

A portrait of a man in a black cap and robe, looking slightly to the right. A white prism graphic is overlaid on the bottom right, with light rays emanating from its vertex. The background is dark and textured.

Savoirs en prisme

La vie des normes

Numéro coordonné par Françoise Heitz
et Yann Philippe

Revue électronique publiée avec le concours du Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée (CIRLEP, EA 4299), **Université de Reims Champagne-Ardenne**

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

Crédits de couverture : *Niccolò Machiavelli*, Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561), collection particulière (Londres) – Conception graphique © Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : **2260-7838**

ÉPURE • Éditions et presses universitaires de Reims, 2020

Bibliothèque Robert de Sorbon

Avenue François-Mauriac / CS40019 / 51 726 Reims Cedex

www.univ-reims.fr/epure



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Savoirs en prisme : le projet éditorial

Le CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherches sur les langues et la pensée) est une équipe d'accueil (EA 4299) du Pôle de recherches en lettres et sciences humaines de l'université de Reims Champagne-Ardenne. Ce centre souhaite se doter d'une revue électronique où pourront s'exprimer ses diverses composantes : Langage et pensée, Intercompréhension et didactique du plurilinguisme, Représentation de la société par le texte et l'image.

L'ambition est double :

La revue sera le cadre d'un dialogue fructueux entre les trois axes énoncés, en permettant une réflexion commune autour d'un thème transversal choisi de façon concertée, pour un an ou deux suivant sa complexité.

Afin de favoriser un plus grand rayonnement du CIRLEP, la revue sera également ouverte, invitant des enseignants chercheurs extérieurs à l'équipe (au niveau national et international) à participer à la réflexion, notamment par le biais d'appels à contribution ; elle inclura une rubrique « Actualité de la recherche » (comptes rendus d'ouvrages, entretiens, annonce de journées d'études en lien avec la thématique du numéro, rappel de l'agenda des séminaires du CIRLEP..)

Les membres du CIRLEP étant en partie des civilisationnistes ou des littéraires (rattachés à des départements de Langues), les langues utilisées seront le français (majoritairement), mais aussi l'anglais, l'espagnol et l'allemand. Lorsqu'un texte sera publié dans une langue étrangère, il sera accompagné d'un résumé en français. Le plurilinguisme est une caractéristique de la revue, comme son interdisciplinarité.

Tous les articles publiés seront des textes originaux, n'ayant jamais fait l'objet d'une publication antérieure.

Directeur de publication :

Thomas Nicklas

Comité de rédaction :

Françoise Heitz, Florence Dumora, Fionn Bennett, Yann Philippe

Comité éditorial :

Éric Castagne, Catherine Chauche, Céline Denat, Pierre Frath, Emilia Hilgert,
Véronique Le Ru, Helga Meise, Alicia Oïffer, Daniel Thomieres,
Jean-Emmanuel Tyvaert, Lorenzo Vinciguerra.

Comité Scientifique :

María Dolores Albiac Blanco (Universidad de Zaragoza)
Louis Allix (Université de Reims Champagne-Ardenne)
John Baker (Université Paris I)
Juan Carlos Baeza Soto (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Karine Brehaux (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Cécile Brion (Université de Reims Champagne-Ardenne)
René Daval (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Jean-Stéphane Duran Froix (Université de Bourgogne)
Marie-Madeleine Gladieu (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Catherine Heyrendt-Sherman (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Emmanuel Le Vagueresse (Université de Reims Champagne-Ardenne)
María Luisa Lobato (Universidad de Burgos)
José Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Peter Marquis (Université de Rouen)
Marie-Thérèse Mourey (Université Paris IV)
Silvia Palma (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Adrian Park (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Aude Rebotier (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Christina Reissner (Universität des Saarlandes)
Mireille Ruppli (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Emmanuel Vincenot (Université de Tours)
Sarah Voinier (Université d'Artois)

La vie des normes

Numéro coordonné par Françoise Heitz et Yann Philippe,
avec la collaboration de Véronique Beaulande,
Elsa Marmursztejn, Jean-Louis Haquette et Helga Meise

Sommaire

| | |
|--|---|
| La vie des normes – Introduction générale..... | 9 |
| Françoise Heitz et Yann Philippe | |

Première partie **Autorité et normes d'autorité en littérature**

| | |
|------------------------------------|----|
| Introduction | 21 |
| Jean-Louis Haquette et Helga Meise | |

| | |
|---|----|
| Autorité et constitution d'autorité poétique dans la première modernité : Pétrarque et Joachim Du Bellay | 31 |
| David Nelting | |

| | |
|---|----|
| Louise Labé : sodalité expansive et individualité singulière, la formation d'une autorité poétique (féminine)..... | 45 |
| Rosemary Snelling | |

| | |
|--|----|
| Autorité poétique et transfert européen : le cas de l'Espagne au travers de l'exemple de Góngora..... | 67 |
| Carina Zeiger | |

| | |
|--|----|
| Auteurs positivistes et autorité affective : la pitié tragique dans <i>Germinie Lacerteux</i> (Jules et Edmond de Goncourt, 1864) | 79 |
| Katja Hettich | |

| | |
|--|----|
| Les normes des autres, ou pourquoi enseigner la littérature en cours de langue..... | 91 |
| Susanne Geiling-Hassnaoui | |

Deuxième partie
Conflits et concurrences de normes
au Moyen Âge et à l'époque moderne

| | |
|--|-----|
| Introduction | 101 |
| Véronique Beaulande et Yann Philippe | |
| La résolution des conflits de normes enseignée dans les écoles de l'Irlande médiévale..... | 109 |
| Christophe Archan | |
| « La mémoire du contraire » : les rhétoriques du changement normatif et procédural dans le sud-ouest du royaume de France, 1451-1475 | 125 |
| Pierre Prétou | |
| L'effondrement de l'arène de Paris Garden en 1583 ou la difficile définition d'une hiérarchie des normes religieuses et politiques dans l'Angleterre réformée..... | 139 |
| Olivier Spina | |
| « The first great warrior for the freedom of nations » : Jeanne d'Arc et l'imaginaire américain | 155 |
| Ronan Ludot-Vlasak | |
| Codes amoureux et criminalité dans les <i>Desengaños amorosos</i> de María de Zayas : plaidoyer pour une norme matrimoniale ? | 169 |
| Florence Dumora | |
| De la forme à l'informe : la posture transgressive de l'art informel à travers Tàpies et Saura | 193 |
| Martine Heredia | |
| Dans la marge du hors-champ : le corps cinématographié de la femme par Claudia Llosa | 207 |
| Dominique Casimiro | |

Varia

| | |
|--|-----|
| Entretien avec Aitor Saraiba : « Une bouée, une boussole, une œuvre... » | 223 |
| Maxime Breysse | |

La vie des normes – Introduction générale

Nous sommes entrés dans un type de société où le pouvoir de la loi est en train non pas de régresser, mais de s'intégrer à un pouvoir beaucoup plus général : en gros celui de la norme¹.

Dans son numéro 3, la revue électronique *Savoirs en Prisme* prolonge la réflexion sur les normes. Après un numéro 2 « Normes, Marges, Transgressions », consacré à penser, à nouveaux frais, les normes dans leur rapport à la fois constitutif, dialectique et « canonique » avec les marges et la transgression, le numéro 3 est l'occasion de resserrer l'interrogation sur l'objet même des normes. En prolongeant l'approche pluridisciplinaire qui constitue l'identité et la raison d'être de la revue, il s'agit, par un détour métaphorique, d'interroger sous un angle dynamique les normes comme si elles étaient douées d'une « vie propre », afin de concentrer l'attention sur les processus qui les font, les défont et les refont. L'invitation faite par M. Foucault en 1976 à penser le passage d'une société articulée sur la loi à une société articulée sur la norme n'est pas ici prise à la lettre mais constitue une invitation à ouvrir une perspective anthropologique sur l'histoire longue des processus normatifs tout en considérant les effets de ceux-ci dans notre univers contemporain. Il s'agit donc moins de réaliser/produire la grande réflexion diachronique à laquelle invitait le philosophe dans « L'extension sociale de la norme » que d'examiner de manière historique, littéraire ou artistique le processus dynamique et concret d'extension des normes, de manière à penser en retour leur prolifération dans le monde contemporain.

Apparition (naissance), développement (croissance), épuisement (vieillesse), disparition (mort), transmission (héritages) des normes. Comment les normes apparaissent-elles, se développent-elles, disparaissent et se transmettent-elles ? Quand, comment, et jusqu'où des normes s'imposent-elles ?

