment sur le regard, tend à remettre en question le système de genre produisant des rapports de pouvoir entre homme et femme.

Une déconstruction subversive des inégalités de genre par le regard

Deborah de Robertis semble faire de l'audace un impératif moral selon lequel elle se fait une responsabilité d'artiste d'examiner le conditionnement qui façonne le savoir, et plus particulièrement celui de l'histoire de l'art en interrogeant les œuvres fondamentales qui la constituent, dans lesquelles les femmes sont représentées d'une certaine manière. Pour ce faire, l'artiste réalise une photographie peu avant sa performance du 16 janvier 2016, dans laquelle elle reprend la position de l'*Olympia*, portait d'une femme qui, d'après son titre, serait une prostituée parisienne. De Robertis engage alors sa propre nudité qui, selon elle, s'avèrerait être « un trompe-l'œil, un vêtement qui fait référence aux nus féminins » (De Robertis, 2019 : 115). Son corps renvoie ainsi au déguisement et au maquillage, qui est d'ailleurs usité dans sa photographie avec l'emploi de la perruque, du blanchiment de la peau, du noir autour des yeux et du rouge à lèvres. Elle parodie également la sensualité et la séduction de l'*Olympia* en reprenant son orchidée et son bijou autour du cou. Il est donc possible d'affirmer que l'artiste ne s'oppose pas à, mais fait le constat de la femme dépeinte par l'homme comme un simulacre et une projection. La figure de la femme est alors appréhendée ici telle la « femme-comme-représentation » qu'Abigail Solomon-Godeau définit comme un signe évacuant « toute notion de féminité authentique, telle qu'elle existe en dehors de la représentation » (Solomon-Godeau, 2016 : 234 ; 236). En d'autres termes, l'image n'établirait plus de correspondance avec la réalité.

Sur sa photographie, Deborah de Robertis dissimule avec son bouquet de fleurs ce qu'elle a dévoilé au musée d'Orsay deux ans plus tôt et ce qu'Olympia cache avec sa main : le sexe féminin, motif artistique auquel plusieurs cultures attribuent, en différents temps, certaines qualités et fonctions. En effet, les sculptures britanniques souriantes de *Sheela-na-gig*¹² écartant leurs vulves à deux mains soit revêtent un caractère apotropaïque (qui éloigne le mal) soit constituent un avertissement contre la luxure. De la même manière, les statuettes *Dilukai*¹³ des îles Carolines, qui représentent une femme les jambes écartées, devaient soit éloigner les hommes bannis en ce qu'elles représentaient la figure de la sœur dont ils ne peuvent voir la nudité, soit mettre en garde les femmes pour qu'elles restent chastes (Blessing, 2016 : 144 ; 200). Ainsi, lorsque l'artiste justifie l'expression « je suis toutes les femmes » en annonçant que « [son] sexe devient un sexe public, politique, plastique, le sexe de l'origine » (De Robertis, 2019 : 111), elle formule une sorte de dénonciation du fait que les œuvres de l'histoire de l'art, mais aussi de la société dans son ensemble, font du sexe féminin une allégorie, c'est-à-dire que le corps des femmes constitue un lieu de fiction.

L'historien de l'art Jean Clair établit d'ailleurs un parallèle entre la vulve féminine et la figure mythologique de Méduse (Clair, 1989 : 121), analogie reprise par Pascal Quignard, en 1994, qui fait du sexe de la femme l'endroit où se mêlent la beauté et l'effroi (Quignard, 1994 : 103). Selon lui, la vénération de la peur renvoie en effet au verbe « méduser », qui, lui-même, évoque le regard pétrifiant de la gorgone, dont il rend manifeste l'érection statuaire du sexe masculin. À l'instar de Persée, il faudrait un miroir, un renversement du regard pour vaincre la créature mythologique et être sauvé du danger. Deborah de Robertis reprend à son compte ce système de renversement en miroir et use de son regard objectivant gorgonien dans une visée ironique, parodiant ces idées fixes masculines en ce qui concerne le corps féminin. Si, effectivement, l'*Olympia* de Manet a fait scandale, notamment à cause du regard de la prostituée qui vise frontalement l'observateur, l'artiste affirme que « c'est en prenant la caméra [qu'elle a] pris le pouvoir » (De Robertis, 2019 : 109). Autrement dit, son œuvre consiste à conférer un regard au modèle, dont il est rendu compte plastiquement par la caméra GoPro fixée sur son front sur la photographie ainsi que pendant la performance.

L'artiste conçoit ce que Sophie Delpoux nomme en 2010 un « corps-caméra », c'est-à-dire que le corps, en tant que « nouveau 'plan de représentation' » (Delpoux, 2010 : 20) peut devenir image tout en produisant des images. Le « corps-caméra » de De Robertis s'avère être alors un *corps-enregistreur*, qu'il est possible ici de comparer à l'œuvre *Adjungierte Dislokationen* que réalise Valie Export en 1973 : l'artiste autrichienne se fait filmer portant en mouvement deux caméras, l'une sur sa poitrine et l'autre sur son dos, toutes ces images enre-

12 Les sculptures de *Sheela-na-gig*, dont une datant de vers 1140 dans l'église des saints Marie et David à Kilpeck, dans le Herefordshire au Royaume-Uni, sont le plus souvent positionnées sur une corniche d'église de campagne britannique et sont généralement appréhendées comme des divinités de la fertilité.

13 Ces statuettes de pignon, dont une datée entre le XIX^e et le début du XX^e siècle conservée au Metropolitan Museum of Art à New York, étaient positionnées au-dessus de l'entrée d'une maison réservée aux hommes.

gistrées étant ensuite projetées simultanément et plan par plan. Cette réflexion sur la démultiplication des points de vue créée par un corps considéré comme médium (Delpoux, 2010 : 144) rend compte de la caméra comme prolongement du corps mais aussi de la possibilité du médium vidéographique de monter et de prolonger le temps de l'action, par essence éphémère. Cependant, contrairement à Valie Export, et comme le remarque Schicharin, De Robertis « observe la manière dont elle est observée, elle objective l'objectivation » (Schicharin, 2018 : en ligne § 18). Dans la photographie, le miroir positionné derrière l'artiste sert à montrer ce qu'enregistre la caméra GoPro, c'est-à-dire la photographe elle-même, tandis que les images enregistrées en performance donnent à voir les visiteurs, les gardiens de salle et les policiers si le musée en appelle à l'aide. Néanmoins, en performance, ce n'est pas tant la réaction du public qui intéresse l'artiste, car « il s'agissait de repenser une Olympia contemporaine qui à travers l'objectif de la caméra GoPro renverse radicalement le point de vue occidental traditionnel » (De Robertis, 2019 : 112).

Ce renversement de point de vue passerait par ce que Magali Nachtergaele appelle le « déplacement de l'obscène » (Nachtergaele, 2016 : 56). Il s'agit en fait de donner à voir un nu féminin banalisé qui ne serait plus objet de désir et qui permettrait aux femmes, en cela, de reprendre le pouvoir de leur corps et de son image. Pour ce faire, il est question d'« [ôter] au *male gaze* le privilège de ses passe-partout visuels » (Nachtergaele, 2016 : 56). Il faudrait ici analyser plus spécifiquement ce « *male gaze* » afin de bien appréhender la stratégie de représentation de l'artiste. Dans l'article pionnier « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* » publié en 1975 (Mulvey, 1975)¹⁴, la critique et réalisatrice Laura Mulvey distingue trois types de regards : celui de la caméra, celui du public et celui des personnages. Il est possible de retranscrire ce schéma dans le champ de l'art plastique, avec le regard de l'artiste, remplaçant celui de la caméra, puis celui du spectateur et celui des personnages du tableau. Selon l'auteure, le cinéma hollywoodien assemblerait les regards de la caméra et du public afin d'orienter le regard du spectateur. Cependant, Laura Mulvey part du postulat que le masculin actif, porteur de l'action et qui correspondrait à un moi idéal, projette son fantasme sur le féminin passif. Ainsi, la femme est avant tout caractérisée par le désir masculin et devient un objet érotique à la fois pour les personnages du film ou du tableau mais aussi pour le spectateur. Le cinéma d'Hollywood tendrait donc à un plaisir visuel dont l'érotisme est orienté dans le sens du patriarcat dominant, que le grand public doit suivre pour avoir un sentiment de satisfaction.

Compte tenu de la réflexion de Mulvey, Deborah de Robertis procéderait à un retournement du système traditionnel de l'appréhension de l'œuvre d'art. Elle devient spectatrice du regard porté sur elle, disposant d'un pouvoir d'objectivation. L'érotisme n'est ainsi plus orienté dans le sens du patriarcat dominant, avec le fantasme de la possession des corps féminins, mais bien dans celui

14 Le titre de l'article peut être traduit par : « Plaisir visuel et cinéma narratif ». Laura Mulvey y dénonce le sexisme dans les films hollywoodiens, en faisant une analyse psychanalytique du désir du spectateur afin de procéder à une déconstruction du regard masculin [le *male gaze*] sur la femme au cinéma.

d'une artiste femme qui met en scène son propre corps. Avec la caméra GoPro en tant que signe plastique matérialisant son point de vue, l'artiste se rapprocherait d'un art phénoménologique qui propose une réflexion sur la manière dont on est perçu et dont on perçoit. Il est alors possible d'affirmer qu'elle pense le monde selon la formule du philosophe George Berkeley « *Esse est percipi aut percipere* »¹⁵ (Berkeley, 1710), c'est-à-dire qu'elle s'avère être réceptrice, témoin du regard qui s'opère sur elle et qui tend à l'objectiver. Néanmoins, comme l'indique Schicharin, il est possible d'interroger le renversement établi par De Robertis comme un effet de miroir (Schicharin, 2018 : en ligne § 18), puisque les images enregistrées sont retravaillées au montage et semblent, en cela, être davantage un point de vue subjectif qu'un constat objectif. Cette question qui mériterait d'être plus développée donne tout de même à voir le fait que l'artiste crée elle-même de l'idéologie par l'image, mais qu'elle reste dans une visée dénonciatrice et critique de ce conditionnement que les représentations façonnent.

Cessant d'être un objet passif pour devenir un sujet actif, Deborah de Robertis fait basculer le statut du modèle : « je repense le modèle, et de ce point de vue, mon geste se rapproche davantage de celui du peintre que de celui du modèle » (De Robertis, 2019 : 111). Elle révèle alors une hiérarchie traditionnelle des regards, avec, d'une part, celui dominé de la femme qui est modèle, et d'autre part celui dominant de l'homme qui est artiste. De Robertis convoque d'ailleurs le statut du modèle de Manet, Victorine Meurent « qui, au-delà du rôle de modèle, était peintre elle-même » (De Robertis, 2019 : 112). Même si celle-ci a seulement la fonction de modèle dans le cas d'*Olympia*, cette mention par l'artiste lui permet de rappeler que, conceptuellement, le modèle participe à l'œuvre grâce à son corps qui s'engage dans la représentation.

Dans sa photographie réalisée au même moment que l'exposition *Qui a peur des femmes photographes ? 1839 à 1945* qui a lieu au musée de l'Orangerie et au musée d'Orsay¹⁶, Deborah de Robertis repense la position des deux femmes dans le tableau de Manet, la servante noire étant substituée par Rim Battal, photographe marocaine et amie de l'artiste. Dans le miroir à l'arrière de l'artiste, il est possible de remarquer que le bouquet de fleurs est remplacé par l'objectif de l'appareil photographique de Battal, qui a alors le rôle du peintre qui capture la scène. Néanmoins, il s'agirait ici moins d'avoir une position supérieure d'homme que de donner à voir les rapports entre deux femmes artistes. Sans pour autant conférer un rôle d'objet à Rim Battal, cette collaboration semble en effet être conceptuelle : la photographe est formellement auteure technique de l'image, mais c'est bien De Robertis qui la dirige et la conçoit, restant d'ailleurs seule à performer au musée d'Orsay. Comme elle l'annonce, « non seulement [son] corps [lui] appartient mais les images créées par celui-ci sont [sa] propriété » (De Robertis, 2019 : 112). La question de la propriété intellectuelle du

15 Cette expression peut être traduite par : « être, c'est être perçu ou percevoir ».

16 Le président du musée, Guy Cogeval affirme d'ailleurs que « le musée d'Orsay doit s'interroger sur sa politique culturelle et scientifique, [...] ». En réalité, la place des femmes artistes n'y a jamais été véritablement évaluée jusqu'ici » (Cogeval, Galifot, Pohlmann, 2015 : 12), inscrivant cette exposition dans une mouvance institutionnelle correspondant à la reconnaissance d'une histoire de l'art incluant les femmes.

droit d'auteur, posée plus particulièrement lors de sa performance *Ma Chatte Mon Copyright* devant la Joconde en 2017, renforce donc cette idée. Cette photographie rend ainsi compte d'une tentative d'inversion des rapports de forces qui s'exercent à la fois dans l'image et dans sa conception.

En mettant en scène sa propre nudité, Deborah de Robertis conçoit donc dans une posture analytique un corps allégorique qui exprime un regard, révélant une certaine hiérarchie traditionnelle entre le modèle et l'artiste sur laquelle se fonde l'histoire de l'art. Il est alors audacieux pour une artiste de repenser le système dans lequel elle cherche à se définir et qui est en même temps considéré comme acquis. Son audace semble ainsi prendre la forme d'une sorte d'irrespect, son impertinence pouvant être appréhendée, dans d'autres contextes, comme de la grossièreté, comme lorsqu'elle donne à voir les rapports de forces avec l'institution muséale.

La mise en scène des rapports de forces : l'ambivalence de la censure institutionnelle

Sa réflexion politique prédominant sur son goût du risque, l'audace de Deborah de Robertis ne relève pas de la spontanéité, comme le démontrent les deux années qui séparent sa performance devant l'*Origine du monde* en 2014 et celle de l'*Olympia* en 2016. Sa démarche consiste en effet à attendre une exposition ou un événement culturel qui explicite son discours pour se manifester, puis à étudier sa communication et à l'analyser pour, enfin, jouer avec son égérie. *Olympia* étant l'œuvre phare de l'exposition du musée d'Orsay *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910* qui s'est tenue du 22 septembre 2015 au 17 janvier 2016, l'artiste l'incarne ainsi afin de constituer un « droit de réponse » à la plainte de l'institution qui suivit sa première performance. *Olympia, droit de réponse* relève donc d'une volonté de se faire justice, de rentrer en lutte contre le musée d'Orsay qui, selon De Robertis, a porté atteinte à son œuvre.

L'artiste rend compte de l'institution muséale comme lieu idéologique fondé sur le capitalisme et porteur d'une certaine histoire de l'art. D'ailleurs, plus récemment avec les sacs Vuitton de Jeff Koons reprenant la Joconde, elle affirme que celle-ci est « vendue et revendue comme une marchandise [...], devenue une femme-sac et la marque d'un des plus grands musées du monde » (De Robertis, 2019 : 113). Deborah de Robertis insiste alors sur le fait que ce lieu de culture au rayonnement mondial et qui exerce une influence sur la société, perd de sa qualité pédagogique initiale en s'inscrivant dans le système marchand. Si dans sa série photographique *Mémoire de l'origine* elle s'attaque à des artistes de renom dont les œuvres font la spéculation du marché de l'art en s'emparant ironiquement de leur nom et du logo des galeries, De Robertis interroge ici l'institution qui exerce une domination sur l'œuvre :

À ce propos, il est intéressant de faire un parallèle avec « Olympia », que j'ai ré-interprétée dans le contexte d'une exposition explicitement racoleuse parmi d'autres, qui, rappelons-le, s'intitulait *Splendeurs et misères de la prostitution* et qui utilisait le modèle du tableau de Manet comme tête d'affiche. Le modèle féminin associé à une communication chère au musée d'Orsay à l'époque, qui s'apparente à une forme de proxénétisme institutionnel, indiquait : « Venez au musée voir des gens tout nus. » (De Robertis, 2019 : 114)

L'artiste renverse alors le discours proposé par l'exposition sur la prostitution, les tableaux pouvant être considérés comme des femmes mises en vitrine. Les modèles deviendraient des prostituées et les spectateurs des voyeurs attirés par une communication qui relèverait d'une logique capitaliste dévalorisant les œuvres et les artistes exposés. De Robertis formule donc une critique envers l'institution muséale qui tendrait à présenter les modèles féminins comme des objets sexuels et pornographiques.

Il est possible de dresser un parallèle entre ce discours et l'histoire des objets montrés lors de l'exposition. Dans son étude sur les photographies pornographiques du milieu du XIX^e siècle, publiée dans le catalogue de l'exposition en 2015, Marie Robert indique en effet que le contrat qui relie les modèles, qui pour la plupart étaient des prostituées, au photographe s'apparentait justement à celui qui relie la prostituée à son proxénète. L'auteure mentionne même qu'en matière de justice, les modèles purgeaient leur peine dans la prison de Saint-Lazare réservée aux prostituées, mais aussi que les ateliers des photographes se rapprochaient des maisons closes plus précisément avec le dispositif de voyeurisme de la *camera obscura*. Marie Robert annonce enfin qu'une association était faite entre le photographe et le racolage lorsque celui-ci promouvait ses photographies (Bakker, Cogeval, Pludermarcher, 2015 : 71-78). Guy Cogeval, alors président du musée d'Orsay, mentionne d'ailleurs dans le catalogue d'exposition qu'il s'agit d'une « politique de programmation audacieuse » avec des expositions telles que *Degas et le nu, Masculin / Masculin*, ou encore *Sade. Attaquer le soleil*, qui sont ainsi portées sur la nudité et la sexualité. Il indique aussi que cette exposition « montre que l'entrechoquement du sexe et de l'argent est au cœur de la puissance créatrice » (Bakker, Cogeval, Pludermarcher, 2015 : 9-10). L'analogie qu'établit De Robertis entre le musée et le proxénétisme ne s'avère donc pas être sans fondement, et elle renvoie, peut-être involontairement, à une certaine imagerie qu'a la société du XIX^e siècle concernant les relations qu'entretient le modèle avec le photographe dans le cas des représentations pornographiques.

Olympia, droit de réponse s'avère être une œuvre pensée pour le musée et qui anime l'exposition. Comme l'indique Mélanie Boucher, la programmation des performances dans les institutions muséales est l'occasion de porter une nouvelle vision sur le musée qui prend en compte de nouvelles formes artistiques mais qui « [instrumentaliserait la performance] à des fins événementielles » (Boucher, 2017 : en ligne § 17). Cependant, Deborah de Robertis s'éloigne ici de cette tendance en ce que ses œuvres se servent des murs de l'ins-

titution sans son autorisation, renversant ainsi l'instrumentalisation. Pour son action, l'artiste engage des complices qui filment son geste, ainsi que le public, l'autorité et les éléments expographiques. Le musée est alors considéré comme un lieu de création artistique, une sorte de nouvel atelier, ce qui est comparable aux performances d'Andrea Fraser. Dans *Museum Highlights: A Gallery Talk* en 1989 au musée d'art de Philadelphie, cette artiste américaine se grime en guide conférencière, menant des visites dans lesquelles elle déconstruit et critique le discours de l'institution muséale (Creissels, 2017 : en ligne § 10). Même si Fraser ne subit pas de censure, Deborah de Robertis reprend comme elle les éléments matériels du musée et adopte une position tout aussi ironique. Elle apporte en effet un bouquet de fleurs destiné au directeur du musée d'Orsay et lit un texte lui étant adressé qui justifie sa présence, rendant dans le même temps son discours accessible au public.

Cependant, Guy Cogeval n'apparaît jamais lors de la performance, l'artiste s'adressant alors à une absence substituée par les gardiens de salle du musée. Ces derniers personnifient l'ordre établi et reflètent en cela la position de l'institution. Prévenus sans doute du comportement à adopter en cas de nudité suite à la première performance de De Robertis, les gardiens de salle s'opposent physiquement à elle en la couvrant d'un drap. Afin de les confronter, l'artiste adopte la posture de l'*Olympia*, qui est celle non pas d'une prostituée, mais de l'œuvre maîtresse de l'exposition. De Robertis devient ainsi virulente, telle une sorte de diva qui réagit à l'autorité comme avec l'expression « de toute façon, j'attends le directeur » [00m50s]. Lorsqu'elle affirme « ce n'est pas vous qui décidez » [1m40s], l'artiste semble s'adresser indirectement à l'institution et tente d'annuler toute position de pouvoir, c'est-à-dire de retirer l'autorité qui s'opère sur elle afin que sa performance puisse durer dans le temps, celle-ci s'étalant d'ailleurs sur presque deux heures. Le montage de sa vidéo rend compte du fait que De Robertis joue un rôle et qu'il s'agit avant tout d'une représentation. Ce film de neuf minutes s'avère en effet être élaboré comme un court-métrage, s'ouvrant sur l'indication « un film de Deborah de Robertis » et se terminant par un générique de fin, tandis que toute la vidéo est scandée par une musique de fond reprenant un extrait de *O Fortuna* de la cantate *Carmina Burana* composée par l'allemand Carl Orff. Ce fond sonore est mixé avec des percussions rythmées, révélant donc un mélange de genre *underground* et épique, à l'instar de la rencontre entre la performance et la peinture classique.

Deborah de Robertis considère le musée comme une institution véhiculant une certaine histoire de l'art dominante qui exclut les femmes en tant qu'artistes, comme le manifestait déjà sa critique de la hiérarchie traditionnelle entre le modèle et l'artiste, étudiée précédemment. Par ailleurs, cette histoire de l'art s'avère également inclure seulement la femme allégorique et exclure la femme incarnée, comme l'artiste l'affirme lorsqu'elle examine l'analyse du tableau de Manet par les critiques d'art masculins qui mentionnent « la vraie nudité d'une vraie femme, mais surtout la mise à nu symbolique du regard du spectateur » (De Robertis, 2019 : 112). Il s'agirait alors selon elle d'un « fantasme », d'une fiction, d'où sa volonté de déplacer le mythe autour du tableau pour lui substi-

tuer un regard réel, incarné et conscient. Comme l'indique Anne Creissels, De Robertis pose la question de si « [les] corps érotisés [des modèles nus féminins] ne peuvent être [...] présents au musée qu'en tant qu'image » (Creissels, 2017 : en ligne § 8). L'artiste semble alors parodier l'exhibitionnisme sexuel selon un jeu de voilé/dévoilé avec son long manteau qu'elle menace de retirer si les gardiens de salle la cachent¹⁷. Cette posture ambivalente révélerait ainsi une contradiction de l'institution qui organise une exposition dont le sujet porte sur une certaine pratique de la sexualité dans un contexte donné :

Le paradoxe est qu'ils osent présenter une exposition qui dénonce également le carcan dans lequel étaient opprimées les femmes prostituées de l'époque et qu'ils accusent publiquement une artiste d'exhibition sexuelle, incapables de supporter la critique que le corps d'une femme nue vient mettre en évidence (Bouton, 2016).

Selon Deborah de Robertis, « ce traitement ne [lui] est pas personnellement adressé » (Bouton, 2016), tandis qu'elle souligne le fait que ce qui dérange est moins la nudité, c'est-à-dire la forme, que le discours, le fond, qui révélerait le sexisme du musée refusant de voir une femme s'exprimer avec son corps. Néanmoins, cette position critique ne l'empêche pas d'être confrontée à la justice, avec quarante-huit heures en garde à vue et l'internement pour la première fois en psychiatrie¹⁸, avant d'écopier d'un rappel à la loi. Malgré l'élaboration, dans ses entretiens médiatiques et ses conférences, de cette pensée politique dénonçant le système capitaliste et sexiste du musée, le contrôle institutionnel s'opère sur le montage des vidéos de l'artiste. Faute de moyens financiers et de reconnaissance suffisante, De Robertis semble en effet obligée de masquer les visages des protagonistes avec un effet de flou effaçant leurs caractères distinctifs. Elle manifeste alors sa préférence pour une sorte d'autocensure afin de rester dans la légalité et de laisser ses œuvres visibles au public sur Internet. On peut donc en conclure que son action artistique et audacieuse connaît un succès amer.

Conclusion

Comme l'indique Isabelle de Maison Rouge, « l'audace, contrairement à la provocation gratuite, ne bascule pas dans l'attraction du scandale » (De Maison Rouge, 2017 : 174), c'est-à-dire qu'il s'agirait d'un dépassement du spectacle pour produire du sens. Sans certitude réelle de succès, Deborah de Robertis va ainsi au-delà de la simple provocation, ne répondant aucunement à l'attente du marché de l'art. Si, selon De Maison Rouge, « être audacieux, c'est oser être différent pour sortir des habitudes » (De Maison Rouge, 2017 : 174), l'artiste *a priori* s'inscrit formellement dans le conformisme d'une pratique artistique

¹⁷ Deborah de Robertis déclare « si vous me cachez je me mets nue » [4m45s].

¹⁸ Dans son entretien avec Éloïse Bouton (*Ibid.*), Deborah de Robertis fait une description dans un registre presque élégiaque, dénonçant une sorte de maltraitance.

s'appropriant d'autres œuvres d'art d'époques éloignées. Cela lui permet néanmoins de confronter plusieurs médiums artistiques, en particulier la peinture, la photographie, la performance et la vidéo, tout en engageant son propre corps dans une pensée féministe. Les références dans ses écrits à la création d'artistes femmes de la seconde moitié du xx^e siècle se justifieraient d'ailleurs d'une part, par une volonté de légitimation afin de pallier sa reconnaissance institutionnelle difficile, et d'autre part, par un contexte historique qui s'avère révéler une continuité des problématiques sociales. De Robertis se jouerait donc des conventions pour contrer le pouvoir masculin qui s'opère sur les corps des femmes à travers les représentations et leur diffusion.

Tout en mêlant l'intime et le social, la nudité de l'artiste semble être en fait beaucoup plus subtile en ce qu'elle dénonce les constructions idéologiques qui se façonnent à travers le regard. Ses œuvres constituent une déconstruction analytique qui subvertirait l'appréhension traditionnelle de l'histoire de l'art et des inégalités sur lesquelles elle se fonde. Même si De Robertis refuse de penser que c'est, non pas son corps nu en lui-même qui dérange l'institution, mais ce qu'il exprime, sa nudité révèle jusqu'où le dévoilement du corps féminin peut être accepté par la société. Dans tous les cas, la performance lui permet de s'impliquer davantage psychologiquement et corporellement devant des spectateurs que la photographie, d'autant plus que ses actions clandestines transgressent les réglementations du musée. Ses œuvres, et plus particulièrement *Olympia, droit de réponse*, démontrent l'implication de l'artiste dans les rapports de pouvoir mis en jeu. Elles ne forment pas seulement une pensée critique envers l'histoire de l'art en tant que théorie, mais aussi à l'égard du musée dans ce qu'il a de plus tangible. Par ailleurs, en considérant la récupération médiatique qui met en avant le caractère scandaleux de ses performances, ainsi qu'institutionnelle mettant en exergue la problématique de l'exhibition sexuelle, il est possible d'observer une crise dans la réception de son œuvre, qui peut faire appréhender son impertinence comme de la grossièreté. En assimilant sa réflexion artistique à sa critique institutionnelle, Deborah de Robertis formule ainsi une pensée audacieuse des rapports idéologiques au regard du modèle féminin, tout en adhérant au fait que la peinture puisse donner un sens au corps de la femme.

Auteur

Quentin Petit Dit Duhal

Université Paris Nanterre

quentinpetitdd@hotmail.fr

Œuvres citées

- BAKKER, Nienke, COGEVAL, Guy, PLUDERMARCHER, Isolde, *et al.*, *Splendeurs & misères : images de la prostitution 1850-1910*, Paris, Musée d'Orsay : Flammarion, 2015.
- BERKELEY, George, *Principes de la connaissance humaine* [1710], Paris, GF-Flammarion, 1991.
- BLESSING, Jennifer (dir.), *L'art et le corps*, Paris, Phaidon, 2016.
- BOUCHER, Mélanie, « Pour une histoire du corps muséifié : les images schématiques en performance », *Culture & Musées*, 29, 2017, p. 81-96, <https://journals.openedition.org/culture-musees/1100> (consulté le 08.04.2019).
- BOUTON, Éloïse (consulté le 23.04.2019) : « Entretien avec Deborah de Robertis : Nudité politique vs. exhibition sexuelle », 9 février 2016. <http://eloisebouton.org/article/142/entretien-avec-deborah-de-robertis-nudite-politique-vs-exhibition-sexuelle/.A>
- CAILLET, Aline, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n° 17, 2013, <http://marges.revues.org/153> (consulté le 18.04.2017).
- CLAIR, Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1989.
- COGEVAL, Guy, GALIFOT, Thomas, POHLMANN, Ulrich, *et al.*, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, Paris, Musée d'Orsay : Hazan, 2015.
- CORBEL, Laurence, « À rebrousse-poil : d'une histoire de l'art revue et relue par les artistes », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 4, 2, 2009, p. 125-130, <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-125.htm> (consulté le 09.04.2019).
- CREISSELS, Anne, « Que font les femmes dans le temple des muses ? », *Repères, cahier de danse*, vol. 38-39, 1, 2017, p. 27-30, <https://www-cairn-info.faraway.parisnanterre.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2017-1-page-27.htm> (consulté le 08.04.2019).
- DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.
- DITER, Kevin, « Nancy Fraser, *Le féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néolibérale* », *Lectures*, Les comptes rendus, 2012, <http://journals.openedition.org/lectures/10031> (consulté le 24.03.2018).
- GALLOT, Clémentine, « Deborah De Robertis : nue debout », *Libération*, 2 janvier 2017. http://next.liberation.fr/arts/2017/01/02/deborah-de-robertis-nue-debout_1538684. (consulté le 25.05.2019)
- GOUMARRE, Laurent, *Le nouveau rendez-vous*, « Arts et sexe », *France Inter*, 25 janvier 2016. <https://www.franceinter.fr/emissions/le-nouveau-rendez-vous/le-nouveau-rendez-vous-25-janvier-2016> (consulté le 22.04.2019)
- MAISON ROUGE, Isabelle de, *Le mythe de l'artiste : au-delà des idées reçues*, Paris, Le Cavalier bleu éditions, 2017.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 1975, p. 6-18.
- NACHTERGAEL, Magali, « Jusqu'où va la vision ? Points de vue, prises de pouvoir et contrôle de l'image dans la culture visuelle féministe », in Bartholeyns, Gil (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 45-62.
- PORHEL, Vincent, ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, « 68, révolutions dans le genre ? », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 29, 2009, p. 7-15.
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- RAMOS, Julie (dir.), *Le tableau vivant ou L'image performée*, Paris, Mare & Martin, INHA, 2014.

- ROBERTIS, Deborah de, « Olympia », 2016, vidéo de 9 minutes, <https://vimeo.com/153984661>. (consulté le 12.02.2019)
- ROBERTIS, Deborah de, « #MeToo, l'émancipation par le regard », *Cours petite fille ! #metoo #timesup #noshamefist*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2019, p. 109-116.
- SCHICHARIN, Luc, « La performativité du corps chez Deborah de Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain », *Genre, sexualité & société*, Hors-série 3, 2018, <http://journals.openedition.org/gss/4522> (consulté le 03.04.2019).
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Chair à canons : photographie, discours, féminisme*, Paris, Éditions Textuel, 2016.
- ZABUNYAN, Elvan, « Écrire et créer, entre théorie et pratiques. Enjeux contemporains du travail des artistes intellectuelles féministes », *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création*, Montréal, Galerie de l'UQAM : Éditions du Remue-ménage, 2011, p. 134-139.

Le phénomène Kac ou les difficultés de l'audace

Résumés

Un cas extrême d'innovation à tout crin est présenté par Eduardo Kac, artiste et poète américano-brésilien contemporain dont la carrière évolue depuis l'holopoésie, la poésie numérique (« *Letter* », 1996) et la biopoésie. Dans ces créations artistiques, l'audace d'Eduardo Kac porte atteinte au confort de lecture habituel, par la mise en place de nouveaux systèmes sémiotiques qui troublent la lecture analogique. Plus marquantes ou scandaleuses, « perfides et déstabilisantes » (Galerie Charlot, 2010) sont ses créations transgéniques microbiennes, animales ou végétales à la valeur éthique discutable jusqu'à sa collaboration artistique et spatiale récente avec Thomas Pesquet (*Le Télescope intérieur*, 2017). Bien que produites en partie de manière technologique et technique, les audacieuses œuvres transdisciplinaires de Kac repoussent les limites de l'art. Doit-on chercher leur valeur dans ce que Kac lui-même qualifie de « continuum sémiologique » (*Écrire avec le vivant*) ou bien dans les possibilités offertes par « l'infranumérique » (Colette Tron) que ses travaux donnent à explorer ?

An extreme case of innovation can be found in the works of Eduardo Kac, a contemporary American-Brazilian artist and poet whose career has evolved from holopoetry to digital poetry (« *Letter* », 1996) and biopoetry. In his artistic creations, Eduardo Kac's audacity disrupts our analogical reading habits by imposing new disturbing semiotic systems. Most of Kac's transgenic creations composed of micro-organisms, animals or plants are purposefully ethically questionable, considered as groundbreaking and scandalous, « perfidious and destabilizing » (Galerie Charlot, 2010). Among them, we will find his latest spatial and artistic collaboration with Thomas Pesquet (*Le Télescope intérieur*, 2017). Although his works are partially dependent upon technical and technological means, these creations are audacious since they are expanding artistic frontiers. Or shall we seek for their value elsewhere? The main originality of these interdisciplinary artworks may lie in what Eduardo Kac calls a « semiologic continuum » (*Ecrire avec le Vivant*) or in the possibilities offered by the « infranumerical pole » (Colette Tron).

Mots-clés : défi, enjeux de la représentation, audace en art, bioart, singularité technologique

Key words: Challenge, Representation and its Risks, Audacity in Art, Bioart, Technological Singularity

Introduction : une sémiotique du risque

Avec la littérature numérique et expérimentale, le chemin de l'interprétation prend le pas sur l'interprétation elle-même, comme une invitation à méditer sur de nouveaux codes linguistiques exploratoires. Dès 1968, *Le Manifeste du Signalisme* cherchait à casser les codes du langage poétique pour y inclure d'autres domaines inédits comme les mathématiques et l'astrophysique. Le signe du langage artistique contemporain se voit concurrencé par le signal, la lecture statique et les mots granuleux se muent en texture fluide. Ce travail d'hybridation s'inscrit dans l'audacieuse logique créative et pragmatique d'Eduardo Kac lorsqu'il réintroduit le gène de la méduse visqueuse fluorescente dans l'ADN du lapin Alba, exemple développé plus loin.

Même si les créations d'Eduardo Kac mêlent art et science, ses œuvres ont avant tout une forte portée esthétique et poétique fondée sur un rapport réciproque classique entre lecteur/spectateur et œuvre contemporaine. L'artiste érudit s'inscrit dans les courants bioéthiques et bio artistiques qui déplacent et décalent les limites et les marges de l'art. Les audaces de Kac consistent en sa capacité de tordre les conceptions et formes d'art en les mettant à l'épreuve des sciences dures. L'artiste ouvre ainsi un nouvel espace poétique pour faire émerger de nouvelles formes esthétiques à partir de modifications de l'infiniment petit (cellule, graine, bactérie, amibe, micro-organisme, signal...). Le foisonnement de ces nouvelles formes poétiques microscopiques fait écho aux caractéristiques de « l'infranumérique » où Colette Tron y voit : « tout un jeu de forces », « où le chiffre se retourne en cryptogramme » (Tron, 2008 : 107). Dans ces lieux innovants de déploiement poétique qui appellent à un décodage inédit, l'encodage de la littérature analogique devient surcodage technologique avec une mise en scène mouvante et parfois spontanée : sons, images, arrangements graphiques, êtres transgéniques microscopiques, création artistique en orbite, pigments créés par l'interaction de bactéries et du spectateur...

Jusqu'ici, certains artistes s'étaient intéressés à représenter l'ADN à leur façon (Salvador Dali ou Tony Cragg¹), d'autres à nous alarmer face aux modifications transgéniques (Matthew Barney ou Alexis Rockman). Eduardo Kac ne représente pas l'ADN mais crée de nouveaux gènes sujets à controverse impliquant scientifiques et artistes : gène hybride entre Eduardo et un pétunia dans *Edunia* (2000), gène d'artiste mêlant une phrase de la genèse, le code Morse et une bactérie modifiable à souhait dans l'installation nommée *Genesis* (1999). Cet encodage hybride et personnalisé dans *Genesis* nécessite d'inventer un décodage. Une installation en trois parties s'offre au participant comme une audacieuse création artistique, esthétique, scientifique et philosophique à expérimenter à distance par internet ou au musée. Une phrase extraite de la Genèse (Gn 1,28) par Eduardo Kac² a été convertie en code Morse puis

1 Voir par exemple *The Great Masturbator in a surrealist landscape with DNA*, Salvador Dali, 1957-58 et *Code Noah*, Tony Cragg, 1988.