L'inflation normative

Il y a différents enjeux à penser la vie des normes. Le premier relève d'une expérience banale, à laquelle n'importe lequel d'entre nous se livre quotidiennement. Le constat d'une « inflation normative » tend en effet à s'imposer aux individus ordinaires comme aux universitaires, comme le montre la bibliographie croissante consacrée à ce sujet². Dans *La Bureaucratization du monde à l'ère néo-libérale*, la sociologue et politiste B. Hibou étudie l'envahissement croissant

1 Foucault (2001), II : 75.

2 Thévenot, 1997 : 205-242, Dunn, 2005 : 173-193, Schemel et Eberwein, 2009.

de la vie professionnelle et quotidienne par la bureaucratie et montre que cette bureaucratisation n'est pas seulement le résultat des interventions des administrations étatiques mais de façon plus générale d'une conjonction de normes, de règles, de procédures, de formalités issues du monde de l'entreprise qui englobent l'ensemble de la société³. Dans un ouvrage polémique, le psychopathe et psychanalyste Roland Gori étudie le « poids que peuvent prendre [...] la civilisation normative des mœurs d'une société et sa manière de gouverner »⁴. L'inflation normative a pour résultat que l'individu hésite moins sur le choix de la norme ou de la transgression qu'il n'est soumis à une multiplicité d'injonctions normatives entre lesquelles arbitrer⁵.

L'inflation normative pose différents problèmes. L'un relève d'un enjeu citoyen. L. Thévenot a montré les effets politiques de ce « gouvernement par les normes », principalement la « substitution, à des autorités politiquement légitimes, de dispositifs normalisateurs et d'autorités de régulation dites indépendantes qui échappent largement au regard du politique et à sa critique »⁶. Mais au-delà de la critique politique, le processus normatif est tellement consubstantiel à notre expérience quotidienne qu'il tend à fondre les normes dans les choses qui nous entourent et semble conférer autonomie et vie aux normes qui nous gouvernent, selon des mécanismes mis au jour par L. Thévenot :

La profusion des instruments de repérage standard, depuis la normalisation et la certification des objets et services d'usage familial jusqu'au *benchmarking* planétaire, souligne l'importance de ce gouvernement par les normes dans notre économie politique contemporaine, et réclame de prolonger notre analyse vers l'*objectif*, terme entendu comme orientation d'un plan d'action et comme impartialité d'un rapport sur les faits. L'autorité légitime a été déplacée et distribuée dans des choses, rendant difficile son appréhension et sa mise en question puisqu'elle s'impose au nom du réalisme et perd sa visibilité politique.⁷

L'objet de ce numéro est ainsi de prendre au sérieux la vie des normes dans toutes les étapes de leur développement. Cela rend nécessaire d'examiner des « formes de vie » sous de multiples formes, en concevant le terme de normes sous toutes ses appréhensions possibles. La dissémination des multiples formes de normativité conduit à étudier les phénomènes de constitution, de tension, de concurrence et de conflits des normes tout en envisageant de possibles entrelacements ou articulation de normes. L'extension des normes entraîne-t-elle leur plasticité ? Ce numéro examine des situations très différentes selon des points de vue empruntés à diverses disciplines (littérature française, italienne, espa-

3 Hibou, 2012.

4 Gori, 2013 : 14.

5 Ce qui contribue à l'accélération du temps social analysée par Harmut, 2010.

6 Thévenot, 1997 : 205-242 ; la citation qui en résume le propos est tirée de Thévenot, 2010 : 13.

7 Thévenot, 2010 : 13-14.

gnole, américaine, histoire, civilisation). Les différents dossiers composant ce numéro sont présentés ci-dessous.

Constitution des normes : affirmation, consécration et renouvellement de l'autorité en littérature

Comment l'autorité vient-elle aux œuvres et aux auteurs en littérature ? Le numéro s'ouvre sur une question qui permet d'examiner à la fois une forme de normativité singulière et le processus d'invention normative. La quête d'autorité se réfère-t-elle toujours au passé ou peut-elle se concevoir dans un rapport dialectique avec le passé et d'ouverture vers le futur ? Peut-on même envisager un aspect paradoxalement créateur de l'autorité ?

Ce qui fait autorité apparaît d'abord un peu mystérieux, selon la définition négative qu'en donne Hannah Arendt comme ce qui s'oppose « à la fois à la contrainte par la force et à la persuasion par arguments » :

[L]’autorité exclut l’usage de moyens extérieurs de coercition ; là où la force est employée, l’autorité proprement dite a échoué. L’autorité, d’autre part, est incompatible avec la persuasion qui présuppose l’égalité et opère par un processus d’argumentation.⁸

L'autorité est du coup apparue au xx^e siècle comme un « concept décrié » selon Christine Baron « dans la mesure où il semble renvoyer à la fois à une soumission impliquant une relation hiérarchique, et à un état de fait indiscuté qui ne supposerait plus que l'on réfléchisse au rapport entretenu à une tradition littéraire qui 'fait autorité' »⁹. Le deuxième élément dans la conception traditionnelle de l'autorité consiste ainsi à l'envisager, toujours avec Hannah Arendt, comme quelque chose qui vient d'un passé sanctifié par la tradition¹⁰.

Pourtant si l'on revient sur le constat également désormais classique – et accordé par Arendt – de la « crise de l'autorité », cela sous-entend que l'autorité au sens politique ou l'auctorialité au sens littéraire sont des processus qui ont une histoire, inévitablement ponctuée de croissances et de crises. Par ailleurs, nombreux dans le champ de la critique littéraire sont ceux qui notent la « validité paradoxale d'une notion dont la théorie de la littérature, malgré toute sa portée anti-idéaliste aux temps contemporains, ne se débarrasse pas facilement »¹¹. Les contributions rassemblées dans ce numéro montrent comment la construction du statut de l'auteur est une quête – une conquête – d'autorité. Dans le sillon ouvert par Pétrarque, différents auteurs assoient leur autorité aux Temps Modernes : Du Bellay, Louise Labbé, Góngora. Les Goncourt renégo-

8 Arendt, 1991 : 123.

9 Baron, 2010 : 86.

10 Arendt, 1991 : 163-164 notamment.

11 Sur la crise et la validité conjointes de l'autorité, voir Bouju, 2010 : 9. On retrouve cette position dans l'article de Katja Hettich (« Auteurs positivistes et autorité affective : la pitié tragique dans *Germinie Lacerteux* (Jules et Edmond de Goncourt, 1864) » publié dans ce numéro.

cient l'autorité littéraire au XIX^e siècle. L'autorité des œuvres étudiées réside-t-elle alors, pour utiliser les termes de Ch. Baron, « dans ce pouvoir de constituer le champ qu'elles transforment au lieu de s'y insérer »¹² ?

Ch. Baron s'appuie pour cela sur le célèbre article de Foucault (« Qu'est-ce qu'un auteur ? ») consacré à l'émergence d'un nouveau type d'auteur au XIX^e siècle, des auteurs que Foucault nomme des « fondateurs de discursivité » (Marx ou Freud par exemple) et qu'il distingue des auteurs littéraires ou scientifiques¹³. Là encore, l'analyse de Foucault ne peut donc être reprise *stricto sensu*. L'intérêt réside dans la nouvelle perspective qui est ouverte et dans le renouvellement qu'elle permet concernant la compréhension de l'autorité. Celle-ci devient paradoxalement le moyen de commencer quelque chose. Christine Baron, s'appuyant sur Myriam Revault d'Allonnes et sur Hans-Georg Gadamer, écrit ainsi :

[L]’autorité ne saurait se réduire à l’obéissance automatique à des modèles mais elle comporte cette dimension d’autofondation qui pousse une pensée à se donner elle-même le principe constitutif de son ordre, c’est-à-dire sa propre légitimité dans un concept moderne.¹⁴

Bref, il faut distinguer une « autorité référence à un passé incontesté – la révérence pour les Anciens – et une autorité porteuse de valeurs nouvelles qui, sans occulter la prééminence, en fait l'occasion d'un renouvellement »¹⁵.

Certes, il faut se garder de céder à l'anachronisme. Mais le moment littéraire porté par les auteurs de la Renaissance paraît du coup particulièrement intéressant car il permet d'observer une articulation et une circulation entre ces deux conceptions de l'autorité littéraire. Les contributions à ce numéro mobilisent un appareil théorique innovant pour montrer que la consécration de l'auteur passe par deux mouvements complémentaires : la mise en œuvre de la singularité de l'auteur et son inscription dans un groupe donné (ce que les différents auteurs nomment « sodalisation »).

Croissance des normes : conflits et concurrence de normes

Un groupe qui serait tout simplement centripète et harmonieux, une pure et simple « réunion », non seulement n'a pas d'existence empirique, mais encore ne présenterait pas de véritable processus de vie¹⁶.

Le dossier consacré aux conflits de normes rassemble trois contributions relevant de la discipline historique. Le temps long des époques médiévale et moderne, du VI^e au XVIII^e siècles, constitue un bon lieu d'observation

12 Baron, 2010 : 88.

13 Foucault, 2001, I : 817-837.

14 Baron, 2010 : 88.

15 *Ibid.* : 89.

16 Simmel, 1999 [1908] : 266.

car il est caractérisé par une pluralité de normes, d'instances normatives, et même de droits et de juridictions. L'omniprésence des normes religieuses dans les sociétés européennes de cette époque offre de ce point de vue un écho à l'extension normative qui caractérise nos sociétés contemporaines tandis que la complexité des conflits et ajustements juridiques et l'importance accordée aux situations locales offrent une perspective sur les processus contemporains de la construction européenne ou de la mondialisation.

L'invention normative a pour corollaire l'articulation de l'ancien et du nouveau, la diversification et la dissémination des multiples formes de normativité. Ceci conduit à étudier les phases de croissance des normes sous l'angle de la tension, de la concurrence et du conflit. Le thème du conflit s'impose pour plusieurs raisons. La première est que l'existence même du conflit suppose la pluralité des normes. Qu'on ne puisse pas identifier un seul ensemble normatif implique de ne pas étudier simplement la norme dans sa relation avec la transgression et de restituer de façon complexe les situations. La seconde raison est que le conflit a longtemps été perçu par la philosophie et la sociologie sous l'angle du désordre, comme un moment pathologique à éliminer (F. Tonnies et, de façon plus nuancée, É. Durkheim). Il a aussi été envisagé comme un moteur de changement social (G. W. F. Hegel, K. H. Marx, A. Touraine), voire comme une forme d'interaction qui permet régulation et intégration sociales (G. Simmel, M. Weber, J. Freund, A. Honneth)¹⁷. Récemment Axel Honneth a contribué au renouvellement de l'horizon conceptuel du conflit, en faisant de celui-ci un élément essentiel de la lutte pour la reconnaissance. Analysé dans sa complexité, le conflit échappe ainsi au seul motif des intérêts économiques et devient étroitement associé à des formes symboliques et des sentiments moraux (fierté, honneur, mépris notamment)¹⁸.

Le conflit accède ainsi au statut de phénomène social normal, permanent et potentiellement créateur ou intégrateur. Julien Freund, pourtant adepte d'une définition du conflit fondée sur la violence, estime ainsi qu'il y a une rationalité du conflit, une rationalité dans le conflit¹⁹. Surtout, il envisage les conflits comme des conflits de normes ou des conflits entre règles et normes.

Selon Freund, le conflit est en effet un « phénomène social normal, au même titre que la transgression des règles » et c'est même l'existence même de normes ou de règles qui entraîne l'existence du conflit :

Ce n'est que dans une société où tout serait permis qu'il n'y aurait pas de transgression, parce qu'il n'y aurait ni règle ni interdit. Une telle société n'est cependant concevable qu'utopiquement : elle ne saurait avoir de réalité historique et sociologique.²⁰

17 Pour une histoire conceptuelle de la notion de conflit, voir notamment Freund, 1983 : 17-61 ; Honneth, 2013 : 17-22.

18 Honneth, 2013 ; Voirol, 2007 : 255-256.

19 Pour Freund, le conflit est à la fois rationnel et irrationnel dans le sens où l'est toute action empirique. Freund, 1983 : 229-241, notamment 232.

20 Freund, 1983 : 88.

Aussi le conflit est-il non seulement pour Freund inhérent aux sociétés réelles, mais parfois salutaire : il permet de décanter « une situation enfermée dans ses confusions et ses contradictions » : « au fond, dans une société tout n'est pas entièrement régularisable. La liberté réside dans cette faille »²¹. Dès lors, le conflit est très souvent un conflit entre normes et règles :

La règle est un produit de conventions, et de ce fait elle est codifiable, donc repérable, ce qui veut dire que ses dispositions sont énumérables. Elle porte sur un permis et un interdit, étant donné que là où tout est permis il n'est pas besoin de règles. En raison de l'interdit qu'elle comporte elle implique une contrainte. La norme au contraire est de l'ordre de la valorisation, soit qu'elle idéalise une aspiration ou une intention, soit qu'elle donne valeur de modèle à une forme, soit qu'elle évalue la conformité d'un phénomène à ce qui se passe dans la majorité des cas (moyenne statistique). Elle n'impose donc pas nécessairement contrainte. [...] [En] général le conflit éclate parce qu'on oppose une norme à une règle, une illustration typique de ce fait étant la révolution. Celle-ci se fait en général au nom de normes de justice qu'on oppose aux règles positives et établies.²²

Le cas de l'Angleterre du xvi^e siècle, étudié dans ce numéro par O. Spina montre ainsi que le partage des mêmes normes religieuses n'est en rien une garantie contre l'absence de conflits. Le conflit se déplace vers l'identité de ceux ayant le pouvoir d'édicter les normes et la définition précise des règles d'application des normes.

Mais, ajoute Freund, le mouvement même de la vie sociale est celui de la création de normes nouvelles et donc, inéluctablement, du conflit de normes :

L'activité humaine ne cesse de modifier le milieu environnant, par conséquent de susciter d'autres règles et de nouvelles normes suivant les exigences du développement des sociétés. S'il en est ainsi [...] on ne saurait réduire la vie sociale à une seule norme ni la faire procéder d'une norme unique. Le normal implique au contraire d'instituer une pluralité de normes, qui peuvent être contradictoires entre elles si la situation à laquelle il faut faire face l'est elle-même. D'où la possibilité d'un conflit entre [...] normes concurrentes. [...] Pas plus qu'il n'y a de règle des règles, il n'y a pas de norme des normes ni de norme fondamentale qui gouvernerait les autres normes.²³

Christophe Archan étudie ainsi dans le dossier l'adoption de normes juridiques venues de l'extérieur au moment où le christianisme s'est développé en Irlande au Haut Moyen Âge et les règles adoptées à cette occasion pour procé-

21 Freund, 1983 : 88-89.

22 Freund, 1983 : 90.

23 Freund, 1983 : 90-91.

der à un ajustement du droit chrétien et du droit coutumier. Enfin Pierre Prétou analyse un conflit généralisé portant à la fois sur les normes et les règles lors de la reconquête française de la Guyenne au xv^e siècle. L'affrontement de deux droits (anglo-gascon d'un côté, valois de l'autre) est l'occasion d'un conflit à de multiples échelles où les différentes juridictions vont parfois jusqu'à user des règles de l'adversaire au nom même de la lutte contre les normes de l'adversaire.

Ce que le genre fait aux normes et ce que les normes font au genre

15

Il n'y a nulle parité entre les deux sexes quant à la conséquence du sexe. Le male n'est mâle qu'en certains instans, la femelle est femelle toute sa vie ou du moins toute sa jeunesse [...]²⁴

Le volet suivant du dossier regroupe deux contributions relevant de la littérature hispanique et de la littérature américaine. Elles empruntent aussi en partie à l'histoire des idées et à l'histoire. La réflexion se déplace vers les processus normatifs dans leur relation au genre.

Ronan Ludot-Vlasak montre tout d'abord comment le genre fonctionne non seulement comme catégorie normative mais, plus généralement, comme dispositif servant à édicter des normes. Étudiant la présence de Jeanne d'Arc dans l'imaginaire américain, à travers deux textes tirés de l'oubli (une pièce de théâtre et une biographie), il analyse comment l'incarnation française du courage, de la vertu et du « patriotisme » devient, sous la plume de deux auteurs masculins, la porte-parole d'idéaux américains (tantôt les idéaux jeffersoniens, tantôt les valeurs wilsoniennes d'un internationalisme sous influence américaine). L'individu Jeanne, une femme « hors normes » selon sa biographe Colette Beaune, est à l'évidence fort absente de ce processus de mythologisation²⁵. Si familiers qu'ils soient d'un tel processus, à l'œuvre dans le roman national français, les lecteurs ne manqueront cependant pas d'être étonnés de découvrir en l'épopée de Jeanne une prophétie républicaine ! Plus profondément, il ressort de cette étude que c'est bien l'identité de genre à la fois exceptionnelle et incertaine de la Pucelle qui fait d'elle un réceptacle idéal d'invention idéologique et normative. Le vide ainsi suscité par l'incertitude rend la figure de Jeanne propice à l'investissement mythologique sous diverses formes. La confrontation d'un passage de C. Beaune s'attachant à restituer ce que fut l'expérience de la personne Jeanne, et d'un passage de l'article de R. Ludot-Vlasak montre à quel point le cas Jeanne d'Arc suscite la normativité :

L'aventure de Jeanne d'Arc est une extraordinaire revendication d'autonomie personnelle et féminine. [...] Même si Jeanne n'envisageait

24 Rousseau, 1969 : 697 (l'orthographe du texte a été respectée).

25 « Jeanne, Claude, des femmes hors normes », in Beaune, 2008 : 223-236.

pas du tout d'étendre aux autres femmes le rôle à part qu'elle s'était attribué, même si elle pensait être une exception voulue par Dieu et non un modèle, elle symbolise aujourd'hui pour nombre d'historiennes la résistance à l'ordre masculin.