2 Gn 1, 28 : « Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moves upon the earth ».

changée en code ADN. Plus précisément, il s'agit d'un mélange de genres qui aboutit à la transformation d'un gène synthétique en plasmide par clonage et son changement final en bactéries jaunes et bleues aux propriétés fluorescentes. Par cette simple tentative de description de l'œuvre fluctuante qui joue aussi sur des réseaux vivants de diffraction de la lumière, on peut se rendre compte de sa complexité, de sa difficulté et de son originalité, au risque de s'y perdre.

Dans *Genesis*³, l'esthétique bleutée de la boîte de pétri projetée sur le mur et contenant les bactéries en mutation s'offre telle une peinture sphérique ou un Tondo biblique exhibant des organismes vivants. La phrase biblique et les bactéries modifiables fonctionnent comme un cryptogramme digital : leur statut poétique suscite de l'inattendu, de la subjectivité et de l'incertitude interprétative. La création de Kac est audacieuse dans le sens où elle incite le spectateur à bouger autour de l'installation à trois pans et à agir (s'il le souhaite) sur le bouillon de culture vivante pour faire muter les bactéries. La mutation des bactéries contribuera ainsi à changer la phrase de la Genèse et, symboliquement, à ébranler cette vision unilatérale du monde dominé par l'homme. L'œuvre introduit donc un « trouble », condition première d'une œuvre d'art audacieuse selon Guy Scarpetta :

Le trouble est ce qui introduit dans le champ même de l'art (et de sa réception) un coefficient d'impureté ou de déstabilisation, ce qui triche avec les codes, ce qui perturbe l'orthodoxie, ce qui fissure les conformismes (...) C'est un art qui ne se laisse pas assigner à résidence : qui méconnaît délibérément les frontières, brouille les classifications, perturbe les codes établis (Scarpetta, 1993 : 134)

Le spectateur est troublé car il doit accepter une œuvre d'art hybride préfabriquée par une conversion de la Bible en Morse, pirouette technique à laquelle il n'a pas accès. Ce parti pris est mêlé à la possibilité de participer individuellement et collectivement aux mutations des bactéries, et par un effet papillon, à l'altération de la Genèse. Cette mise en scène artistique implique une révolution dans la façon dont nous appréhendons l'art⁴, l'œuvre hybride nécessitant une 'hyper interactivité' de la part du 'lecteur'. L'appréhension simultanée de la phrase de la Genèse plaquée sur le mur, de la boîte de pétri phosphorescente et de l'ordinateur qui commande les mutations biologiques perpétuelles d'un clic de souris volontaire relève du défi. Parallèlement au poème digital qui compte sur l'avènement d'un nouveau lecteur, l'univers sémiotique vivant de *Genesis* attise la curiosité de l'observateur face à cette association inédite entre bactéries mutantes, dogme religieux et code morse.

Le langage bio poétique de l'installation et la vérité biblique immuable tout comme le signe digital en poésie refusent de se fossiliser sur la page écrite. L'observateur potentiellement fasciné ou désorienté fait partie du dispositif. Dans ses créations bioartistiques, Kac offre un savant mélange de matériaux

³ *Genesis*, Eduardo Kac, 1999. Source : <http://www.ekac.org/geninfo.html>

⁴ « A revolution in apprehension » (Gibaldi, 2018 : introduction, xxvii).

textuels et organiques à lire et à voir autrement. D'après Kac, la vie elle-même est faite d'opérations intersémiotiques (Kac, 2001), les méthodes d'analyse artistiques et textuelles pour étudier son art vivant se doivent donc d'être multiples. Les entrées hétérogènes combinent micro-textes, macro-textes, hypertextes, théories et entretiens, jargon scientifique, néologismes, sources singulières ou universelles, science de laboratoire, religion, connaissance des organismes microscopiques.... Ce qui exige du lecteur de maintenir plusieurs modes de lecture et types d'expertise, alimentés et soutenus par l'imagination, d'où la difficulté, d'où la fascination.

Intersections et contaminations comme zones de défi

Pour l'artiste américano-brésilien, la poésie et l'art aujourd'hui se jouent dans ce qu'il qualifie de « continuum sémiologique » (Kac, 2007a :41-45), c'est-à-dire que sa poétique inclut plusieurs lignes à suivre pour créer et saisir le poème dans un flux continu : la lettre et le mot mais aussi d'autres formes non langagières peuvent surgir par le biais d'autres modes de représentations générés par la fluidité de la ligne et expérimentés par un lecteur interactif. Ainsi, les zones de défi pour les arts seraient « l'interrogation des intersections, des confrontations, des zones où les arts différents peuvent se défier et se contaminer » (Jimenez, 1989). À titre d'exemple littéral, nous avons vu que *Genesis* permet en quelque sorte à l'observateur de « contaminer » les bactéries par son action, et ainsi de changer une phrase de la Bible. Ce sont donc des actions individuelles sur des micro-organismes qui induisent un changement dogmatique.

J'ai tenté d'associer l'art, la philosophie, la biologie moléculaire, l'histoire naturelle et l'éthologie cognitive. C'est l'œuvre à elle seule qui représente la zone d'intersection entre ces disciplines. Ce qui est pertinent, c'est cette nouvelle synthèse qui deviendra de plus en plus courante à l'avenir. (...) Mon travail essaie de proposer un défi aux observateurs et aux critiques qui est similaire à ce à quoi je suis confronté dans la conception et production de mon œuvre. La multi vocalité à laquelle vous faites allusion, est en réalité, un aspect primordial de mon travail (Kac cité dans Eikmeyer, 2004, ma traduction).

Le but d'Eduardo Kac est de créer des expériences uniques pour le lecteur par des expérimentations artistiques inédites, repoussant les limites de l'art et de l'altérité, en associant des disciplines habituellement étrangères les unes aux autres. Sa dernière création en date est une collaboration avec l'astronaute Thomas Pesquet, intitulée *Le Télescope Intérieur*, première œuvre poétique jamais réalisée flottant dans l'espace, libérée de l'apesanteur.

Libérer l'écriture de l'apesanteur

Dans son article sur la gravité (Kac, 2005), Kac rappelle l'intérêt des artistes pour la gravité zéro. L'originalité de l'œuvre pionnière de Kac de 2017 tient au fait qu'elle est créée et expérimentée en orbite. C'est Thomas Pesquet qui sera le premier créateur et lecteur de l'œuvre, fabriquée dans le module Columbus (laboratoire européen) selon les instructions d'Eduardo Kac. Déjà, avec l'holopoésie⁵, l'artiste questionnait notre système de représentation et de réception pour s'intéresser à une œuvre d'art flottante. Par le truchement de la lumière et du mouvement, les mots du poème sont comme suspendus dans l'espace au regard et au corps de l'observateur mobile. L'artiste va plus loin avec le *Télescope intérieur*⁶, initiant un « défi matériel et intellectuel » (Kac, 2007b), la création de « nouvelles syntaxes antigravimorphiques » (Kac, 2005 et 2007b). Kac invente un langage non conditionné par l'apesanteur.

Au-delà de ses recherches scientifiques menées durant l'expédition dans l'espace⁷, il s'agit pour Thomas Pesquet de fabriquer un télescope en papier à partir de feuilles A4 qui prendront la forme d'une lettre (M ou W) à cheval sur un cylindre. Cette œuvre de papier d'une grande fragilité échouant sur terre sera transfigurée grâce aux forces « isotropiques ». En effet, en observant le film réalisé par Virgile Novarina, on constate que le télescope intérieur qui va et vient à sa guise dans le module d'observation, se reflète sur la vitre des hublots adjacents en couches successives et que des couleurs arc en ciel confèrent à l'œuvre une aura inattendue. L'œuvre d'art flottante tournoyant sur elle-même ressemble à l'architecture d'une station spatiale, et invite à une lecture multidirectionnelle appréhendée par le corps dans sa totalité, sans passer uniquement par l'activité mentale.

Pour Kac, *Le Télescope Intérieur* revêt une valeur symbolique : l'œuvre représente le Moi universel, être humain au cylindre scindé ou cordon ombilical rompu avec la terre, libéré de l'apesanteur. L'œuvre de papier d'une grande et provocante simplicité prend vie en orbite dans la station spatiale avec l'astronaute. La page blanche est transformée en objet en 4 D, la lettre, unité minimale de sens, est assemblée en objet et permet de voir notre terre de manière inédite. Avec *Le Télescope intérieur*, c'est donc un élément microscopique (la lettre) qui donne accès au macrocosme, c'est la recherche d'une poésie et d'un langage qui pourraient accompagner l'espace⁸. Il est audacieux de proposer une œuvre qui ne peut être expérimentée par le spectateur que par contumace, ou par personne interposée en apesanteur au moment de sa conception, d'où aussi sa difficulté. Seul l'astronaute peut éprouver en direct l'œuvre réflexive. La lettre et

5 Il s'agit de poèmes composés de lumière et de mots en mouvement. Voici la définition d'Eduardo Kac, inventeur du terme : « Un poème holographique, ou holopoème, est un poème conçu, réalisé et montré par voie holographique. Ce qui signifie, en tout premier lieu, qu'un tel poème est agencé de façon non-linéaire dans un espace immatériel tridimensionnel et, qu'en fonction de la façon dont le lecteur ou le spectateur l'observe, il donne lieu à de nouvelles significations », KAC Eduardo, « Holopoetry », *Visible Language 30.2 New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies*. Providence : Rhode Island school of design, 1996 : 186.

6 *Le Télescope Intérieur*, Eduardo Kac et Thomas Pesquet, 2017, Source : <https://www.galeriecharlot.com/fr/expo/140/Eduardo-Kac-Télescope-interieur>.

7 Sur les réactions physiologiques à la gravité par exemple.

8 Voir Gérard Azoulay, « L'Art dans l'espace », *Le Télescope intérieur*, Virgile Novarina, Observatoire de l'Espace CNES (CNES Space Observatory), a.p.r.e.s Production, 2017.

le cylindre résume l'entreprise de Kac : des formes linguistiques minimales, des objets et micro-organismes de vie sont porteurs d'un jaillissement poétique. L'artiste sonde de nouveaux espaces poétiques et linguistiques dans l'espace du cosmos, l'espace olfactif et les espèces. Il s'intéresse tout particulièrement aux transformations potentielles du signe linguistique et au drame du référent qui rate le réel. Le signe et sa référence sont flottants.

Révéler le langage des cellules et des odeurs

168

Kac invite à explorer les plis et replis de la compréhension en créant des liens surprenants et partiels entre des domaines ou systèmes a priori incompatibles. L'artiste donne la primauté aux réseaux, aux échanges symbiotiques et spatiaux par rapport aux modèles hiérarchisés. On peut apprécier les formes esthétiques et organiques évolutives à l'œuvre dans *Genesis* qui prépare l'être humain au futur transgénique : « La spécificité de l'art transgénique est l'attribution d'une signification non biologique à la vie inter-espèces »⁹. Eduardo Kac réécrit des codes biologiques, comme si l'ADN d'une bactérie contenait un poème dévoilé par l'artiste. Pour David J. Johnston, attribuer une forme de poéticité¹⁰ à la vie moléculaire ou cellulaire constitue une mini révolution dans la façon dont on conçoit un texte. Prendre en compte l'organisation cellulaire comme un langage littéraire constitue un « changement radical dans la matérialité de la lecture » (Johnston, 2016 : 82).

De même, l'œuvre olfactive de Kac permet au participant-lecteur de jouir de la libération de molécules sensorielles qui stimulent l'imagination sans passer par l'œil. Dans *Osmobox* (2014), Kac crée des poèmes pour le nez, des mots-odeurs qui (s') échappent littéralement. Il n'y a presque rien à voir ni à lire, mais un langage à (res) sentir. La sensation esthétique passe par la sensibilité olfactive. L'évaluation esthétique est corporelle : « L'art olfactif inventera son propre domaine esthétique pour être compris comme une forme d'art contemporain qui explore les limites et les possibilités d'un des sens les moins représentés »¹¹ (Kac, Galerie Charlot, 2014). Avec *Aromapoetry* (2011), ce sont encore les odeurs qui forment l'unité de composition du poème et remplacent les mots. Dans ce livre de douze poèmes faits d'odeurs composées grâce aux nanotechnologies, chaque page recouverte d'un verre poreux capture les molécules odorantes et les libère au nez du 'lecteur'. La valeur poétique de cet art biologique tombe sous le(s) sens. C'est un art à portée de nez, directement accessible à tous (par les voies respiratoires) contrairement à d'autres créations transgéniques (*The Eight*

9 An interview with Eduardo Kac, *Picturing DNA*, nov. 2000, <http://www.geneart.org/genome-Kac.htm>.

10 La poéticité fait référence à la qualité poétique ou à la littérarité du discours ou du langage, à la beauté des mots qui invitent à une lecture sémiotique, sémantique, visuelle, acoustique, rythmique...

11 Voir à ce sujet <https://www.galeriecharlot.com/fr/expo/87/Eduardo-Kac-Feeling-of-Smell>.

Day, Genesis), plus techniques, plus complexes, assorties de théories audacieuses accessibles uniquement au lecteur averti¹².

Ecosystèmes artistiques et oxymore à pattes

The Eight Day est la création d'un écosystème composé de plantes, amibes, poissons et souris affectés par le gène GFP¹³. La composition est agrémentée d'un bio robot et d'une caméra qui permet au spectateur de participer et de se déplacer dans l'ensemble. Comme *Genesis*, l'œuvre ressemble à la terre vue de l'espace et peut alimenter aussi une réflexion sur la cohabitation des créatures transgéniques et naturelles. Le rôle (peut-être contestable) de l'artiste serait de créer de nouvelles espèces, de promouvoir la communication inter-espèces et l'échange entre artistes et scientifiques¹⁴. Ou bien doit-on reconnaître qu'Eduardo Kac déploie des capacités créatrices divines en questionnant l'ordre pyramidal du monde, son audace consistant ainsi à remettre en cause la vision monothéiste du monde ? Comme son œuvre agit sur le vivant, elle « s'inscrit dans un paradigme qui reste à définir, à analyser et à évaluer » (Bureau, 2002 : 37). Kac cependant s'inscrit dans la continuité des œuvres audacieuses archivées dans l'histoire (Francis Bacon, Jean Dubuffet) jusqu'à l'art biologique contemporain (Christian Bök, Joe Davis, Jun Takita, Symbiotica) qui suscite volontairement des questions sur les rapports entre bioéthique et société. On se souvient de Dubuffet refusant un jugement de valeur de ses œuvres sous prétexte que l'art et la créativité se situent bien au-delà des modalités scientifiques d'évaluation¹⁵. Au sujet de Kac et d'autres artistes à mi-chemin entre art et science, c'est précisément le rôle scientifique de l'artiste qui suscite la controverse. À l'image des inventions des « savants fous », des questionnements contradictoires surgissent. Eduardo Kac adopte-t-il la transgénèse¹⁶ comme outil de création ou se sert-il de la transgénèse précisément pour en dénoncer les dérives possibles ? Peut-on accorder de la valeur artistique à ces créations ?

Certains détracteurs sont allés jusqu'à dire qu'Alba (lapin fluorescent de nuit), photographié de jour une seule fois dans les bras de Kac et cantonné à son laboratoire de naissance n'a jamais existé et n'avait raison d'être que comme provocation. Au-delà de la provocation suscitée et de la remise en cause de son existence réelle, l'œuvre a réussi un tour de force médiatique et chemine encore

12 En témoignent les pages théoriques publiées en ligne et les néologismes inventés par Eduardo Kac (ekac.org) sur les nouveaux langages paraverbaux et non humains qui restent à explorer et à exploiter sur le plan artistique : « telephant infrasonics », « Luciferase signaling », « scrip-togenesis », pour ne citer que quelques exemples.

13 Green Fluorescent protein, protéine vert fluo, marqueur de gène visible sous les rayons ultra-violet.

14 Cet article a fait le choix de ne pas débattre de la portée éthique de l'œuvre d'Eduardo Kac, cette question étant abondamment traitée par la critique.

15 Voir à ce sujet Margaret A. Boden, *Creativity and Art, Three Roads to surprise*, Oxford University Press, 2010, 25.

16 «L'art transgénique est une nouvelle forme d'art basée sur l'utilisation de techniques d'ingénierie génétique pour transférer des gènes de synthèse à un organisme ou pour transférer du matériel génétique naturel d'une espèce à une autre, afin de créer des êtres vivants uniques», Eduardo Kac, <http://www.ekac.org/transgenic.html>.

aujourd'hui dans les esprits. En effet *GFP Bunny*¹⁷ a suscité un battage médiatique lorsque le laboratoire n'a pas cédé à l'envie de Kac d'intégrer la lapine à son cercle familial. Mais l'audace de cette œuvre réside précisément dans la tentative de transformer l'objet lapin brièvement aperçu, en un sujet familial, comme pour revendiquer et dépasser la fin du régime d'objet de l'œuvre d'art observée par Yves Michaud (Michaud, 2003 : 11). En faisant d'un lapin un objet d'art élevé ou relevé au rang de sujet (controversé et familial), Eduardo Kac rejoint le débat éthique sur le statut problématique de toute forme de vivant comme simple objet. Kac est la cible d'attaques similaires à celles vécues par les artistes conceptuels des années 70, comme si l'art devait toujours se matérialiser sous des formes préexistantes. Même si le déroulement de la vie d'Alba fut contraire aux souhaits sympathiques de son créateur qui conçoit une œuvre « avec et contre la résistance de son médium »¹⁸ (ici la génétique et la technologie), l'idée de l'invention de ce lapin vert fluo n'en demeure pas moins très audacieuse. Grâce aux scientifiques détenteurs du lapin et détracteurs de l'œuvre de Kac, l'enfermer au laboratoire a créé cette « résistance à l'assimilation et à l'institutionnalisation » (Berthet, 2005 : 21). La lapine n'a jamais pu être reproduite, ni se reproduire, ce qui lui a conféré, malgré tout, une valeur mystérieuse et quasi-auratique. Dans le même temps, et, paradoxalement, si le lapin n'est réduit qu'à un concept sans avoir eu d'existence réelle, il n'est qu'expérience de l'idée de l'art « gazeux », l'expérience de la controverse, sans objet « une aura qui ne se rattache à rien ou quasiment rien » (Michaud, 2003 : 205). La lapine est devenu *sujet animal assujetti* au débat, une œuvre qui a mis à nu la « transphobie » artistique (Kac, 2003 : 75-90). Cet animal futuriste a néanmoins généré une « esthétique dialogique »¹⁹, un défi pour la fabrique de l'art car c'est le sujet (humain, végétal, animal, technologique) en échangeant avec d'autres, qui contribue à la créativité et complexité de l'œuvre. À ce titre, Kac considère Alba comme « un biotrope, une figure qui change la signification biologique de la vie en un sens extra biologique, c'est-à-dire un sens culturel ou poétique ». Cette métaphore, il la nomme « *teratofilon*, la juxtaposition de deux contrastes vivants (dans ce cas l'amical et le monstrueux) qui produit un sentiment d'équilibre »²⁰. Le débat audacieux suscité par la création de ce sujet, « conceit » métaphysique ou oxymore à pattes est un projet artistique, tout comme *Essay concerning Human Understanding* (titre détourné et emprunté évidemment à John Locke), installation interactive qui déclenche un dialogue entre un oiseau, un robot et une plante. Les organismes de vie revêtent une signification esthétique et l'art peut acquérir une dimension biologique inattendue. Kac est « un inventeur de natures ou un inventeur de corps, ici le corps robotique. Cet exercice comporte

17 *GFP Bunny*, Eduardo Kac, 2000, source : <http://www.ekac.org/albaseven.html>.

18 Voir Clément Greenberg, *Modernist Painting*, Forum Lectures (Washington, D. C.: Voice of America), 1960. *Arts Yearbook* 4, 1961 (unrevised), 86-89.

19 Voir Kac, Eduardo, « Trans- Genesis : an interview with Eduardo Kac », *New Formations*, n° 49, Spring 2003, p. 75-90 et Simone Osthoff, « Eduardo Kac, The Aesthetics of dialogue », entretien de 1994 consultable sur <http://www.ekac.org/intervcomp94.html>

20 *Flusser Studies* 08, Simone Osthoff, « Invisible in plain sight, and as alive as you and I », An Interview with Eduardo Kac, 1994, 3. Consultable sur <http://www.flusserstudies.net/person/simone-osthoff>. Je traduis.

toujours des risques qui sont assumés par l'artiste » (Herkenhoff, 2005 : 156-67). En effet, Eduardo Kac ouvre le monde de l'art à d'autres langages, non humains, proposant un défi double : celui de comprendre notre environnement naturel et artistique²¹. L'artiste « a inventé un lapin à partir du point zéro de la biologie » (Herkenhoff, 2005) mais aussi une poésie à partir du point zéro de la grammaire générant une nouvelle syntaxe holographique.

L'œuvre d'art comme énigme

171

Comment appréhender des signifiants à l'état brut

Ses holopoèmes, premiers poèmes spatiaux composés de lumière, résistent à la lecture analogique. Eduardo Kac invite le lecteur à « danser » autour de la chorégraphie lumineuse. Le signe fait avant tout référence à une forme immatérielle et mouvante dont le sens *éphémère et énigmatique* dépend de l'orientation perceptuelle du lecteur. « L'audace n'est pas une valeur en soi. (...) Là où semble-t-il l'audace peut constituer un élément de permanence de l'œuvre, c'est quand elle apparaît sous forme d'énigme. C'est-à-dire sous une forme de résistance irréductible à toute analyse ou à tout détournement » (Berthet, 2005 : 97). La structure instable du texte holographique est impossible à appréhender sans dommage collatéral, sans y laisser des plumes interprétatives, comme si l'observateur était face à un objet d'art vaporeux insaisissable et faisait l'expérience de « la philosophie à l'état brut ou sauvage »²².

Parallèlement, l'un de ses biotopes artistiques dans la série « *Specimen of secrecy about marvelous discoveries* » (2004-6), montre que l'œuvre d'art faite de micro-organismes évolue par elle-même en fonction de la lumière, de la température de la pièce, de la présence et de la chaleur dégagée par les spectateurs²³. Il s'agit d'une composition de micro-organismes évoluant dans de la terre, des minéraux, de l'eau, de l'oxygène et d'autres matériaux, encadrée et exposée au musée comme une peinture. Kac a donné un nom à chaque œuvre, à chaque organisme vivant, fruit de l'art et de la vie (*Hullabaloo, Oblivion, Theorem, Apsides, Doohickey...*) comme l'on pourrait donner un nom à un lapin de compagnie ou à un poème qui vit sous l'œil du lecteur et dépend de l'action ou des soins apportés par l'observateur. L'idée de transformer la vie en

21 « By changing habitual ways of seeing and communicating, Kac's networks and transgenic creations continuously challenge our understanding of the 'natural' environment as well as the environment of art ». Voir Osthoff, Simone, *Flusser Studies* 08, « Invisible in plain sight, and as alive as you and I, An Interview with Eduardo Kac », 3. Consultable sur <http://www.flusserstudies.net/person/simone-osthoff>.

22 « Art is philosophy in the wild, an inquiry about the world that takes the form of perceptible phenomena (as distinct from purely verbal discourse, as in literary philosophy) ». Voir « An interview with Eduardo Kac », originally published in *Picturing DNA*, November 2000, by Bettyann Holtzmann Kevles & Marilyn Nissenson. Entretien consultable sur <http://www.ekac.org/pi&tdna.html>.

23 Voir par exemple, *Specimen of secrecy about marvelous discoveries*, Doohickey Biotope, 46 X 37.4" (117 x 95 cm), 2009, source : <http://www.ekac.org/doohickey.html>.

art n'est pas neuve, elle était l'apanage de l'avant-garde et des contrecultures des années 60. La révolution de la technologie et des médias introduit l'idée de l'art comme évènement couplé au potentiel des moyens techniques mis à disposition sans obligatoirement maintenir le cadre institutionnel. Avec cette omniprésence des images, des sons et des technologies de pointe, l'art scandaleux de la période moderne a laissé place à « la réflexivité esthétique » et à la controverse qui émanent de ce qui trouble et dérange. En effet, selon Andreas Reckwitz, « aujourd'hui, l'artiste controversé inverse la logique du scandale en épousant la logique paradoxale d'une surprise attendue »²⁴. L'observateur contemporain s'attend donc à être surpris, l'audace n'est plus qu'une question de degré. Mais, sur l'échelle de l'audace, Eduardo Kac peut encore surprendre et prendre des risques. Ses créations démontrent qu'il ne peut y avoir maîtrise du réel, ni contrôle de l'œuvre : « Je pense que les artistes doivent être sensibles à l'inconfort, aux explorations et aux questionnements, aux expérimentations et aux prises de risque »²⁵.

Dépasser le langage analogique

Kac surprend encore avec l'étonnant langage visuel créé dans « *Lagoglyphs* » (*The Bunny Variations*, 2009). L'œuvre numérique fonctionne avec un nombre infini de signes qui se renouvellent sans cesse mais revêt une signification fixe : on voit des variations hybrides, imaginaires et graphiques de la forme du lapin fluorescent Alba. Le langage « lagoglyphe »²⁶ de Kac tout comme le langage poétique généré par algorithme fonctionne à l'opposé du langage analogique. Le lecteur est impuissant face à la force du déferlement des formes hybrides fluorescentes et expérimente l'instabilité de la vie féconde. *A contrario*, le poème holographique de Kac, *Phoenix* écrit en 1989, hologramme de transmission laser avec flamme, invite le lecteur à porter son attention sur une seule lettre W rougie par une flamme. Donc, un seul signe animé par la flamme qui bouge dans l'espace. Kac compare les mots à un système solaire²⁷ initiant la gravitation de l'observateur et engageant une signification mouvante. Les plus passifs n'y verront que du feu, juste la lettre W, les plus hardis y verront un Phoenix qui renaît de ses cendres, une main maîtrisant le feu, les désirs brûlants du sujet. C'est l'imagination du lecteur dont le fonctionnement mental est en quelque sorte mis à nu, qui va tourner autour de la lettre et la voir muter. Des séries potentielles de micro-significations peuvent émerger, nourries par le champ mouvant de diffraction de la lumière.

24 Voir à ce sujet Andreas Reckwitz, *The Invention of Creativity, Modern Society and the Culture of the New*, Polity Press, Cambridge, UK, 2017, 75: « now the controversial artist reverses the logic of scandal into a paradoxical logic of the expectation of surprise ».

25 Linda Weintraub, *To Life !, Ecoart in pursuit of a sustainable planet*, University of California Press, 2012, 223. (Je traduis).

26 Voir l'animation suivante : <https://vimeo.com/117275492>, Eduardo Kac, Lagoglyph Animation, Galerie Charlot, 2015.

27 « The words are almost like a solar system in that sense. You're moving around and you may never come to them in the same angle. » (Kac, <http://www.ekac.org/hyphen.html>)

Les œuvres de Kac amorcent la possibilité de nouvelles formes d'écriture qui prennent en compte les nouveaux réseaux de communication, « proposant des alternatives au système unidirectionnel de l'art » (Osthoff, 1994). Kac crée une « syntaxe discontinue » (Kac, 1995 : 138-45). L'audace consiste à demander au lecteur, habitué à fixer le sens des mots sur la page dans un discours verbal interprétable, d'accepter la fluidité du nouveau langage et le vide sémantique des stades intermédiaires (« *Reversed Mirror* », poème numérique créé en 1997 est un exemple frappant de ce principe²⁸). Le signe échappe, comme un objet en apesanteur qui s'éloigne et flotte.

L'inframince, apprendre à lire les transitions

Les œuvres de Kac cherchent à reproduire dans le langage les processus naturels de vie : tornades, tremblements de terre, démultiplication de bactéries, mécanismes intracellulaires. Une signification cachée, le mystère de la vie et du langage se joueraient dans des phases de transition : « Je veux que les mots luttent, qu'on leur laisse une chance, qu'on les laisse s'effondrer, se dissoudre, que l'observateur explore cette transition dans l'espace et le temps et essaie de réagir à ces mots » (je traduis) (Kac, 1995)²⁹.

En créant des œuvres instables, Eduardo Kac, (tout comme Jim Andrews, Nick Montfort et bien d'autres poètes numériques) remet en cause le code alphabétique qui permet de circonscrire le monde. Sans ce jeu étrange et excessif sur le langage, ces créations ne seraient plus esthétiques ou artistiques mais un jeu avec la platitude des glyphes sans relief ni perturbations qui ne justifieraient plus aucun décryptage. Dans *Amalgam*³⁰ (1990) Kac fait osciller le poème entre deux mots composés, « Flower-Void » et « Vortex-Flow ». Pendant la lecture, les mots se mélangent et forment des graphes intermédiaires et des significations transitoires que l'observateur tente de fixer. S'agit-il de lettres grossies qui se transforment en épais pétales d'une fleur rouge en relief qui prend forme sous nos yeux ? Est-il question de détails organiques emplis de sang vus au microscope ? Le poème montre-t-il le vide que représentent les mots qui peinent à dire le réel ? Le signe renouvelle sans cesse son potentiel 'cryptogrammatique'. L'imaginaire du matériau textuel se (con)fond à l'imaginaire suscité par le signe digital et les réseaux. Dans *Poétique du Numérique*, Colette Tron explique que l'indéfini infini est nécessaire à l'œuvre d'art et qu'il existe dans les œuvres digitales une zone intermédiaire entre l'analogique et le numérique. Le possible advient dans « l'inframince » (Tron, 2008 : 100), dans « un glyphe abstrait aux significations intermédiaires » (Brownie, 2014 : 27) dont

28 Voir l'animation suivante : <https://vimeo.com/23012686>, Eduardo Kac, « *Reversed Mirror* », 1997, Galerie galerialauramarsiaj, rio de Janeiro.

29 Eduardo Kac : « I want the words to battle, let the words go at it, let the words collapse, let them dissolve, let them move and let the viewer explore that transition in space and time and try to respond to these words », *Holopoetry: The New Frontier of Language, An interview with Eduardo Kac*, by IV Whitman, <http://www.ekac.org/ivinterview.html>, Originally published in the Proceedings of the Fifth International Symposium on Display Holography, Tung H. Jeong, Editor, Proc. SPIE2333, Bellingham, WA, 1995, p. 138-145.

30 Voir le site web créé par l'artiste : <http://www.ekac.org/allholopoems.html>.

la signification échappe au langage verbal. Dans les holopèmes de Kac, tout se jouerait donc en quelque sorte dans l'infra-alphabétique' (un espace qui sépare une lettre d'une autre). Le sens s'immisce dans un espace vacant, une zone de liberté ouverte à l'interprétation et à l'imagination, une pause lorsqu'une lettre bouge et avant qu'elle ne se mue en autre chose. Tel un astronaute dans un espace en apesanteur libéré de toute correspondance référentielle, l'observateur transite corporellement autour du poème dans la galerie d'art pour appréhender avec ses yeux les lettres transitoires en orbite. Sans chercher à tout prix un point d'ancrage linguistique ou sémantique.

L'esthétique des micro-organismes en mutation

Cette idée de transmutation incessante de lettres fait écho à ce que l'on observe dans les biotopes artistiques créés par Kac. Ces bactéries ou micro-organismes demandent une adaptation critique de la part des lecteurs qui doivent inventer un nouveau vocabulaire et de nouveaux critères d'évaluation artistique : Linda Weintraub considère que les créations vivantes de Kac comportent un défi similaire à celui observé lors de l'irruption de la photographie dans le monde de l'art dans les années 1830 (Weintraub, 2012 : 221). Les cellules des écosystèmes créés sont comme des pigments de peinture qui peuvent se redessiner sous l'action corporelle et biologique des spectateurs. Les organismes peuvent être lus de manière biologique ou analogique, comme des nuages qui finissent par se transformer en formes esthétiques appréciables et reconnaissables. De même, le signe digital peut générer d'autres signes. Des exemples de transition entre formes linguistiques, signes fluides et objets sont légion. Les lettres en 3D (« *Letter* », 1996) ou 4D (« *Le Télescope intérieur* », 2017) deviennent une architecture, un objet tangible dont le poète se saisit pour jouer avec ces facettes et en faire un glyphe épais et secret.

Glyphes secrets et asémiques : l'exemple de « *Letter* » (1996)

Le cône en mouvement à l'œuvre dans ce poème numérique est fait d'un assemblage de lettres et de mots provenant de vrais échanges épistolaires. Le poème est une invitation à explorer l'espace et l'idée d'absolu.

Lire comme un technicien de laboratoire ou voir enfin la littérature de la science

La tornade en rotation laisse entrevoir des bribes de phrases en miroir ; des facettes illisibles de l'objet en forme de flûte à champagne compliquent ou rendent impossible la micro lecture. En faisant plusieurs arrêts sur image, la spirale en son cœur donne à lire des phrases ou mots inversés tels que « never been the same », « go back as soon as possible », « operation », « photography », « message », « could remember », « see her », « incredible moment », « stories of

joy ». Le lecteur est invité à étudier les particularités de ce spécimen poétique. Le défi consiste à explorer l'objet en mouvement avec patience, sans jugement préalable, en l'observant morceau par morceau, comme un scientifique qui étudie des organismes au microscope tissu après tissu cellulaire, dans la coupelle du laboratoire à travers des lames ou un écran. C'est ce parcours exigeant que l'observateur doit faire pour prendre toute la mesure de ses œuvres. Kac demande à l'observateur de combiner une lecture pseudo-laborantine, une « lecture comme activité phénoménologique »³¹ et une lecture littéraire, métaphorique ou esthétique.

Dans le poème « *Letter* »³², ces mots qui sont fixes mais ne bougent que lorsqu'ils sont mobilisés par la structure en spirale font penser à des pétroglyphes, des signes gravés dans la roche. Les mots illisibles et fossilisés sont inscrits de manière fixe dans la spirale en mouvement et rappellent le travail de Kac intitulé « *Fossil Fold* » (2001). En effet, la plaque de granite représente une protéine gravée telle une lettre calligraphique. Kac explique que la protéine immortalisée dans la pierre rocheuse représente une métaphore morte, une vérité scientifique, un code linguistique qui a perdu tout contact avec l'origine et l'originalité de sa création. En rapprochant protéine et pierre, l'artiste semble dénoncer symboliquement la pétrification de la parole opérée par l'écriture analogique. En laissant parler les protéines, Kac offre une occasion de déchiffrer le monde autrement et de voir la littérarité de la biologie et de la science. L'audace de Kac est de montrer que la science et la biologie ont un potentiel poétique (« *Fossil Fold* »³³) tout comme l'art qui mérite d'être révélé par les outils technologiques et scientifiques (« *Letter* »³⁴).

Dans le poème hybride technologique et littéraire, le cône mouvant permet de varier les angles de vue comme si l'assemblage initial pourtant fixe transitait vers un épiphénomène de signes à explorer. Le lecteur doit (s'y) abandonner car la simultanéité d'une lecture sémiotique attentive et d'une lecture hyper active générée par la vitesse de l'objet qui sévade de l'écran se révèle être une gageure. Le lecteur apprend à ses dépens la jubilation esthétique mais aussi la perte de repère que peut induire cette collision entre une entité mouvante et des fragments de langage saisis par bribes : « Il s'agit d'un empirisme basé essentiellement sur l'attention qui se résume à observer sans juger »³⁵. Le lecteur doit faire sienne la notion Keatsienne de « capacité négative »³⁶ et accepter la contingence, son manque d'expertise multidisciplinaire, les mystères du monde et du langage.

31 Voir à ce sujet Hank Lazer, *Reading the Difficult, Dialogues with contemporary American innovative poetry*, Thomas Fink & J. Halden Sullivan, University of Alabama Press, 2014, « Of course poetry is difficult/ Poetry is not difficult », 30.

32 Voir <https://vimeo.com/153848627>, « Letter », Eduardo Kac, PoetryFilm : Sound/Love at the Southbank Centre, 2014.

33 Voir *Fossil Fold #3*, Collection Virgile Novarina, Paris, source : <http://www.ekac.org/thefossil-folds.html>.

34 Voir *Letter*, Eduardo Kac, PoetryFilm, 2014, source : <https://poetryfilm.org/2014/07/15/film-still-from-letter-by-eduardo-kac/>.

35 Hank Lazer, *ibid.*, 35.

36 La « capacité négative » (negative capability) établie par le poète anglais John Keats désigne la capacité du poète à accepter les doutes, mystères et incertitudes pour s'ouvrir à l'expérience de l'art et à sa beauté sans recherche d'objectivité.