Jeanne n'est pas à sa place dans cet environnement masculin, la pièce et la biographie légitiment donc le partage hétéronormatif de l'espace (c'est l'exception qui confirme la règle) et suggèrent par là-même un désir de préserver une forme de cohérence au sein d'une construction du genre. En effet, Jeanne introduit de l'incohérence et de la discontinuité car elle remet en cause les genres « intelligibles » [...] ²⁶

Florence Dumora décrit, de son côté, une entreprise inverse : la prise de parole par une auteure, María de Zayas, et par les narratrices à qui elle donne vie dans un livre de nouvelles *Desengaños amorosos* (1647), et la production d'un discours de défense féminine visant à la refonte d'un état matrimonial qui livre les femmes à la cruauté et à la violence de leurs époux. La structure narrative emboîtée du récit en un récit-cadre et dix sous-récits en forme de désenchantements amoureux et de professions de foi pro-féminines mettent en lumière la décision originelle d'écrire, de restituer des expériences de vie et de donner à la parole toute sa dimension d'instrument de pouvoir : comme l'écrit F. Dumora « dans ces nouvelles, seule la femme parle ». Ces expériences malheureuses, cruelles et tragiques élaborent en creux un discours sur le mariage idéal et fidèle à la doctrine chrétienne. Un des apports de l'article est dès lors d'exposer le nœud de raisons permettant des interprétations différenciées de l'œuvre. Dans une société et un cadre juridique à ce point dominés par les hommes, les femmes, lorsqu'elles entreprennent de se défendre, reproduisent et réaffirment inmanquablement – même si ce n'est que partiellement – les normes dominantes correspondant à leur identité dominée de genre : pour se protéger de la violence masculine, elles se présentent « dans tout l'éclat d'une beauté naturelle rehaussée d'atours raffinés », se décrivent en victimes condamnées au silence et revendiquent les vertus religieuses quand les hommes se réclament de l'honneur pour justifier leurs exactions. On comprend dès lors, comme le rappelle F. Dumora, que certaines critiques de l'œuvre l'aient qualifiée de conservatrice. Que privilégier alors dans l'interprétation ? Les normes de genre ainsi réaffirmées ou le geste qui bouscule les normes de prise de parole ? F. Dumora fait un pas de côté salutaire dans le débat – probablement sans fin – visant à déterminer s'il agit d'une œuvre proto-féministe. Notant que María de Zayas vise à s'adresser à la fois aux femmes (pour les « débarrasser [...] d'un carcan atavique ») qu'aux hommes (pour les convaincre « que leur discours est si puissant qu'il a créé une image de la femme qui occulte la réalité tout en les dédouanant de leurs propres turpitudes »), elle souligne l'aspect profondément relationnel des normes de genre.

26 Beaune, 2008 : 236.

Ces deux articles apportent ainsi un éclairage singulier aux propos des anthropologues Irène Théry et Pascale Bonnemère qui proposent « de considérer que *le genre est une modalité des relations, et non un attribut des personnes* » et donc d'appréhender « les personnes sexuées non à partir d'un ensemble de propriétés et d'attributs substantiels et quintessentiels censés les définir ontologiquement », mais à partir des « *modes d'action et de relations* » qui les lient spécifiquement²⁷. Après les exemples tragiques fournis par les *Desengaños amorosos*, leur parole résonne de façon singulière, inspirante et optimiste :

Admettre que la distinction masculin/féminin modalise des relations sociales permet de rendre compte d'un fait universel, et pourtant étrangement oublié dans nos propres sociétés : loin de n'organiser que des relations de *sexe opposé*, le genre organise simultanément des relations *de même sexe*, de *sexe indifférencié*, et même *de sexe combiné*. À la croisée de ce tissu relationnel complexe, un homme ou une femme a beau n'être que d'un sexe, il n'en participe pas moins d'un monde commun sexué dans lequel la distinction masculin/féminin – adverbiale, normative, relative et relationnelle – est d'abord une référence commune à tous ceux qui partagent une même vie sociale. Elle permet à ceux qui s'y réfèrent de n'être jamais enfermés dans l'autarcie d'une « identité de genre » comme s'ils étaient relégués dans une moitié d'humanité.²⁸

Contre la norme : faire éclater les cadres

Avec les deux articles qui suivent, la norme n'est plus envisagée ni dans sa dimension littéraire « d'autorité » ni dans sa dimension historique de conflits de normes. Le changement qui s'opère est double : changement disciplinaire tout d'abord puisque le champ herméneutique est celui des arts visuels, et changement d'époque puisqu'on passe à l'ère résolument contemporaine (xx^e et xxi^e siècles). La dimension avant-gardiste de l'art informel, qui s'inscrit en rupture par rapport à toute l'histoire de la représentation picturale, et par ailleurs, les films de la péruvienne Claudia Llosa, transgressifs dans leur contenu diégétique et servis par un cadrage subtil (de la fragmentation du corps féminin à sa libération et son apothéose), invitent davantage à l'étude de la transgression des normes plutôt qu'à l'analyse de leurs fondations ou de leurs conflits.

Dans le cas de l'art informel, il s'agit d'un véritable ébranlement dans l'ordre des représentations, qui peut désorienter et exige temps et réflexion pour passer du « voir » au « savoir », pour reprendre les termes de Didi-Huberman²⁹, qui rappelait utilement que, depuis Freud, le sujet est désormais pensé en déchi-

27 Théry et Bonnemère, 2008 : Avant-propos : 9-10.

28 *Ibid.* : 10.

29 Didi-Huberman, 1990.

rure et non plus en clôture. C'est ainsi qu'éclatent les anciens cadres, au propre comme au figuré. L'ancienne définition de l'image fournie par Platon³⁰, comme image naturelle, synonyme d'ombre ou de reflet, origine mythique de la peinture, a été dépassée au cours de l'histoire et plus particulièrement à l'ère contemporaine par une progressive prise de distance entre le signifiant et son référent. Les avant-gardes surréalistes et cubistes, dans la première moitié du xx^e siècle, avaient déjà tourné le dos à la *mimesis* intronisée lors de sa lointaine apparition dans les reproductions pariétales de la préhistoire, et ayant connu de nombreuses codifications successives, en particulier celle de la perspective³¹, « forme symbolique d'une vision du monde qui serait rationalisée par Descartes et formalisée par Kant »³². Mais l'art informel va plus loin : également tributaire du contexte socio-historique (bouleversements produits par la guerre civile espagnole et la seconde guerre mondiale), il « abolit l'objet et l'espace qui l'entoure » et refuse la contrainte de l'image, « pour que se réalise un nouvel espace pictural. » L'article de Martine Heredia³³ se consacre à deux artistes espagnols animés des mêmes intentions, mais aux approches différentes. Ainsi, « Antoni Tàpies *vide* l'espace pour que la matière domine, produisant une peinture sans image, alors qu'Antonio Saura part au contraire des images pour les détruire. » Utilisant des matériaux pauvres, préférant les toiles de grand format et rejetant le traditionnel pinceau pour user de la truelle et des doigts, la peinture recherche une anti-esthétique : pour Tàpies, la matière est matrice au sens où elle donne naissance à la forme, et chez Saura, les schémas figuratifs de départ sont déformés jusqu'à la dissolution.

Après la réhabilitation de la matière, c'est en quelque sorte celle de la chair qui prévaut dans les films de Claudia Llosa. La relation d'analogie, en effet, n'est pas gommée dans un cinéma où « l'effet de réel » est accentué au contraire par la recomposition fictionnelle d'un épisode historique contemporain ayant durablement traumatisé individus et collectivités paysannes du monde andin : les exactions, viols et massacres perpétrés par les guérilleros du Sentier lumineux ainsi que par les soldats de l'armée régulière chargés de les combattre (essentiellement au cours des années 1980 au Pérou). Les effets ravageurs de la violence exercée contre les femmes font l'objet d'une délicate description de la protagoniste de *La Teta asustada* (*Fausta* dans sa traduction française, 2009), qui a pour interprète Magaly Solier, révélée au cinéma par la cruelle fable de *Madeinusa* (2005). Dominique Casimiro analyse dans son article comment le « corps sacrifié et profané de la femme andine » sort enfin du hors-champ où il était confiné, recadré par une caméra qui conteste les normes édictées et appliquées si longtemps par les hommes. Le cadre mutilant (technique du surcadre³⁴ qui fragmente la

30 Platon, 2002.

31 Panofsky, 1975.

32 Arasse, 2000 : 44.

33 Les recherches de M. Heredia sur le sujet ont donné lieu à la publication d'un ouvrage : Heredia, 2013.

34 Se reporter à l'opposition désuète mais célèbre d'André Bazin pour opposer le cadre, centripète, et l'écran, centrifuge. Bazin 1994 : 160. Pour l'image mi-subjective, présente dans le film, voir l'analyse de Deleuze, 1991 : 106. Pour le surcadre, que C. Metz nomme plaisamment le « rectangle au carré », voir Metz, 1991 : 71.

vision) devient exaltation (« érotisme cosmique » de la femme-paysage, dont les blessures peuvent enfin cicatriser). Les films envisagés transgressent ainsi la norme sociale d'un machisme séculaire, avec laquelle l'auteur établit le parallèle de l'outil formel du cadrage, lequel est synonyme d'enfermement puis de libération.

Françoise Heitz

Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 4299 CIRLEP

19

Yann Philippe

Université de Reims Champagne-Ardenne,
UMR 8168 CENA & EA 4299 CIRLEP

Œuvres citées

- ARASSE, Daniel (2010) : *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris : Denoël.
- ARENDT, Hannah (1992) : « Qu'est-ce que l'autorité ? ». *La crise de la culture*. Paris : Gallimard.
- BARON, Christine (2010) : « Autorité, Auctorialité, Commencement », in Bouju, Emmanuel (dir.), *L'Autorité en littérature*. Rennes : PUR.
- BAZIN, André (1994) [articles 1958-1962] : *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf, coll. « 7^e art ».
- BEAUNE, Colette (2012) [2008], *Jeanne d'Arc, Vérités et Légendes*. Paris : Perrin.
- BOUJU, Emmanuel (2010) : « Quoi ? L'autorité », Avant-propos, in Bouju, Emmanuel (dir.), *L'Autorité en littérature*. Rennes : PUR.
- DELEUZE, Gilles (1991) [1983] : *L'Image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990) : *Devant l'image*. Paris : Minuit.
- DUNN, E. C. (2005) : « Standards and person-making in East Central Europe », in A. Ong et S.J. Collier (dir.), *Global Assemblages, Technology, Politics and Ethics as Anthropological Problems*, Oxford: Blackwell.
- FOUCAULT, Michel (2001) : *Dits et écrits 1954-1988, I et II* (Defert, Daniel, Ewald François, dir.). Paris : Gallimard.
- FREUND, Julien (1983) : *Sociologie du conflit*. Paris : PUF.
- GORI, Roland (2013) : *La Fabrique des imposteurs*. Paris : Les Liens qui Libèrent.
- HEREDIA, Martine (2013) : *Tàpies, Saura, Millares, L'art informel en Espagne*. Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre ».
- HIBOU, Béatrice (2012) : *La Bureaucratisation du monde à l'ère néo-libérale*. Paris : La Découverte.
- HARMUT ROSA (2010) : *Accélération : Une critique sociale du temps*. Paris : La Découverte.
- HONNETH, Axel (2013) [2000] : *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Gallimard.
- METZ, Christian (1991) : *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- PANOFSKY, Erwin (1975) : *La perspective comme forme symbolique*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », préface de Marisa Dalai Emiliani, traduction sous la dir. de Guy Ballangé.
- PLATON (2002) : *La République*. Paris : Garnier Flammarion.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Émile, Œuvres complètes*, IV. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (1969).
- SCHEMEIL, Yves, EBERWEIN, Wolf-Dieter (dir.) (2009) : *Normer le monde*. Paris : L'Harmattan.
- SIMMEL, Georg (1999) [1908] : *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, (trad. L. Deroche-Gurcel & S. Muller). Paris : PUF.
- THÉRY, Irène, BONNEMÈRE, Pascale (dir.) (2008) : *Ce que le genre fait aux personnes*. Paris : EHESS.
- THÉVENOT, Laurent (1997) : « Un gouvernement par les normes. Pratiques et politiques des formats d'information », in B. Conein et L. Thévenot (dir.), *Cognition et information en société*. Paris : Éditions de l'EHESS.
- THÉVENOT, Laurent (2010) : « Autorités et pouvoirs à l'épreuve de la critique : l'opprimant du « gouvernement par l'objectif », publié en italien dans *Rassegna Italiana di Sociologia*, n° 4 (trad. par N. Giusti et L. Centemeri) et disponible en français ici (récupéré le 15 mars 2014): <http://desarrollo.sociologia.uahurtado.cl/wp-content/uploads/2012/01/Laurent-Thevenot-Autorites-et-pouvoirs-a-l-epreuve-de-la-critique.pdf>).
- VOIROL, Olivier (2007) : « Axel Honneth et la sociologie. Reconnaissance et théorie critique à l'épreuve de la recherche sociale », in A. Caillé (dir.), *La quête de reconnaissance, nouveau phénomène social total*. Paris : La Découverte : 243-2.

Autorité et normes d'autorité en littérature

Introduction

Auteur et autorité ont la même racine latine¹ mais l'association des deux termes n'a pas toujours été évidente en matière de littérature ; les articles ici réunis explorent certaines configurations de ces rapports, à des époques différentes. On proposera, en guise d'entrée en matière, quelques réflexions générales sur ces questions aussi complexes que capitales dans la compréhension du phénomène littéraire. Elles ont été suscitées par la lecture des contributions qui suivent.

Il faut d'abord expliciter deux orientations critiques qui sous-tendent l'approche proposée. Parler en termes d'autorité et de normes d'autorité suppose, même si l'on considère que la littérature possède une légitime autonomie, que l'on prenne en compte son appartenance à la société de ses lecteurs, les liens qui s'établissent avec les valeurs morales, politiques, religieuses². Il ne s'agit pas de faire du littéraire le simple reflet du social, mais de constater qu'il s'établit, dans le processus de création et de réception des textes et des auteurs, un échange structurant entre monde du texte et société des lecteurs. On ne fait ici que rejoindre les réflexions d'un Jauss sur la fonction sociale de la littérature³.

D'autre part, on refusera de considérer que notre conception de l'autorité littéraire et de ses normes a une valeur universelle, indépendamment des lieux et des temps, malgré la séduction des affirmations théoriques *sub specie aeternitatis*. Nombre de nos évidences sont en effet héritées de la

1 Voir le chapitre de Benvéniste sur la notion dans *Vocabulaire des institutions indo-européennes* : 1969, vol. 2, *Pouvoir, droit, religion*. Sur la notion en général, on lira avec profit les contributions du colloque annuel du Collège de France : Compagnon, A. (dir.), *L'autorité*, 2008.

2 Jouve, 2001.

3 Jauss, 1978.

révolution romantique du système littéraire européen, et de l'absolu littéraire⁴ qu'elle institua. Il n'y a de compréhension possible des problématiques littéraires théoriques que *sub specie temporis*, dans le rapport aux changements des configurations normatives ou descriptives et à leurs enjeux. Cela permet de rappeler que la notion d'auteur a une histoire, et que l'affirmation d'une autorité du littéraire a connu des variations significatives. Il s'agit donc d'inscrire le littéraire dans l'espace et le temps et non dans le ciel des idées, fût-il celui de la littérarité.