Car, paradoxalement, le poème invite à une lecture sémiotique en même temps qu'il fait avorter le sens.

*De la dévaluation de l'herméneutique à l'émergence
de singularités technico-artistiques*

À la première approche de « *Letter* », l'analyse herméneutique semble dévaluée, tout comme la valeur esthétique de cette poésie. Parallèlement aux holopoèmes³⁷ dont les lettres perdent en lisibilité pendant les phases de transformation, la forme hybride du cône est celle d'un objet dans un état transitoire, une oscillation entre métaphore (l'homme risque-t-il d'être dépassé par la révolution technologique ?) et métonymie (le cône ressemble à un quasar³⁸ dans la galaxie, une flûte à champagne). Toutes ces significations potentielles sont contenues dans cet objet mobile et hermétique. Les lettres perdent leur identité linguistique pour devenir « asémiques » (Brownie, 2014 : 54). Ce sont des formes qui ressemblent à de l'écriture mais ne revêtent aucune signification analogique et dont l'inconfort pousse le lecteur à chercher un sens. Le lecteur finit par voir le texte comme une forme abstraite (un cylindre) et fluide (un typhon évanescant, une singularité technologique). Katherine Hayles a bien identifié ces « signifiants vacillants » (Hayles, 1999 : 15), inattendus et dissipés qui rendent instable la lecture de ce type de poésie. Notre appréhension est intermédiaire, entre-médias, multimédia³⁹.

L'audace maximale de l'œuvre de Kac serait désespérer que le lecteur transcende résistance et difficulté pour appréhender toutes ces modalités en même temps, qu'il s'agisse des poèmes numériques, des biotopes ou de ses installations technico-artistiques. Face à la polyvalence des œuvres de Kac, l'observateur développe des stratégies transversales, combinant une lecture linéaire, littéraire et une lecture visuelle et graphique enrichie par le langage des médias. Le quasar imaginé par Eduardo Kac représente les incongruités de la littérature digitale. Lorsque les éléments à l'intérieur du cône ne remplissent plus leur rôle linguistique, ils sont des « signifiants qui s'effondrent tels des corps stellaires qui se transforment en un matériau explosif ou nova prêts à exploser et à se dissiper dans un vacillement de signes » (Hayles, 1999 : 45). Le lecteur est invité à « errer et rayonner »⁴⁰ face à l'œuvre, à se perdre pour l'expérimenter de manière unique et plurivoque à la fois. Le processus de lecture enclenché par l'œuvre de Kac construit un lecteur infranumérique doublé d'un lecteur analogique, lequel, par nécessité, par habitude, puis par plaisir, s'adapte à l'imprévu. Véritable pari pour le lecteur, le poème suscite l'imagination et bouge les idées préconçues

37 Poème mobile fait de mots et lumière.

38 Un quasar est un astre lumineux observé au télescope, trou noir laissant échapper des jets de plasma, révélé aujourd'hui comme un noyau actif de galaxies lointaines. Les quasars restent encore mal connus de nos jours par les astronomes.

39 Pressman Jessica parle d'*appréhension intermedia* ("intermedia apprehension"), in *Digital Modernism, Making it New in New Media*, New York, Oxford University Press, 2014, 22.

40 Isabelle Lelarge, *Revue d'Art Contemporain, Errer et Rayonner : valeur et audace de l'art*, Erudit, Revues ETC Media, numéro 107, printemps 2016, 10-98, Diffusion numérique : 15 février 2016, <https://id.erudit.org/iderudit/81079>.

comme si l'intelligence artificielle construisait des significations insaisissables. Si l'objet fait échouer la lecture mot à mot, si Kac réfute le passage par le pôle analogique, il invite à faire face à l'inconnu, à comprendre la technologie comme ce qui finira par dépasser nos capacités humaines⁴¹. En observant la spirale, force fluide ou singularité technologique, le lecteur apprend à changer la façon dont il construit le sens. Il doit se tenir prêt à « subir une forme de torsion personnelle, prêt à accepter d'avoir [son] individualité menacée et amplifiée »⁴² par l'expérience de l'infiniment petit ou de l'infiniment grand, deux dimensions habituellement hors d'atteinte.

Conclusion

L'audace de l'œuvre d'Eduardo Kac reflète la réalité de notre monde digital qui met en valeur contingence, hasard, vie et mouvement. Son travail exige la création de nouveaux circuits : l'amateur d'art doit accepter de greffer des systèmes sémiologiques inhabituels, comme la science, la biologie ou l'astronomie, sur sa méthode de compréhension initiale. Ses créations résistent au sens et dans leur déploiement, exigent de ses lecteurs d'être performants ou de lâcher prise. Les systèmes de signes qui travaillent les œuvres technologiques et transgéniques de Kac sont *in vivo* (*Alba*), *in vitro* (*Genesis*), en osmose (*Osmobox*), en apesanteur (*Le Télescope Intérieur*), en perpétuelle transformation (holopésie). L'audace est d'inviter les participants à s'accommoder de langages inédits, de signes qui disparaissent et apparaissent à leur guise, naissent et meurent, se forment, se déforment, se transforment, se configurent et se reconfigurent en une épaisse ligne d'écriture en mutation.

L'art *trans*, transgénique et transdisciplinaire de cet artiste, transporte loin des habitudes et dérange. Il provoque des interrogations sur la biotechnologie, sur la possibilité d'intégrer à l'art d'autres langages. Eduardo Kac fait la part belle à des systèmes sémiologiques négligés. L'artiste trouble le public arc-bouté sur des principes et préceptes établis, dérange sur le plan éthique ou révèle les dérives potentielles de notre future société. Pour maintenir son caractère audacieux, l'œuvre de Kac ne doit pas être intégrée à cette même société, sous peine d'être aseptisée. Eduardo Kac est un contre-exemple réussi de ce que Yves Michaud déplore comme une nouvelle esthétique volatile absorbée par la société, là où : « même la provocation est rapidement récupérée »⁴³. La dimension symbolique et insaisissable donc non circonscrite de son œuvre empêche

41 Cette singularité technologique correspond à une période à venir où la vitesse de développement des technologies sera telle que la vie humaine en sera bouleversée de manière irréversible.

42 Ma traduction : « We know by intuition and study that great books disclose a condition both greater and lesser than human, and our job is to place ourselves somewhere on the continuum between those shifting poles, to welcome a gravid agitation or be willing to undergo some of personal torsion –to have our selfhood both threatened and amplified », William Giraldi, *ibid*, 169.

43 Propos recueillis par Emmanuel de Roux, *l'Art en Mutation*, Yves Michaud, *Le Monde*, 2006. Consultable sur https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/05/20/yves-michaud-evoque-l-art-contemporain-du-xxie-siecle_774107_3246.html.

cette récupération. Cette affirmation mérite d'être nuancée pour ce qui concerne le lapin fluorescent de Kac qui apparaît dans des manuels scolaires des sciences et vie de la terre et incarne ainsi un épiphénomène de récupération. Dans d'autres œuvres interdépendantes et intersémiotiques, l'artiste marque le passage à d'autres formes d'art, ce qui constitue la véritable audace selon Michaud. Eduardo Kac est un inventeur de nouveaux *espaces* poétiques. Il montre que tous les êtres de l'univers, toutes les espèces, l'infiniment petit ou l'infiniment grand peuvent concourir à une lecture poétique du monde.

Auteur

Claudia Desblaches

Université de Rennes 2

claudia.desblaches@univ-rennes2.fr

Œuvres citées

- BERTHET, Dominique, *L'Audace en art*, Paris, L'Harmattan, *Les Arts d'ailleurs*, 2005
- BROWNIE, Barbara, *Transforming Type, New Directions in Kinetic Typography*, Berg Publishers, 2014.
- BUREAUD, Annick, « Art biologique : quelle esthétique ? », *Art Press*, no 276 (février), 2002, p. 38-40.
- EIKMEYER, Robert (dir.): *Face/off –Body Fantaisies*, Frankfurt/Main: Revoler, Archiv für aktuelle Kunst, "interview with Eduardo Kac", 2004.
- GIRALDI, William, *American Audacity, In Defense of Literary Daring*, New York and London, Liveright Publishing Company, 2018.
- HAYLES, Katherine, *How We Became Posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, 1999.
- HERKENHOFF, Paulo, *L'éclat de Lettre et Lumière, Essais d'art de littérature et de communication, Anomalie digital arts n° 5 "://brasil"*, sous la direction de Annick Bureaud et Kean-Luc Soret, Paris, 2005, p. 156-67.
- JIMENEZ, Marc, « Entretien avec Guy Scarpetta », in *Harmoniques n° 5*, « D'un art à l'autre, les zones de défi », Paris, IRCAM, Centre Georges Pompidou, éditions Christian Bourgeois, 1989.
- JOHNSTON, David Jhave, *Aesthetic animism: digital Poetry's ontological implications*, MIT Press, 2016.
- KAC, Eduardo, « Works from the Genesis series », 2001, consultable sur <http://www.ekac.org/genseries.html>.
- KAC, Eduardo, « Trans-Genesis: an interview with Eduardo Kac », *New Formations*, n° 49, Spring 2003, p. 75-90.
- KAC, Eduardo, « *Écrire avec le vivant*, entretien avec Annick Bureaud », *Art Press*, n° 332, mars 2007a, p. 41-45. Consultable sur <http://www.ekac.org/bureaud.artpress.2007.html>.

- KAC, Eduardo, «Against gravitropism: art and the joys of levitation », *Zero Gravity: A Cultural Users Guide*, London: The Arts Catalyst, 2005, p. 8-25.
- KAC, Eduardo, « Space Poetry », originally published in: Eduardo KAC, *Hodibis Potax*, Édition Action Poétique, Ivry-sur-Seine, France and Kibla, Maribor, Slovenia, 2007b, p. 119-121. Consultable sur <http://www.ekac.org/spacepoetry.html>.
- KAC, Eduardo, *Holopoetry: the new frontier of language*, an interview with Eduardo Kac, by IV Whitman, Originally published in the *Proceedings of the Fifth International Symposium on Display Holography*, Tung H. JEONG, Editor, Proc. SPIE2333, Bellingham, WA, 1995, p. 138-145, consultable sur <http://www.ekac.org/ivinterview.html>.
- LELARGE, Isabelle, *Revue d'Art Contemporain, Errer et Rayonner : valeur et audace de l'art*, Erudit, Revues ETC Media, numéro 107, printemps 2016, p. 10-98.
- MICHAUD, Yves, *l'Art à l'état Gazeux, Essais sur le Triomphe de l'Esthétique*, Pluriel, 2003
- NOVARINA, Virgile, *Le Télescope intérieur*, Observatoire de l'Espace CNES (CNES Space Observatory), a.p.r.e.s Production, 2017.
- OSTHOFF, Simone, « Eduardo Kac, The Aesthetics of dialogue », entretien de 1994 consultable sur <http://www.ekac.org/intervcomp94.html>.
- OSTHOFF, Simone, *Flusser Studies* 08, « Invisible in plain sight, and as alive as you and I, An Interview with Eduardo Kac », 3. Consultable sur <http://www.flusserstudies.net/person/simone-osthoff>.
- SCARPETTA, Guy, « Le Trouble », *Art Press*, janvier 1993.
- TRON, Colette, *Poétique(s) du numérique*, Sophie Gosselin et Franck Cormerais (dir.), Montpellier, L'Entretemps éditions, 2008.
- WEINTRAUB, Linda, *To Life!, Ecoart in pursuit of a sustainable planet*, University of California Press, 2012.

La vertu subversive de l'audace chez Hardy (*Jude the Obscure*) et Fowles (*The French Lieutenant's Woman*)

Résumés

Lorsque les règles de la société ou de la littérature deviennent trop étroites, le besoin de changement se fait sentir. L'époque victorienne est particulièrement propice à une telle remise en question. Or, la subversion des codes passe par l'opposition, et donc par la prise de risques. Cet article s'intéresse à la manière dont Thomas Hardy et John Fowles, avec la publication de leur romans respectifs *Jude the Obscure* et *The French Lieutenant's Woman*, ont fait preuve d'audace afin de subvertir les conventions sociales et littéraires de leur époque. Quelle est la mesure de l'évolution apportée par ces deux œuvres, et quelles en sont ses limites ?

When rules—whether social or literary—become too tight, the necessity for change can be felt. The Victorian era is particularly propitious to such a questioning. Yet, the subversion of codes needs come through opposition, and so, through risk-taking. This article focuses on the way Thomas Hardy and John Fowles, with their respective novels *Jude the Obscure* and *The French Lieutenant's Woman*, demonstrated their audacity so as to subvert the social and literary conventions of their time. To what extent have these two works marked an evolution and what was its limits?

Cuando las reglas de la sociedad o de la literatura llegan a ser demasiado cerradas, la necesidad de cambio se hace notar. La época victoriana fue particularmente propicia a semejante puesta en tela de juicio. No obstante, la subversión de los códigos pasa por la oposición y entonces por el hecho de arriesgarse. Este artículo se interesa por la manera con la que Thomas Hardy y John Fowles, con la publicación de sus respectivas novelas *Jude the Obscure* y *The French Lieutenant's Woman*, demostraron su audacia con el fin de subvertir las normas sociales y literarias de su época. ¿En qué medida estas dos obras permitieron una evolución, y cuáles fueron sus límites?

Mots-clés : audace, subversion, Fowles, Hardy, évolution

Keywords: Audacity, Subversion, Fowles, Hardy, Evolution

Palabras claves: audacia, subversión, Fowles, Hardy, evolución

Dérivé du latin *audere*, signifiant « oser », l'audace est synonyme de courage et de hardiesse, mais elle implique aussi un mépris des limites imposées par les convenances et les règles. Cette audace peut être littéraire. En effet, dans son livre *L'Ère du Soupçon*, Nathalie Sarraute évoque ces auteurs qui, « isolés, inadaptés, solitaires, morbidelement accrochés à leur enfance et repliés sur eux-mêmes », réalisent des œuvres « qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, [et qui] seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès » (Sarraute, 1956 : 149-150). Elle évoque ici la possibilité pour l'écrivain audacieux de subvertir les codes pour faire évoluer la littérature. Thomas Hardy et John Fowles, avec leur œuvre respective *Jude the Obscure* (1895) et *The French Lieutenant's Woman* (1969), sont de tels auteurs, figures isolées de la littérature de leur époque, et néanmoins précurseurs de nouveaux genres.

Jude the Obscure est le dernier roman de Thomas Hardy mais aussi l'un des derniers romans victoriens. Il semble que Hardy pousse ici à l'extrême ce qu'il avait laissé entrevoir avec une force croissante dans ses précédents romans. Il s'éloigne des conventions du roman victorien et les prémisses du roman psychologique ou encore existentialiste du xx^e siècle se font sentir dans son œuvre. Au contraire, à la fin des années 1960, John Fowles crée l'un des tous premiers romans néo-victoriens, *The French Lieutenant's Woman*, en reprenant ces mêmes conventions tombées en désuétude, pour les subvertir. Il reconnaît d'ailleurs l'influence de Hardy dans son œuvre au travers de l'intertexte et des épigraphes, mais aussi dans ses « Notes on an Unfinished Novel » : « The shadow of Thomas Hardy, the heart of whose "country" I can see in the distance [...], I cannot avoid. Since he and Thomas Love Peacock are my two favourite male novelists, I don't mind the shadow. It seems best to use it' » (Fowles, 1998 : 22). Fowles admet donc se servir de ce que Hardy a pu laisser en héritage. Ainsi, Hardy détourne les conventions du roman victorien pour amener un ordre nouveau, tandis que Fowles va à l'encontre des conventions artistiques du modernisme (en rupture avec le roman réaliste) avec son troisième roman, qui va devenir l'une des premières œuvres du courant postmoderne. Mais, pour ce faire, il exploite le genre dont Hardy lui-même s'était éloigné, créant du « neuf » à partir du « vieux ». L'audace de Hardy est de regarder vers l'avenir tandis que celle de Fowles consiste à se tourner vers le passé, mais l'un comme l'autre bouleversent l'ordre établi.

Dès lors, la mise en relation de ces deux romans permet de s'interroger sur la vertu subversive de l'audace, ou comment Thomas Hardy et John Fowles se libèrent des carcans du passé en les exploitant. L'audace implique-t-elle nécessairement une rupture ? En effet, lorsque Susana Onega écrit : « If we are to place *The French Lieutenant's Woman* somewhere in the history of English fic-

1 « Je ne peux éviter l'ombre de Thomas Hardy, dont j'aperçois au loin le cœur du « pays » [...]. Puisque lui et Thomas Love Peacock sont mes deux romanciers masculins préférés, cette ombre ne me dérange pas. Mieux vaut s'en servir. » Toutes les traductions françaises des citations en anglais sont miennes, sauf indication contraire.

tion, it is here, after Hardy, that it naturally comes² » (Onega, 1989 : 93), elle sous-entend qu'il existe une continuité dans la littérature entre ces deux romans que le courant moderniste sépare pourtant.

Afin de déterminer le lien qui se tisse entre l'un des derniers romans victoriens et l'un des premiers néo-victoriens, il s'avère nécessaire d'examiner, dans un premier temps, la façon dont ces deux œuvres jouent avec l'histoire et tentent de la réécrire. Les auteurs mettent aussi à contribution le lecteur qui devient partie prenante de cette entreprise audacieuse, qu'il doit accepter ou refuser. Finalement, de cette audace naît la subversion des genres.

Réécrire l'histoire

Si le rapport à l'histoire paraît évident dans *The French Lieutenant's Woman*, qui appartient au genre du roman historique, ou même « néo-historique » suivant l'argumentation de Brian Finney, Thomas Hardy propose lui aussi une réécriture de l'histoire dans son dernier roman. Il s'éloigne du roman rural où transparaissait une nostalgie envers un mode de vie passé et l'enracinement dans un cadre millénaire. Point d'attache pour l'orphelin Jude qui, dès qu'il quitte Marygreen, se trouve confronté à une vie d'errance, ce qui rapproche l'œuvre des *Bildungsroman* si populaire à l'époque victorienne, mais c'est le contraire qui nous est proposé. Chaque étape de son parcours initiatique se traduit par un échec et il finira sa vie seul et sans espoir. En effet, son seul ancrage, Christminster, reste imaginaire, il est à la recherche d'un idéal qu'il n'atteindra pas. Comme l'explique Forest Pyle, Jude projette sur la ville une vision historique désuète. Il ne peut y trouver ce qu'il cherche, car « Christminster seems to exist only by virtue of letters, old memories (Sue's memories of her dead friend), and decaying walls, none of which indicate the signs of any real life³. » (Pyle, 1995 : 370). Dans son article, l'auteur propose une lecture de l'œuvre de Hardy à l'aune de la pensée néo-historiciste. Hardy veut donner voix à l'histoire, ce passé que l'on a perdu de vue : « In the inflections of his Wessex dialect and with the vocabulary of the Victorian novel, Hardy's work is an allegory of the confrontations between the historicizing impulse and the textual resistances posed by the narrative medium through which history is to be conveyed⁴ » (Pyle, 1995 : 360). Il ajoute que le travail du narrateur consiste en une restauration de la continuité historique à travers le récit qui va reconstruire l'histoire à partir de fragments. D'ailleurs, bien avant la naissance du postmodernisme, Hardy, dans une contribution à une revue en 1891, souligne la prévalence de la fiction sur la réalité historique :

2 « Si nous devons placer *The French Lieutenant's Woman* quelque part dans l'histoire de la fiction anglaise, c'est ici, après Hardy, qu'il vient naturellement. »

3 « Christminster semble n'exister qu'au travers de lettres, d'anciens souvenirs (les souvenirs que Sue a de son ami décédé), et de murs en ruines, aucun d'eux ne montrant de signes de vie réelle. »

4 « Dans les modulations du dialecte du Wessex et avec le lexique du roman victorien, l'œuvre de Hardy est une allégorie des confrontations entre la pulsion à historiciser et les résistances textuelles posées par la narration à travers laquelle l'histoire doit être transmise. »

It must always be borne in mind, despite the claims of realism, that the best fiction, like the highest artistic expression in other modes, is more true, so to put it, then [sic] history or nature can be. [...] What is called the idealization of characters is, in truth, the making of them too real to be possible⁵. (Hardy, 1888 : 63-64)

Allons plus loin et soulignons la tentative de l'écrivain de donner à voir des réalités « plus réelles » du présent à ses lecteurs contemporains à travers sa fiction. Cependant, comme le fait remarquer Irving Yevish, la société victorienne se montre hypocrite, car les journaux de l'époque regorgeaient de comptes-rendus, très populaires, de meurtres ou de divorces, récits écrits de façon bien plus crue que Hardy et pourtant, *Jude* est rebaptisé « Jude the Obscene »⁶. (Yevish, 1967 : 244). La fiction proposée par Hardy serait donc plus réelle que la réalité historique.

En effet, l'œuvre de Hardy préfigure l'avènement des romans historiques du xx^e siècle, puisque « [i]n its very form historical fiction poses the question whether we, unavoidably influenced by our own historical moment, can know the past, and if so, whether we can do so through the medium of fiction⁷ » (Mitchell, 2010 : 3). De même, un roman comme *The French Lieutenant's Woman* se distingue du roman victorien en ce qu'il propose un point de vue contemporain sur les événements qu'il relate. Dès les premières pages, le lecteur est amené à comparer les deux époques et on lui demande d'évaluer à la fois le passé et le présent. Linda Hutcheon explique ce processus :

The postmodernist ironic rethinking of the past [...] critically confronts the past with the present, and vice versa. [...] it returns us to a re-thought past to see what, if anything, is of value in that past experience. But the critique of its irony is double-edged: the past and the present are judged in each other's light⁸. (Hutcheon, 1988 : 39)

Par exemple, dans le premier chapitre où, à la manière typiquement victorienne, il présente le lieu de l'action, le narrateur prend à partie le lecteur quant à la véracité de sa description.

Primitive yet complex, elephantine but delicate; as full of subtle curves and volumes as a Henry Moore or a Michelangelo; and pure,

5 « Il faut toujours garder en tête, malgré les affirmations du réalisme, que la meilleure fiction, tout comme l'expression artistique la plus élevée dans d'autres modes, est plus vraie, pour ainsi dire, que peuvent l'être l'histoire ou la nature. [...] Ce que l'on appelle idéaliser les personnages est, en réalité, les créer trop réels pour être possibles. »

6 « Jude l'obsène. »

7 « Dans sa forme même, la fiction historique soulève la question de savoir si nous, qui sommes inévitablement influencés par notre propre moment historique, pouvons connaître le passé et si oui, si nous le pouvons au moyen de la fiction. »

8 « Le réexamen ironique postmoderne du passé confronte de façon critique le passé avec le présent, et vice versa. [...] il nous renvoie à un passé repensé pour voir ce qu'il y a de valeur, si quelque chose il y a, dans cette expérience passée. Mais la critique de cette ironie est à double tranchant : le passé et le présent sont jugés l'un à la lumière de l'autre. »

clean, salt, a paragon of mass. I exaggerate? Perhaps, but I can be put to the test, for the Cobb has changed very little since the year of which I write; though the town of Lyme has, and the test is not fair if you look back towards land⁹. (Fowles, 2007 : 4)

Outre le style hardyen du passage (oxymores, hyperboles), on peut ici mettre en exergue le jeu temporel auquel se livre Fowles. Henry Moore représente un anachronisme pour 1867 tandis que Michel-Ange nous fait remonter le temps. Puis le narrateur nous invite à comparer la jetée actuelle avec la jetée fictionnelle qu'il nous décrit. C'est un voyage temporel qui nous est proposé, ce qui est typique du roman historique postmoderne. En fait, Fowles réussit à raviver le genre du roman historique comme l'avait fait Sir Walter Scott au début du XIX^e siècle, mais de manière novatrice, comme le démontre Brian Finney dans son article « *The French Lieutenant's Woman as Historical Fiction* » : « John Fowles acted as a major impetus for the revival of the historical novel in the 1960s, after its fall from favour in the early twentieth century, while forging a distinctly modified model of the genre¹⁰ » (Acheson, 2013 : 90). Fowles réussit ainsi à régénérer un genre qui avait perdu la faveur des lecteurs, puisque les nouveaux romans historiques sont désormais légion.

Mais si Fowles propose une lecture rétrospective de l'histoire, Thomas Hardy nous en donne une vision proleptique. L'audace de Hardy tient peut-être au fait que, dans ce roman, il se montre visionnaire et donne à voir à ses lecteurs une histoire qui n'est pas encore écrite. Amateur de la théorie darwinienne de l'évolution (que l'on retrouve au cœur de l'œuvre de Fowles aussi), Hardy observe la société qui l'entoure et tente d'imaginer son évolution. Cette réécriture de l'histoire à venir n'est évidemment qu'hypothétique, mais le lecteur contemporain peut en apercevoir la justesse. Par exemple, lorsque Sue et Jude discutent d'un lieu de visite, Sue évoque la gare comme étant le nouveau centre de la ville, et non plus la cathédrale, signe d'un monde qui se détourne de la religion pour s'attacher à l'économie. Comme le note Barry Schwartz,

Hardy saw in Victorian industrial England the apparition of twentieth century technological society; [...] its particular destructiveness. Today society has changed to the extent that Jude would probably be given a scholarship to Christminster, would discover that his behavior with Arabella and Sue was wholly in keeping with the « play-boy » philosophy and [...] find himself as destroyed and depressed,

9 « Ouvrage primitif et pourtant complexe, lourd mais délicat ; aussi riche de volumes et de courbes subtiles qu'une sculpture d'Henry Moore ou de Michel-Ange, et pur, constamment lavé de sel, modèle d'équilibre des masses. J'exagère ? C'est possible, mais on pourra vérifier car, depuis le temps où se situe cette histoire, le Cobb a très peu changé ; mais il n'en est pas de même pour la petite ville de Lyme ; et si l'on se tourne du côté des terres rien ne semblera à sa juste place. » Traduit de l'anglais par Guy Durand. (Fowles, 1972 : 10)

10 « John Fowles a agi comme une impulsion majeure pour le renouveau du roman historique dans les années 1960, après qu'il est tombé en désuétude au début du XX^e siècle, tout en forgeant un modèle distinctement modifié du genre. »

as morally disturbed, and as weak as the Jude in Hardy's novel¹¹.
(Schwartz, 1970 : 801-802)

On peut percevoir la réciprocité entre les romans des deux auteurs, Hardy annonçant la société du xx^e siècle tandis que Fowles revient sur le siècle précédent, tout en condamnant le sien. Fowles raille la société des années soixante et son consumérisme à outrance. L'arrière-arrière-petite-fille de Sam et Mary est devenue une actrice anglaise très célèbre, et surtout, on fait étalage du sexe là où il était tabou à l'époque victorienne (du moins dans certaines classes de la société). Le narrateur compare les deux époques : « the desire is conditioned by the frequency it is evoked: our world spends a vast amount of its time inviting us to copulate, while our reality is as busy in frustrating us¹² » (Fowles, 2007 : 271).

De plus, chez l'auteur victorien, Little Father Time, garçon hybride, mélange de maturité et de jeunesse (« Age masquerading as Juvenility¹³ » (Hardy, 1985 : 260)), porte en lui le germe de la désillusion qui va toucher l'humanité pendant la Première Guerre mondiale. Le médecin arrivé sur les lieux du drame explique à Jude :

there are such boys springing up amongst us—boys of a sort unknown in the last generation—the outcome of new views of life. They seem to see all its terrors before they are old enough to have staying power to resist them. [...] it is the beginning of the coming universal wish not to live¹⁴. (Hardy, 1985 : 319)

Le contraste « last generation / new views of life » et la tautologie « beginning of the coming » insistent sur l'aspect évolutionnaire de ce sentiment, mais cela est contrecarré par l'opposition « new views of life / not to live » qui suggère la décadence dont l'ultime échéance est la mort. Forest Pyle voit en ce garçon une allégorie, figure de la perte de repère historique, puisque, selon lui, « he is the father of time itself, and his allegorical presence negates, if not time as such, then the model of temporality necessary for the model of community¹⁵ » (Pyle, 1995 : 373). Pyle allègue que, chez l'auteur victorien, la continuité entre passé et

11 « Hardy a vu dans l'Angleterre industrielle de l'époque victorienne l'apparition de la société technologique du xx^e siècle ; [...] son pouvoir destructeur exceptionnel. Aujourd'hui la société a changé au point que Jude bénéficierait probablement d'une bourse pour intégrer Christminster, découvrirait que son comportement avec Arabella et Sue était complètement en adéquation avec la philosophie du « playboy », et [...] se trouverait aussi détruit et déprimé, aussi troublé moralement, et aussi faible que le Jude du roman hardyen. »

12 « [l]a force du désir est fonction de la fréquence plus ou moins grande de son évocation. L'invite à la copulation paraît vraiment très fréquente dans le monde où nous sommes appelés à vivre, mais la réalité n'en est pas moins affairée à sa frustration. » (Fowles, 1972 : 367)

13 « Il était « l'âge mûr » déguisé en jeunesse. » (Hardy, 1950 : 322)

14 « [o]n voit surgir au milieu de nous des garçons comme lui – d'une espèce inconnue des générations précédentes et qui sont le résultat des manières de voir nouvelles. Ils sentent toutes les terreurs de la vie avant d'être assez âgés pour avoir la force de leur résister. [...] c'est peut-être le commencement du désir universel de ne pas vivre. » (Hardy, 1950 : 393)

15 Il est le père du temps lui-même, et sa présence allégorique nie, si ce n'est le temps en tant que tel, alors le modèle de temporalité ininterrompue indispensable pour créer un modèle de communauté ».

présent doit être établie pour qu'une identité communautaire existe. Le pessimisme de Hardy est donc à l'œuvre ici. Son côté visionnaire apparaît par ailleurs dans sa perception de l'évolution des relations de couple. Devant un couple qui se marie, Sue déclare : « Everybody is getting to feel as we do. We are a little beforehand, that's all. In fifty, a hundred, years the descendants of these two will act and feel worse than we¹⁶. » (Hardy, 1985 : 270). La libération sexuelle de Jude et Sue, qui ne peuvent s'aimer qu'en dehors des liens du mariage, est donc annonciatrice des changements de la société du xx^e siècle. Mais Jude est conscient des limites de cette remise en question des conventions, puisqu'à la fin, il se justifie : « As for Sue and me [...] the time was not ripe for us! Our ideas were fifty years too soon to be any good to us. And so the resistance they met with brought reaction in her, and recklessness and ruin on me!¹⁷ » (Hardy, 1985 : 381) Ainsi, le mépris des conventions de ses personnages finit par se heurter à la puissance moralisatrice de la société et par les briser.

En outre, lorsque John Fowles écrit *The French Lieutenant's Woman*, il explique dans ses notes : « I am trying to show an existentialist awareness before it was chronologically possible [...] it has always seemed to me that the Victorian age, especially from 1850 on, was highly existentialist in many of its personal dilemmas¹⁸ » (Fowles, 1998 : 17). Or, déjà chez Hardy, Jude démontre une angoisse (au sens sartrien du terme) typiquement existentialiste, bien avant l'heure. En revenant à Christminster avec Sue et les enfants, il délivre ce discours à d'anciennes connaissances : « I am in a chaos of principles—groping in the dark—acting by instinct and not after example. Eight or nine years ago when I came here first, I had a neat stock of fixed opinions, but they dropped away one by one; and the further I get, the less sure I am¹⁹ » (Hardy, 1985 : 309). Le refus d'obéir aux diktats de la société, de suivre un chemin balisé est typiquement existentialiste, tout comme l'est l'angoisse que cette posture engendre. Cela préfigure le choix de Sarah de s'aliéner la société de façon à être libre et l'état de Charles à la fin du roman de Fowles. Sarah l'a libéré de ses obligations sociales (son mariage avec Ernestina), et le laisse, dans cette seconde fin, seul, mais « he has at last found an atom of faith in himself, a true uniqueness on which to build; has already begun [...] to realize that life [...] is to be, however inadequately, emptily, hopelessly into the city's iron heart, endured²⁰. » (Fowles, 2007 : 470).

16 « Tout le monde commence à sentir ainsi. Nous sommes un peu en avance, c'est tout. Dans cinquante, même dans vingt ans [sic], les descendants de ces deux époux iront encore plus loin que nous. » (Hardy, 1950 : 334)

17 « Quant à Sue et moi [...] les temps n'étaient pas mûrs pour nous ! Nos idées étaient de cinquante ans en avance et ne pouvaient nous mener à rien. Et la résistance qu'elles rencontraient amena chez elle une réaction, qui me conduisit au désastre ! » (Hardy, 1950 : 468)

18 « J'essaie de montrer une conscience existentialiste avant que ce ne soit chronologiquement possible [...] il m'a toujours semblé que l'époque victorienne, surtout à partir de 1850, était hautement existentialiste dans beaucoup de ses dilemmes personnels. »

19 « Je tâtonne dans le noir, j'agis suivant mon instinct, sans suivre de modèle. Quand je suis venu ici, il y a huit ou neuf ans, j'avais tout un stock d'opinions arrêtées, mais elles sont tombées une à une et plus je vais, moins j'ai d'assurance. » (Hardy, 1950 : 382)

20 « Il a enfin découvert un atome de confiance en lui-même, une certitude personnelle authentique, à partir de laquelle il pourra construire. [...] Il commence à comprendre que la vie [...] en dépit du vide, de l'inaptitude, du désespoir au cœur insensible de la ville, [...] doit être supportée. » (Fowles, 1972 : 635)

L'insistance sur l'individualité de l'homme d'une part est contrastée d'autre part avec la vision d'un monde désolé où la vie est à endurer. L'accumulation asyn-détique d'adverbes négatifs (le préfixe in-, le suffixe -less répètent à l'envi le sens du mot « empty ») s'ajoute à l'absence de compassion qu'implique « iron heart », pour culminer avec la focalisation finale sur le verbe. L'angoisse même est perceptible dans cette structure. L'audace de Fowles est ici de faire le choix d'une fin ouverte qui plonge le lecteur lui-même dans cette crise métaphysique.

Jouer avec le lecteur

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre défend que l'écriture est un engagement : « L'écrivain « engagé » sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant » (Sartre, 2008 : 28). Ainsi, dévoiler, dire ce qu'est le monde, c'est aussi donner à voir ce qui est malade dans la société, de façon à ce que le lecteur questionne ses propres opinions. Mais pour cela, il faut oser aller à l'encontre des valeurs contemporaines. L'époque victorienne se prête à une telle remise en question. Une moralité exacerbée enferme l'ensemble de la société dans un système manichéen où les gens ne peuvent être que bons ou mauvais, tout comme, de par leur naissance, ils appartiennent à une catégorie sociale d'où ils ne peuvent s'échapper. Thomas Hardy, aux prises lui-même avec ce carcan, utilise ses personnages Jude et Sue pour briser ces tabous et faire réfléchir ses contemporains. Dans la préface, en 1912, il écrit que, son opinion étant à l'époque qu'un mariage devrait pouvoir être dissous lorsqu'il devient un fardeau pour l'un ou l'autre, la dissolution du mariage lui semblait être une bonne base pour une tragédie ayant un côté universel, qui, l'espérait-il, pouvait contenir « certain cathartic, Aristotelian qualities²¹ » (Hardy, 1985, xxix). C'est donc bien une valeur didactique qu'il présuppose dans cette prise de risque, une remise en question des valeurs moralisatrices de la société victorienne. Le roman met en exergue deux aspects de ce monde contemporain à réformer : les liens matrimoniaux d'une part, l'impossibilité pour un homme issu de la classe ouvrière d'intégrer l'Université de Christminster, d'autre part. La classe bourgeoise ne lui pardonnera pas d'aller si loin et le livre sera très critiqué à sa publication, ce qui déterminera Hardy à se consacrer désormais à la poésie. Et pourtant, dans une lettre, il écrit qu'il aurait aimé aller plus loin encore : « You have hardly an idea how poor and feeble the book seems to me, as executed, beside the idea of it that I had formed in prospect²² » (Hardy, 1994 : II, 41).

De même, lorsque Fowles compare l'époque victorienne avec l'époque des années 1960, le but est bien aussi de faire réfléchir le lecteur. Dans « I write therefore I am », il écrit : « My first ambition has always been to alter the society!