Fragilité ontologique et axiologique

Comme on le sait, l'usage esthétique du langage – qui est une définition possible de la littérature – a été régulièrement l'objet de réticences morales ou philosophiques. La question du statut de véridicité des productions « poétiques » ou « littéraires » comme leur rapport aux normes collectives a fait débat. Dans l'Antiquité grecque, on connaît le statut ambigu des poètes chez Platon, entre puissance de séduction et vacuité ontologique. Le Tasse, sous un autre climat, eut aussi à se justifier d'oser associer vérité et fiction épique et Boileau fulmina contre le merveilleux chrétien, qui conduisait, selon lui, à faire du Dieu de vérité un Dieu de mensonge. Mais l'autorité des auteurs n'était pas problématique uniquement pour des raisons ontologiques, touchant aux questions de la vérité et du mensonge. Elle l'était aussi par rapport aux valeurs dominantes. Jugés frivoles ou dangereux, ou les deux à la fois, les discours produits par les écrivains ont suscité, et continuent de susciter, l'inquiétude, la condamnation, voire la répression, de la part des autorités politiques ou religieuses, soucieuses de les subordonner aux normes qu'elles affirment. Il n'est que de rappeler les procès jumeaux des *Fleurs du mal* et de *Mme Bovary* en 1857, en plein XIX^e siècle donc, pour prendre conscience de la longue rémanence de ces oppositions. Plus généralement, le théâtre, puis le roman, non pas parce qu'ils étaient foncièrement contestataires, mais à cause de l'importance de la représentation efficace des passions, furent ainsi l'objet de discussions passionnées en Europe jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

Autorité personnelle, autorité textuelle

Une des particularités du statut d'auteur littéraire réside dans le fait que l'écrivain n'a souvent que lui-même comme garant, car son discours n'est pas une révélation religieuse ni la formulation d'une vérité historique ou scientifique, du moins dans ce qu'on appelle la littérature d'imagination, formule un peu désuète, mais qui a son utilité, pour distinguer littérature, histoire et philosophie. Si certains auteurs, comme Virgile, Shakespeare, Goethe, pour n'en citer que trois, ont acquis, parfois de leur vivant, parfois au fil du temps, une autorité

4 Nous reprenons ici l'expression qui sert de titre à l'anthologie commentée de J.-L. Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe, 1978.

certaine, celle-ci a eu pour seul fondement les textes qu'ils ont écrits. C'est parce qu'ils étaient les auteurs de *l'Énéide*, d'*Hamlet*, de *Faust*, qu'ils sont devenus des références culturelles majeures... et non en fonction de leurs traits de caractères ou de leurs opinions ou de leur position sociale, très variable... L'autorité littéraire n'a pas d'évidence dans les sociétés d'ordre. On comprend, dans les sociétés d'Ancien Régime par exemple, l'importance de la recherche de protecteurs puissants, jouissant d'une autorité sociale dont ne bénéficièrent que rarement les auteurs littéraires. Le symptôme le plus éclatant de cette fragilité était l'absence de reconnaissance du droit d'auteur... jusqu'au début du XVIII^e siècle pour la Grande-Bretagne, jusqu'à la Révolution pour la France. Le statut social de l'écrivain, comme celui de l'artiste en général, était ambigu : d'un côté, l'auteur était fêté pour ses succès, accueilli chez les puissants, de l'autre il fut longtemps considéré presque comme un domestique. L'anonymat des productions littéraires, qui demeure encore répandu dans la France des Lumières, en est un autre témoignage ; il ne relevait pas seulement de la crainte de la censure, mais de l'intégration d'un préjugé social. De façon significative, l'article consacré à l'auteur littéraire, dans *l'Encyclopédie*, est des plus brefs, il est purement descriptif et ne contient aucune note positive⁵.

Pour l'écrivain, l'autorité est donc d'abord une autorité textuelle, ce qui nous renvoie à la question : qu'est-ce qui fait l'autorité d'une œuvre ? La critique et le public sont les deux instances auxquelles on pense d'abord ; elles sont parfois antagonistes, et leur poids a varié au sein du champ littéraire. Autorité et succès ont partie liée, mais le jeu du temps, qu'on appelle la postérité, soumet les auteurs à des fluctuations sévères : qui, hormis le spécialiste, se souvient que l'abbé Delille fit en son temps, la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, autorité en matière de poésie ? L'historicisation des canons actuels est une des tâches des spécialistes de la littérature, c'est ce qui a conduit un Jean Rousset à changer le regard sur le premier XVII^e siècle français... Il est clair aussi que l'institution scolaire, depuis la généralisation de l'instruction, est, pour les auteurs du passé, plus déterminante que celle du public. Si Hugo demeure une des grandes voix du XIX^e siècle français, Lamartine est devenu quasiment inaudible... Suffrage populaire ou suffrage des savants ou des grands... comme en politique, il y a en littérature plusieurs régimes d'élection...

Certains auteurs ont fort logiquement pensé qu'il fallait organiser eux-mêmes leur reconnaissance symbolique, tel Pétrarque, qui déploya beaucoup d'énergie pour obtenir son couronnement au Capitole (le 8 avril 1341). Plus de quatre siècles plus tard, ce triomphe poétique faisait encore rêver Mme de Staël, qui l'accorde dans un de ses romans à son héroïne Corinne, qui est aussi une manière de double littéraire. Cette image du couronnement de lauriers, qui reprend à la fois la symbolique des concours grecs et celle des triomphes romains a durablement marqué les esprits et les images. On la trouve très fréquemment dans les frontispices et les titres gravés, par exemple dans une édi-

5 L'article du dictionnaire de Trévoux est plus développé, mais porte encore la trace de la critique de la pédanterie au siècle précédent et cite Pascal : « On est étonné parce qu'on s'attendait de voir un auteur, et l'on trouve un homme » (Trévoux, 1738, vol. 1 : 751).

tion de Ronsard de 1623 (à Paris, chez Nicolas Buon) : sur la page de titre, le poète y est couronné par Homère et Virgile. La pratique littéraire s'accompagne donc souvent d'un discours de légitimation, qui a plusieurs destinataires, externes et internes au champ littéraire. Celui-ci, dans nombre de sociétés, a acquis une relative reconnaissance symbolique, pour des raisons diverses (parce que les poètes disent la gloire des grands, parce que les arts sont une façon de se distinguer socialement, parce que la littérature donne forme à l'existence humaine, etc.). C'est donc souvent à l'intérieur de ce système structuré que l'autorité se joue, entre modèles et autonomie, ou, pour reprendre les termes de David Nelting, entre sodalisation et singularisation. Mais la légitimation de la pratique d'écriture vise toujours aussi les normes de la société qui englobe le champ littéraire. Normes critiques et normes sociales s'impliquent réciproquement, pour répondre, de façon plus ou moins explicite, à la question de la valeur de la littérature d'imagination, valeur fortement discutée à notre époque, mais qui n'a que très rarement été considérée comme allant de soi.

La configuration romantique

Dans l'évolution du statut de l'auteur, l'époque des romantismes est une césure majeure, dont nos conceptions modernes sont en profondeur tributaires. C'est à juste titre que Paul Bénichou a parlé du « sacre de l'écrivain »⁶, réactivant la symbolique que nous avons évoquée plus haut. Dans un contexte où la société d'ordres a été profondément remise en cause, la valeur individuelle de l'auteur trouve un nouvel espace d'affirmation. La poétique romantique exacerbe la singularisation de la voix de l'écrivain, et a tendance à enraciner l'autorité textuelle dans la psyché de l'auteur, psyché hors du commun, qui relève du génie. Cela conduit à ce qu'on peut appeler une mystique de la littérature. Être d'exception, prophète, mage, voyant, il est en avant pour montrer la voie, mais aussi à l'écart, car trop différent de ses contemporains. Le « complexe de l'albatros » naît de l'exacerbation de la singularisation.

La question de la reconnaissance de l'autorité littéraire se pose de façon renouvelée, car le statut du public est très ambivalent : d'un côté sont célébrées les formes populaires de littératures, supposées être plus authentiques que la culture savante, et d'un autre côté, dans la société industrielle, la majorité du public tend à être jugée incapable de s'élever à la hauteur de l'art véritable. L'opposition entre les « philistins » et les « esthètes » se creuse et toute une série de mécanismes de distinction, au sens donné par P. Bourdieu à ce terme, se met en place. Autorité individuelle du génie, contre autorité de la communauté, autorité d'une avant-garde, reconnue par un petit groupe, autorité des grands auteurs du passé, les situations se diversifient, dans la république des lettres, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Et ce d'autant plus que l'autorité des sciences et des techniques s'affirme de plus en plus, au point que certains

6 Bénichou, Gallimard. Voir aussi sur ces questions les deux autres volumes consacrés au romantisme par le même auteur : *Le Temps des prophètes* (1977) et *L'École du désenchantement* (1992).

pensent qu'il faut puiser dans la démarche scientifique le renouvellement de l'autorité littéraire, mise à mal par les critiques du romantisme. L'emprunt de discours d'autorité aux sciences est toujours d'actualité (on peut penser par exemple à la séduction qu'exercent actuellement les sciences cognitives sur certains critiques universitaires) et continue de poser la question de la vérité de la fiction⁷. Cette vérité paradoxale repose sur une tension, un paradoxe fondateur qu'il convient d'assumer pleinement : le monde récréé par l'auteur, la représentation langagière, n'obéit pas à la vérité de fait, mais est porteuse d'une vérité de sens, par essence discutable, mais essentielle à la volonté de compréhension par l'être humain du monde qu'il habite.