21 « [q]uelques qualités cathartiques, aristotéliennes. »

22 « Vous ne pouvez imaginer à quel point ce livre, achevé, me semble pauvre et faible en comparaison avec l'idée que je m'en étais faite initialement. »

live in; that is, to affect other lives²³ » (Fowles, 1998 : 5). Afin d'influer sur la vie des lecteurs, il est donc nécessaire de les faire réagir. Iser explique ce principe : « on peut [...] imaginer qu'un texte contredise si fortement les conceptions du lecteur qu'il provoque des réactions pouvant aller jusqu'à refermer le livre ou, au contraire, à réviser son propre jugement » (Iser, 2012 : 20). De fait, les réactions antagonistes d'une partie du lectorat victorien ont pu agir comme un moteur vers l'ouverture de l'université aux classes ouvrières et permis de libérer quelque peu le roman de l'aura de Mrs Grundy. C'est ce que souligne Miyoshi :

As a « 'purpose' novel », [...] *Jude* made a powerful impression on contemporary readers. Its outspokenness on sexual matters, a shock and scandal at the time, rid the English novel of excessive prudishness and helped prepare the way for the uninhibited novels of the twentieth century. Its attack on the denial of higher education to the working class served as an impetus for the establishment of Ruskin College at Oxford and for other measures signaling democratic progress²⁴. (Miyoshi, 1969 : 307)

En effet, en 1899, Ruskin College fut fondé pour donner l'opportunité aux ouvriers d'intégrer l'université. Par ailleurs, dans *The French Lieutenant's Woman*, Fowles fait explicitement référence à Thomas Hardy qui ose s'affranchir de la pudibonderie bourgeoise : « Hardy was the first to try to break the Victorian middle-class seal over the supposed Pandora's box of sex²⁵ » (Fowles, 2007 : 273). Quelques décennies plus tard, la censure ayant été levée, cette libération sexuelle devient évidente dans l'œuvre de Fowles où les relations charnelles de Charles avec une prostituée puis avec Sarah sont décrites en détail.

En outre, Robbe-Grillet l'affirme, « lorsque une forme d'écriture a perdu sa vitalité première, sa force, sa violence, lorsqu'elle est devenue une vulgaire recette [...], c'est bien un retour au réel que constituent la mise en accusation des formules mortes et la recherche de formes nouvelles. » (Robbe-Grillet, 2013 : 172). L'un des ingrédients de la recette du roman victorien est la fin heureuse traditionnelle. Hardy repousse donc les conventions en renonçant à celle-ci, car elle s'avère incapable de refléter la dure réalité de la vie, ce que Huffaker met en exergue :

Even well into the Victorian Age, the novel's closed ending remained a function of divine intervention—although often, at this stage,

23 « Mon ambition première a toujours été de changer la société dans laquelle je vis, c'est-à-dire, d'agir sur la vie des autres. »

24 « En tant que « roman à 'objectif' », [...] *Jude* fit une grande impression sur les lecteurs contemporains. Sa franchise concernant les questions sexuelles, un choc et un scandale à l'époque, débarrassa le roman anglais de toute pudeur excessive et contribua à préparer le chemin pour les romans désinhibés du vingtième siècle. Son attaque contre le refus d'une éducation supérieure pour la classe ouvrière servit d'impulsion pour l'établissement du Ruskin College à Oxford et d'autres mesures signalant un progrès démocratique. »

25 « Hardy devait être le premier à s'efforcer de briser ce sceau que la bourgeoisie victorienne avait apposé sur la prétendue boîte à Pandore de la sexualité ». (Fowles, 1972 : 370)

a sort of secularized version in which the hero was rewarded with the girl and the wealth. However materialistically, the novelist-god gave the protagonist justice—at least until [...] Hardy's heroes began to suffer from their author's deterministic views²⁶. (Huffaker, 1980 : 107)

Ainsi, le bonheur extra-marital de Jude et Sue prend brutalement fin lorsque Little Father Time, le fils de Jude et Arabella se suicide après avoir tué les deux enfants de Sue et Jude. Sue se noie alors dans une croyance religieuse extrême qui la fait retourner auprès de son mari légitime, Phillotson, dont elle ne supporte toujours pas le contact. Jude, en état d'ivresse, se remarie avec Arabella, seulement pour mourir quelques mois plus tard. Dans un article intitulé « Hardy and the Hag », Fowles explique le penchant de Hardy pour les fins malheureuses par le besoin de ne pas rétribuer le personnage principal avec la femme qu'il aime (la muse de l'artiste) de façon à ce que le désir créatif se poursuive dans d'autres œuvres. C'est ce qui a poussé Fowles lui-même à proposer deux fins à *The French Lieutenant's Woman* :

I wrote and printed two endings to *The French Lieutenant's Woman* entirely because from early in the first draft I was torn intolerably between wishing to reward the male protagonist (my surrogate) with the woman he loved and wishing to deprive him of her—that is, I wanted to pander to both the adult and the child in myself²⁷. (Fowles, 1998 : 144-145)

Ces deux fins offertes, l'une dans laquelle Charles épouse finalement Sarah, l'autre où Sarah refuse de l'épouser, donnent au lecteur un choix à faire²⁸. Il lui est demandé de relire le livre à la lumière de ces deux conclusions possibles, sachant que l'une obéit aux conventions du roman victorien et est une fin fermée, et l'autre s'en éloigne et est ouverte. S'il choisit le mariage des deux protagonistes, alors il occulte tout ce qui fait que ce roman est audacieux, notamment la subversion des conventions du roman victorien. Contrairement à Hardy pour qui la première fin était imposée par la censure victorienne, les deux conclusions offertes aux lecteurs sont un choix assumé par l'auteur qui participe

26 « Même tard dans l'ère victorienne, la fin fermée du roman restait une fonction de l'intervention divine – souvent, à ce niveau, une sorte de version séculaire dans laquelle le héros est récompensé avec la fille et la fortune. Bien que de façon matérialiste, le romancier-dieu rendait justice au protagoniste – du moins jusqu'à ce que les héros de Hardy commencent à souffrir des vues déterministes de leur auteur. »

27 « J'ai écrit et publié deux fins à *The French Lieutenant's Woman* simplement parce que, très tôt dans la première ébauche, j'étais partagé de façon intolérable entre le désir de récompenser le protagoniste masculin (mon substitut) avec la femme qu'il aimait et celui de l'en priver – c'est-à-dire, je voulais flatter à la fois l'adulte et l'enfant en moi »

28 Cela participe de la relation auteur-lecteur tissée par les vides créés dans le texte, selon Wolfgang Iser : « Plus les textes gagnent en indétermination et plus le lecteur intervient dans la réalisation de leur intention potentielle » (Iser, 2012 : 13). Ici l'indétermination est double, le lecteur doit choisir entre les deux fins possibles, et, s'il choisit la seconde, celle-ci est ouverte sur tout un éventail de possibles pour les deux protagonistes.

de la place laissée au lecteur pour s'approprier l'histoire comme le remarque William Palmer :

Fowles [...] envisions in *The French Lieutenant's Woman* that the living participation of the reader in the writing of the novel and in the lives of the novel's characters can lend much greater vitality to the novel as a living art form. [...] When [...] the novel reader actually participates in the work of art before him, then, at that moment, that particular art work comes alive for him and the strength of the life-art relationship is once more affirmed²⁹. (Palmer, 1974 : 68-69)

Par ailleurs, que ce soit dans l'œuvre de Fowles ou dans celle de Hardy, la manière dont Sarah et Sue sont présentées invite le lecteur à se créer sa propre opinion et imaginer les motivations de ces héroïnes, car toutes deux conservent une aura de mystère.

Sue est un exemple de la *New Woman* de la fin du siècle dernier. Bien qu'étant une femme, c'est elle qui renie toutes les conventions, religieuses, morales, sociales. Elle réussit à convertir Jude à ses opinions, mais aussi Phillotson qui lui accorde le divorce après qu'elle a cité John Stuart Mill. Son rapport au sexe est ambigu. Comme le suggère son nom, Bridehead, elle ne veut pas de relations sexuelles et ne cédera à Jude que pour éviter qu'il retrouve Arabella. En outre, ses décisions restent souvent mystérieuses. Pourquoi avoue-t-elle à sa logeuse à Christminster qu'elle et Jude ne sont pas mariés, bien qu'ils aient des enfants et qu'elle soit enceinte ? C'est ce qui provoquera la tragédie, mais elle-même ne sait pas l'expliquer, comme le souligne Langbaum : « Sue Bridehead is the best example of explosive characterization. Sue's crucial decisions are never prepared for, it requires the deepest psychology to understand them and many remain unfathomable³⁰. » (Langbaum, 1995 : 16)

De la même manière, dans *The French Lieutenant's Woman*, Sarah est tout aussi mystérieuse, voire encore davantage. Elle s'est volontairement mise à l'écart de la société et elle entraîne Charles vers les marges. Elle lui raconte des mensonges. Supposément déflorée par Varguennes, elle s'avère toujours vierge lorsque Charles cède à ses charmes et se libère ainsi des conventions. Toujours fidèle au mystère qui l'entoure, elle s'enfuit. Lorsqu'il la retrouve deux ans plus tard, elle se justifie ainsi : « I am not to be understood even by myself³¹ » (Fowles, 2007 : 455). Le mystère est partie intégrante de sa personnalité, et le fait que le narrateur ne pénètre jamais sa psyché y contribue. Que ce soit Hardy avec Sue ou Fowles avec Sarah, le narrateur ne livre jamais leurs pensées, mais elles sont

29 « Dans *The French Lieutenant's Woman*, Fowles conçoit que la participation active du lecteur dans l'écriture du roman et dans la vie des personnages du roman peut apporter une plus grande vitalité au roman en tant que forme artistique vivante. [...] Quand le lecteur participe effectivement à l'œuvre d'art devant lui, alors, à ce moment, cette œuvre d'art particulière prend vie pour lui et la forme de la relation entre vie et art est à nouveau confirmée. »

30 « Sue Bridehead est le meilleur exemple de personnification intense. Ses décisions cruciales ne sont jamais préparées, cela nécessite de faire preuve d'une extrême psychologie pour les comprendre et beaucoup demeurent insondables. »

31 « [m]oi-même je ne puis parvenir à me comprendre. » (Fowles, 1972 : 615)

en permanence soumises aux regards et points de vue masculins, qu'il s'agisse de Jude et de Charles ou du narrateur.

Donner de tels rôles à des femmes n'est pas anodin, ni pour Hardy, ni pour Fowles, dans une société qui demeure patriarcale. John Fowles admire d'ailleurs les personnages féminins de son prédécesseur pour leur nature séductrice et répulsive³², ce qui explique les similarités entre les deux héroïnes que pointe Susana Onega :

both Sue and Sarah are unusually intelligent, they consider themselves equal to men, care nothing for conventions, and are at a given point identified with the prototype of the New Woman. Both of them provoke tumultuous passions in their respective lovers, but would only yield to them as a means to keeping them in their power.³³ (Onega, 1989 : 92)

Ces personnages se présentent ainsi comme des modèles pour le lecteur et lui renvoient l'image de son propre asservissement aux conventions. Le lecteur doit s'impliquer dans la lecture et combler les manques pour se créer sa lecture propre du roman. Mais chez ces deux auteurs, ce sont aussi les conventions littéraires qui sont remises en question, et qui subvertissent le roman victorien pour parvenir au fil des décennies au roman néo-victorien.

La vertu régénérative de l'audace : du roman victorien au roman néo-victorien

Outre le fait de faire vivre l'œuvre d'art en impliquant le lecteur, la création d'un personnage tel que Sue Bridehead représente un départ du roman victorien traditionnel. À l'aube du xx^e siècle, la littérature évolue et Hardy marquera plusieurs générations d'auteurs, comme l'évoque Peter Casagrande. L'un d'eux est D.H. Lawrence. Dans son essai sur Hardy, il loue les personnages féminins créés par son prédécesseur, ainsi que son approche sur les relations sexuelles, traits qu'il développe dans son œuvre personnelle.

Par ailleurs, la focalisation sur les sentiments et les doutes qui assaillent Jude annoncent d'ores et déjà le roman psychologique, ou encore les œuvres des *Angry Young Men*. Barry Schwartz analyse plus en détail l'aspect visionnaire de ce roman :

Man's position in the world is absurd. But does this not describe a predominant modern view? Do not Sue and Jude become, like Bardamu in *Journey to the End of Night*, « caught like rats in a trap »?

32 « [l]uring-denying nature » (Fowles, 1998 : 145)

33 « Sue et Sarah sont toutes deux exceptionnellement intelligentes, elles se considèrent les égales des hommes, se moquent des conventions, et sont identifiées à un moment avec le prototype de la New Woman. Toutes deux provoquent des passions tumultueuses chez leurs amants respectifs, mais ne leur cèdent que comme moyen de les garder sous leur joug. »

Is Jude so unlike Michel of *The immoralist*, or Jake Barnes of *The Sun also Rises* [...] ? Jude certainly has much in common with these fragmented, stifled men, whose lives are a vain attempt to adjust their human sensibility to an insensible human condition³⁴. (Schwartz, 1970 : 799)

Ainsi, l'audace dont Hardy a fait preuve au niveau littéraire avec son dernier roman a pu amorcer une subversion du roman victorien traditionnel vers le roman du xx^e siècle. Au contraire, Fowles va oser un retour en arrière vers ces mêmes romans victoriens. *The French Lieutenant's Woman* débute de façon tout à fait classique (chapitre après chapitre, le lecteur découvre les lieux et les personnages principaux), à ceci près que le narrateur souligne dès le début son appartenance au siècle suivant. John Fowles est conscient de ne pouvoir écrire un roman victorien classique, justement parce que le roman se doit d'évoluer. Dans ses notes sur ce roman, il écrit : « *A novel is something new. It must have relevance to the writer's now—so don't ever pretend you live in 1867; or make sure the reader knows it's a pretence*³⁵. » (Fowles, 1998 : 15). Cela renforce l'impression de connivence entre narrateur et lecteur. Cette perspective contemporaine rapproche temporellement les deux et permet aussi une critique du monde actuel en même temps qu'une critique de l'époque narrée. Comme Robbe-Grillet l'explique, lorsqu'on lit un roman traditionnel, « [u]ne convention tacite s'établit entre le lecteur et l'auteur : celui-ci fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé et feindra d'avoir affaire à un document, à une biographie, à une quelconque histoire vécue. » (Robbe-Grillet, 2013 : 35). Or, subitement, cette illusion de réalité est battue en brèche au chapitre treize, dans lequel le narrateur avoue :

This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and 'voice' of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does³⁶. (Fowles, 2007 : 95)

34 « La position de l'homme dans le monde est absurde. Mais cela ne décrit-il pas une vision moderne prédominante ? Sue et Jude ne deviennent-ils pas, comme Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, « pris comme dans des rats dans un piège » ? Jude est-il si différent de Michel dans *L'Immoraliste*, ou Jake Barnes de *The Sun also Rises* [...] ? Jude a certainement beaucoup en commun avec ces hommes fragmentés, réprimés, dont les vies sont de vaines tentatives pour ajuster leur sensibilité d'homme à une condition humaine insensible. »

35 « [u]n roman est quelque chose de nouveau. Il doit être pertinent pour le présent de l'écrivain – ne prétends donc jamais que tu vis en 1867 ; ou assure-toi que le lecteur sache que ce n'est pas vrai ».

36 « L'histoire que je conte est pure imagination. Les personnages que je crée n'ont d'existence que dans ma pensée. Si j'ai jusqu'ici prétendu lire dans l'âme et les pensées intimes de mes personnages, c'est que j'écris dans le cadre et selon les normes d'une convention universellement acceptée dans le temps où se passe cette histoire, de même que j'en ai quelque peu adopté le ton et utilisé le vocabulaire : une convention selon laquelle le romancier participe de la puissance divine. Il n'est pas omniscient, mais il doit se comporter comme s'il l'était. » (Fowles, 1972 : 132)

Non seulement, dans ce passage métafictionnel, le narrateur révèle que tout n'est qu'illusion mais il admet l'imposture : ce roman n'est pas un roman victorien, mais un pastiche. Le lecteur est déstabilisé, d'autant plus lorsque le narrateur fusionne avec l'auteur et devient un personnage du roman, brouillant les époques et les mondes fictionnel et réel. En effet, il apparaît par deux fois dans le récit. Au chapitre cinquante-cinq, un homme entre dans le compartiment de Charles. C'est un homme d'une quarantaine d'années, avec une large barbe, ce qui ressemble étrangement à l'écrivain lui-même en 1969. La focalisation interne sur les sentiments de Charles à son égard, puis la description de son regard nous mettent mal à l'aise, jusqu'à la révélation :

It is precisely, it has always seemed to me, the look an omnipotent god [...] should be shown to have. [...] I see this with particular clarity on the face, only too familiar to me, of the bearded man who stares at Charles. And I will keep up the pretence no longer. Now the question I am asking, as I stare at Charles, is not quite the same as the two above. But rather, what the devil am I going to do with you?³⁷ (Fowles, 2007 : 408)

La référence au dieu tout-puissant rappelle celle du chapitre treize sur le narrateur omniscient. La familiarité du visage est un clin d'œil à l'écrivain lui-même, tandis que la dernière phrase du paragraphe agit comme un pivot avant le passage à la première personne. En effet, « the bearded man who stares at Charles » devient tout à coup « I stare at Charles », assimilant l'un avec l'autre. Cependant, l'équivoque ne s'arrête pas là, puisque quelques lignes plus tard, il explique : « I have pretended to slip back into 1867 ; but of course that year is in reality a century past », seulement pour reprendre ensuite « I continue to stare at Charles³⁸ » (Fowles, 2007 : 409). À ce moment, le narrateur-auteur décide de proposer les deux fins, et il reviendra en tant que personnage au chapitre soixante-et-un, pour remonter sa montre afin de changer la conclusion.

Fowles choisit donc de brouiller les frontières ontologiques et fictionnelles dans ce roman. Comme il l'explique dans l'avant-propos à son recueil de poèmes, le romancier n'a plus d'autre choix que de dénoncer le caractère mensonger du roman.

The so-called crisis of the modern novel has to do with its self-consciousness. [...] In strict terms a novel is a hypothesis more or less ingeniously and persuasively presented—that is, first cousin to a lie.

37 « C'est là, à ce qu'il m'a toujours semblé, c'est précisément là le regard que l'on doit prêter à une omnipotente divinité [...] C'est bien cela que je puis découvrir sur ce visage d'homme barbu qui regarde Charles, et qui ne m'est que trop familier. Et je ne continuerai pas à dissimuler plus longtemps. Or la question que, tout en regardant Charles, je suis en train de me poser, est un peu différente des deux questions formulées ci-dessus. Elle serait plutôt : « Que diable pourrai-je bien encore faire avec toi ? » » (Fowles, 1972 : 551)

38 « J'ai eu la prétention de revenir à la réalité de l'année 1867 ; mais il est bien évident qu'un siècle a passé sur la réalité de cette période. » ; « Je continue donc d'observer Charles » (Fowles, 1972 : 552-553)

This uneasy consciousness of lying is why in the great majority of novels the novelist apes reality so assiduously; and it is why giving the game away—making the lie, the fictitiousness of the process, explicit in the text—has become such a feature of the contemporary novel³⁹. (Fowles, 1998 : 27)

Il publie cette introduction en 1973, soit quatre ans après la parution de *The French Lieutenant's Woman*, preuve s'il en est que ce qui paraissait ingénieux et audacieux dans ce roman est déjà accepté comme un procédé reconnu. Le roman a besoin de se renouveler régulièrement, sous peine de s'enliser dans des conventions dépassées. Un moyen de parvenir à cela est aussi de brouiller les limites entre réalité et fiction, ce qui annonce la naissance du post-modernisme. *The French Lieutenant's Woman* est en effet considéré comme l'une des premières œuvres de ce courant, désormais légitimé. L'aspect métafictionnel, l'ironie, alliés au pastiche du roman victorien ont pour but de détruire l'illusion de réalité.

Par conséquent, John Fowles et Thomas Hardy ont, chacun à leur manière, fait preuve d'audace en critiquant les conventions sociales de leur époque et en subvertissant les conventions littéraires. L'auteur du XIX^e siècle s'est retrouvé aux prises avec une censure bien plus marquée que celle des années 1960 et n'a plus écrit d'autres romans. Mais, n'est-ce pas aussi audacieux de renoncer à la fiction qui a fait ses heures de gloire (*Jude* a été critiqué, mais aussi encensé) pour se consacrer à la poésie pour laquelle il ne sera reconnu que bien plus tard ? Quant à John Fowles, chaque nouveau roman a représenté pour lui une prise de risque, un nouveau territoire à conquérir, comme il l'avoue dans un entretien : « I think also, in the novel, you've got to find something you're not sure you can do. You have to search your soul for hurdles and obstacles⁴⁰. » (Fowles, 1999 : 142). De cette façon, l'audace littéraire représente pour l'écrivain un défi personnel, mais aussi un choix existentialiste.

Auteure

Julie Depriester

Université d'Artois

juliedepriester@yahoo.fr

39 « La prétendue crise du roman moderne a à voir avec sa conscience de soi. [...] En termes stricts, un roman est une hypothèse plus ou moins ingénieusement et persuasivement présentée – c'est-à-dire apparentée à un mensonge. Cette conscience désagréable de mentir est la raison pour laquelle, dans une grande majorité des romans, l'écrivain imite la réalité si assidument ; et c'est pourquoi vendre la mèche – rendre le mensonge, la fiction du processus explicite dans le texte – est devenu un tel trait du roman contemporain. »

40 « Je pense aussi que, dans le roman, il faut trouver quelque chose que nous ne sommes pas sûrs de pouvoir faire. Il faut fouiller son âme en quête de barrières et d'obstacles. »

Œuvres citées

- CASAGRANDE, Peter J., *Hardy's Influence on the Modern Novel*, Basingstoke, Macmillan, 1987.
- FINNEY, Brian, « *The French Lieutenant's Woman as Historical Fiction* », in James Acheson (dir.), *John Fowles*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 90-103.
- FOWLES, John, *The French Lieutenant's Woman*, London, Vintage, 2007.
- FOWLES, John, *Sarah et le Lieutenant français*, traduit par Guy Durand, Paris, Le Seuil, 1972.
- FOWLES, John, *Wormholes: Essays and Occasional Writings*, London, Jonathan Cape, 1998.
- FOWLES, John, *Conversations with John Fowles*, Dianne L. Vipond, Jackson (dir.), University Press of Mississippi, 1999.
- HARDY, Florence, *The Life of Thomas Hardy*, London, Studio Editions Ltd, 1994.
- HARDY, Thomas, *Jude l'obscur*, traduit par F.W. Laparra, Paris, Albin Michel, 1950.
- HARDY, Thomas, *Jude the Obscure*, London, Dent, 1985.
- HARDY, Thomas (consulté le 10 juin 2019) : « The Profitable Reading of Fiction ». <https://people.sfx.ca/rnemesva/hardy/Profitable%20Reading.htm>
- HUFFAKER, Robert, *John Fowles*, Boston, Twayne Pub, 1980.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- ISER, Wolfgang, *L'appel du texte: l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, traduit par Vincent Platini, Paris, Allia, 2012.
- LANGBAUM, Robert Woodrow, *Thomas Hardy in Our Time*, New York, St. Martin's Press, 1995.
- LAWRENCE, D.H., « Study of Thomas Hardy », *Study of Thomas Hardy and other essays*, ed. Bruce Steele, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 3-132.
- MITCHELL, Kate, *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- MIYOSHI, Masao, *The Divided Self*, New York, New York University Press, 1969.
- ONEGA, Susana, *Form and Meaning in the Novels of John Fowles*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.
- PALMER, William, *The Fiction of John Fowles, Tradition, Art, and the Loneliness of Selfhood*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press, 1974.
- PYLE, Forest, « Demands of History: Narrative Crisis in *Jude the Obscure* », *New Literary History*, vol. 26, n° 2, printemps 1995, p. 359-378.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du Soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les mots*. Paris, Gallimard, 1977.
- _____, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 2008.
- SCHWARTZ, Barry N., « Jude the Obscure in the Age of Anxiety », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 10, n° 4, *Nineteenth Century*, automne 1970, p. 793-804.
- YEVISH, Irving A., « The Attack on *Jude the Obscure*: A Reappraisal Some Seventy Years After », *The Journal of General Education*, vol. 18, n° 4, janvier 1967, p. 239-248.

De Falcó à Pérez Reverte, l'audace comme un outil d'émancipation

Résumés

À partir d'un cadre théorique psychanalytique, l'article aborde la question de l'audace dans la trilogie de *Falcó* d'Arturo Pérez Reverte. Le conflit entre diverses instances du Moi libère l'héritage narcissique maternel dont s'alimente l'audace du héros. Celui-ci s'émancipe alors d'un contexte étouffant de pouvoir pour s'y opposer à l'envi, selon son bon vouloir, et pour réaliser ses désirs érotiques ou d'ambition. L'auteur n'est évidemment pas étranger à ce processus, tant du point de vue de sa création que de son expérience personnelle.

Based on a psychoanalytical theoretical framework, the article broaches the issue of boldness in Arturo Pérez Reverte's *Falcó* trilogy. The conflict between various components of personality releases the hero's narcissism inherited from his mother, which nurtures his boldness. Consequently, he breaks free from a stifling context of power and challenges it over and over again, as he sees fit, only to fulfil his erotic desires or his ambition. Needless to say, the author is instrumental in the process, both in his creation and in the use of his personal experience.

Mots clés : Pérez Reverte, Falcó, Instances du Moi, Héros, limite.

Keywords: Pérez Reverte, Falcó, demand of self, hero, limit.

On ne peut disconvenir qu'Arturo Pérez Reverte ne soit l'auteur espagnol contemporain le plus enclin à créer la polémique, aussi bien dans ses articles publiés dans le supplément *XL Semanal* sous le nom de « *Patente de Corso* », que sur les réseaux sociaux et que dans bonne part de ses romans. La spontanéité de son discours est assimilable à l'art des *trovos* murciens dans lesquels deux poètes chanteurs se livrent à des joutes oratoires en respectant impeccablement des formes poétiques classiques. Les échanges sont chaleureux mais certains vers sont impitoyables, conformes à l'idée du « qui aime bien châtie bien »¹. L'auteur carthagénois a-t-il intégré cette tradition en écoutant des *trovos* improvisés dans des bars miniers de La Unión ? Existe-t-il dans la région où naquit le *cantonalismo* un vent de liberté oratoire que l'on retrouve aujourd'hui chez cet

¹ On y entend des vers comme « Improvisando poesía / tan sólo quiero decirte/ que con una frase mía/ puede valer para hundirte » ou « Pero no eres adversario/ uno de los dos sobramos/ encima de este escenario ». Rien n'est écrit, tout est oralité spontanée.

académicien rebelle ? Nous pourrions y voir une des sources de culture populaire qui le conduisent aujourd'hui à faire preuve d'audace dans sa prose, ses romans d'aventure et ses propos sur la société, à réaliser le franchissement d'une limite contrôlée par une esthétique définie au service d'une volonté didactique.

Bien entendu l'audace se mesure à l'échelle de l'être : elle implique une prise de décision ; et si elle s'applique à un héros, ne peut-on pas la considérer comme un outil littéraire, lié à la construction du personnage, destiné à un but précis ? Dans les romans épiques de Pérez Reverte cet outil ne sert-il pas à faire évoluer les rapports de force afférents à la question des idéologies ?

Il nous faudra tout d'abord tenter de décrire l'audace en étayant notre analyse sur des études psychanalytiques relatives aux différentes instances du Moi. Nous examinerons ensuite l'audace dans la trilogie de *Falcó* en concentrant notre étude sur le héros, et enfin, nous nous interrogerons sur l'audace de Pérez Reverte au moment de lancer un tel héros dans le contexte particulier de la réflexion sur la mémoire historique.

L'audace est certainement un mouvement de l'âme. Elle n'est pas un réflexe, un soubresaut, un élan du corps déconnecté de la pensée ; elle n'est pas réservée à l'athlète, au guerrier, au mercenaire, au détenteur de la force physique. Elle consiste plutôt à oser croire, dans un contexte plus ou moins chaotique, en une invulnérabilité imaginaire. Elle efface mentalement les obstacles, devenant ainsi le moteur de l'agir. Elle est mouvement parce qu'elle s'oppose à l'immobilisme, à la passivité du sujet, et à ce titre, elle implique une prise de décision volontaire parfois instantanée, s'appuyant sur une confiance inébranlable au moment d'agir.

L'histoire du mot confirme d'ailleurs cette volonté première précédant l'audace. En effet, l'étymon latin du verbe *audēō* (infinitif : *audēre*) signifie « oser, avoir la hardiesse de, se risquer » et bien sûr « avoir de l'audace² ». Or, ces mots dérivent de *avidus* (« avide »), dérivé de *aveo* (« désirer ») : « que de se a avidamente, ávido » ; le suffixe -ax de *audax* précisant la nuance de « propenso, proclive, afecto a³ ». L'audacieux se risque par avidité : prenons-le comme un présupposé utile pour cerner la notion au plus près.

Il se trouve que cette avidité première et la croyance en une invulnérabilité, pourtant imaginaire, procèdent de la même source. L'outil psychanalytique nous est précieux pour déterminer d'où provient ce mouvement de l'âme, pourvu que l'on s'intéresse à la construction du Moi et à ses différentes instances. Il nous faut nous demander d'où le héros puise, quelle que soit sa force physique, cette qualité d'âme le conduisant à braver tous les risques « pour réussir une entreprise considérée comme impossible »⁴.

Il convient tout d'abord que le Moi franchisse une barrière psychologique qui le retient d'agir. Le sujet est en proie à un désir ardent, placé sous la domination d'un premier despote à savoir le Ça :

2 Gómez De Silva, 1988 : 92-93.

3 *Ibid.* « enclin, sujet à ».

4 Entrée « audace », *Trésor de la langue française*, édition numérique.

Quand le Ça tente d'imposer à un être humain quelque exigence pulsionnelle d'ordre érotique ou agressif, la réaction la plus simple, la plus naturelle du Moi, maître des systèmes cogitatif et musculaire, est de satisfaire par un acte cette exigence. Cette satisfaction instinctuelle, le Moi la ressent comme un plaisir, tandis que l'insatisfaction aurait provoqué, pour lui, du déplaisir⁵.

Il serait aisé pour le Moi de céder à ses pulsions afin d'éliminer le plus grand nombre de tensions internes mais celui-ci est simultanément et heureusement soumis à un second despote tout aussi exigeant et impitoyable : le Surmoi.

Au cours de l'évolution individuelle, une partie des forces inhibitrices du monde extérieur se trouve intériorisée, il se crée dans le Moi une instance, qui, s'opposant à l'autre, observe, critique et interdit. C'est cette instance que nous appelons le « Surmoi ». Dès lors, le Moi, avant de satisfaire les instincts, se trouve obligé de tenir compte non seulement des dangers extérieurs, mais encore des exigences du Surmoi et il aura ainsi d'autant plus de motifs de renoncer à une satisfaction⁶.

Les forces inhibitrices sont celles des parents, des maîtres, de la société sous ses différentes formes et elles se concentrent en un ensemble de règles et de lois intériorisées auquel le Moi se soumet, quitte à devoir s'auto-punir pour que la pulsion soit dominée ; cette domination de la pulsion constituant une source de satisfaction et de soulagement réels, puisqu'elle garantit un surcroît d'amour de la part des aînés que l'on vient d'honorer. Dès lors le Moi se voit tiraillé entre des forces contradictoires et il doit composer avec les exigences de ses différents despotes :

Le Moi déploie son activité dans deux directions. D'une part, il observe, grâce aux organes des sens, du système de la conscience, le monde extérieur, afin de saisir l'occasion propice à une satisfaction exempte de périls ; d'autre part, il agit sur le « Ça », tient en bride les passions de celui-ci, incite les instincts à ajourner leur satisfaction ; même quand cela est nécessaire, il leur fait modifier les buts auxquels ils tendent ou les abandonner contre des dédommagements. En imposant ce joug aux élans du « Ça », le « Moi » remplace le principe de plaisir, primitivement seul en vigueur, par le principe dit « de réalité » qui, certes, poursuit le même but final, mais en tenant compte des conditions imposées par le monde extérieur⁷.

L'audace, dans ce système, correspond à un arbitrage du Moi en faveur de la satisfaction d'un désir pulsionnel. Elle lâche la bride au Ça et privilégie le principe de plaisir pour atteindre son but. Les instances surmoïques sont comme neutralisées par un élan de passion, une force optimiste faisant fi des périls et

5 Freud, 1939 : 156-157.

6 *Ibid.*

7 Freud, 1926 : 151-152.

de la réalité adverse, en une sorte de révolution du Moi qui renverse la table pour accomplir ses désirs. Il y a, dans l'acte audacieux, une part de plaisir inestimable : le Moi se nourrit de sa propre témérité et de son insolence. Les observateurs de l'acte audacieux, c'est-à-dire ceux qui en sont témoins souvent ébaubis, parlent d'ailleurs de « chance insolente », d'audace « insensée » (contraire au raisonnable, au principe de réalité) et même des « ailes de l'audace » conduisant le héros vers les sphères de l'aigle et du divin immortalisées par le mythe d'Icare. L'audace laisse à croire que l'homme n'est homme que s'il a tenté l'aventure de son rêve, que s'il parvient à rompre les chaînes de ses propres inhibitions. Tout autre chemin n'est que soumission ou acceptation de la mort. En ce sens, nous devons placer l'audace du côté d'Eros, des pulsions de vie, et même d'un certain narcissisme hérité de la mère.

Car, en effet, d'où provient cet élan capable de briser les barrières du Surmoi et de se rire de l'élément adverse ? André Missenard dans *Crise, rupture et dépassement* explique que lors de « la relation précoce mère-enfant où s'accomplit une narcissisation mutuelle, le moteur essentiel est la toute puissance maternelle. Il n'y a « sa majesté le bébé » que parce qu'il y a « sa Majesté la maman »⁸. En réalité, « dès la grossesse de la mère, l'enfant lui donne ce dont elle a pu rêver : la complétion phallique et le pouvoir de création »⁹. La première idéalisation de l'enfant avant la naissance nourrit le narcissisme postérieur : « la mère est en position de créatrice, de toute-puissance et de possession phallique »¹⁰. Le discours de la mère enveloppe donc l'enfant depuis les premiers instants de la cellule narcissique mère-enfant jusqu'à l'avènement du Moi de l'enfant. « [...] elle voit en lui la preuve que cet enfant – qui fonctionne bien – est le produit de la bonne mère dont elle souhaite donner l'image ; elle y voit aussi un point d'espoir pour les projets grandioses, qu'elle fomenté en son nom – à lui –, mais avec sa libido narcissique – à elle – »¹¹.

Avec le temps, le narcissisme hérité de la mère est introjecté sous forme d'un idéal propre que le sujet poursuit. Il constitue une autre instance du Moi que Sigmund Freud introduit ainsi : « Ce qu'il [l'homme] projette devant lui comme son idéal est le substitut du narcissisme perdu de son enfance ; en ce temps-là, il était à lui-même son propre idéal¹². » Le principe de réalité est alors un frein surmoïque pour atténuer la mégalomanie narcissique infantile. Si celui-ci vient à défaillir, le Moi n'a alors plus conscience du péril. Débridé, le sujet court des risques, met sa vie en danger, avec la certitude qu'il peut croire en sa bonne étoile, en une invulnérabilité magique, en la protection infaillible que la mère apportait lors de la relation fusionnelle de la cellule narcissique, lorsque le jeune enfant était impuissant à s'aider lui-même.

L'audace est, à n'en pas douter, un mouvement de l'âme hérité de cette étape primaire d'harmonie originelle, paradis perdu sans cesse recherché par la plupart des héros et autres personnages. C'est un pari sur le destin, avec l'illusion

8 Missenard, 2004 : 86.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.* p. 87.

11 *Ibid.* p. 89.

12 Freud : 1914 : 98.

de pouvoir tricher pour remporter la victoire. L'audacieux n'est immortel que dans son esprit. La mort ou l'humiliation peuvent le cueillir à chaque instant au moment même de franchir la limite. Car l'audace se conçoit comme le franchissement d'une limite et même souvent comme la transgression d'un interdit. C'est ce qui lui donne toute sa valeur romanesque. Prenons l'exemple de Porthos, le géant mousquetaire aux habits bleus galonnés d'argent, qui lance le baril de poudre dans la caverne pour anéantir les gardes du roi. Il se précipite ensuite à l'extérieur pour rejoindre la barque où l'attend le fidèle Aramis mais l'explosion provoque la rupture et l'effondrement de la voûte et le voilà à jamais pris au piège sous les roches et les pierres désormais tumulaires. Jamais, pourtant, le héros ne doute de son invulnérabilité au cours des multiples aventures périlleuses qu'il traverse. L'idéal de l'amitié et même d'une certaine fraternité le porte dans chacune de ses épreuves, chaque fois qu'il franchit audacieusement la limite, chaque fois qu'il choisit de faire la nique à la mort. Et sa dernière réplique, alors que les roches l'écrasent progressivement et que ses amis tentent de le dégager vainement, fait écho à cette illusion d'invulnérabilité :

Tout fut inutile : les trois hommes plièrent lentement avec des cris de douleur, et la rude voix de Porthos, les voyant s'épuiser dans une lutte inutile, murmura d'un ton railleur ces mots suprêmes venus jusqu'aux lèvres avec la suprême respiration :

– Trop lourd¹³ !

Quand Porthos s'en prend aux gardes du roi, c'est qu'il a déjà enfreint la loi et franchi bien des limites, mais à l'heure de sa mort, il transgresse encore l'interdit de mettre sa vie en danger, normalement défendu par le Surmoi, au nom de l'idéal mousquetaire et de l'amitié. Le franchissement de la limite s'inscrit alors dans une géographie précise, celle de la caverne et l'audace consiste à y associer la poudre pour se débarrasser de ses ennemis alors que le péril est immense. L'extérieur de la caverne, les flots, la barque de l'ami constituant alors un idéal à atteindre.

Pour reprendre les mots de Philippe Sollers, dissertant sur interdit et transgression dans *L'écriture ou l'expérience des limites*, il importe de se diriger vers ce « toit du temple du haut duquel celui qui ouvrirait les yeux pleinement et sans l'ombre de peur, apercevrait la relation entre elles de toutes les possibilités opposées¹⁴ ». C'est depuis cette position de surplomb qu'on peut contempler la ligne de division séparant les exigences des deux instances les plus autoritaires (Le Ça et le Surmoi) de telle sorte que tout acte audacieux se rapporte à l'espace concret et/ou imaginaire du franchissement.

13 Dumas, 1847 : 1591. Bien entendu, Porthos est doté d'une force titanesque et pourrait laisser croire que l'audace est finalement affaire de muscles. Mais bien des héros démentent cette remarque. Par exemple, chez Stevenson, Jimmy Hawkins, encore enfant et reconnu comme tel par Long John Silver se montre audacieux à de multiples reprises pour s'opposer à la cupidité assassine des pirates, (Stevenson, 1883).

14 Sollers, 1968 : 107

Le cadre théorique que nous venons de décrire nous donne des éléments pour aborder la question de l'audace dans la trilogie d'Arturo Pérez Reverte¹⁵ dont le héros Falcó, en sa qualité d'espion, se trouve sans cesse au cœur d'un réseau d'oppositions, aux frontières du chaos.

Les deux épigraphes ouvrant la trilogie introduisent d'emblée cette notion de frontière soumise au chaos. La première, de Charles Plisniers, poète belge trotskiste et catholique, est un extrait de son recueil de nouvelles intitulé *Faux passeports*, prix Goncourt 1937 : « – Je ne crois pas, disait-il, en ceux qui ont une maison, un lit, une famille, des amis¹⁶ ». Phrase prononcée par un anarchiste espagnol exilé en France qui reproche à sa compagne, communiste de cœur, de s'inquiéter pour son père bourgeois avec lequel elle a coupé les ponts pour soutenir son amant paysan. L'engagement dans la lutte implique de renoncer à une vie sédentaire, établie et réglée : la vérité de l'être se trouve dans le déracinement, le nomadisme, voire dans l'errance en territoire hostile. L'épigraphie à la première personne renvoie donc à la condition d'existence de Falcó, homme sans attache, en marge du monde dans lequel il intervient en secret, incorruptible et dégagé de toute obligation. La seconde épigraphie de John Dos Passos dessine également l'esprit de l'œuvre. Le héros plongé en enfer y trouve une véritable stimulation des sens et de l'agir¹⁷. Falcó, comme le capitaine Alatriste, est rompu aux arts du combat et il se délecte de ces situations tumultueuses de forte adversité où il sait trouver et mobiliser toute sorte de ressources et où les décharges d'adrénaline donnent de la consistance à son existence.

Il semble évident, par ailleurs, que la vie d'un agent secret se situe nécessairement entre deux mondes antagonistes : c'est même ce qui le définit. Sans cesse sur le toit, il se doit d'observer et de comprendre les relations et les échanges, les conflits et les actes de guerre que ces mondes entretiennent entre eux, afin de mieux agir au service de la cause qu'il accepte de servir. Comme un caméléon, il doit voir sans être vu, en se fondant dans le paysage.

Bien sûr, l'onomaïstique nous conduit plutôt à associer le personnage au regard perçant et infailible du faucon (Falcó), chasseur redoutable qui ne craint *a priori* que l'aigle, et qui peut même, si l'on s'en réfère à la littérature médiévale espagnole, lui disputer le pouvoir comme dans l'exemplum XXXIII du *Conde Lucanor*¹⁸. Pérez Reverte file d'ailleurs la métaphore du chasseur expert :

La vida era para él un territorio fascinante; un coto de caza mayor cuyo derecho a transitarlo estaba reservado a unos pocos audaces: a los dispuestos a correr el riesgo y pagar el precio, cuando tocara, sin rechistar¹⁹.

15 Pérez Reverte, Arturo, *Falcó*, Barcelona, ed. Alfaguara, 2016. Pérez Reverte, Arturo, *Eva*, Barcelona, ed. Alfaguara, 2017. Pérez Reverte, Arturo, *Sabotaje*, Barcelona, ed. Alfaguara, 2018.

16 Plisniers, 1937 : emplacement 985.

17 « El infierno, en realidad, es un poderoso estimulante ». Dos Passos, 1966, cité par Pérez Reverte, 2016 : 7.

18 Don Juan Manuel (1335) 1969 : 191-194.

19 Pérez Reverte, *Falcó*, 2016 : 22. La vie était pour lui un territoire fascinant : une réserve de chasse par laquelle seuls quelques audacieux avaient le droit de passer : ceux qui étaient disposés à courir des risques et à en payer le prix, au moment venu, et sans broncher.

Falcó, est un héros solaire – d'ailleurs son prénom, Lorenzo, ne renvoie-t-il pas, entre autres, au soleil²⁰ ? – c'est un héros au regard vertical, placé sur le toit du temple sollersien. Dans le seul premier volume, le verbe *mirar* est employé plus de quatre cents fois pour décrire l'observation du terrain ou les jeux de regards entre Falcó et les autres personnages. Les verbes "observer", "ver", "contempler", "escrutar", "examinar" le sont également ; et lorsque la lumière fait défaut les verbes "escudriñar" (scruter) et "vislumbrar" (deviner, apercevoir) sont de mise. Devenu agent secret au service des rebelles du Mouvement National (SNIO) après avoir fait de la contrebande d'armes pour la République, Falcó obéit presque toujours à son chef²¹, qu'il connaît de longue date et qui, pour sa part, est bigle avec des yeux vairons²². Quand il se méfie d'un ennemi potentiel, El Almirante lui dit : « Mucho ojo muchacho, mucho ojo con ése »²³. Et pour relier le personnage à une autre partie de l'animalier, sans abandonner la thématique du regard, on apprend que Falcó applique à son art la maxime d'un instructeur roumain surnommé Niko : « el código del escorpión : mira despacio, pica rápido y vete más rápido todavía²⁴ ».

Comme un mercenaire, dont il possède les qualités et les défauts, et l'expérience, puisqu'il a mené une vie d'aventures, il travaille selon son intérêt pour le camp qu'il choisit.

Él no era militar, sino todo lo contrario. En 1918 había sido expulsado con deshonor de la Academia Naval con un escandaloso asunto con la mujer de un profesor y una pelea a puñetazos con el marido en el aula, en plena clase, sobre torpedos y armas submarinas. Sin embargo, al estallar la guerra el Almirante había conseguido para él una graduación provisional de teniente de navío de la Armada, a fin de facilitar su trabajo²⁵.

20 Le *Nuevo diccionario histórico del español* de la Real Academia propose quelques fiches associant le prénom Lorenzo au soleil, soit comme un héritage de la martyrologie : « el sol, rueda solar, en llamas como el mártir » (BRAE LXI, 1981, 314), soit comme la reprise d'un mythe grec bien connu. Federico Baráibar y Zumárraga le cite dans *Voces alavesas* : « le dan familiarmente este nombre los labradores. [...] El término se usa también en otras provincias, entre ellas la de Palencia. Lorenzo derivado de *laurés*, ¿tendrá alguna relación con la aventura mítica de Dafne, metamorfoseada en laurel para librarse de la persecución amorosa del Sol o Apolo? ». Il est également répertorié à Pampelune (Ribera, 1952 Iribarren Navarro). En outre, Galero, dans *Léxico alcarreño conquense* (198 V- D 23 261) l'associe à « un romance popular [que...] se canta de modo bastante frecuente y generalizado con la siguiente coplilla: "Al sol le llaman Lorenzo / Y a la luna Catalina / Cuando se acuesta Lorenzo / Se levanta Catalina". La incluye G.REY en *el Cierzo* ». (Une lexicographie de la Alcarria de Cuenca associe [le nom de Lorenzo] à un *romance* populaire chanté assez fréquemment, et qui s'est généralisé avec ce couplet : « Le soleil, on l'appelle Lorenzo / et la lune Catalina / quand Lorenzo se couche / Catalina se lève » NdE).

21 *Falcó*, p. 21 : « -¿Cuando vaya de uniforme debo decir a sus órdenes, Almirante ? -Vete al carallo. »

22 *Ibid.*, *Falcó*, p. 16 : « un extraño estrabismo bicolor que solía inquietar a sus interlocutores ».

23 *Ibid.*, *Falcó*, p. 233 : « Ouvre l'œil avec celui-ci, sois prudent mon garçon ».

24 *Ibid.*, *Falcó*, p. 170 : « Le code du scorpion : regarde sans hâte, pique rapidement et sauve-toi encore plus rapidement ».

25 *Ibid.*, *Falcó*, p. 21 : « Lui, il n'était pas militaire, tout au contraire. Il avait été expulsé, comble de déshonneur, en 1918, de l'École Navale, pour une aventure scandaleuse avec la femme d'un professeur et à cause d'une bagarre à grands coups de poing avec le mari dans la salle de classe en plein cours sur les torpédos et les armes sous-marines. Mais lorsque la guerre avait éclaté, l'Amiral lui avait procuré le grade provisoire de lieutenant de vaisseau de la marine de guerre, afin de lui faciliter la tâche ».

Il n'est donc l'esclave d'aucune idéologie et pour tout dire, il méprise l'appartenance à une cause politique ou à un corps constitué.

–¿Simpatiza Usted con la causa falangista?

Le sostuvo Falcó la mirada, impassible.

–Yo simpatizo con varias causas²⁶.

Dès les premiers temps, au moment d'être recruté, Falcó montre cette indépendance, cette prédisposition à la duplicité propre à l'espion :

Se conocían desde que Falcó traficaba por su cuenta y el Almirante había tenido que optar entre liquidarlo o incorporarlo a su servicio. Al fin, tras una noche de vodka, cigarros y conversación en el puente rumano de Constanza –cerca del barco donde Falcó estaba a punto de estibar un cargamento de veinte ametralladoras Maxim rusas–, el Almirante había decidido reclutarlo para la entonces joven República. Sabiendo, por supuesto, que si las lealtades del propio Almirante hubieran sido otras, igual habría podido convencerlo para unirse al bando contrario²⁷.

La guerra de Lorenzo Falcó era otra, y en ella los bandos estaban perfectamente claros: de una parte él, y de la otra todos los demás²⁸.

Le personnage montre une parfaite lucidité sur le monde bouleversé et en crise dans lequel il évolue et il survit. Il est conçu de telle sorte qu'il ne peut obéir qu'à ses propres principes. Ainsi, l'Idéal qu'il poursuit n'est pas un emprunt : il décide par exemple de sauver la vie de l'agent communiste infiltrée en Espagne, Eva Rengel, par loyauté (il lui doit la vie sauve), par amour (ils ont été amants) et pour effacer le rire sardonique d'un policier franquiste²⁹, Lisardo Queralt, surnommé « le boucher d'Oviedo », sans scrupule ni honneur, qui voudrait diriger les services secrets de l'Espagne nationaliste en lieu et place, et aux dépens, de son ami et chef, el Almirante³⁰. Dans cet acte de trahison au franquisme – on le sait, par essence, résolument anticomuniste –, il montre que sa duplicité est au service d'une quête personnelle, davantage attentif à la manière dont les dignitaires et les hommes de main agissent, qu'au but soi-disant recherché. Le comment prime d'une certaine façon sur le quoi. L'acte audacieux n'est pas une fin en soi, ce qui compte c'est aussi le panache, ce qui force l'admiration d'un observateur, ce qui correspond à l'image qu'on se fait d'un Moi parfait.

26 *Ibid.*, Falcó, p. 48 : « –Vous soutenez la cause phalangiste ? Falcó soutint son regard, impassible. –Je soutiens plusieurs causes. »

27 *Ibid.*, Falcó, p. 48 : « –Vous soutenez la cause phalangiste ? Falcó soutint son regard, impassible. –Je soutiens plusieurs causes. »

28 Falcó, p. 101. « La guerre de Lorenzo Falcó était tout autre, et les camps y étaient parfaitement bien définis : d'un côté, il y avait lui, de l'autre tous les autres ».

29 *Ibid.*, Falcó, p. 261 « –¿Qué pretendes hacer? – preguntó. –Borrarle esa puerca sonrisa a Lisardo Queralt.»

30 (L'Amiral) alias el jabalí (le sanglier). «*En el cuartel general de salamanca le apodaban el jabalí*». *Ibid.*, Falcó, p. 16.

D'ailleurs, l'art et la manière, la ligne de conduite, les valeurs personnelles influent également sur l'apparence de Falcó. L'auteur soigne son aspect extérieur d'agent secret, ne manquant pas de faire écho à une tradition littéraire et cinématographique. Dans ce théâtre de la duplicité et des lignes usurpées, il l'affuble d'une panoplie particulière essentielle à la définition du personnage. Quelques objets de luxe (Falcó est d'une famille aisée de Jérez, de producteurs viticoles et exportateurs) dont il se sépare rarement : un étui à cigarettes en écaille de tortue, un briquet en argent massif Parker Beacon, un stylo-plume Sheaffer Balance vert jade³¹, un portefeuille en peau de crocodile, une montre Patek Philippe³² qu'il n'utilise pas lors des missions trop périlleuses ; quelques armes : un revolver Browning de calibre 9, la lame de rasoir Gillette qu'il dissimule dans la bande intérieure de son chapeau³³ ; et, pour combattre ses migraines persistantes, point de faiblesse mystérieux du héros, un tube de cafiaspirine³⁴ dans un étui à cachets en argent. Manières élégantes, apparence distinguée, sourire sympathique et avenant dont il connaît parfaitement les pouvoirs, auprès des dames notamment, Falcó est un charmeur hédoniste, un coureur de jupons, y compris de femmes mariées : « las mujeres se sentían atraídas por los caballeros pero se iban a la cama con los canallas »³⁵. Athlétique, rusé et buveur, il correspond en tout point au modèle du genre³⁶ et à un art de vivre de baroudeur désabusé et assoiffé d'aventures.

Audacieux dans ses conquêtes amoureuses, il n'hésite pas à séduire Greta Lenz, « una valkiria con las uñas de los pies y las manos pintadas³⁷ », épouse d'un vendeur d'armes allemand affidé du général Franco³⁸. Il tente également, dans le premier volume, de séduire María Eugenia Prieto, épouse de José María Gorguel, comte de la Migalota, amateur de chevaux de courses. Il compte profiter de l'absence du mari qui dirige une compagnie de soldats des forces régulières dans la région de Navalcarnero : « Un grande de España al mando de una compañía de moros... La España eterna que resucita de nuevo, para barrer toda esa chusma marxista » explique, enthousiaste, Jaime Gorguel, le frère de l'intéressé. Lorsque Falcó répond ironique « realmente épico »³⁹, l'épouse remarque le ton narquois. Elle finit par accepter un rendez-vous mais la réputation de canaille de Falcó le précède, et Chesca Gorguel se montre prudente, amusée et réticente. L'auteur utilise ce personnage féminin comme une voix divulgatrice du passé quelque peu dissolu du héros. Elle sait que c'est un effronté, coureur de jupons, qu'il a été mis à pied de l'académie militaire et qu'il usurpe son grade de

31 *Falcó*, p. 23.

32 *Falcó*, p. 10.

33 *Falcó*, p. 39.

34 *Falcó*, p. 10.

35 « Les femmes se sentaient attirées par les gentlemen mais elles couchaient avec les plus canailles », *Falcó*, p. 35.

36 Véritable créature digne de Ian Flemming (1908-1964), Falcó est dans bien des passages un émule sans gadget de James Bond dont la première aventure date de 1953 (*Casino royale*).

37 *Ibid.*, p. 43. « Une Walkyrie aux ongles des pieds et des mains vernis ».

38 *Ibid.*

39 *Falcó*, p. 28. Un grand d'Espagne à la tête d'une compagnie d'indigènes marocains... L'Espagne éternelle qui de nouveau ressuscite pour balayer toute cette racaille marxiste. Voilà qui est vraiment épique...

lieutenant de la marine nationale, particularité qu'il partage avec le « capitaine » Alatriste, ainsi baptisé par ses pairs au mépris de l'institution militaire. Elle a également eu vent des affaires troubles dans lesquelles il a trempé en Amérique et en Europe. Le jeu de séduction conduit alors à une sorte de portrait par ouï-dire mené par un œil féminin de femme du monde. La subjectivité des éléments de ce portrait est sans concession mais n'est démentie qu'une seule fois et mollement par Falcó, lorsque Chesca évoque « los negocios turbios » : « –Su cuñado es un bromista »⁴⁰.

Dans ce passage, l'audace consiste à assumer pleinement l'image de canaille que la femme courtisée lui renvoie de lui-même afin d'en retourner tous les éléments à son avantage. Falcó cultive le contraste entre probité et retenue conventionnelle, d'une part, et liberté insolente et passé inquiétant, d'autre part, dans le but de vaincre la forteresse bourgeoise dans laquelle Chesca semble s'abriter. C'est une sorte d'épluchage pour dévoiler sa vraie nature, terminant par un tutoiement, un contact physique, un baiser presque feint et une injonction dominatrice – là encore, la limite est franchie non pas seulement pour assouvir un désir, mais aussi pour gagner la partie de la séduction et pour exercer un pouvoir direct –, et elle ne peut y répondre que par une insulte qui signifie qu'une part d'elle-même n'est plus sous contrôle et qu'elle se rend.

Y cuando él comprobó que por los ojos verdes cruzaba un destello de ternura y calor, desheliéndolos, acercó su boca a la de ella.

–Me voy mañana– dijo en voz baja, al retirarse–. Y ojalá estés aquí cuando regrese.

Hijo de puta –dijo ella.

–Sí⁴¹.

Le héros avide s'empare symboliquement d'un corps, corps dispensateur de bien-être et d'amour, de caresses, corps défendu face à l'intrusion d'un tiers comme dans le triangle œdipien – « No va a acostarse conmigo [...] Soy una mujer casada »⁴² –, la promesse d'un don constituant une première satisfaction du désir qu'il pourra réveiller quand l'occasion se présentera. Le Moi se nourrit de sa propre témérité et de son insolence.

L'usurpation du grade de lieutenant est également un acte audacieux car il s'agit d'un faux et usage de faux, un coup de canif porté à la hiérarchie militaire et à l'institution. Le statut d'agent secret permet de jouer de ce subterfuge. La duplicité de Falcó s'exerce alors par l'emprunt d'un statut dont il sait tirer parti. Son Idéal du Moi est satisfait, non pas pour la conquête d'un titre qui lui donnerait une stabilité définitive dans la société franquiste mais plutôt pour le tour qu'il parvient à jouer à l'institution à des fins personnelles. Comme dans la relation adultère, il existe un tiers lésé, une usurpation de pouvoir, la volonté d'occuper la place d'un puissant de façon ostentatoire. Le héros est repositionné par

40 Falcó, p. 71. Les affaires troubles / « –Votre beau-frère est un plaisantin ».

41 Falcó, p. 75.

42 Falcó, p. 73.

rapport à un milieu social au service de son narcissisme. Il accomplit les projets grandioses fomentés par « la » mère mais sans se soumettre à l'autorité.

Si le contexte de la Guerre Civile espagnole lave Falcó de la plupart de ses crimes, lesquels sont justifiés en fait par sa mission, et s'il jouit du permis de tuer en toute impunité, impunité inhérente à l'idée même de guerre, il franchit les bornes du devoir lorsqu'il se rebelle contre l'autorité institutionnelle. Il profite de son statut pour agir selon ses propres désirs et convictions (ses désirs érotiques, exaltant sa personnalité, liés à la recherche d'un tiers lésé qu'il veut supplanter, ce qui les transforme en désirs d'ambition ; et les autres désirs d'ambition, en harmonie avec son idéal du Moi, qui le conduisent à la loyauté envers un ennemi respectable, quitte à trahir son camp). Sa mission en terres républicaines, consistant à exfiltrer Primo de Rivera de la prison d'Alicante et à le conduire en lieu sûr, est un échec programmé par la trahison franquiste dont Falcó est, presque à son insu, le bras armé. Le prisonnier est fusillé quelques jours après la tentative de délivrance. La trilogie ne montre aucune complaisance envers le régime franquiste qui est tantôt ridiculisé au travers de l'image du tiers lésé, tantôt dénoncé pour sa trahison et sa violence, son incapacité à la loyauté. Un sentiment de dégoût envahit alors l'agent secret. Pour redonner un semblant de dignité à ses actes, il sauve Eva Neretva, *alias* Eva Rengel, des griffes nationalistes. Il parvient dès lors à accomplir son Idéal du Moi. Là encore, il franchit une limite, en pénétrant dans un pavillon transformé en lieu de torture pour tuer les bourreaux franquistes et sauver l'espionne communiste.

Contrairement aux romans d'espionnage de la Guerre Froide où les mêmes blocs politiques s'opposent, il n'y a pas de perspective manichéenne dans la série de Falcó. L'élément adversatif est variable. Tantôt, c'est l'ennemi républicain désigné par el Almirante – cette fois aux ordres du franquisme – et, sur l'échiquier de la Guerre Civile, Falcó apparaît alors comme une pièce maîtresse menant théoriquement à la victoire. Dans ce cas il est mû par des instances surmoïques et concentre tous ses efforts à l'accomplissement de sa mission. Tantôt, c'est l'ennemi personnel du héros qui prime, ennemi dont il combat les injustices et les trahisons, la cruauté et l'imbécilité, quelle que soit son appartenance politique, en homme d'honneur, quitte à renverser l'échiquier : il est alors mû par son Idéal du Moi.

Falcó, héros plus que discutable, véritable machine de guerre de l'espionnage des années trente, politiquement très incorrect, lancé sur la scène littéraire espagnole comme un trouble-fête à la langue bien pendue, nous conduit, par sa nature, à nous interroger sur les intentions de l'auteur et sur l'audace dont il a fait preuve en le proposant au lecteur au moment où le débat sur la mémoire historique fait rage. Alors que certains auteurs comme Almudena Grandes (*El corazón helado*, 2007) sont accusés de proposer une vision manichéenne empreinte d'angélisme sur la Guerre Civile, d'autres, comme Muñoz Molina, Javier Cercas et Martínez de Pisón⁴³, sont accusés de révisionnisme et

43 Becerra dans *La guerra civil como moda literaria* évoque des auteurs, selon lui, faussement ancrés à gauche (emplacement 386), des intellectuels de la société de consommation (emplacement 595), une écriture postmoderne rendant invisible toute forme de conflit (emplacement

de réticence coupable à mener une réflexion sur la mémoire historique. La loi du 26 décembre 2007 a pour objet de prendre la défense de « tous ceux qui ont subi des persécutions et des violences pour des raisons politiques, idéologiques ou pour leur croyances religieuses, durant la Guerre Civile et la Dictature [...] dans le but de promouvoir la cohésion et la solidarité entre les différentes générations d'Espagnols autour des principes, des valeurs et des libertés constitutionnelles »⁴⁴. Elle s'inscrit dans l'esprit de consensus prôné durant la Transition et pour une réconciliation définitive des citoyens entre eux. Certains auteurs considèrent que pour atteindre ce but, il convient de ne dénoncer que les crimes des vainqueurs parce que la voix des vaincus a été étouffée par le régime dictatorial, et que l'heure est au « règlement de comptes »⁴⁵. D'autres cherchent une approche plus équilibrée, permettant de mener une réflexion plus nuancée sur l'Histoire commune, et pour donner des clés de lecture à chaque lecteur en vue de l'aider à comprendre sa propre histoire familiale, souvent tragique, par exemple lorsqu'elle relate une déchirure entre frères. Depuis le début du siècle, de nombreux romans se sont attelés à cette tâche en s'efforçant de briser la vision manichéenne de l'Histoire de la guerre où deux camps se sont déchirés, sans que les acteurs envoyés sur le front aient réellement toujours choisi leur sort. Nous citerons par exemple Andrés Trapiello, *Ayer no más*, (2012) ; Ignacio Martínez de Pisón, *Dientes de leche*, (2008) ; Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, (2001), *El monarca de las sombras*, (2017) ; Joaquín Leguina y Rubén Buren, *Os salvaré la vida*, (2017) ; Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil !*, (2007) et, bien que dans un genre plus populaire, la trilogie des *Falcó* qui, toutefois, ne laisse aucun doute sur sa position politique.

Dans un article essentiel intitulé «La guerra civil que perdió Bambi», Arturo Pérez Reverte, se prononce dès octobre 2006 sur la mémoire historique. Il rappelle tout d'abord que sa famille a perdu la guerre, qu'un de ses oncles a combattu dans les batailles de l'Èbre et de Belchite et que son père aussi était républicain.

[...] tuve información oral fresca: combates, represión, cárceles, paseos a manos de milicianos o falangistas, y cosas así. Soy de Cartagena, donde la cosa estuvo cruda. Tuve además, como casi todos los españoles, a parientes en ambos bandos; y allí lucharon y también fueron fusilados por unos y otros, en aquella macabra lotería que fue España⁴⁶.

666). À ses yeux, le roman doit se plier à la vérité historique car toute déformation ou focalisation partielle est un acte de trahison à la République.

44 « La presente Ley tiene por objeto reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura [...] con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales. », *Ley de la Memoria Histórica* (Ley 52/2007 de 26 de Diciembre), <https://ley Memoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007#at>

45 Becerra, *op. cit.*, 2015.

46 Pérez Reverte, «La guerra civil que perdió Bambi», *XL Semanal*, 22 octobre 2006. « J'ai pu avoir une information tout orale de première fraîcheur : sur les combats, la répression, les prisons, les promenades (paseos – ironique – : exécutions sommaires) menées par des miliciens ou des

Il ajoute qu'il n'a jamais cru au récit des hordes rouges et des fascistes gominés ni à toute la « buffleterie »⁴⁷ qui les accompagne, mais que la Dictature a bien été infâme « y sin caridad »⁴⁸ ; que pendant la guerre, la cruauté a existé dans les deux camps et que tous les soldats n'étaient pas mus par une idéologie assumée.

Una cosa es que aquellos a cuyos parientes fusilaron por rojos puedan, al fin, hacer lo que hicieron otros en los años cuarenta: honrar los huesos de sus muertos. Otra, que se falsee la Historia para reventar al adversario político de ahora mismo, suplantando la realidad con camelos como aquel grotesco *Libertarias* que rodó hace años Vicente Aranda, poblado de angelicales milicianos. Por ejemplo⁴⁹.

Pérez Reverte, sur le ton vigoureux qu'on lui connaît, s'inquiétait alors de la récupération politique du processus de mémoire historique peu avant la proclamation de la loi. Pour lui, la loi annoncée était superflue parce que le bon sens voulait qu'on puisse librement ouvrir les fosses communes : c'était juste et nécessaire⁵⁰. Déjà, le positionnement politique s'opposait vivement au « politiquement correct ». L'évolution de sa pensée l'a conforté dans une ligne indépendante solidement définie par une recherche de la vérité historique. Dans une interview accordée à RTVE, il se plaint de la paresse intellectuelle des médias et des responsables politiques espagnols qui cherchent toujours à apposer une étiquette politique à un auteur afin de le ranger dans une case et de ne plus avoir à se pencher réellement sur son œuvre. Il revendique de pouvoir évoluer « en la zona gris, ambigua y difusa de la vida real »⁵¹. Il refuse donc que sa plume soit au service d'un drapeau au risque d'être réduit à la condition d'un traître ou d'un révisionniste, mais le lecteur actif, exigeant et honnête, apprécie cette approche beaucoup moins infantilisante.

Ainsi, le personnage de Falcó est une création audacieuse, provocatrice, dans un contexte difficile où l'on peut difficilement faire rendre gorge à l'histoire.

phalangiistes, ce genre de choses. Je suis de Carthagène, où tout a été particulièrement compliqué. Comme tous les Espagnols, j'ai également eu des proches dans les deux camps ; et ils ont lutté et ont aussi été fusillés par les uns ou par les autres, dans cette loterie macabre qu'a été l'Espagne. »

47 « los fascistas de fijador, brillantina y correa ». *Ibid.*

48 Ici, « sans pitié ». *Ibid.*

49 *Ibid.* « Que ceux dont les proches ont été fusillés parce qu'ils étaient rouges de cœur puissent enfin faire ce que les autres ont fait dans les années quarante, rendre honneur à leurs morts en retrouvant leur dépouille, c'est une chose ; mais dénaturer l'Histoire afin de démolir l'adversaire politique d'aujourd'hui, en altérant la réalité à force de boniments comme dans le film grotesque de Vicente Aranda, *Libertarias*, qui est peuplé de miliciens angéliques, c'en est une autre. »

50 Pérez Reverte : « Sacar a los muertos de las cunetas no es por memoria histórica, es por sentido común » (c'est-à-dire que cela relève du bien commun), *El público*, 6/11/2015. <https://www.publico.es/politica/perez-reverte-sacar-muertos-cunetas.html>

51 Pérez Reverte, *Página dos*, entrevista, 25 octobre 2016, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-dos/pagina-dos-arturo-perez-reverte/3771544/> « dans la zone grise, ambiguë et diffuse de la vie réelle ».

El desafío para mí como escritor era, precisamente, conseguir que un héroe amoral, mujeriego, asesino, torturador, sin ideología definida, sea atractivo para el lector. Y para eso es que le puse otras cualidades: simpatía, elegancia, es guapo y encantador, es descarado. Ahí, entonces, ya queda en manos del lector decidir si lo acepta o no⁵².

Ailleurs, il complète son projet d'écrire sur des « cazadores y cazadoras peligrosos, en un territorio hostil »⁵³, en précisant les valeurs qu'il souhaite défendre dans ses romans :

Yo escribo sobre esos valores que nos han quitado: la lealtad, la dignidad y el orgullo. Cosas que no se pueden fingir ni comprar⁵⁴.

C'est une revendication et une ligne artistique qu'il défend depuis son premier roman *El húsar*, où le fantassin couvert de boue et de sang a le dernier mot sur les officiers clinquants, amoureux de leurs sabres, de leurs chevaux et du mythe napoléonien, puis dans son discours d'intronisation à la Real Academia où il donne la parole à "un delincuenta, [...] un bravo [...] valentón, en este caso, de los que en el Siglo de Oro vivían mitad de las mujeres, mitad de alquilar su espada, o su cuchillo: un rufián, o jaque⁵⁵". Le capitaine Alatrište, le hussard, Teresa Mendoza, Sniper, El negro et Falcó sont tous faits de ce même bois : ils incarnent l'insolence et l'audace comme un faux nez de la loyauté et du courage. Pérez Reverte les lance dans l'espace romanesque comme des chiens dans un jeu de quilles pour qu'ils bousculent les certitudes et interrogent le monde. Nous y reconnaissons un Idéal du Moi mis en avant sans doute dans le discours d'intronisation à l'Académie où l'auteur bouscule précisément le canon des discours d'investiture, pour mieux réhabiliter le récit dans le monde des lettres. S'il utilise avec audace le jargon des ruffians, dans le salon de la parfois très austère Académie Royale, c'est pour réhabiliter la langue du peuple au sein de l'Institution. D'ailleurs don Gregorio Salvador ne s'y trompe pas dans sa réponse au discours :

52 Pérez Reverte, *Clarín, Revista N*, Entrevista "Arturo Pérez-Reverte y otra novela de Falcó, su personaje amoral, mujeriego y depredador", 2 novembre 2018. « Le défi pour moi, en tant qu'écrivain a été précisément de réussir qu'un héros amoral, coureur de jupons, assassin, tortionnaire, sans aucune idéologie définie, soit attrayant pour le lecteur. Pour cela, je l'ai affublé d'autres qualités : la sympathie, l'élégance, il est beau, charmant, effronté. C'est alors au lecteur de décider s'il l'accepte ou pas. »

53 *Ibid.* « Des chasseurs au masculin et au féminin, dangereux, perdus en territoire hostile ».

54 Pérez Reverte, *Vozpopuli*, Entrevista, 18 octobre 2017. « Yo escribo sobre esos valores que nos han quitado: la lealtad, la dignidad y el orgullo. Cosas que no se pueden fingir ni comprar. » (J'écris sur des valeurs dont on nous a spoliés : la loyauté, la dignité et la fierté. Des choses qu'on ne peut feindre ni acheter.) https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Perez-Reverte-Escribo-valores-quitado-ignidad_o_1073292706.html

55 Pérez Reverte, *El habla de un bravo en el siglo XVII* (Discours d'intronisation à l'Académie royale), consultable sur le site officiel de l'auteur : <http://www.perezreverte.com/articulo/perez-reverte/284/el-habla-de-un-bravo-del-siglo-xvii/> « un délinquant, un bravache, un fanfaron, dans ce cas, de ce type d'hommes qui au Siècle d'Or vivaient pour une part des femmes et pour une autre, de leur épée, de leur dague : un ruffian, un matamore ».

Pero ¿qué es el canon?, ¿quién lo fija?, ¿quién lo establece? Con motivo de su elección para la Academia no faltó quien se lamentara por ahí, en privado o en público, de que se hubiera elegido un escritor popular, cuyos libros se vendían copiosamente y se leían con placer por gente muy diversa, pero que no se ajustaba al canon. Como llevamos algún tiempo en que se ha puesto de moda la protesta callejera, el jueves de su elección se convocó por Internet una manifestación de rechazo ante las puertas de la Academia⁵⁶.

La nomination de Pérez Reverte aura été tout aussi audacieuse que le discours choisi, un récit truffé de mots d'argot du XVII^e siècle, résultat d'une recherche avide et savante, avec la volonté de s'approprier un langage oublié et de le transmettre avec exactitude et générosité. La réponse de don Gregorio démontre que le franchissement de la limite a fait scandale et que l'esthétique révertienne, conforme sans doute à son passé de correspondant de guerre, à son existence de baroudeur aux côtés des militaires mais sans en faire partie, bouscule le réel dans un but proprement didactique. Le recours à ce langage fleuri que l'on retrouve dans la série du capitaine Alatriste, de telle sorte que Pérez Reverte en arrive à créer une langue qui n'a jamais existé, a pour but de faire revivre le vocabulaire de quelques grands maîtres, parmi lesquels on remarque surtout Quevedo, et de le mettre à la portée, en particulier, de ses plus jeunes lecteurs. Si la mère donne avec son lait, la langue, on devine combien ce projet esthétique conduit à un prolongement du narcissisme maternel, la mise en mots rejoignant les processus hallucinatoires du nourrisson⁵⁷. Aucun mot ne saurait faire dévier l'auteur de cette volonté didactique et de cette quête de recherche d'information déjà présente, bien sûr, dans son premier métier.

Dès lors, l'audace créatrice, dans le cas de Falcó, consiste à régénérer le discours historique par les dialogues que le héros entretient avec les autres personnages ainsi que par ses pensées les plus secrètes rapportées par le narrateur omniscient. Le personnage assume le rôle du baroudeur impertinent et il est le vecteur par lequel l'auteur combat toute vision manichéenne. Il apparaît clairement que Falcó ne défend pas les valeurs de l'Espagne franquiste : il se moque de l'esprit de reconquête d'un territoire occupé par les dangereux marxistes, se montre loyal envers son ennemi, ne véhicule aucune idéologie.

Dans le premier volume, l'espion doit mener à bien la libération de José Antonio Primo de Rivera, prisonnier des républicains dans la prison d'Alicante, mais les franquistes interviennent pour que l'entreprise échoue et pour

56 *Ibid.* (*Contestación de don Gregorio Salvador*). Mais, qu'est-ce que le canon ? Qui le détermine ? Qui donc l'établit ? À l'occasion de son élection à l'Académie, il ne manqua pas de personnes pour se plaindre, en privé ou en public, du fait qu'on ait élu un écrivain populaire dont les livres se vendaient abondamment et étaient lus avec plaisir par toutes sortes de gens, mais qui ne respectaient pas les canons. Comme, depuis un certain temps, la protestation de rue est à la mode, le jeudi de son élection on a appelé, par Internet, à manifester contre lui devant les portes de l'Académie.