De Pétraque à l'Abi-Bac, variation et récurrence des questionnements

Partant de l'observation que le modèle d'autorité littéraire en vigueur au Moyen-Âge se basant sur la *doctrina* – « l'*auctor* disposant de l'*auctoritas* la plus importante est l'auteur biblique en tant que *scriba Dei* et médiateur d'une vérité absolue » – se brise au début du XIV^e siècle, après être devenu de plus en plus obsolète au cours des XII^e et XIII^e siècles, David Nelting examine les solutions que Pétrarque et Joachim du Bellay choisissent pour fonder l'autorité qu'ils réclament non pas seulement pour leurs œuvres, mais aussi pour leurs personnes, leur personnalité créant ainsi la figure de l'auteur. C'est dans son sonnet 34 et ses *Epistolae familiares*, plus exactement *Familiarum rerum libri*, que Pétrarque associe de façon exemplaire deux mises en scène, celle de l'auteur – se référant à lui-même, en 'performant' et son individualité et son rôle comme novateur en matière de poésie – et celle de l'autorité – approuvée par sa propre œuvre qui maîtrise des concepts poétiques, philosophiques et historiographiques de son temps, tout en dépassant les auteurs antiques et la doctrine antérieure. Si le « je » qui se présente dans le sonnet 34 comme individu capable de créer sa propre œuvre, arrive par 'singularisation' à se placer comme « figuration de l'auteur », les *Epistolae familiares* choisissent un procédé inverse. L'auteur s'y range non pas seulement à côté des contemporains comme Giovanni Colonna ou Giovanni Boccaccio, mais aussi à côté des grands humanistes comme Homère, Tite-Live et Cicéron, se présentant donc en tant que « partie d'un grand Tout », participant « d'une sodalité humaniste » existant à travers les siècles. La singularisation, pratiquée dans les textes lyriques, et la sodalisation, à l'œuvre dans les lettres, se complètent et 'créent' la figure de l'auteur comme « autorité esthétique, comme représentant individuel d'un style littéraire ». Tandis que Pétrarque se sert volontairement de deux genres différents afin « d'introniser l'auteur comme autorité surtout esthétique », Joachim du Bellay reprend deux siècles plus tard le modèle pétrarquiste, tout en « entrelaçant » singularisation et sodalisation dans un seul type de discours, « l'épître-préface ». Son texte, rédigé

7 Voir, parmi bien d'autres, les ouvrages de P. Ricœur, *Temps et récit*, 3 vol. (1983-1985), de J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, V. Jouve : *Pourquoi étudier les textes littéraires ?*

comme préface à *L'Olive*, un recueil de sonnets publié en 1549, « met en relief la physionomie du soi auctorial aussi bien que celle de la communauté sodale ». S'adressant de manière très pointue à la culture littéraire française dont il fait partie, Du Bellay s'écarte certes dans ses poèmes du pétrarquisme italien mais il suit le modèle pétrarquiste pour s'affirmer comme « auteur poétique ».

Les deux dispositifs de la singularisation et de la sodalisation s'avèrent décisifs pour la Renaissance française. Rosemary Snelling se propose d'étudier le cas de Louise Labé réputée à l'époque comme « Louize Labé Lionnoize ». Déjà ce surnom indique l'intégration de l'auteur dans sa sodalité, c'est-à-dire à la ville de Lyon, de son temps non pas seulement centre économique, mais aussi « capitale du livre » et, par ses élites intellectuelles, médiatrice importante de la culture italienne de la Renaissance. Son œuvre, parue à Lyon en 1555, est dotée de paratextes qui soulignent cette sodalité explicitement, notamment par l'allitération dans le titre, reprise dans l'épître dédicatoire, les maintes répétitions de la mention géographique et du « nous » qui renvoient constamment à la communauté à qui son œuvre s'adresse, « créant ainsi une forte impression du collectif » des femmes visées. À ce programme poétique exposé dès le début s'ajoute au sein de l'œuvre l'accent mis sur un « genre retrouvé », l'élégie amoureuse, fort présente à côté des sonnets. Peu théorisée, très populaire et rendant possible les formes hybrides, l'élégie permet à la poétesse de prendre ses distances avec le système d'amour pétrarquiste et de développer un discours pluralisé, « aussi bien au niveau des positions de la voix poétique qu'au niveau des motifs et des éléments topiques ». Sa propre excellence stylistique se démarque ; la thématique de l'amour malheureux, au centre de l'élégie, rend visible la puissance de l'auteur à « vaincre l'amour poétiquement », garantissant « l'acquisition de la gloire » par la poétesse elle-même. Si elle s'impose ainsi comme auteur, son œuvre surprend également par la « sorte de psychomachie passionnante » entre le « je » et l'amour mise en scène par les poèmes de manière récurrente, souvent finissant par la victoire que le « je » emporte sur l'amour. Cette « forte intériorité » affichée par cette victoire semble « quasi-moderne, faisant preuve d'une subjectivité individuelle et singulière ».

Le modèle pétrarquiste, en tant que moyen d'installer l'autorité poétique, se retrouve également en Espagne. Carina Zeiger prend pour exemple le cas de Luis de Góngora. À la base de sa carrière comme auteur, il s'intègre, lui aussi, grâce à l'« orientation formelle et thématique » prise au modèle pétrarquiste dans un groupe d'auteurs contemporains. Or il se consacre vite à un développement d'« une excellence rhétorico-stylistique » qui lui est propre et par laquelle il cherche à se distinguer des positions défendues par des auteurs comme Lope de Vega et Quevedo. Tandis que ces derniers prennent des figures rhétoriques comme « moyens d'expression et instruments de manifestation des *conceptos* » (ce qui explique la dénomination de conceptisme), Góngora s'en sert à son tour pour mettre de plus en plus, dans son œuvre, l'accent sur « les complications rhétoriques et la stylisation artificielle ». Ses expériences artistiques « gagnent du terrain au détriment de la sagacité », à un point que leur lien avec l'esprit, à savoir le *concepto*, risque de se déchirer. Elles « exagèrent »

selon Hans-Jörg Neuschäfer « tellement le mot satirique qu'il s'émancipe finalement du contenu »- Góngora devient ainsi le premier représentant du cultéranisme, à l'opposé du conceptisme. Dans le but de « construire une écriture dépersonnalisée et statique », la stylisation et la modification thématique lui servent à supprimer les structures effectives d'une écriture autobiographique, rejoignant ici encore le point de vue des conceptistes. Mais en transformant le contenu en fiction, il chasse pour ainsi dire le « vrai auteur » du monde poétique : « l'auteur en tant que personnalité omnisciente et imaginative, c'est-à-dire ingénieuse, se trouve hors du texte qu'il domine et qu'il invente lui-même. » C'est lui qui « s'attribue l'autorité », « c'est alors justement l'abandon des paradigmes biographiques courants qui lui permet d'établir son autorité incontestable ». Néanmoins, sa contestation à l'époque n'a pas pu empêcher que Góngora devienne le « modèle d'imitation le plus populaire parmi les auteurs postérieurs. »

Si les dispositifs de la singularisation et de la sodalisation donnent le cadre pour l'établissement de l'autorité littéraire et de la figure de l'auteur dans la première modernité, la situation change ensuite profondément, notamment avec la 'découverte', voire l'invention du « génie romantique » qui puise son autorité seulement dans sa propre « sensibilité créatrice ». Katja Hettich vise à démontrer comment le roman réaliste, en l'occurrence *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, publié en 1864, réussit à installer son autorité littéraire face à des sciences positives qui réclament être seules capables de saisir les réalités de l'époque, forgées par les progrès technique, économique et scientifique. Dans leur préface, les frères Goncourt présentent leur roman à la fois comme un « roman vrai » ancré dans « les études et les devoirs de la science », et comme un appel à la pitié pour la protagoniste, Germinie Lacerteux. Pour cela, ils se servent d'une stratégie affective, qui incite le lecteur à une pitié qui est elle-même soumise à la transformation par les sciences. Ce n'est plus l'irresponsabilité du héros qui suscite la pitié mais « une fatalité physiologique qui se manifeste par "la flamme de son sang, l'appétit de ses organes" » et s'empare de sa nature vertueuse, de « sa longue et naturelle honnêteté ». La pitié que le lecteur éprouve en lisant son histoire ne dépend plus de la crainte ni, comme encore chez Lessing, de l'empathie avec la protagoniste, au contraire. Le lecteur est rassuré que la victime appartienne à une autre « espèce » que lui : « plus elle tombe dans le malheur, moins elle lui ressemble. Germinie devient une bête stupide et grossière, ce qui la rabaisse – dans la logique du roman – à sa classe d'origine ». C'est grâce à cette distance qu'il est prêt à « pardonner et éprouver de la pitié » pour une protagoniste condamnée par une disposition pathologique et des conditions de vie peu favorables. L'autoritaire littéraire des Goncourt réside donc dans un double procédé. En se référant aux sciences positivistes, leur roman se distingue comme « roman vrai » des « romans faux » des auteurs populaires. En même temps, il se distingue des autorités scientifiques à qui il se réfère : « En leur disputant leur suprématie, les Goncourt mettent en jeu une compétence spécifique au discours littéraire et établissent, à travers la structure affective de leur roman,

une autorité qui n'est pas seulement fondée sur le savoir-plus du narrateur positiviste, mais qui le dépasse. »