57 « Dans l'allaitement au sein, on assiste sans doute davantage à la rencontre, à la friction entre deux natures : celle du nouveau-né – être pulsionnel par excellence –, celle de la mère où le pulsionnel se modèle de culturel ». Blin, 2002 : 65.

se débarrasser d'un personnage politique trop influent, susceptible de prendre le pouvoir à moyen terme. Le roman révèle les viles trahisons au sein du camp franquiste ainsi que les exactions du camp républicain. Mais il se termine par la démonstration de loyauté de Falcó envers Eva Renguel.

Dans le second volume, *Eva*⁵⁸, la mission assignée à Falcó en mars 1937 concerne une cargaison de trente tonnes d'or de la banque d'Espagne détournées par le gouvernement de la République et devant s'acheminer vers Moscou. Détournement de l'argent de l'État pour la cause stalinienne et sans espoir d'être récupéré. Tanger, ville de tous les échanges, jouit alors d'un statut international et c'est pour cette raison que le bateau républicain *Le Mount Castle* a pu y trouver refuge pendant quelques jours. Il est menacé par un bateau de guerre franquiste le *Martín Álvarez* chargé de l'arraisonner en cas de tentative de fuite. Pérez Reverte choisit de confronter les deux capitaines dont on peut souligner la loyauté et la complicité en matière de responsabilité professionnelle. Les deux équipages parcourent la ville le soir, se toisent et s'insultent régulièrement et se répartissent les lieux de diversion pour éviter les bagarres. Cependant, ils se retrouvent un soir dans le même établissement et ils en seraient venus aux mains si une compagnie de marines anglais n'avait pas réussi l'impossible, à savoir, réconcilier les marins franquistes et républicains dans une rixe avec les représentants de la perfide Albion. Cet épisode est censé démontrer que ces Espagnols des deux camps, ces Espagnols aux ordres, issus du peuple, avaient davantage à partager qu'on peut le croire. Pour l'auteur, la patrie du marin est la mer et elle se trouve bien loin de toute idéologie. Vision angélique d'une unité espagnole ? Certainement pas. Mais l'épisode exemplaire plaide pour la réconciliation et le consensus, pour une forme de pardon réciproque, pour un recentrage sur l'homme et ses passions indépendamment de toute idéologie ; les valeurs humaines prenant le pas sur les valeurs politiques. D'ailleurs, il sauve à nouveau Eva Neretva à la fin du roman bien qu'elle soit l'un des bras armés de la cause stalinienne. Sa mission échoue puisqu'il ne parvient pas à convaincre le capitaine du *Mount Castle* de trahir la cause républicaine : le bateau est finalement coulé au large de Tanger, avec sa cargaison.

Le dernier volume, *Sabotaje*⁵⁹, se déroule peu avant l'exposition universelle de 1937 à Paris. Falcó intervient depuis les milieux artistiques et intellectuels de la capitale pour discréditer un communiste français – Léo Bayard, personnage inspiré d'André Malraux – en le faisant passer pour corrompu et traître et également pour détruire le *Guernica* de Picasso dans le but d'empêcher le peintre de participer à la propagande antifranquiste et de gagner le soutien de la communauté internationale. Audacieux Falcó/Pérez Reverte, qui malmène André Malraux, travestit l'Histoire en imaginant un attentat manqué par le héros contre le *Guernica* d'un peintre cupide, casse la figure à Gateway un double d'Hemingway et glane un baiser de Marlène Dietrich. On ne saurait ignorer la volonté de l'écrivain de détruire les figures héroïques imitées, auxquelles il

58 Pérez Reverte, Arturo, *Eva*, Barcelona, ed. Alfaguara, 2017.

59 Pérez Reverte, Arturo, *Sabotaje*, Barcelona, ed. Alfaguara, 2018.

s'identifie au sein même de sa création. L'idéal du Moi exigeant de savoir vaincre le maître tout en le respectant.

Creo que escribí esta novela para pegarle una paliza a Hemingway. A mí como escritor me parece inmenso, pero como persona un hijo de puta, fanfarrón, machista, con ese torpe culto a la virilidad, a la caza, es ese agrandado que a Scott Fitzgerald trató muy mal acaso porque lo ayudó. Yo tenía cuentas pendientes con ese Hemingway. Yo he hecho guerras como él, y más que él. Yo entiendo lo que había en su cabeza. Y me molesta, y me hubiera gustado darle trompadas. Entonces, Falcó se las da por mí⁶⁰.

La tournure « como él, más que él » résume, d'une part, l'identification héroïque de Pérez Reverte avec Hemingway et également la volonté de le dépasser. Falcó, héros turbulent et insolent peut assumer ce rôle avec audace, efficacité et une certaine ostentation. Le Moi de l'auteur réfracté dans le roman y trouve son compte.

Audace d'un personnage, reconduite depuis plusieurs romans comme qualité intrinsèque de plusieurs héros, audace de l'auteur déjà présente de façon constante dans sa vie publique y compris sur les réseaux sociaux, cette audace qui n'est qu'une, finit par apparaître comme l'un des traits de l'écriture revertienne, un moteur efficace pour bousculer les idées reçues dans des romans épiques. L'audace, chez Pérez Reverte, est une arme d'émancipation, par laquelle le Moi atteint son Idéal, en franchissant les interdits, notamment ceux du politiquement correct. Elle est également posture de l'insolent et porte-voix de la dénonciation sans jamais se soumettre à un discours idéologique. Elle est, enfin, un piège tendu au lecteur et au critique, et surtout, au fanatique, parce qu'elle excite ses émotions et le pousse parfois à des réactions épidermiques tournant très vite au ridicule.

Auteur

Jean-Christophe Martin

Lycée Marcelin Berthelot à Saint-Maur

jeanchristophe.martin1@sfr.fr

60 Pérez Reverte, *Ámbito.com*, 8 mai 2019, "Escribí esta novela para vengarme de Hemingway", Entrevista. « Je crois que j'ai écrit ce roman pour administrer une bonne volée à Hemingway. Pour ma part, je trouve que c'est un immense écrivain, mais en ce qui concerne l'homme, c'est un salaud, un fanfaron machiste, avec son culte maladroit de la virilité, de la chasse, c'est un homme surévalué qui a maltraité Scott Fitzgerald sans doute parce qu'il l'a aidé. J'avais des comptes à régler avec cet Hemingway-là. Moi aussi j'ai fait des guerres comme lui, et même plus que lui. Je comprends ce qu'il avait dans le crâne. Et ça me gêne, j'aurais bien aimé lui filer une beigne. Alors, c'est Falcó qui s'en est chargé ».

Œuvres citées

- BLIN Dominique, « Au secours du sein. La sucette et l'allaitement au sein », *Spirale*, 2002, 2, n° 22, p. 65-75.
- DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, Madrid, ed. Castalia, 1969.
- DOS PASSOS, John, *The best times: an Informal Memoir*, trad. *La belle vie*, Paris, Mercure de France, 1968. Première édition : 1966.
- DUMAS, Alexandre, *Le Vicomte de Bragelonne*, Paris, Omnibus, 1998. Première édition : 1850.
- FREUD, Sigmund, *Pour introduire le narcissisme*, Paris, PUF, 2005. Première édition : 1914.
- FREUD, Sigmund, *Psychanalyse et médecine*, in *Ma vie et la psychanalyse*, Paris, Gallimard, « Idées », Paris, 1972. Trad. M. Bonaparte. Première édition : 1926.
- FREUD, Sigmund, *Moïse et le Monothéisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1967. Première édition : 1939.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, ed. Fondo de cultura económica, 1988.
- MISSEARD, André, *Crise, rupture et dépassement*, René KAËS (dir.), Paris, Dunod, 2004.
- PÉREZ REVERTE, Arturo, *Falcó*, Barcelona, Alfaguara, 2016.
- PÉREZ REVERTE, Arturo, *Eva*, Barcelona, Alfaguara, 2017.
- PÉREZ REVERTE, Arturo, *Sabotaje*, Barcelona, Alfaguara, 2018.
- PLISNIERS, Charles, *Faux passeports*, Paris, Kindle, « Especenord ». Première édition : 1937.
- SOLLERS, Philippe, *L'écriture ou l'expérience des limites*, Paris, Le Seuil, « Points », 1968.
- STEVENSON, Robert Louis, *L'île au trésor*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2001. Première édition : 1883.

Les auteurs

Julie DEPRIESTER est professeure agrégée d'anglais et doctorante à l'université d'Artois à Arras, rattachée au laboratoire « Textes et Cultures ». Après avoir exploré l'influence de Thomas Hardy sur le roman *The French Lieutenant's Woman* dans le cadre du Master, elle rédige désormais une thèse, sous la direction du Pr. Adrian Grafe, sur le thème de l'évasion, la confrontation avec l'autre et la découverte de soi dans l'œuvre de John Fowles, qui inclut romans, nouvelles, mais aussi poèmes et œuvres non-fictionnelles.

Claudia DESBLACHES est maître de conférences en littérature américaine à l'université de Rennes 2 (laboratoire Anglophonie : communautés et écritures, EA 1796). Ses dernières publications comportent un ouvrage sur les *Voix Acousmates*, textes réunis par Sylvie Bauer, Claudia Desblaches et Claude Jamain, collection Hors-série, Presses universitaires de Rennes, 2020 et un article sur « *Ce que le numérique fait à la société* », intitulé « Gutenberg tout contre Uber: la poésie digitale ou le mariage de la méduse et du lapin », *Palimpseste*, n° 3, Rennes 2, 2020.

Florence DUMORA est maître de conférences en littérature, langue et iconographie espagnoles des XVI^e et XVII^e siècles et du Moyen Âge, à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Membre du CIRLEP EA 4299 (URCA) et du CRES LECOMO EA 3979 (Paris 3). Elle a publié en 2016 *Le Cancionero du Tolédan Sebastián de Horozco (XVI^e siècle)* (Paris, L'harmattan) et, en collaboration, un ouvrage d'étude sur *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, *Don Juan del escenario al aula* (CNDP-Canope, 2014). Ses recherches portent sur la littérature (prose, théâtre et poésie) et sur les proverbes. Elle participe à un vaste projet d'anthologie européenne bilingue de poésie des XVI^e et XVII^e siècles, pour lequel elle a sélectionné et traduit des poèmes de divers auteurs. Elle est, depuis 2017, directrice du comité de rédaction de la revue *Savoirs en Prisme*, qu'elle a co-fondée avec Françoise Heitz en 2010.

Élise LOUVIOT est maître de conférences en linguistique anglaise à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Elle est l'auteur du livre *Direct Speech in Beowulf and Other Old English Narrative Poems* (2016) et a (co-)dirigé plusieurs ouvrages consacrés au Moyen Âge ou à la linguistique diachronique. Ses recherches actuelles portent notamment sur la formularité et sur les marqueurs pragmatiques.

Jean-Christophe MARTIN est professeur en CPGE au lycée Marcelin Berthelot à Saint-Maur (classes d'hypokhâgne et de khâgne spécialité). Domaines d'études : Arturo Pérez Reverte, la question du héros, Les instances du Moi, littérature et psychanalyse. Doctorat: *La question du héros dans l'œuvre d'Arturo Pérez Reverte, une approche psychanalytique*. Thèse dirigée par Sadi Lakdhari (2013).

216

Marina MESTRE ZARAGOZÁ est maître de conférences HDR à l'ENS de Lyon et directrice-adjointe de l'IHRIM-UMR 5317. Ses recherches portent sur l'histoire des idées, la poétique et la littérature en Espagne au Siècle d'Or. Elle est l'auteur d'une monographie consacrée à Ausiàs March (*Ausiàs March. L'impossible orthodoxie de l'être*, Éditions de la Casa de Velázquez, Madrid, 2014) et de plusieurs articles sur la poétique du Siècle d'Or et sur la médecine et l'anthropologie philosophique.

Antoine NICOLLE, agrégé de lettres modernes, enseignant de littérature au Collège Universitaire Français de Moscou (CUF), Université d'État Moscou-Lomonossov / Université Paris II Panthéon-ASSAS. Doctorant, sous la direction d'André Guyaux (Université Paris-Sorbonne). Laboratoire de rattachement : Centre d'études de la langue et des littératures françaises (CELLF), Sorbonne Université-CNRS. Thèmes de recherche : poésie française XIX^e siècle (religion et politique chez Rimbaud ; pragmatique textuelle) ; poésie grecque (place de la philosophie, de l'enseignement ; pragmatique textuelle).

Sylvie PERCEAU, Université Picardie Jules-Verne, TRAME (EA 4284), Langue et littérature grecques. Spécialiste d'Homère et des Tragiques grecs, ses travaux portent notamment sur les pratiques énonciatives (*La Parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique* (Peeters, Louvain-Paris-Dudley, 2002), la pragmatique des genres littéraires (« Aristote et la *praxis* poétique : Homère, un modèle pour la tragédie? », *Renaissances de la tragédie. La Poétique d'Aristote et le genre tragique, de l'Antiquité à l'époque contemporaine*, 2011), la poétique et la rhétorique (« Figures d'orateurs chez Homère : paroles ailées et mots floconneux », *Poètes et orateurs dans l'Antiquité. Mises en scène réciproques*, 2012 ; « Muses, inspiration, création dans la poésie homérique ? », *Cahiers de littérature orale*, 81/2017) ou encore les questions de genre (« La voix d'Hélène dans l'épopée homérique : fiction et tradition », *Voix énonciatives et pragmatique des formes de discours* », 2012).

Quentin PETIT DIT DUHAL est doctorant en histoire de l'art sous la direction de Thierry Dufrêne à l'Université Paris-Nanterre dans l'unité de recherche Histoire des arts et des représentations (HAR) et en codirection internationale avec Thérèse St-Gelais de l'université du Québec à Montréal dans l'unité de recherche Institut de recherches et d'études féministes (IREF). Sa thèse porte sur les représentations d'un troisième genre à l'époque contemporaine. Il est

également chargé de cours au département d'histoire de l'art et archéologie à l'université Paris-Nanterre, ainsi qu'au département d'arts plastiques à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Il a publié très récemment un chapitre dans l'ouvrage collectif *ORLAN*. « *Les Femmes qui pleurent sont en colère* » par *Femme avec tête(s)* (Paris, Éditions Jannink, 2019) et s'intéresse aux questions liées aux *gender studies*, aux *queer studies*, au posthumain et de manière plus générale à l'art engagé à partir de la seconde moitié du xx^e siècle.

Eva M^a RAMOS FRENDÓ, profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, España. Sus líneas de investigación se enmarcan en los estudios de la historia del arte y la cultura visual desde la perspectiva de género dentro de la edad contemporánea (siglos XIX y comienzos del XX). Destacamos *Amalia Heredia Livermore, Marquesa de Casa-Lorign*, Universidad de Málaga, 2000; "Las ilustraciones de la danesa Gerda Wegener (1884-1940) en el semanario francés *La Baionnette*: Una satírica visión femenina de la Primera Guerra Mundial", *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n° 34, marzo 2016 o "El cuerpo femenino en movimiento en la publicidad de los años veinte", en Méndez Baiges, M. (ed.), *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Comares, Granada, 2017, pp. 133-158.

Mireille RUPPLI est maître de conférences en sciences du langage à l'université de Reims (URCA), membre du CIRLEP et de la revue *Savoirs en Prisme*. Ses travaux de recherche portent sur la syntaxe du français contemporain dans ses relations avec l'énonciation, la syntaxe de la phrase et du texte (« De quelques emplois énonciatifs de *et* et *mais* », 2017, colloque franco-roumain de linguistique, Timisoara, Roumanie), mais également l'approche linguistique des textes littéraires (« Mallarmé, puissance de l'analogie », *Cahiers de linguistique analogique*, 2011 ; « "Champs de lavande" ou la création d'un objet poétique », *Relire Madeleine Bourdouxhe*, 2011 ; « Beckett à la recherche du silence de *L'Innommable* à *Fin de partie* », CIEFT, Timisoara, 2017) ainsi que l'épistémologie de la linguistique de la fin du XIX^e siècle (*Mallarmé – La Grammaire et le Grimoire*, Droz, 2005). Elle s'est également intéressée à la voix humaine, des points de vue physiologique et socioculturel (« Ma voix a-t-elle un sexe ? », *Mon corps a-t-il un sexe ?*, La Découverte, 2015). Elle a co-dirigé *Savoirs en prisme*, n° 5, « Les espaces du malentendu », 2016.

Docteur en histoire de l'art de l'université de Paris-Sorbonne, Anastasia SIMONIELLO est spécialiste des avant-gardes et plus largement de la création du XX^e siècle qu'elle enseigne actuellement à Panthéon-Sorbonne et à l'Institut catholique de Paris. Contributrice régulière de la revue d'histoire de Sciences Po *Histoire@Politique*, elle a codirigé en 2017 l'un de ses numéros autour du thème « Éducation, image et communisme », pour lequel elle a rédigé l'article : « Apprendre par le regard, la contribution des Progressistes à la pédagogie par l'image ».

Gabrièle WERSINGER TAYLOR est professeur de philosophie ancienne (université de Reims, CIRLEP, et Centre Jean Pépin CNRS-ULM). Ses recherches portent surtout sur le paradigme musical dans la pensée antique (harmonique, acoustique, oralité, ritualité, phonologie, logique, métaphysique, psychologie des émotions). Principaux ouvrages : *Platon et la Dysharmonie. Recherches sur la Forme musicale* (Vrin, 2001). *La Sphère et l'Intervalle. Le schème de l'Harmonie dans la pensée des anciens Grecs d'Homère à Platon*. (Jérôme Million, 2008, premier prix F.M. de l'Académie française). *La Phono-Ritualité dans la Philosophie Antique (Dieux, Magie, Principes, Météorologie)*, RMM n° 3, 2019.

Fenêtre sur Biarritz 2019 (30 septembre-6 octobre)

Cette année, ce n'était pas un pays en particulier qui était à l'honneur au 28^e festival Biarritz Amérique latine, mais une région, une partie du festival rendant hommage à la Patagonie. Nous commençons notre rubrique par l'évocation de ce « focus ».

FOCUS PATAGONIE

Les films présentés dans ce cadre n'étaient pas en compétition (certains l'avaient été lors d'éditions antérieures) : *Chubut, Libertad y Tierra* (Carlos Echeverría, Argentine), *El Invierno* (Emiliano Torres, Argentine), *El Viento sabe que vuelvo a casa* (José Luis Torres Leiva, Chili), *Escribir desde el sur del mundo* (Ignacio Masllorens, Argentine), *Le Bouton de nacre* (Patricio Guzmán, Chili), *Los Jóvenes muertos* (Leandro Liñtorti, Argentine), *Minga* (Malala Lekander, Argentine), Patagonia Tropical (programme de courts-métrages proposé par Ignacio Masllorens et Paula Michaels (Argentine, Colombie, Chili), *Rey* (Niles Atallah, Chili), *Zona Franca* (Georgi Lazarevski, France, Chili).

Ce focus Patagonie comportait aussi des rencontres littéraires : Mempo Giardinelli et Cristián Perfumo, ainsi qu'un hommage à Francisco Coloane et une conférence de Néstor Ponce.

Nous ne rendons compte ici que de la rencontre avec Cristián Perfumo.

Rencontre avec Cristián Perfumo

Elle est animée par Serge Fohr. Ce dernier commence par rappeler qu'elle a lieu dans le cadre du focus sur la Patagonie, 1million d'habitants pour l'Argentine sur 1.800.000 km², et par présenter le jeune auteur comme un « OVNI », par sa jeunesse et son approche atypique de la littérature. Enfant des réseaux sociaux et du web, il a un parcours original. Il est originaire de la côte, zone plus importante mais moins touristique que celle des Andes, que les Argentins appellent la *estepa*, plus précisément d'une petite ville, Puerto Deseado, à 2 000 km de Buenos Aires (où vit un tiers de la population). En Patagonie est née la vocation des écrivains voyageurs : Blaise Cendrars, Bruce Chatwin notamment. Cendrars écrivait : « Il n'y a plus que la Patagonie qui convienne à mon immense tristesse. » Francisco Coloane, l'écrivain chilien auquel un hommage

est rendu lors de ce festival, dans son roman le plus célèbre, *Cap Horn*, a écrit : « Même les oiseaux se transforment en bêtes sauvages dans ces contrées. » Et dans un roman de Cristián Perfumo, on lit : « Il n'y a rien de plus facile que de se défaire d'un corps en Patagonie. » Toi, tu es *patagónico*, tu veux que tes lecteurs connaissent ta région, même si l'on n'a pas forcément envie d'y aller en te lisant : des meurtres, des enlèvements... Pourquoi ce goût pour le roman policier ?

C.P. Tout d'abord, bonjour, j'essaierai pour la prochaine fois d'apprendre un peu de français. Pour cette fois, merci à la traductrice. En Patagonie, il y a effectivement beaucoup de lieux inhospitaliers où pouvoir cacher un corps, et beaucoup d'histoires sombres, ou mystérieuses, peuvent s'y dérouler. Par ailleurs, comme je suis de là-bas, je connais très bien la région et il m'est facile d'y situer mes histoires. Comme lecteur, j'ai toujours aimé les *thrillers*, les romans policiers, les romans noirs, et donc quand je me suis risqué à écrire, mon choix s'est porté sur le genre que j'aimais lire.

S.F. Cristián a publié cinq romans, dont un seul, le deuxième, est pour l'instant traduit en français, *Où j'ai enterré Fabiana Orquera*. À un moment, il a publié sur Amazon, mais il vient d'être récupéré par la plus grande boîte éditoriale au monde, qui est Penguin Random House. Son premier roman s'intitule *Le Secret submergé* (2011), sur une corvette qui a sombré tout près de Puerto Deseado au XVIII^e siècle, lieu où il a enterré aussi Fabiana Orquera en 2014, et ont suivi *Cazador de farsantes* (*Chasseur de charlatans*, en 2015), *El coleccionista de flechas*, en 2017, publié sur Amazon, et son dernier roman, qui s'appelle *Rescate gris*. Ce titre n'est pas facile à traduire, parce que *rescate* veut dire à la fois rançon et sauvetage. Il n'écrit que sur la Patagonie, que, paradoxalement, il a quittée depuis longtemps. Peux-tu nous retracer ton parcours ?

C.P. À Puerto Deseado, il n'y avait pas d'établissement universitaire, et à l'âge de dix-huit ans, je suis parti à 300 km au nord, à Comodoro Rivadavia, une ville d'environ 180.000 habitants, et là-bas, j'ai étudié l'informatique. J'ai créé une entreprise, avec un associé, mais j'avais toujours conservé l'envie de voyager, une envie motivée par la curiosité. Donc, j'avais deux options : travailler beaucoup, essayer de gagner de l'argent et voyager ensuite, ou bien voyager tout de suite. À l'université, j'avais de bonnes notes, donc j'ai demandé une bourse dans différentes universités, Mexico, Londres, Berlin... Et finalement, je fus accepté à Barcelone, un endroit fantastique. Une partie du dernier roman de Dan Brown, *Origine*, se passe dans ce lieu à Barcelone, où un énorme ordinateur se trouve dans une ancienne église. J'ai donc passé du temps là-bas, où j'ai fait mon doctorat, j'ai connu ma femme, et ensuite nous avons décidé tous les deux d'aller en Australie. Nous y avons vécu presque sept ans, ensuite un peu à Porto Rico et nous sommes rentrés à Barcelone.

S.F. Malgré tous ces voyages, tu situes tous tes romans en Patagonie et presque toujours, à Puerto Deseado.

C.P. Je crois tout d'abord que dans mon cas, c'est plus avantageux de situer mes romans en Patagonie, parce que c'est la zone que je connais le mieux et surtout celle qui est le moins connue, le moins racontée, et donc c'est un endroit privilégié. Et par ailleurs, c'est une façon de garder le contact avec mes racines.

S.F. On va entrer dans le vif du sujet, le détail des romans. Les intrigues de tes romans sont à la fois assez simples, avec trois ou quatre personnages, et l'importance de l'environnement, qui influe sur la psychologie des personnages. Peux-tu nous parler du premier roman, *Secreto sumergido*, que tu as écrit en 2011, le seul qui fasse allusion à un événement réel ?

C.P. Effectivement, un des protagonistes de cette histoire me l'a racontée, dans un bar à vins assez sélect : c'était un soir dans la semaine et il n'y avait pas de clients. J'ai dit à ma femme : « Ce type que tu vois, le patron du bar, quand il avait dix-sept ans, a trouvé un bateau qui était au fond de l'eau depuis deux siècles. » Tous ceux qui connaissent Puerto Deseado connaissent l'histoire, car il y a un musée avec les objets qui ont été remontés. Ce soir-là, un verre de Malbec devant lui, il a commencé à nous raconter en détail ce qui s'était passé. Avant cette découverte, il n'y avait pas eu d'archéologie marine en Argentine. Je connaissais l'histoire, mais je suis tombé sous le charme quand je l'ai entendu raconter. C'est ainsi qu'est né ce récit.

S.F. Après, on entre dans le roman de véritable fiction, *Où j'ai enterré Fabiana Orquera*. En France, on a une image de la Patagonie avec le gaucho, l'éleveur à cheval, qui mange *el asado*, et c'est une région d'hommes virils. Et pourtant, dans ce roman, le personnage principal est une femme. Dans *El coleccionista de flechas*, les femmes aussi jouent un rôle prépondérant.

C.P. À chaque roman, j'aime me proposer un défi : avec le premier livre, le défi était tout simplement d'écrire un roman ; avec le deuxième, d'écrire selon plusieurs temporalités, et avec le troisième (*El coleccionista...*), du point de vue d'une femme. À l'exception des conditionnements imposés par la société, je crois que les hommes et les femmes sentent les choses de la même façon. J'ai donc essayé, sans stéréotypes, de montrer comment une femme peut vivre les événements, en étant dans un contexte policier : dans un monde dominé par les hommes, Laura Badía est une criminologue qui enquête.

S.F. Ton autre roman, celui qui est traduit en français, est assez particulier, avec plusieurs personnages. Il présente aussi l'intérêt, partagé avec d'autres romans, d'une abondance de détails ethnologiques ou ethnographiques, par exemple sur la faune et la flore, mais aussi sur les coutumes : dans *Cazador de farsantes*, on parle beaucoup des guérisseurs en Patagonie. Dans *El coleccionista...*, les flèches ont un rôle très important.

C.P. En effet, c'est un détail très typique de la Patagonie de collectionner les pointes de flèches. Peut-être ne devrait-on pas le faire, pour préserver le patrimoine historique. Mais là-bas, il n'y a pas beaucoup de passe-temps, et en revanche, il y a d'énormes étendues de plaine (dans ma région, 5 hectares pour une seule brebis !), par exemple un champ peut avoir 20 000 hectares, avec 3 ou 4 000 têtes de bétail. Donc, un des hobbies des immigrants qui arrivèrent à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e, était de chercher les pointes de flèches des autochtones qui s'appelaient Tehuelches. Ils chassaient surtout le guanaco, un animal un peu comme le lama, et donc il est encore possible de trouver des flèches de cette époque révolue. Au travers des générations, une famille accumule de nombreuses flèches et il y a parfois des collections incroyables. La vente

de ces objets est, bien sûr, strictement interdite. Et j'ai eu cette idée : là où il y a des collectionneurs, il y a un marché noir. J'ai suivi cette idée jusqu'au bout, en pensant qu'une collection très riche pourrait être la cause d'un homicide. Le point de départ de ce roman est donc un cadavre et la disparition d'une collection de pointes de flèches.

S.F. Je voudrais qu'on reste un peu sur ce livre, en rappelant qu'il a obtenu le Prix Amazon en 2017 : il faut savoir que tous les ans, Amazon reçoit 1 700 ou 1 800 titres. C'est une démarche assez particulière : si l'on compare avec le cinéma, c'est un peu comme la différence avec les films qui sortent en salles et ceux qui sortent sur Netflix. Tu peux nous expliquer la raison de ta démarche ?

C.P. D'abord, je n'imaginais pas que mes livres puissent intéresser d'autres gens que ma famille et mes amis. Donc, lorsque j'ai écrit mon premier livre, j'ai fait un petit tirage sur papier et j'ai eu la chance de pouvoir le présenter dans le musée où se trouvent les objets de la corvette dont je parle dans le roman. Ensuite, j'ai envoyé mon livre à une maison d'édition, sans aucune recommandation, et j'attends toujours la réponse. Mais j'ai découvert que j'avais ouvert la porte à l'auto-publication. Vous me direz que ce système engendre la publication de beaucoup de choses très mauvaises, et c'est vrai. Mais sur Internet, parmi beaucoup de choses mauvaises, nous sommes capables d'en trouver des bonnes. Cela arrive pour les films comme pour les livres. Ces deux éditions, le livre sur papier et le livre en édition numérique, ont gagné du terrain progressivement. J'ai reçu des messages de lecteurs de Norvège (quelqu'un qui était sur une plateforme pétrolière où l'on s'ennuie ferme et où on lit beaucoup), d'un Espagnol qui vivait à Saint-Petersbourg aussi, et donc cela est venu comme ça. La seule chose qui compte, c'est le lecteur, et ma façon de me connecter à lui a été celle-là. Maintenant, avec *Rescate gris*, je vais faire un saut dans le monde de l'édition traditionnelle, et je verrai le résultat.

S.F. Il y a un seul personnage qui revient dans tes romans, qui est l'officier Debarnot, qu'on trouve dans *Le collectionneur de flèches* et *Rescate gris*. Je me suis demandé si tu allais faire comme Agatha Christie avec son Hercule Poirot, ou Fred Vargas avec son Adamsberg, ou Padura et son Mario Conde. Qu'en est-il ?

C.P. J'aime beaucoup introduire des références, qui sont comme des clins d'œil d'un livre à l'autre. Mais quand je termine un livre, je l'ai relu tant de fois que je suis un peu fatigué des personnages. Au début du processus d'écriture, on a de nombreuses idées, mais après, vient la phase où le livre a besoin d'être poli, retravaillé, c'est un travail plus fastidieux, et en général, à ce moment-là, te vient une idée pour un autre roman qui te semble être la meilleure idée du monde. Le roman que je suis sur le point de finir ne m'intéresse plus, celui qui compte, c'est le prochain. C'est pourquoi je ne me pose pas la question de reprendre les mêmes personnages pour le roman suivant. Peut-être est-ce parce que je n'ai pas encore rencontré ce personnage avec lequel je pourrais cohabiter au cours de nombreux romans. Le jour où je le rencontrerai, je l'adopterai, parce qu'en termes de développement du personnage, on peut parvenir à un résultat bien

supérieur à ce que l'on peut réussir à l'intérieur d'un seul roman. Mais pour l'instant, cela ne m'est pas encore arrivé.

S.F. Je voudrais qu'on aborde *Rescate gris*, le dernier roman, qui a gagné le Prix *Clarín*, dont on sait que c'est le plus grand quotidien argentin, l'un des plus grands d'Amérique latine. Quand tu dis « gris », tu parles des cendres qui sont arrivées du volcan Hudson, qui est à la frontière du Chili, et dont les cendres ont parcouru près de 1000 km pour se déposer sur la ville de Puerto Deseado. Tu as dit de ce livre qu'il n'était pas le plus noir, mais le plus sombre, de tes romans.

C.P. La partie où je parle des cendres, c'est réel, nous l'avons vécu, en 1991, il n'y avait pas Internet ni de source rapide d'information, et tout était recouvert de cendres, on aurait dit la fin du monde. On ne savait pas ce qui se passait, jusqu'à ce qu'on entende les commentaires à la radio. Les cendres du volcan en éruption avaient recouvert un territoire grand comme l'Autriche. À mesure qu'on s'éloignait du volcan, les cendres étaient de plus en plus fines. Le début du livre correspond à ce moment : quelqu'un se réveille, voit ce paysage étrange et inconnu, et ne trouve plus trace de sa femme. Il reçoit un appel téléphonique exigeant de récupérer ce qu'il a volé contre la libération de sa femme. Mais lui n'a rien volé. Dans la réalité, c'est amusant de voir que beaucoup de gens conservent un petit flacon avec des cendres du volcan en souvenir, mais que si le toucher et même le goût sont semblables, l'odeur a disparu.

S.F. Ce que l'on voit aussi dans le roman, ce sont les liens familiaux.

C.P. En Patagonie, les familles se dispersent un peu. Beaucoup de jeunes s'en vont, et s'ils reviennent, il n'y a pas de travail dans tous les secteurs de l'économie. Mais les drames familiaux existent comme partout ailleurs, ce n'est ni plus facile ni plus difficile, même si nous passons beaucoup de temps enfermés à cause du climat, ce qui fait que des choses sans grande importance peuvent vite se transformer en obsession.

S.F. Peux-tu nous parler de la dureté de ce roman ?

C.P. Dans chaque roman, j'aime explorer quelque chose de différent : dans *El coleccionista de flechas*, j'avais écrit de façon assez classique, et là, je voulais sortir du polar classique, que le protagoniste ne soit pas policier, pour qu'il puisse faire beaucoup de choses qu'un officier de la loi ne peut pas faire. Et comme il s'agit d'un enlèvement, l'histoire est dure. La réponse aux questions : pourquoi est-elle séquestrée ? Que va-t-on lui faire ? n'est jamais très jolie.

S.F. On peut quand même écrire sur la Patagonie sans parler de meurtres, d'enlèvements, de folie...

C.P. Pour moi, non. Bien sûr, on trouve des romans romantiques, historiques... Mais pour moi, la Patagonie est un décor fascinant, où j'aime situer ce genre de récits. On pourrait aussi y situer des récits de science-fiction.

S.F. Ton sixième roman est-il terminé ?

C.P. Quasiment. C'est un roman qui appartient au genre des romans de braquages, mais je ne veux pas révéler avant le lancement du livre ce qui est volé dans l'histoire.

S.F. C'est un autre secret enfoui...

C.P. Oui, mais sans eau !

S.F. Je rappelle que la Patagonie, c'est très grand : on y passe des pâturages alpins au désert des Tartares. Imagines-tu situer un jour tes histoires dans un autre cadre ?

C.P. Pour le moment, les histoires qui me semblent le plus puissantes me semblent devoir avoir la Patagonie pour cadre, mais cela peut changer. En tout cas, j'aimerais situer une histoire dans une autre partie de la Patagonie, dans les Andes, car c'est un paysage complètement différent.

La parole est ensuite au public. Quelqu'un demande si le nom de Perfumo est un pseudonyme littéraire, et il lui est répondu que non, que c'est une chance pour un écrivain d'être né avec un nom pareil. Serge Fohr rappelle aussi que c'était le nom d'un grand footballeur argentin. À la question de savoir s'il a écrit sur la situation des peuples autochtones, Perfumo répond que c'est une question épineuse, qu'il faut étudier en détail avant de pouvoir en parler. L'Australie par exemple, n'a demandé pardon aux peuples originaires pour les destructions infligées, qu'en 2010. Le gouvernement argentin ne l'a pas fait, et d'autres gouvernements d'Amérique latine non plus. C'est un des aspects de son pays qu'il aimerait pouvoir aborder, en se documentant suffisamment. L'auteur termine en disant qu'il aime communiquer avec le public et l'encourage à lui laisser des commentaires sur son site, que les romans lui plaisent ou pas, ajoutant que les critiques argumentées sont fort utiles, et remercie les présents pour cet échange.

Rencontres universitaires de l'IHEAL (Première partie)

C'est la douzième fois qu'Olivier Compagnon anime ces rencontres. Cette année, il s'agit d'une rupture par rapport aux dernières rencontres, dans la mesure où la discussion ne porte pas sur un seul pays, mais sur une vision plus globale de l'Amérique latine. Le titre en est « Amérique latine : un nouveau cycle de crise(s) ? », en lien avec le film présenté, *Encantado, le Brésil désenchanté* (Filipe Galvon, France) et une exposition d'affiches : « Entre la France et l'Amérique latine : la solidarité s'affiche (1970-1980) ».

L'élection de López Obrador au Mexique et l'accession au pouvoir de Jair Bolsonaro au Brésil constituent deux éléments majeurs de la vie politique actuelle, des événements qui ont transformé la situation en Amérique latine. On voit réapparaître, dans ce contexte, des expressions telles que « Amérique en crise(s) », ou « temps de l'incertitude ». Plusieurs échéances majeures dans les semaines à venir, sont aussi à prendre en considération, notamment les élections en Argentine et en Bolivie.

L'Amérique latine étant une notion très, voire trop englobante, elle désigne un ensemble de pays qui sont d'abord très divers. Il s'agit, dans ces échanges, d'entrer dans le détail d'un certain nombre d'expériences nationales. La réflexion menée lors de cette table ronde est donc centrée sur le Mexique et le Brésil, et vise à éviter les discours trop généraux.

Pour évoquer le sujet, quatre personnes sont réunies autour d'Olivier Compagnon : Marie-Esther Lacuisse (Centre de Recherche et de Documentation

des Amériques), Willibald Sonnleitner (Colegio de México), Sébastien Velut (Institut des Hautes Études de l'Amérique latine) et Stéphane Witkowski (Institut des Hautes Études de l'Amérique latine).

ÉCONOMIE : L'évolution des modèles de croissance

La première porte d'entrée, pour penser ces crises, est l'économie. Entre le début des années 2000 et 2013, on a observé un taux exceptionnel de 4 % de croissance annuelle. Depuis 2014, soit la croissance est limitée, soit on est en récession.

Sébastien Velut décrit rapidement la trajectoire économique de l'Amérique latine. Le modèle de croissance était orienté vers la Chine et reposait sur les matières premières, telles que le soja au Brésil et en Argentine, le cuivre et le lithium au Chili. C'est un modèle qui se met à « patiner », d'une part en raison de la baisse de la demande en Chine et du ralentissement de la croissance chinoise, mais aussi, ce qui est plus préoccupant, parce que les bénéfices de la croissance n'ont pas été réinvestis pour essayer de diversifier l'économie et favoriser ainsi un développement de manière soutenue.

Selon Olivier Compagnon, on retrouve aujourd'hui des problématiques qui étaient celles des années trente ou quarante. L'économie selon la logique rentière fonctionnant sur le principe de l'exportation des matières non transformées n'a pas profité de cet essor pour transformer son industrie. Ce sont des économies qui sont restées dépendantes de la conjoncture mondiale et des exportations.

Pour Sébastien Velut, le Brésil et le Mexique constituent des exceptions qui ont su mettre en place des industries et les conserver, et disposent d'un marché permettant d'être moins sensible aux fluctuations à l'échelle mondiale. Se pose toutefois une question, celle de l'ampleur des inégalités sociales : elles ne peuvent se réduire que si la croissance est soutenue, ce qui permet souvent de consolider une classe moyenne et de créer des emplois. Or, le ralentissement de la croissance implique l'accentuation des écarts de revenus.

Depuis 2014, la pauvreté augmente et les inégalités se creusent à nouveau. La CEPAL indique que 30 % de la population latino-américaine aujourd'hui vit sous le seuil de pauvreté, et qu'il s'agit pour 50 % d'une population rurale. Quels seraient les scénarios de rupture ? En effet, pour Sébastien Velut, l'espace concerné sort d'une décennie d'avancées d'intégration, avec une convergence entre les états, la mise en place de forums de coopération. Or aujourd'hui, l'intégration régionale est dans une impasse. Les pays latino-américains vont-ils être en mesure d'affronter de manière collective ces difficultés comparables, ou vont-ils choisir de chercher chacun une solution dans leurs ressources nationales ? C'est une sorte de décomposition qui a lieu. L'élément majeur qui conditionne une partie des relations est la politique nord-américaine, qui remonte à la doctrine Monroe de 1923, et qui écarte aujourd'hui l'Union Européenne de la zone d'influence.

La Chine s'implante commercialement en Amérique latine au début des années 2000. Vers les années 2010, elle devient en plus un acteur culturel

majeur, comme en témoigne la multiplication des instituts Confucius. La guerre commerciale entre la Chine et les États-Unis se joue finalement sur le terrain de l'Amérique latine. Marie-Esther Lacuisse rappelle cependant que le phénomène n'est pas récent, car beaucoup d'ouvriers chinois ont participé à la construction du canal de Panama, et qu'il ne faut pas non plus oublier les migrations vers le Pérou au dix-neuvième siècle depuis l'Asie.

Pour Willibald Sonnleitner, la notion de crise est à remettre en question. Le Mexique est en permanence en crise, car on le compare à une époque, celle de l'âge d'or des années soixante-dix. La crise est de plus multiforme ; se pose d'abord le problème démographique à travers la gestion de la transition démographique, puis la question politique. Andrés Manuel López Obrador (AMLO) a très bien mené la relation diplomatique avec Trump dans un premier temps, en ne réagissant pas à la provocation constante. Sa stratégie semble avoir été moins combative ces derniers temps. L'ALENA est mise en cause structurellement en raison de la dégradation de ces relations.

Olivier Compagnon rappelle néanmoins que lorsqu'on dépasse le niveau rhétorique, on voit l'interdépendance mutuelle de manière manifeste entre deux pays tels que les États-Unis et le Venezuela à l'époque de la rivalité entre Bush et Chavez. N'est-ce pas une dimension avec laquelle AMLO et Trump doivent eux aussi composer ?

Une autre question surgit : comment interpréter les chiffres du PIB quand on estime que 53 % de la population latino-américaine travaille de manière informelle ? Quelle place ont l'économie mafieuse ou l'économie de la drogue ?

Sébastien Velut insiste sur le fait que le non-respect de la légalité en Amérique latine n'est pas disjoint de l'économie formelle. Par exemple, une entreprise en difficulté embauchera facilement des travailleurs de manière informelle. Mais la question centrale est que depuis dix ou quinze ans, on a vu la consolidation d'une petite classe moyenne, de familles sorties de l'extrême pauvreté, une petite classe moyenne s'est endettée pour acheter un logement, un véhicule etc. C'est cette classe moyenne qui se sent menacée par la récession économique aujourd'hui.

POLITIQUE : Le virage à gauche et le virage à droite ?

Après une période de « virage à gauche », qui a permis dans beaucoup de pays l'émergence d'une classe moyenne, a suivi un virage à droite, jusqu'à l'élection de Bolsonaro. Certes, le Mexique n'entre pas dans ce schéma ; mais comment concevoir cette évolution pour les autres pays ?

Pour Stéphane Witkowski, la notion de droite ou de gauche n'a pas de sens en Amérique latine et ce, déjà à l'époque du péronisme, en ce qui concerne l'Argentine. Ce que l'on peut dire, c'est qu'il y a des gouvernements progressistes qui sont arrivés au pouvoir et qui correspondaient sociologiquement à des dirigeants qui s'identifiaient au peuple, et qui ont connu de près la pauvreté. Dans la nouvelle génération, une partie de la droite est en lien étroit avec des intérêts nord-américains et n'hésite pas à organiser non pas des coups d'État militaires

appuyés par les services secrets nord-américains, mais plutôt de manière plus discrète, plus insidieuse, des coups d'État parlementaires.

Pour Willibald Sonnleitner, le schéma gauche / droite est une grille de lecture finalement peu utile. Le concept de gauche voyage mal en Amérique latine et capte seulement une petite partie du spectre politique sur place. Ce qui est plus utile, c'est le clivage concernant le rôle de l'État – à quel point il doit ou non intervenir dans l'économie – et la place du marché dans le fonctionnement de la société. L'autre concept à prendre en considération, c'est le « national populisme », qui n'est ni de gauche, ni de droite.

À une intervention d'Olivier Compagnon qui manifeste son désaccord en rappelant que le gouvernement de Correa s'appuie sur des mouvements sociaux réformateurs et celui d'Ortega sur la répression des mouvements sociaux, Willibald Sonnleitner insiste alors sur plusieurs distinctions nécessaires : État / marché, autoritarisme / démocratie, peuple / représentation.

À ces binômes, Stéphane Witkowski ajoute la distinction seul / sous l'influence des États-Unis. Au Nicaragua, tant qu'il y avait un accord entre le gouvernement sandiniste, le patronat et l'Église catholique, ce petit pays pauvre, chrétien et socialiste fonctionnait bien. Le changement a eu lieu lorsque le président Ortega a envisagé une réforme de la sécurité sociale qui heurtait les intérêts des grands patrons du Nicaragua, ce qui a déplu au FMI, puis a généré des tensions et une crise sociale, devenue politique et internationale. On peut rappeler d'autres exemples, montrant que la révolution bolivarienne n'a jamais été acceptée par les Américains.

Pour Sébastien Velut, on en revient encore à la question du rôle des États-Unis dans le Tiers-Monde pendant la Guerre Froide. Mais quelles sont aujourd'hui les alliances internationales permettant d'exercer une souveraineté ? L'alliance chinoise est un enjeu important. Le rôle de la France est aussi à interroger. Stéphane Witkowski confirme que la prise de conscience écologique et des enjeux climatiques doit être transformée avec des alliances franco-latino-américaines. Il faut renforcer les relations bilatérales et favoriser les partenariats dans les relations internationales sur ce sujet.

LE MEXIQUE

AMLO incarne une alternance très forte, il est arrivé au pouvoir le 1^{er} décembre 2018. Quel bilan constate-t-on après dix mois de présidence ?

L'idée d'AMLO était la « 4^e transformation » du pays, dans une inscription historique. C'est l'un des premiers présidents ayant assumé ses fonctions avant de prendre officiellement le pouvoir. On s'attendait à un scénario comme en 1995 avec une vraie crise, mais celle-ci n'a pas eu lieu.

La violence est en outre un phénomène majeur à prendre en considération : l'Amérique latine représente 8 % de la population mondiale et 39 % des homicides dans le monde. Et le Mexique est souvent sur le devant de la scène internationale en raison de cette violence. Le pays est-il en guerre civile, en guerre

interne, en guerre entre les acteurs du trafic de drogue et l'État ou encore en guerre contre d'autres acteurs étrangers ?

À ce propos, Willibald Sonnleitner rappelle que les taux d'homicides continuent d'augmenter et que la tendance n'est pas inversée. Le président n'est pas pour autant responsable, car les causes sont structurelles. Il ne faut pas oublier qu'il y a au Mexique différents types de police, qui exercent à plusieurs niveaux (fédéral, étatique...) et il y a peu de coordination entre les instances. La fragmentation politique de l'État et de la gouvernance, mais aussi la fragmentation économique, sociale et démographique de la société qui est en crise aggravent le phénomène. Une erreur d'AMLO a peut-être été de renforcer l'armée au lieu de préserver les quelques principes qui fonctionnaient sur place à l'échelle locale. La réorganisation des forces de l'ordre est en crise depuis les années 2000 à cause d'erreurs stratégiques et le phénomène se poursuit aujourd'hui.

La parole est à la salle

Concernant le modèle économique : il y a eu des tentatives de modifications internes, peu concluantes. Ces pays peuvent-ils transformer seuls leurs modèles, ou y a-t-il une situation structurelle ou structurante qui leur assigne une place qu'ils ont bien du mal à quitter ?

Selon Sébastien Velut, on trouve partout des plans de diversification, surtout dans les pays qui dépendent des exportations. On pense au Venezuela. Mais là, le facteur déterminant est que la rentabilité des activités est tellement élevée qu'il n'est pas possible de faire exister une activité alternative. Dans les autres pays, les économies et les marchés sont petits, les pays sont eux aussi petits (par exemple, l'idée d'une production d'industrie automobile en Équateur est impossible). Certes, aujourd'hui au Chili, on forme des gens aux finances, à la banque. Mais les niches restent réduites par rapport à l'enjeu d'une diversification profonde.

IHEAL (deuxième partie, consacrée au Brésil)

Elle a lieu en présence de Filipe Galvon, réalisateur du film *Encantado, le Brésil désenchanté* (2019).

« Considéré comme le pays de l'avenir à l'orée des années 2000, le Brésil a plongé dans une grave crise économique et institutionnelle à la veille du lancement de ses premiers Jeux Olympiques. Cette crise a conduit à la destitution de sa présidente Dilma Rousseff et à l'emprisonnement de son ex-président Lula. Elle signe la fin d'une époque que le film *Encantado* ranime à travers le regard de la génération Lula-Dilma, au sein de laquelle les jeunes issus de la classe populaire furent les premiers à pouvoir étudier à l'étranger. De Rio à Paris, *Encantado* donne la parole à cette génération pour faire le récit des événements qui ont conduit le pays à son désenchantement et relaye son questionnement sur le sens de cette crise. D'autres experts, dont trois candidats aux élections

présidentielles de 2018, éclairent le sujet de leurs analyses politiques. À l'heure où d'autres démocraties semblent vaciller et où des mouvements de protestation spontanés illustrent une forme de désillusion vis-à-vis du pouvoir, le film fait du Brésil un exemple pour questionner l'avenir du vivre ensemble et inventer un nouveau destin politique. »¹

Encantado, le Brésil désenchanté (2019)

Le film de Filipe Galvon propose une vision très émouvante dans ce qui a changé dans le Brésil des années 2013. Est-ce une vision réductrice du processus au sens où le Parti des Travailleurs, au pouvoir avec Lula et qui a contribué à l'émergence d'une petite classe moyenne, à l'accession à l'enseignement supérieur de ceux qui n'avaient aucune chance d'y accéder, a peut-être aussi une lourde responsabilité ?

Dans le gouvernement au Brésil, on constate une cooptation permanente, sauf en période de dictature : la constitution brésilienne de 1988 interdit presque totalement de construire des majorités. Ainsi, tous les chefs d'État, en l'occurrence Lula, sont contraints à l'échelle fédérale, ou à l'échelle des municipalités, de construire des coalitions. Il en résulte, vu de l'extérieur, une impression d'incohérence du jeu politique, mais c'est le seul moyen de constituer le fonctionnement à différentes échelles.

Filipe Galvon souligne l'existence du réseau Red-br dont il est membre, un réseau dont le but est de rendre visible en France ce qui se passe au Brésil. Au mois de juin a eu lieu, par exemple, une lecture des lettres que Lula avait reçues en prison. Ces lettres sont disponibles en ligne sur le site du réseau (<https://red-br.com>).

Événements entre 2013 et 2016

Le film explique l'euphorie des projets autour des Jeux Olympiques et de la Coupe du Monde, la perte du statut social de la classe moyenne et le rôle de la presse. Du point de vue politique, Dilma Rousseff, élue en 2010, est une femme politique qui n'avait exercé aucun mandat politique avant d'être élue présidente du Brésil, elle n'était pas intéressée par le jeu politique et notamment par cette nécessité de faire des coalitions gouvernementales. Elle a été abandonnée par les partis politiques les uns après les autres qui se sont « vengés » : c'est un coup d'État parlementaire et un *impeachment*, très bien décrit dans le film. L'erreur est de ne pas avoir fait une réforme politique et institutionnelle importante dont le pays avait besoin. Par ailleurs, le seul motif qu'on a reproché à Lula pour l'envoyer en prison, c'est d'avoir visité un appartement, et on s'est appuyé entre autres documents sur des articles de presse, la justification donnée par le juge

¹ <https://www.festivaldebiarritz.com/type-evenement/festival-2019/rencontres-de-liheal-festival-2019/>

Sérgio Moro étant qu'il s'agit de pièces sur lesquelles il est possible de s'appuyer. Ce qui se joue n'est pas une destitution, mais un coup d'État parlementaire.

La situation actuelle

Il y a eu de nombreuses destitutions : en Argentine, en Équateur, au Honduras, au Paraguay. Cela illustre une conflictualité entre le législatif et l'exécutif, un schéma que l'on ne connaît pas en Europe. Cela illustre une fragilisation des démocraties latino-américaines dont on se réjouissait de la consolidation au sortir des dictatures. Or, ces constitutions sont héritées du modèle nord-américain : la soupape est la destitution, et non la possibilité de changer de gouvernement ou de Premier Ministre comme en France, en Italie ou en Espagne.

En Argentine, les partis ne jouent pas un rôle structurant et régulateur de la démocratie que l'on pourrait attendre. Les partis, en outre, ne sont plus capables de canaliser la demande sociale. Au Brésil, une partie de la gauche hors Parti des Travailleurs n'a pas de débouché dans le système des Partis.

On rencontre donc une crise globale du système des partis. De plus, la démocratie est plus compliquée à pratiquer dans les sociétés très polarisées, ce que disait déjà Alexis de Tocqueville : plus les inégalités se renforcent dans une société, plus la démocratie est en péril.

Un laboratoire du politique ?

Quand on a analysé l'émergence du chavisme au Venezuela, une des lectures était de dire que la vie politique était articulée autour de deux grands partis qui monopolisaient le pouvoir : les démocrates-chrétiens, de centre-droit, et les socio-démocrates, de centre gauche. Puis la néo-libéralisation est devenue la condition pour bénéficier de l'aide au développement. Ainsi, des modèles internationaux viennent s'imposer aux acteurs des modèles nationaux, ce qui a comme conséquence le phénomène de « dédagisme » que l'on a vu en Amérique latine avant de le constater en Europe. Globalement, les jeux entre législatif et exécutif sont secondaires par rapport à d'autres acteurs qui sont décisifs : l'armée, les milieux économiques et financiers, la presse, la justice et la nostalgie du chef, que l'on retrouve dans l'élection de Bolsonaro et de Lula. De plus, le Brésil est un pays dont la période démocratique a été très courte, d'où la volatilité du corps électoral brésilien.

La question des mentalités est aussi à prendre en ligne de compte : il y a une jeune génération qui est née dans la démocratie, qui sait ce que c'est de vivre dans un pays apaisé. Olivier Compagnon rappelle l'ouvrage *1848 ou l'apprentissage de la république*, de Maurice Agulhon, et précise les étapes nécessaires à la progression : si l'on veut se projeter vers l'avenir, rappelons que l'enracinement de la République en France est parallèle à l'invention d'un État social, notamment à travers le développement de l'école publique. Il faut en outre penser à

inventer des États qui aient une efficacité pour une redistribution permettant de réduire les inégalités.

Le bilan Bolsonaro

Après l'effondrement des partis traditionnels, le 1^{er} janvier 2019, Jair Bolsonaro arrive au pouvoir. Quelles ont été les mesures depuis neuf mois ? Quelles sont les ruptures en matière économique ? En matière de politique publique ? Y a-t-il une vraie rupture en matière de politique environnementale ?

Le premier bilan montre des interrogations de tout l'appareil diplomatique brésilien sur l'image du Brésil sur la scène internationale, une image écornée, discréditée suite à certaines sorties de Bolsonaro, qui n'a pas convaincu à Davos. Sur le plan de la politique intérieure, on constate de plus en plus de mécontentement de la société civile, ainsi que des coupes dans les budgets pour les missions environnementales, pour les minorités, pour les lois, pour la communauté LGBT. La société est donc fracturée, et Bolsonaro de plus en plus impopulaire.

Il est important de préciser que l'armée est acquise aux communautés démocratiques, c'est un système d'inspiration colbertiste, qui veut conserver les entreprises dans le giron de l'État. Ainsi, le Brésil des militaires n'a rien à voir avec le Chili des années 1980. Il y a donc une rupture lorsque Bolsonaro, soutenu par les fameux trois B (boeuf, soit le lobby de l'agrobusiness, Bible et balles), favorise les privatisations, qui peuvent entrer en rupture avec la vision de la majorité des militaires.

On constate par ailleurs une restriction de crédits dans l'enseignement supérieur, et dans la culture : par exemple, le Parti des Travailleurs avait créé une agence nationale du cinéma ANCINE, dont le budget a été amputé de moitié depuis l'arrivée de Bolsonaro. Pour poursuivre ce bilan, il faut se reporter au programme de Bolsonaro pour son élection, dans la continuité de ce qui avait été mis en place par Temer : le démantèlement des institutions environnementales de protection de l'environnement au profit de l'avancée des entreprises sur la forêt, la révision du code du travail avec l'individualisation des travailleurs et la réforme des retraites, qui coûtent cher, pour limiter les dépenses de l'État.

La question mémorielle est une composante de la politique de Bolsonaro : la légitimation de la pertinence de la dictature n'a pas d'équivalent dans les pays voisins. En Argentine, il y a eu les grands procès des bourreaux, un processus très long et progressif, mais qui a eu lieu. Au Brésil, il y a une tendance à ne pas exhumer le dossier. Une explication possible est le nombre moins important de morts par rapport aux pays voisins, mais cela n'enlève rien aux tortures et exactions commises. Filipe Galvon précise que le Brésil n'est pas un pays qui cultive sa propre histoire : les fantômes de l'esclavage, de la dictature, sont toujours présents. On n'a pas pris le temps de faire le devoir de mémoire, même si la commission de la vérité est une question qui n'est plus occultée, qui ressurgit dans le débat, entre les historiens, les intellectuels, les universitaires et les journalistes.

La question du fédéralisme brésilien comme possible contre-pouvoir est fondamentale : on a constaté une union des gouverneurs de la région du

Nordeste, dans une démarche de coalition pour créer un front contre Bolsonaro. Mais l'homogénéité du territoire est forte : il n'a jamais éclaté, ce qui n'est pas le cas en Argentine. Cependant, on remarque le développement de relations internationales de la part des collectivités territoriales, comme par exemple l'agence de l'État de São Paulo qui travaille avec des acteurs internationaux.

Enfin, dans un monde où circulent les fausses informations, les informations non vérifiées et les informations biaisées, le défi actuel reposant sur la recherche de la vérité et la mission éducative pour la recherche d'informations est plus que jamais d'actualité.

Rencontre littéraire avec Jorge Volpi

Jacques Aubergy anime une rencontre avec Jorge Volpi, à l'occasion de la sortie de son nouveau roman, *Un roman mexicain : l'affaire Florence Cassez* (Le Seuil).

J.A. Avant-hier, Mempo Giardinelli disait qu'on ne peut pas mourir de littérature, et à travers son œuvre, Jorge Volpi démontre qu'il faut vivre avec la littérature. Lui a aussi eu la chance de pouvoir en vivre. Mais je pense qu'il ajouterait : « de façon très sérieuse. » Tu es d'accord ?

J.V. Merci à tous d'être là, cela fait plaisir de voir autant de monde un samedi matin pour parler de littérature, pour écouter un écrivain mexicain.

J.A. Tu es un écrivain mexicain marqué par une francophilie très importante. Avant de parler de cette vie française, je voudrais qu'on commence par ton enfance, par un livre que tu as écrit juste après le décès de ton père, qui est un personnage qui a beaucoup compté dans ta vie et dans ton œuvre.

J.V. Oui, c'est un livre qui s'appelle *Examen de mon père*, c'est, je crois, mon livre le plus intime, le plus personnel. Mon père était chirurgien, d'origine italienne. Le père de mon grand-père était un sculpteur italien qui est arrivé au Mexique au début du vingtième siècle, et donc mon grand-père est arrivé enfant et était mexicain, mais je ne sais pas pourquoi, mon père a toujours cru qu'il était italien. Mon père était très francophile et à la maison, on parlait toujours de l'Italie et de la France. À son époque, mon père avait été élevé chez les maristes et la langue qu'on parlait, ce n'était pas l'anglais, mais le français. Ma mère aussi parlait français, elle était traductrice. Mon père n'est jamais allé en Italie, mais il connaissait par cœur les rues de Rome ou de Milan, il parlait toujours de l'histoire de l'Italie et de littérature française. Mon meilleur souvenir d'enfance, c'était l'heure du repas, parce que c'était très important pour mon père, qui aimait nous parler de musique, d'histoire et de littérature. Par exemple, de la Révolution française, et jamais de la Révolution mexicaine. C'était très bizarre. Mon père ne voulait pas voyager, il se sentait à l'aise chez lui. Dans ces histoires sur l'Italie et la France, je retrouve l'origine de ma passion pour les histoires. Mon père a toujours rêvé que mon frère et moi nous acceptions de devenir médecins comme lui, ce qui était impensable pour nous. Mais en même temps, sa passion pour les histoires ont fait que je suis devenu écrivain.

J.A. Tu dis que tu as écrit ce livre pour porter son deuil, et tu as une formule qui m'a touché : tu dis que lorsque ta grand-mère est morte, ton père a porté pendant un an une cravate noire, et que toi, tu as écrit un livre.

J.V. Oui, pour moi, c'était impossible car je ne porte jamais de cravate... J'ai décidé de porter un deuil littéraire, en consacrant une année complète à l'écriture d'un livre sur mon père, et sur le Mexique de mon père. J'ai vécu pendant des années à l'étranger, en Italie, en Espagne, en France et aux États-Unis. Quand je suis rentré au Mexique, j'ai trouvé mon père malade, très vieilli et n'ayant plus de goût pour toutes les activités qu'il pratiquait avant. En même temps, j'ai vu qu'il y avait un certain rapport avec ce qui était arrivé à mon pays. J'étais parti en 1996, d'un pays assez troublé, mais pacifique. On en était fiers, car par rapport au reste de l'Amérique latine, le gouvernement était un peu autoritaire, mais le pays était en paix, c'était la démarche du PRI (Parti Révolutionnaire Institutionnel). Mais à partir de 2006, le président Felipe Calderón a déclenché la guerre contre le narcotrafic et le Mexique est devenu l'un des pays les plus violents au monde. Il y a eu environ 80.000 disparitions, un chiffre énorme. Donc quand je suis rentré au Mexique, j'ai vu mon père enfoncé dans la dépression, ce n'était plus le père que j'avais connu, et le Mexique n'était pas non plus le pays que j'avais quitté. Quand mon père est mort, j'ai décidé de faire ce livre autour des passions de mon père, la littérature, la musique, et aussi autour du corps, parce que mon père était chirurgien et que le corps était important pour lui. Je savais donc dès l'abord que je voulais écrire dix chapitres, chaque chapitre consacré à une partie du corps, et le rapport direct ou métaphorique, entre cette partie du corps et le travail de mon père, un chapitre sur le cœur, sur la tête, sur la main... Mon père avait des mains très agiles, c'était une nécessité dans son travail. Et il ne s'agit pas seulement du corps des patients de mon père, ou du sien, mais aussi du corps social, et de comment ce corps est devenu malade.

J.A. Revenons un peu en arrière. À la fin de tes études au lycée, tu n'as pas vraiment envie de devenir écrivain. Tu es plutôt un matheux, mais tu vas connaître des rencontres qui vont être décisives dans ta vie et t'amener vers la littérature, et vers ce mouvement appelé le Crack, qui a souvent été très mal interprété et dont j'ai lu que tu disais que c'était une forme très mexicaine, à la fois sérieuse et espiègle.

J.V. Oui, je me définis davantage par ce que je ne suis pas que par ce que je suis : je suis un musicien raté et un scientifique raté. Et puis, à seize ans, dans cette école de frères maristes, où ont étudié aussi Carlos Fuentes et d'autres écrivains, j'ai rencontré Ignacio Padilla et Eloy Urroz. Il y avait un prix pour des nouvelles, et Carlos Fuentes avait gagné neuf prix avec des pseudonymes différents ! Une de ces nouvelles était *Chac Mol*, qu'il avait écrite quand il avait quinze ans. Eloy, qui à l'époque écrivait de la poésie, m'a poussé à écrire ma première nouvelle et lui aussi en a écrit une. Il a gagné le cinquième prix, et moi le troisième, et Ernesto Padilla avait gagné le premier. Nous sommes devenus très amis et cette émulation a été très importante pour moi. Et en 1994, avec Pedro Ángel Palou et Ricardo Chávez, on a eu l'idée de créer un groupe littéraire. Au Mexique en effet, il n'y avait plus de groupe littéraire, depuis l'époque

du *boom*, et de plus, c'est nous qui avons choisi le nom du groupe. À l'époque, on était jeunes et innocents et on ne savait pas que le crack était une drogue. Tout le monde nous demandait si on écrivait sous l'effet des stupéfiants, mais ce n'était pas ça du tout. C'était tout simplement une sorte d'hommage au boom latino-américain, on cherchait une autre onomatopée anglaise qui exprime, après l'explosion, la fissure. On aimait beaucoup les écrivains du boom, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar etc., à l'époque on n'aimait pas ce qui se passait dans la littérature latino-américaine et on voulait revenir aux origines du boom. C'était ça la démarche de notre groupe. On a rédigé un manifeste et on nous a très mal interprétés, les critiques étaient féroces, il y avait un malentendu, beaucoup pensaient que le crack était une réaction contre le boom, alors que c'était le contraire. Et au Chili, à la même époque, il y a eu le manifeste d'Alberto Fuguet pour le groupe de Macondo, eux étaient plutôt contre le boom et il y a eu une confusion. Mais cette amitié littéraire entre les membres de notre groupe nous a convertis en écrivains professionnels. En 2000, les deux groupes se sont rencontrés et nous sommes devenus très amis.

J.A. Il y a eu aussi les années de formation universitaire, à l'UNAM, puis à Salamanque.

J.V. Oui, à l'époque c'était assez rare que des jeunes gens qui voulaient devenir écrivains professionnels créent un groupe à partir d'une formation académique. Nous avons fait un doctorat, Eloy aux États-Unis, Ignacio en Angleterre et après à Salamanque, et moi-même au début au Mexique et après à Salamanque, avec Ignacio. Au moment de rédiger ma thèse, j'occupe mon temps libre pour écrire un livre, qui est devenu *À la recherche de Klingsor*. Quand j'ai écrit ce livre à Salamanque, c'était un des moments les plus heureux de ma vie. Ce roman a été publié en Espagne et a gagné le prix Biblioteca breve, un prix qu'avaient reçu Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Cabrera Infante, et cela a changé ma vie.

J.A. Il a été traduit en trente langues, cela a été un succès planétaire, et tu deviens un écrivain qui est aussi une personnalité. Quand on connaît un tel succès, comment fait-on pour survivre ?

J.V. Ce n'était pas facile, j'avais trente ans, et l'auteur ne s'explique jamais la raison du succès, pourquoi un livre est plus lu que les autres. C'était un livre qui n'avait rien à voir avec le Mexique, ce qui s'explique par ce que je vous ai raconté auparavant au sujet de mon père et de mon enfance. C'était un livre à propos d'un projet atomique allemand, sur les rapports entre la science et le pouvoir, et sur des décisions éthiques pendant la seconde guerre mondiale. C'était exactement la démarche du Crack, un écrivain mexicain a le droit d'écrire sur n'importe quoi, comme un écrivain français : on ne demande jamais à un écrivain français pourquoi il écrit sur le Mexique, l'Allemagne ou l'Égypte, alors qu'on attend d'un écrivain latino-américain qu'il soit exotique. J'étais un étudiant anonyme de doctorat et du jour au lendemain, je me suis retrouvé écrivain professionnel. Le deuxième roman a donc été très difficile à écrire, ce fut *La fin de la folie*, un roman qui se passe en France et en Amérique latine, autour de Michel Foucault, Roland Barthes, Althusser et Jacques Lacan. Mais l'autre changement

dans ma vie a été aussi causé par la littérature, parce que le livre a été publié en espagnol en 1999, et en 2000, le Mexique a commencé à devenir une espèce de démocratie. Le Président Fox a gagné les élections, c'était le premier qui n'était pas membre du PRI, et il a nommé Jorge Castañeda, un intellectuel très important au Mexique, comme son ministre des Affaires étrangères, et c'est lui qui m'a invité à commencer une vie publique au Mexique, parce que cette idée prévalait de nommer des ambassadeurs et des attachés culturels parmi les jeunes artistes. Il me proposait donc d'être attaché culturel en Allemagne, car il avait lu mon premier roman. C'est là tout le pouvoir de la littérature, parce que je ne parle pas l'allemand, et je ne suis allé qu'une fois en Allemagne, en vacances. J'ai donc expliqué que j'étais francophile et j'ai été nommé attaché culturel à l'ambassade du Mexique à Paris. Au début, c'était étonnant pour moi, et après, j'ai commencé à aimer cela : partager ma vie entre l'écriture et d'autres responsabilités. J'ai travaillé aussi comme directeur d'une chaîne culturelle au Mexique (canal 22), j'ai été directeur du festival *cervantino*, et maintenant, je suis responsable de la culture pour l'Université Nationale.

J.A. Il y a aussi une période importante, qui correspond à l'enseignement universitaire.

J.V. Oui, c'est autre chose qui me plaît énormément. J'ai eu la possibilité d'enseigner aux États-Unis, ici en France, à l'Université de Pau, en Espagne et au Mexique.

J.A. Revenons à l'actualité de tes romans. Je regrette que tu n'écrives plus de contes. Tu as écrit *Jour de colère*, qui est un petit bijou, où tu donnes un nom à un genre littéraire qui existe mais qui n'a pas de nom.

J.V. Comme la plupart des romanciers latino-américains, j'ai commencé par écrire des nouvelles, ce qu'on appelle en espagnol *cuentos*. Au bout d'un moment, je me suis aperçu que je n'étais pas un écrivain de nouvelles, c'était pour moi presque impossible d'écrire ces textes très brefs et condensés qui peuvent se lire en une journée, en revanche je me suis rendu compte que je me trouvais à l'aise dans ce que j'appelle la « distance moyenne » et aussi dans des gros romans, et c'est ce que j'ai fait pendant vingt ans.

J.A. Avant d'en venir à ton livre sur l'affaire Cassez, encore quelques mots de la chronologie : tu es né en 1968, une année importante, et puis il y a une date trop oubliée selon moi, qui est 1988.

J.V. Oui, je suis né en 1968 comme mon ami Ignacio Padilla, qui est malheureusement décédé il y a trois ans dans un accident de voiture. Dans mon enfance, on ne pouvait pas parler de ce qui s'était passé en 1968, du massacre des étudiants le 2 octobre sur la place des Trois cultures. Je crois que c'est pour cela que j'ai décidé d'écrire deux livres autour des événements de cette année, dont un sur les rapports entre les intellectuels et les étudiants. L'autre année, 1988, c'est le début d'un changement important dans le système politique mexicain. C'était la première fois que j'ai pu voter et on a voté en masse contre le candidat du PRI et en faveur du candidat de la gauche qui était Cuauhtémoc Cárdenas. Mais il y a eu une énorme fraude électorale et Carlos Salinas a gagné les élections, et a commencé une période néolibérale au Mexique, qui dure encore, au moins

en termes économiques. L'autre année vraiment intéressante a été 1994, l'année de la révolution zapatiste, et j'ai écrit un livre, là encore sur le rapport entre les intellectuels de tous pays et la révolution incarnée par le sous-commandant Marcos. La révolution avait commencé en janvier, et en mars le candidat du PRI a été tué à Tijuana, puis un autre politicien. Ce fut l'année où la violence a commencé à se développer. Puis en 2000, le PRI a perdu les élections. En 2006, il y a eu une nouvelle fraude électorale de Felipe Calderón contre Manuel López Obrador, et en décembre le président Calderón a déclenché la guerre contre les narcotrafiquants, avec pour conséquence une épouvantable violence. Enfin, l'année dernière, le candidat de gauche López Obrador, après avoir perdu deux fois, a enfin remporté les élections. Le pays continue cependant à être très violent.

J.A. C'est une bonne transition pour parler de l'affaire Cassez, où tu récupères les mensonges des politiciens : l'écrivain fait de la fiction pour dire la vérité. Ce roman, tu l'écris surtout pour dénoncer le système mexicain.

J.V. Il faut savoir que ce sont les mêmes politiciens et policiers qui étaient impliqués dans l'affaire Cassez en 2005 et qui ont déclenché la guerre contre les trafiquants l'année suivante. L'origine de cette violence, d'une certaine façon, on la trouve dans l'affaire Cassez. On a annoncé à la télévision sur les deux chaînes du matin les plus regardées à l'époque qu'on allait transmettre en direct l'arrestation des kidnappeurs et la libération des trois victimes par la police, ce qui était inouï. Televisa et Teleazteca l'ont fait pendant trois heures. Les kidnappeurs étaient la française Florence Cassez et son ami mexicain, Israël Vallarta. Ils étaient accusés d'avoir kidnappé une jeune femme, un jeune homme et un enfant de huit ans. C'était la société du spectacle, on pouvait le constater tous les jours à la télévision mexicaine. On a même vu en direct comment un policier torturait Israël Vallarta. Personne ne protestait, car l'important, c'était de montrer l'efficacité de la police mexicaine pour lutter contre les kidnappeurs, car à l'époque le premier problème engendré par la violence, c'était les enlèvements. Maintenant, ce sont les homicides. Trois mois plus tard, on a vu que tout cela était faux, n'était qu'un montage orchestré par la police, avec la complicité des médias. La question était : que s'est-il vraiment passé ? Et cela a déclenché l'affaire Cassez, qui continue encore, car si Florence Cassez a été libérée en 2013 par la Cour suprême, Israël Vallarta est toujours en prison, sans date de jugement. Cela montre bien que la Justice au Mexique n'existe pas. C'est donc ce que je voulais raconter dans cette histoire. Pour la première fois, j'ai donc décidé de ne pas faire un roman de fiction, mais ce qu'on appelle un roman documentaire, et cela parce que dans cette histoire, comme la fiction a été menée par le pouvoir, par la police, et par les médias, c'était pour moi presque impossible d'écrire un roman avec fiction. J'ai commencé à rédiger comme si j'étais un journaliste.

J.A. D'abord, tu as dû lire la totalité des dossiers.

J.V. Oui, j'ai lu vingt mille pages de dossiers. J'avais aussi étudié le droit, que j'avais abandonné à cause de la littérature, et pour ce livre, j'ai récupéré, d'une certaine façon, ma formation d'avocat. Et dans les dossiers, j'ai trouvé très vite les évidentes irrégularités. Le problème est que personne au Mexique ne lit les dossiers criminels, ni le juge, ni les avocats, ni personne. J'ai interviewé tous ceux

qui étaient intervenus dans cette affaire, et j'ai décidé d'écrire toute cette histoire comme si c'était un roman. C'est une sorte de chronique, mais avec la même imagination dans la construction de l'histoire que si c'était une fiction inventée par moi. Les faits sont réels, c'est la construction qui répond à une imagination romanesque. Pour moi, la littérature engagée, c'était démodé, mais quand j'ai commencé à voir ce qui s'était passé derrière l'histoire officielle, je me suis rendu compte de ce qu'était la justice au Mexique. Les statistiques sont épouvantables. Sur dix crimes commis, un seul fait l'objet d'une sentence. Neuf restent donc impunis. Et si l'on parle d'autres crimes comme les viols, c'est encore pire. C'est un système corrompu qui commence avec les policiers et arrive jusqu'aux juges, et où la torture est une pratique courante.

J.A. On pourrait rappeler les quarante-trois disparus d'Iguala, l'événement survenu en 2014, sous le mandat d'Enrique Peña Nieto.

J.V. Justement, j'ai commencé à écrire mon livre au moment de la disparition des étudiants de l'École Normale rurale d'Ayotzinapa, dans l'État de Guerrero, un des États les plus pauvres du pays. C'était comme un miroir : je lisais les dossiers de l'affaire Cassez, et je voyais en même temps ce qui se passait dans le cas Ayotzinapa. Cinq ans après, on retrouve l'invention des coupables, la torture, la falsification des preuves. Or, il s'agit d'un autre gouvernement, un gouvernement de gauche, qui a promis de résoudre ces cas, mais on ne sait toujours rien de la vérité. La police et la justice ont fait l'impossible pour que personne ne sache la vérité, la vérité cachée par le pouvoir.

J.A. Nous allons tâcher d'être un peu moins pessimistes et de parler de quelqu'un qui n'est plus là, mais qui nous était très cher, Nacho Padilla.

J.V. Nous nous sommes connus au lycée et avons eu des vies parallèles : quand j'ai gagné le prix pour *À la recherche de Klingsor*, il a publié un roman qui s'appelle *Amphitryon*, dont la traduction française est publiée chez Gallimard. Il a gagné un prix en Espagne pour ce roman, qui a été traduit ensuite dans de nombreuses langues. Nous avons vécu à Salamanque pendant deux ans, et pour moi, ce n'était pas seulement un ami, mais comme un frère. Je crois aussi que c'était l'un des auteurs de nouvelles les plus remarquables de notre temps. Il avait le projet d'écrire quatre livres de nouvelles, sur des thèmes qui lui étaient très chers, et que les quatre soient publiés et lus ensemble. En espagnol, on appelle cela « la micropedia ». Il n'a pas vu son projet abouti, mais j'ai pu être l'éditeur de ces livres et accomplir son rêve, même si ces livres n'ont pas encore été traduits en français.

J.A. Avant de passer la parole au public, je voulais te demander s'il y a un mot de ta langue que tu préfères aux autres.

J.V. J'adore le terme « papalote », qui vient du nahuatl, et qui veut dire cerf-volant.

J.A. Et le mot que tu détestes ?

J.V. Corrupción.

J.A. Si tu n'avais pas été écrivain, qu'aurais-tu aimé être ?

J.V. Chef d'orchestre.

J.A. J'ai oublié de te demander pourquoi ce titre de *Un roman mexicain* ?

J.V. En espagnol, c'est *Una novela criminal*. J'avais d'abord pensé à l'intituler « Une autre vérité que la nôtre » (« Otra verdad que la nuestra »). Quand le livre a gagné le prix, mon editrice espagnole m'a conseillé de changer le titre, mais comme « Un roman criminel » était déjà pris, mon excellent traducteur Gabriel Laculli, celui qui fait que mes romans soient meilleurs en français qu'en espagnol, a proposé *Un roman mexicain*.

À la question dans le public de savoir s'il a subi des pressions à la suite de la publication de ce dernier roman, Jorge Volpi répond qu'il est rentré au Mexique depuis six ans et qu'il craignait les réactions car c'était un roman très engagé, avec une dénonciation précise, donnant le nom des politiciens, mais qu'il ne s'est rien passé. Il ajoute : « Je crois que c'est parce que je suis romancier, car le Mexique est un pays très dangereux pour les journalistes. » Ce livre va devenir une série télévisée, une coproduction franco-mexicaine Netflix. Cela permet à Jacques Aubergy de l'interroger sur ses rapports d'écrivain avec le cinéma. Jorge Volpi s'y est toujours intéressé. Son livre *Las Elegidas* a été adapté au cinéma.

Une autre question porte sur l'accès aux dossiers de l'affaire Cassez.

J.V. En 2009, c'était le moment de la plus grande tension entre le Mexique et la France, parce que le Président Nicolas Sarkozy est allé au Mexique et a essayé de libérer directement Florence Cassez, ce qui a déclenché une énorme tension entre les deux pays, l'année du Mexique en France a été annulée, et on ne parlait plus que de cela. Et non, cela n'a pas été difficile pour moi d'avoir accès aux dossiers, car la famille d'Israel Vallarta m'a donné accès au dossier complet, ce qui était plus simple que de passer par la voie bureaucratique.

J.A. Je tiens à souligner ton honnêteté intellectuelle : à chaque fois que tu donnes ton point de vue, tu préviens le lecteur. Et je ne voudrais pas donner à croire qu'il s'agit d'une longue liste de documents sur l'affaire : c'est aussi un roman d'amour, un roman policier et bien sûr politique. Par ailleurs, à propos d'engagement, tu as publié récemment un livre contre Trump, qui n'est pas encore traduit.

J.V. Oui, si l'on parle d'enlèvement, je peux dire que le Mexique a été kidnappé par Donald Trump. *Contra Trump* est un petit pamphlet. Trump considère les Mexicains comme ce qu'il y a de pire au monde et il a décidé de construire ce mur : finalement, il n'a pas pu le faire, mais il a transformé le Mexique en mur contre le reste de l'Amérique latine. Nous avions avant une politique libérale vis-à-vis des migrants d'Amérique centrale et d'ailleurs, mais nous avons été menacés par Trump, qui a dit qu'il allait taxer les produits mexicains et détruire complètement l'économie mexicaine si le pays ne devenait pas le mur invisible des États-Unis contre les migrants d'Amérique centrale et d'Amérique du sud. Maintenant, nous sommes obligés d'être des complices de Trump.

L'échange se termine par le souhait que ce pays magnifique, si riche en termes de culture, de diversité, puisse se relever et connaître des jours meilleurs.

Concert du Septeto Santiaguero

Le nom du groupe existe depuis 1931, date de la création du célèbre septet. Le groupe mêle l'héritage du « son cubano » et sa propre interprétation. L'album

« No quiero llanto – Tributo a los compadres » a obtenu le Grammy Latino de 2015.

Les films

Dans la catégorie des films hors-compétition, on comptait : *Breve Historia del planeta verde* (Santiago Loza, Argentine), *La Cordillère des songes* (Patricio Guzmán, Chili), *Maternal* (Maura Delpero, Argentine, Italie), *Nuestras madres* (César Díaz, Guatemala, Belgique, France), *Por el dinero* (Alejo Moguillansky, Argentine), *Sem Seu Sangue* (Alice Furtado, Brésil) et *Waye. Hemen. Aquí* (Igoitz D. Ibargoitia, Andoni Marquinez, Irati Brinas, France).

Un hommage à Julio Bressane permettait de voir *Beduino*, *Educação Sentimental* et *Sedução da carne*.

Le film de clôture était *Où es-tu, João Gilberto ?* (Georges Gachot, Allemagne, France, Suisse).

Enfin, la sélection Kimuak (courts-métrages produits en Euskadi) était composée de *Ama* (Josu Martinez), *Ancora Lucciole* (María Elorza), *No me despertéis* (Sara Fantova), *Zain* (Pello Gutiérrez), et celle d'ALCA (courts-métrages soutenus par la région Nouvelle-Aquitaine) de *Angèle à la casse* (Matthieu Chatellier), *Odol Gorri* (Charlène Favier), et *Pendant que les champs brûlent* (Louve Dubuc-Babinet).

Palmarès du festival 2019

Longs-métrages de fiction (10 films en compétition) : *1100* (Diego Castro, Argentine), *Alelí* (Leticia Jorge Romero, Uruguay, Argentine), *Canción sin nombre* (Melina León, Pérou, Espagne, États-Unis), *Ceniza negra* (Sofía Quirós Ubeda, Costa Rica, Argentine, Chili, France), *La Bronca* (Daniel et Diego Vera, Pérou, Espagne, Colombie), *La Fièvre* (Maya Da-Rin, Brésil, France, Allemagne), *La Llorona* (Jayro Bustamante, Guatemala, France), *La Vie invisible d'Eurídice Gusmão* (Karim Aïnouz, Brésil, Allemagne), *Las buenas intenciones* (Ana García Blaya, Argentine), *Une mère incroyable* (Franco Lolli, Colombie, France).

Le jury Fiction était composé de Mireille Perrier (Présidente du jury), de Thomas Cailley, Emilie Deleuze, Didar Domehri et José Muñoz.

Interprète de *La Fièvre*, Regis Myrupu

Abrazo du meilleur film : *La Fièvre (A Febre)* de Maya Da-Rin, (Brésil, France, Allemagne)



S



« Manaus, une ville industrielle au cœur de la forêt amazonienne. Justino, un amérindien de 45 ans, est agent de sécurité dans le port de commerce. Sa fille se prépare à partir pour Brasilia afin d’y suivre des études de médecine. Confronté à la solitude de sa modeste maison et persuadé d’être poursuivi par un animal sauvage, Justino est saisi d’une fièvre mystérieuse. »

Prix du jury : *La Vie invisible d’Eurídice Gusmão* (*A Vida invisível de Eurídice Gusmão*) de Karim Ainouz, (Brésil, Allemagne)

« Rio de Janeiro, 1950. Eurídice, 18 ans et Guida, 20 ans, sont deux sœurs inséparables. Elles vivent chez leurs parents et rêvent, l'une d'une carrière de pianiste, l'autre du grand amour. À cause de leur père, les deux sœurs vont devoir construire leurs vies l'une sans l'autre. Séparées, elles prendront en main leur destin, sans jamais renoncer à se retrouver. »

Mention spéciale du jury : *Canción sin nombre* de Melina León, (Pérou, Espagne, États-Unis)

« Pérou, au plus fort de la crise politique des années 80. Georgina attend son premier enfant. Sans ressources, elle répond à l'annonce d'une clinique qui propose des soins gratuits aux femmes enceintes. Mais après l'accouchement, on refuse de lui dire où est son bébé. Décidée à retrouver sa fille, elle sollicite l'aide du journaliste Pedro Campos qui accepte de mener l'enquête. »



Pamela Mendoza, interprète de *Canción sin nombre*

Le jury du Syndicat français de la critique de cinéma était composé de Miquel Escudero Diéguez, Perrine Quennesson et Bénédicte Prot.

Prix du Syndicat Français de la Critique de Cinéma : *La Vie invisible d'Eurídice Gusmão* (*A Vida invisível de Eurídice Gusmão*) de Karim Aïnouz, (Brésil, Allemagne).

Mention spéciale du Syndicat Français de la Critique de Cinéma : *Las Buenas Intenciones* de Ana García Blaya (Argentine).

Prix du public : *La Llorona* de Jayro Bustamante (Guatemala, France)

« *La Llorona* : seuls les coupables l'entendent pleurer. Selon la légende, la Llorona est une pleureuse, un fantôme qui cherche ses enfants. Aujourd'hui, elle pleure ceux qui sont morts durant le génocide des indiens mayas. Le général, responsable du massacre mais acquitté, est hanté par une Llorona. Serait-ce Alma, la nouvelle domestique ? Est-elle venue punir celui que la justice n'a pas condamné? »



DOCUMENTAIRES

Le jury était composé de Stefano Savona (Président du jury), de Stéphane Mercurio et Fabienne Moris.

En compétition : *Fait vivre*, Óscar Ruiz Navia, (Colombie, Canada), *Homo Botanicus*, Guillermo Quintero, (Colombie, France), *La Arrancada*, Aldemar Matias (Cuba, France, Brésil), *La Búsqueda*, Daniel Lagares et Mariano Agudo, (Pérou, Espagne), *La Vida en común*, Ezequiel Yanco, (Argentine, France), *La Visita*, Jorge Leandro Colás, (Argentine), *Lemebel*, Joanna Reposi Garibaldi (Chili, Colombie), *Mirante*, Rodrigo John (Brésil), *Titixe*, Tania Hernández Velasco (Mexique), et *Vida a bordo* (Emiliano Mazza de Luca, (Uruguay).

Prix du meilleur documentaire : *La Vida en común* d'Ezequiel Yanco (Argentine, France).

Prix du public : *La Búsqueda* de Daniel Lagares et Mariano Agudo, (Pérou, Espagne).

COURTS-MÉTRAGES

Le jury était composé de Aurélie Chesné (Présidente du jury), de Nidia Santiago et Morgan Simon.

En compétition : *Aicha*, Vinko Tomicic (Bolivie), *Divinas melodías*, Lucas Silva (Colombie), *Fuego olímpico*, Ricardo Soto (Mexique), *Héctor*, Victoria Giesen Carvajal (Chili), *Hogar*, Gerardo Minutti (Uruguay), *La Cigarra*, Martín Piroyansky (Argentine), *Los Viejos Heraldos*, Luis Alejandro Yero (Cuba), *O Mistério da carne*, Rafaela Camelo (Brésil), *Planeta Fábrica*, Julia Zakia (Brésil), et *Steven*, Alexan Sarikamichian, Felipe Bergaño et Samir Marun, (Colombie, Argentine).

Prix du meilleur court-métrage : *O Mistério da carne* de Rafaela Camelo, (Brésil)

Mention spéciale du jury : *Hogar* de Gerardo Minutti, (Uruguay)

BAL-LAB (rencontres professionnelles entre producteurs français et créateurs latino-américains)

Le jury était composé de Louise Hentgen, de Etienne De Ricaud et de Laurent Danielou.

Prix BAL-LAB du Documentaire : *Ceci Bon* de Rodrigo John, (Brésil)

Prix BAL-LAB de la Fiction : *Blood of my Blood (Sangue do meu sangue)* de Rafaela Camelo, (Brésil).

Auteurs et crédits photographiques

Françoise Heitz

Universite de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, EA 4299

jmfheitz@numericable.fr

Audrey Louyer

Universite de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, EA 4299

audrey.louyer@univ-reims.fr

Lidia Taillefer (coord.) : *La causa de las mujeres en Gran Bretaña a través de sus textos*

Pasividad, indignación, obligación, aspiración, derramamiento de sangre, justicia: es la lucha de las mujeres británicas por su emancipación en la época victoriana.

A principios del siglo XIX, igual que en los siglos anteriores, el poder en la esfera política y socio-económica estaba completamente en manos de los hombres, mientras que las mujeres seguían con el estatus de “ciudadanas legalmente defectuosas”. Los derechos de propiedad y de herencia estaban estrictamente restringidos, el divorcio proporcionaba más ventajas al hombre y, por lo último, con las mujeres no se contaba en la medicina o la educación, ni con su participación en las elecciones parlamentarias o en las actividades del Gobierno. En su obra *Hijas de Inglaterra*, Sara Ellis escribía en 1842 que una mujer “no tiene nada ni nada por su cuenta” y “solo puede vivir por la existencia del otro”¹.

La imagen de la mujer que se refleja en la literatura victoriana es la de un “ángel en el hogar”: hija ideal, esposa sumisa y cariñosa, madre sensible; una mujer que está siempre dispuesta a renunciar a sus propios deseos y aspiraciones para cubrir las necesidades de su familia y de la sociedad en general.

Sin embargo, había mujeres, aunque pocas al principio, que se atrevieron a romper las cadenas de la moral victoriana y abandonar el ideal establecido de “mujer femenina” por nacimiento para encontrar libremente en la “dedicación” y el “conocimiento” la fuente de su realización personal. Cuando la mayoría de las personalidades famosas de la época y casi todos los líderes políticos consideraban absurdo, perturbador, inmoral o poco práctico dar el voto a las mujeres, un pequeño, pero comprometido grupo de mujeres liderado por Millicent Garrett Fawcett, Lydia Becker y Helen Blackburn, publicaba folletos, escribía ensayos, memorias y diarios, editaba revistas, celebraba debates y daba conferencias incitando a las mujeres a luchar por su emancipación.

El presente libro es el fruto de un trabajo de investigación basado en la lectura y traducción de algunos fragmentos de estas obras escritas durante los siglos XIX y XX, dando voz a miles de mujeres británicas que reivindicaban sus derechos en el movimiento sufragista. Con esta obra se continúa la labor ini-

¹ Ellis, S. (1979). *The Daughters of England*. En P. Hollis (ed.), *Women in Public, 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement*. Londres: Routledge, p. 15.

ciada con *Orígenes del feminismo: textos ingleses de los siglos XVI-XVIII*, publicado en el año 2008 por Narcea.

Se trata de una selección bien pensada de textos con una traducción de calidad del inglés al español bajo la coordinación de Lidia Taillefer y publicada en su primera edición en 2019 por la editorial española Fundamentos.

Debemos poner de relieve que junto a nombres célebres como M.G. Fawcett o E. Pankhurst, el libro recupera también a algunas escritoras, como Josephine Butler, que se quedaron en la noche oscura del olvido, pero que brillaron con intensidad gracias a su pluma, retórica y carisma en el movimiento de las mujeres en Gran Bretaña.

Muy esclarecedora es la Introducción del libro (pp. 9-14) que describe con riqueza de detalles el contexto social, político y económico del siglo XIX que está en el origen del movimiento de las mujeres, lo que facilita la comprensión de la importancia de los textos traducidos. Con tal fin, la Cronología de la Historia de las mujeres en Occidente (pp. 15-23) va guiando de la mano al lector que no está especializado en la materia. Los eventos recogidos van del año 1808 al 2000, por lo que quedan fuera los más recientes, como por ejemplo el movimiento *Mee too* o *Times up*. La bibliografía final (pp. 273-275) contiene las fuentes primarias y secundarias.

El libro está estructurado en 16 capítulos, presenta los textos en orden cronológico, y no precisa de una lectura lineal, lo que permite al lector acudir a la información que más le interesa. Cada capítulo tiene un párrafo introductorio con algunas referencias biográficas y la relación de las obras más representativas, lo que facilita la interpretación del fragmento seleccionado dentro de la actividad como militante por los derechos de las mujeres.

Como bien se señala en la Introducción, de los dieciséis autores incluidos en el libro, catorce son mujeres y dos son hombres que no pudieron mantenerse al margen de los eventos dramáticos que se producían por la causa femenina.

En el capítulo 1 (pp. 25-48) Harriet H. Taylor Mill se pronuncia en *La emancipación de las mujeres* por la adquisición del derecho al voto por parte de las mujeres, denuncia la tradición y el hábito como la única razón por la que los dos sexos están en desigualdad, destaca la correlación entre la actividad social y la maternidad, y termina afirmando que la igualdad de educación y de oportunidades permitirá a las mujeres desarrollar habilidades que no tenían, quizás, porque se les prohibió hacerlo.

Encontramos arte y elegancia oratoria en el capítulo 2 (pp. 49-59), una fusión magistral de imágenes y figuras retóricas empleadas por Florence Nightingale en su autobiografía, *Cassandra*, de la que se nos ofrece la traducción de varias partes. Ni la inspiración religiosa ni la romántica le impiden exponer su visión sobre la enfermedad sistémica de la sociedad victoriana y desafiar los papeles asignados a las mujeres por una tradición social que no tiene fundamento lógico ni moral. Anuncia la venida de una mesías femenina, ya que el tiempo de salvación ha llegado y los cambios están al alcance de las mujeres.

El texto que fue objeto de polémica pública y que finalmente condujo a la adopción de la ley que permitía a la mujer casada en Inglaterra poseer

bienes ocupa el capítulo 3 (pp. 61-74): *Breve resumen, en un lenguaje sencillo, de las principales leyes que afectan a las mujeres, junto con una serie de observaciones*. Su autora, Barbara Leigh Smith Bodichon, subraya la necesidad de crear un gran número de vacantes para las mujeres. En su opinión, las mujeres trabajadoras podrían organizar sus vidas para reconciliar con éxito sus deberes familiares y profesionales, fundamentando su argumentación sobre consideraciones religiosas, morales, sociales y prácticas. El elocuente título de su panfleto *Razones a favor y en contra del derecho al voto de las mujeres* no deja lugar a dudas en cuanto a su objetivo: el derecho al voto suprimiría la incapacidad legal de las mujeres y les permitiría conseguir un estatus social y una posición laboral dignos.

La medicina como profesión para las mujeres de Elizabeth y Emily Blackwell, Capítulo 4 (pp. 75-83), pone en evidencia la necesidad y los beneficios de una educación y formación científicas de las mujeres dedicadas al cuidado de los enfermos en las escuelas y facultades de medicina ya existentes para los hombres, así como la preocupación por los obstáculos que debían vencer las mujeres para lograr el acceso a la coeducación. El hilo conductor del texto de las hermanas Blackwell es la perfección moral evangélica, una meta alta y difícilmente alcanzable.

Con la excepción de algunas historiadoras victorianas, pocas personas han oído hablar de Josephine Butler, una leyenda de su tiempo, la primera activista en la lucha contra la prostitución en Gran Bretaña y una de las mejores reformadoras sociales. *La educación y el empleo de las mujeres*, recogido en el capítulo 5 (pp. 85-102) es el primer panfleto de noventa, en el que se pronuncia por la educación superior de las mujeres aún más equitativa y por su acceso a una gama más amplia de empleos. El *Llamamiento de Mrs. Butler a las mujeres de Estados Unidos* cuestiona el derecho de los hombres a tener acceso sexual a las mujeres que se dedican a la prostitución y a los menores, víctimas del patriarcado.

No menos apasionado es el tono de John Stuart Mill en el capítulo 6 (pp. 103-118) en *La dominación de las mujeres*. Los dos primeros capítulos denuncian el orden social, en el que un sexo está legalmente subordinado al otro, lo que obstaculiza el desarrollo progresivo de la humanidad. Sus páginas reflejan la deplorable situación de la mujer casada, completamente privada de derechos en términos legales, sin poder poseer propiedades, sometida a la voluntad del marido. El filósofo traza el surgimiento histórico de esta desigualdad, basada exclusivamente en la ley del poder, pero también en el derecho del más fuerte, sin nada que ver con la lógica.

En el capítulo 7 (pp. 119-132), con *El Sexo y la Mente en la Educación: una réplica*, dirigida a Henry Maudsley, Elizabeth Garrett Anderson cuestiona los criterios que determinaban las diferencias psicológicas entre hombres y mujeres, así como los métodos educativos empleados con ellas. Pone de relieve la necesidad de aplicar el principio de equidad y el sentido común en la educación superior, y afirma que el verdadero peligro para las mujeres no es la educación, sino el aburrimiento.

Como autora de ensayos y prosa, Anne Isabella Thackeray aparece en el capítulo 8 (pp. 133-147) como una libre pensadora que busca mejorar el mundo. En *Las heroínas y sus abuelas*, expresa que su creencia en que una mujer puede influir en el destino del mundo la ha llevado a realizar una incursión en la historia para rescatar a las grandes figuras femeninas, tanto ficticias como reales. Proclama la libertad, el respeto por sí misma y la posibilidad de la autorrealización como condición para la felicidad de la mujer, y centra posteriormente su atención en las heroínas contemporáneas incorporadas al mercado de trabajo.

Los fragmentos de la *Autobiografía* de Harriet Martineau recogidos en el capítulo 9 (pp. 149-160) permiten entrever las profundas observaciones sobre los cambios en el papel social de la mujer. Su pasión por la justicia, el enfrentamiento con la autoridad materna para afirmar su personalidad, la libertad de su soltería, pero sin negar el papel social de las mujeres como esposas y madres, concluyen con la afirmación de Martineau de que la meta más importante en su vida era profesional.

En el capítulo 10 (pp. 161-176), se recogen la introducción y la conclusión de la obra de Henry Havelock Ellis, *Hombre y mujer: un estudio del segundo sexo humano*. En la primera reflexiona sobre la naturaleza humana y su evolución. Presenta argumentos para dismantelar los razonamientos y prejuicios que se habían acumulado durante siglos. Destaca que las mujeres y los hombres son fundamentalmente diferentes desde el punto de vista biológico y, por lo tanto, fisiológico y psicológico, pero defiende en la conclusión el criterio de igualdad de género y la necesidad de la educación sexual de los jóvenes.

Escuchamos la voz de Olive Schreiner en el capítulo 11 (pp. 177-191). En su obra *La mujer y el trabajo*, afirma que no existe ningún factor natural que intervenga en la división de las labores entre hombres y mujeres, y considera innecesaria la sumisión de la mujer. En el primer capítulo, "Parasitismo", la autora denuncia la dependencia femenina y reclama la formación de las mujeres y un trabajo digno, con lo que se beneficiaría la sociedad en la que podrían ocupar el sitio que les corresponde.

El origen, los principios y los eventos cruciales del movimiento de las mujeres por sus derechos, las figuras prominentes del sufragismo y su impacto en la sociedad británica están descritos en el capítulo 12 (pp. 193-216) por Millicent Garrett Fawcett en *El sufragio de las mujeres y La victoria de la mujer y sus consecuencias: recuerdos personales*. La reforma de la educación de las mujeres y el acceso a la educación superior, el derecho al voto y la inclusión de las mujeres en la vida política, son tan solo algunas de las etapas recorridas en el camino hacia la igualdad entre hombres y mujeres en Gran Bretaña.

En el capítulo 13 (pp. 217-224), Emmeline Goulden Pankhurst en su *Discurso* compara la insurrección del pueblo estadounidense y de las mujeres británicas, una insubordinación integral, contra el poder político, el control ideológico, económico y sexual. Los métodos revolucionarios y el encarcelamiento de las primeras mujeres significaban que la lucha por el derecho al voto formaba parte de la guerra contra todas las formas de control masculino, métodos que podían considerarse liberadores en sí mismos, más que en términos de un posible éxito.

La pasión de Ray Mary Costelloe Strachey por la causa de las mujeres se puede apreciar en el quinto capítulo de su libro *La causa*, titulado “Manos a la obra” traducido en el capítulo 14 (pp. 225-240). La autora recoge la variedad de causas que llevaron a crear el movimiento de las mujeres, los primeros pasos en la organización de la lucha por el voto, y da a conocer a los personajes clave del movimiento, que, inspirados por los nuevos ideales, contribuyeron al surgimiento de cuatro profesiones para las mujeres.

“La historia de la oposición masculina a la emancipación femenina es más interesante, quizás, que el relato de la emancipación” afirma Virginia Stephen Woolf en su obra *Una habitación propia* de la que se recogen dos capítulos (capítulo 15, pp. 241-262), dedicada al problema de los derechos de la mujer. Este manifiesto peculiar del feminismo plantea muchas preguntas: el lugar de la mujer en la familia y en la sociedad, las dificultades de las escritoras en la época isabelina, el anonimato como “un vestigio de la castidad” y la aspiración de las mujeres modernas a encontrar su lugar en el mundo. También elucida el dilema de la “unidad de la mente” y su importancia en las relaciones entre hombres y mujeres, en las que la razón tendría que percibir como algo natural la cooperación entre los dos sexos para alcanzar la felicidad. En la conferencia *Profesiones para la mujer*, la autora reitera que las mujeres deben aprovechar el poder político y económico para lograr sus objetivos, y proteger al mismo tiempo su derecho a elegir y decidir cómo organizar sus vidas.

Christabel Pankhurst trata de argumentar en su obra autobiográfica *Desencadenadas* (1959), una de cuyas partes se recoge en el capítulo 16 (pp. 263-272), que la subordinación de las mujeres ha determinado todos los aspectos de la vida pública y que el movimiento sufragista militante ha devuelto a las mujeres la confianza en sus capacidades. La autora hace un resumen de los últimos 50 años de historia: los logros obtenidos, el reconocimiento del voto femenino durante la guerra por su patriotismo o la elección de la primera mujer para la Cámara de los Comunes.

Finalmente podemos afirmar que el objetivo principal del libro ha sido alcanzado, dado que no solamente el público especializado en el tema sino cualquier lector con menos conocimientos puede formarse una opinión sobre el movimiento de las mujeres británicas en los siglos XIX y XX. Gracias a esta traducción se hace asequible el contenido de los textos destinados a sacar a las mujeres de su posición subordinada al demostrar su capacidad como actores civiles y políticos en beneficio de la sociedad en su conjunto.

Auteur

Erica Nagacevschi

Universidad de Málaga

[ericanagacevschi@uma.es]

Référence complète

Lidia Taillefer (coord.), *La causa de las mujeres en Gran Bretaña a través de sus textos*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2019, 217 páginas. ISBN: 978-84-245-1389-4.

Connie Palmen : *Ton histoire Mon histoire*

Le poète anglais, Ted Hughes (1930-1998) n'a rompu le silence au sujet de sa relation à sa première épouse, la poétesse américaine Sylvia Plath (1932-1963), que trente-cinq ans après son suicide, dans un magnifique recueil de lettres-poèmes intitulé *Birthday Letters*¹. Inspirée par cette œuvre ultime, la romancière néerlandaise, Connie Palmen, imagine la confession d'un Ted Hughes qui, violemment critiqué par les féministes et exaspéré par l'idolâtrie posthume vouée à Sylvia Plath, décide de faire entendre sa vérité dans *Ton histoire Mon histoire*, une fiction rédigée à la première personne du singulier. À l'instar de son mentor T.S. Eliot, Ted Hughes s'est toujours méfié de la littérature de confession, mais en reprenant le « I / je » qui osait enfin s'adresser directement au « you / tu » de Sylvia Plath dans les *Birthday Letters*, Connie Palmen déroule la temporalité des sept années de leurs vies parallèles sur le mode d'une tragédie annoncée. Devenu narrateur de cette fiction, Ted inscrit son histoire sous le signe de l'imminence d'une mort dont il s'agit de comprendre le comment et le pourquoi, parsemant sa confession d'annonces et d'interrogations qui figurent déjà dans les poèmes, (« comment pouvais-je deviner que... » / « je m'en veux encore », etc.). Le lecteur se trouve immédiatement embarqué dans un véritable thriller psychologique que Connie Palmen articule autour de la passion du couple pour la poésie, et plus précisément autour de la recherche forcenée du « Moi poétique » de Sylvia. Tout au long de cette quête, les événements de la vie réelle sont envisagés selon les interprétations tantôt poétiques, tantôt mythologiques, tantôt symboliques ou psychanalytiques, ou encore selon un mixte de ces approches privilégiées par Ted Hughes. Y-at-il chez Connie Palmen une volonté de se livrer à un subtil pastiche de ce poète, admirateur des œuvres de Robert Graves² ? Il est d'autant plus difficile de répondre à cette question que l'auteure ne cesse de susciter la bienveillance du lecteur à l'égard d'un narrateur en souffrance qui fut trop longtemps considéré comme « l'assassin d'une sainte ».

Dès les premières pages de *Ton histoire Mon histoire*, Sylvia, l'Américaine exubérante, angoissée, et avide de reconnaissance est présentée comme une fanatique chez qui « l'amour et la haine étaient si proches qu'on avait du mal à les distinguer » (9). Amoureux fou, Ted brave l'avertissement des planètes qui lui annoncent une « rencontre catastrophique » et se voit comme le chaman-maïeuticien qui va offrir à la jeune femme le Graal d'une imagination dégagée de sa *persona* sociale et augurant d'une union mystique avec le cosmos qui relie le poète à l'archétypal jun-

¹ HUGHES, Ted, *Birthday Letters*, faber and faber, London, 1998.

² GRAVES, Robert, *The White Goddess*, Creative Age Press, New York, 1948.

gien, source de « l'humain universel et sacré » (35). Pour que Sylvia accède aux couches occultes de son « Moi authentique », il pratique l'hypnose, l'interprétation des rêves, l'astrologie ; il passe leur relation fusionnelle au filtre des mythes anciens et modernes, qui, selon lui, révèlent « la structure de notre drame intérieur », et découvre en Sylvia, dont le premier baiser fut une morsure, une nouvelle Hécate. En même temps, tous deux identifient leur couple de jumeaux guerriers à celui que formaient Heathcliff et Cathy dans *Les Hauts de Hurlevent*. La comparaison va de soi puisque, comme Emily Bronte, Ted est originaire du Yorkshire, ce comté dont la nature et la vie sauvage demeurent sa première source d'inspiration, mais il ne sait pas encore que Sylvia y sera enterrée.

Au fil des années et des déménagements, – de Cambridge à Londres, puis à Boston où ils restent deux ans – leur relation se complexifie jusqu'à l'explosion finale. Après leur retour en Angleterre en 1960, Sylvia voit la publication de son premier recueil de poèmes, *The Colossus*³, puis celle de son roman autobiographique *The Bell Jar*⁴, tandis que Ted se retrouve « fêté et couvert de lauriers », mais la notoriété lui pèse. En 1961, le couple emménage à North Tawton, dans le Devonshire, en compagnie de Frida, leur premier enfant. C'est là que se nouera l'intrigue du roman. Ted continue d'essayer les sautes d'humeur de Sylvia et découvre dans les poèmes de *The Colossus* la confirmation d'une mélancolie irréversible causée par la mort de son père alors qu'elle n'avait que huit ans. Ce dernier souffrait d'un diabète non diagnostiqué qui fut soigné trop tard, ce qui a plongé Sylvia dans un abîme de culpabilité. Assaillie par « d'horribles fantasmes de jambes sanglantes », et par les apparitions nocturnes de ce père rigide, « idolâtré et maudit » en « dieu justicier », elle ne parvient pas à endiguer le désir irrépressible de rejoindre l'absent et reste « irréductiblement figée dans le rôle de martyre » (225).

Ted, qui étouffe dans le paradis claustrophobique de North Tawton, se voit incapable d'analyser ses propres réactions : « J'écoutais ses lours et je n'entendais pas les miens. Je lisais son drame et je gardais fermé le scénario du mien ». Il faut qu'intervienne la tentation pour que se mette en route le double scénario fatal. Elle surgit en la personne d'Assia Wevill, que Ted appellera sa « muse noire », sa « Lilith » ou encore la « funeste visiteuse ». Il quitte Sylvia pour elle, provisoirement, pense-t-il, sans se douter qu'Assia se suicidera avec leur petite fille, six ans après son épouse, et selon le même mode opératoire, la tête dans le four de la cuisinière à gas.

Connie Palmen prête à son narrateur peu d'explications psychologiques au sujet de son comportement envers Sylvia et Assia. Longtemps accablé et silencieux, il laisse entendre qu'en dépit de sa posture de poète donneur de leçons, il se savait lui aussi hanté par les pulsions destructrices d'un « moi sombre ». Seule Sylvia, que sa folie mettait en prise directe avec le démoniaque, sut débusquer

3 PLATH, Sylvia, *The Colossus and Other Poems*, New York, A. Knopf, 1962.

4 *Id.*, *The Bell Jar*, US, Heinemann, 1963, traduction française, *La Cloche de détresse*, par Michel Persitz, Denoël, 1972. Ce roman à clé, très autobiographique, relate les événements qui ont conduit Sylvia Plath à sa première tentative de suicide suivie d'un traitement par électrochocs, trois ans avant sa rencontre avec Ted Hughes.

cette part d'ombre et, à sa façon délirante, se révéla être une véritable initiatrice capable d'entrouvrir les arcanes du poétique.

Avec ce retournement, Connie Palmen prolonge de manière émouvante et convaincante l'hommage rendu à Sylvia Plath par Ted Hughes dans les *Birthday Letters* et restitue la dignité d'un homme qui, malgré les honneurs⁵ qui lui furent rendus, dut affronter l'opprobre pendant de longues années.

Auteure

Catherine Chauche

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

catherine.chauche@sfr.fr

253

Référence

Connie Palmen, *Ton histoire. Mon histoire*. Traduit du néerlandais (Pays-Bas) par Arlette Ounanian. Arles, Actes Sud, 2018, 269 pages. ISBN : 978-2-330-11496-1.

5 En 1984, Ted Hughes reçut le titre de *Poet Laureate*, c'est-à-dire poète officiel de la Reine.