C'est exactement cette « valeur ajoutée » de la littérature que Susanne Geiling-Hassnaoui interroge en se focalisant sur un tout autre dispositif, l'enseignement des langues étrangères, plus précisément l'enseignement de « langue et littérature allemandes » au programme en cycle terminale des classes AbiBac en France. Partant de la prémisse que l'étude des œuvres littéraires intégrales permettent une « réflexion approfondie » sur les notions de norme et autorité dans les deux pays et « la prise de conscience de leurs différences », Susanne Geiling-Hassnaoui suppose également que les notions de norme et autorité jouent un rôle particulièrement important non seulement pour l'apprentissage de la langue étrangère, mais aussi pour une interrogation de son propre rapport aux normes et aux autorités dans une comparaison à celles de l'autre. L'étude des extraits de l'œuvre d'Emine Sevgi Özdamar, auteure d'origine turque qui écrit et publie en allemand depuis 1998, montre que la littérature est tout d'abord capable de « sensibiliser les élèves aux notions de la norme et de l'autorité dans le pays dont ils apprennent la langue », surtout en montrant que les normes et l'autorité ne sont pas si figées qu'on ne le croit. Les extraits analysés en classe sont tirés de différents ouvrages d'Özdamar ; ils permettent d'aborder des aspects bien différents. D'abord la réflexion de l'auteure par rapport à son propre regard sur les deux Berlin qu'elle fréquente au temps où le mur fait encore figure d'autorité. Avec elle, l'élève/lecteur comprend qu'il n'y a ni « une seule culture allemande » ni « une opposition avec une culture turque » : à la fin d'une sortie au théâtre à Istanbul où des femmes turques, à la recherche des informations sur leurs fils torturés par le régime, assistent au spectacle *Die Mutter* de Brecht, elles manifestent leur protestation en levant le poing malgré leurs voiles. Leur protestation est puisée dans la valeur universelle de la pièce. La littérature se présente donc comme « langue originale et esthétiquement riche : la représentation littéraire apparaît ainsi comme lieu de prédilection pour faire réfléchir aux notions de norme et d'autorité en cours de langue. »

Jean-Louis Haquette

Université de Reims Champagne Ardenne, EA 3311 CRIMEL

Helga Meise

Université de Reims Champagne Ardenne, EA 4299 CIRLEP

Œuvres citées

- BÉNICHOU, Paul (1996) : *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris : Gallimard [Corti : 1973].
- BÉNICHOU, Paul (1977) : *Le Temps des prophètes : Doctrines de l'âge romantique*. Paris : Gallimard.
- BÉNICHOU, Paul (1992) : *L'École du désenchantement (Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier)*. Paris : Gallimard.
- BENVÉNISTE, Émile (1969, vol.2) : *Vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris : Éditions de Minuit.
- COMPAGNON, Antoine (dir.) (2008) : *L'autorité*. Paris : Odile Jacob.
- JAUSS, Hans Robert (1978) : *Pour une esthétique de la réception* [trad. française]. Paris : Gallimard.
- JOUBE, Vincent (2001) : *Poétique des valeurs*. Paris : PUF.
- JOUBE, Vincent (2010) : *Pourquoi étudier les textes littéraires ?* Paris : Armand Colin.
- NANCY, Jean-Luc, LACOUÉ-LABARTHE Philippe (1978) : *L'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Le Seuil, coll. « Poétique ».
- RICŒUR, Paul (1983-1985) : *Temps et récit*. Paris : Seuil (3 vol.).
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999) : *Pourquoi la fiction ?* Paris : Le Seuil
- TRÉVOUX (1738) : *Dictionnaire universel françois et latin*. Nancy : Édition lorraine.

Autorité et constitution d'autorité poétique dans la première modernité : Pétrarque et Joachim Du Bellay

Résumés

À travers son œuvre entière, Pétrarque met en scène un personnage d'auteur, dirigeant d'une manière profonde la perception et la compréhension des textes. Moyennant la figuration textuelle de l'auteur, Pétrarque cherche à mettre en évidence et l'autorité de ses concepts théoriques et la normativité de sa poésie. Dans ce contexte, il emploie deux dispositifs de constitution d'autorité, morphologiquement contraires mais fonctionnellement complémentaires que nous appellerons singularisation et sodalisation, c'est-à-dire la mise en scène d'excellence singulière de l'auteur d'une part, et son inscription dans une vaste communauté sociale et culturelle d'autre part. Joachim Du Bellay, dans sa préface à *L'Olive*, renvoie par sa conception de l'auteur en tant qu'individu social et autorité poétique non seulement à l'usage que Pétrarque fait des dispositifs de singularisation et de sodalisation, mais il intensifie et amplifie le modèle italien d'une manière aiguisée, confirmant ainsi le statut important de la construction d'un « auteur » pour le débat sur l'autorité poétique dans la première modernité Du Bellay¹.

Throughout his work, Petrarch stages an author, guiding fundamentally the reader's perception and comprehension of his texts. Using textual figurations of the author, Petrarch aims at giving evidence to his conceptual authority and to his normativity for future poetic imitation. In this context, Petrarch relies pre-eminently on two dispositifs: sodalization and singularization. That is, on the one hand the author can appear as a singularly creative individual; on the other hand he can stylize himself as a constitutive member of a social and cultural community. In his perface to *L'Olive*, Joachim Du Bellay not only refers to Petrarch's use of singularization and sodalization when conceiving the author as social individual and as poetic authority. Du Bellay also inten-

¹ L'article fait partie d'un projet de recherche plus vaste (*Singularisierung – Sodalisierung. Poetische Selbstautorisierung in der italienischen und französischen Literatur der frühen Neuzeit*), financé par la fondation Fritz Thyssen. Des arguments centraux de l'article ont déjà été traités dans Nelting, 2011. L'article envisage les facteurs aussi bien énonciatifs (*telling*) que performatifs (mise-en-scène ou *showing*) du problème de « faire autorité », central à toute poétique d'imitation.

sifies and amplifies the Italian model, confirming thus the crucial role of the construction of an “author” for the debate about poetic authority in the Early Modern period.

Mots-clés : Première Modernité ; Pétrarquisme ; Imitation poétique ; Autorité poétique.

Keywords: Early Modernity; Petrarchism; poetic imitation; poetic authority

Dans la poétique de l'imitation aux temps de la première modernité, l'autorité d'un modèle littéraire est, comme nous le savons tous, en principe, un sujet à débattre. Les autorités littéraires sont généralement constituées de manière agonale, dialogique au sens large du terme. Dans ce contexte, la puissance d'un modèle poétique ne dépend pas uniquement de l'emploi de stratégies culturelles et de tactiques discursives, mais aussi bien de l'intronisation d'une figure d'auteur doté de réputation imposante en tant qu'autorité modèle pour la production poétique. Bien qu'on constate de nombreux accès au statut d'auteurs « faisant autorité » par des commentaires ou des projets éditoriaux, il faut noter le cas de l'autorité acquise par des auteurs eux-mêmes, ne pouvant se fonder sur l'argument traditionnel de l'*imitatio veterum*, de l'imitation des anciens, c'est-à-dire l'ancienneté de l'autorité en question. Dans ce contexte, il est fait appel surtout à deux dispositifs morphologiquement contraires mais fonctionnellement complémentaires. Je voudrais dénommer ces deux dispositifs d'une part comme singularisation et d'autre part en tant que sodalisation, c'est-à-dire en tant qu'inscription de l'auteur individuel dans une communauté sociale et culturelle, confirmant l'autorité du poète en question. Dans ce qui suit, je voudrais esquisser d'abord les repères centraux du complexe d'autorité poétique et du processus pour y parvenir dans la modernité antérieure, en particulier dans l'œuvre de Pétrarque, pour en venir par la suite à Joachim Du Bellay.

Quelques observations préliminaires. Alastair Minnis a démontré qu'au Moyen-Âge l'auteur littéraire se définit comme produit d'un auteur historique d'une part et de l'autorité doctrinale d'autre part, et il a également démontré qu'au cours des années, l'aspect historique, la biographie de l'*auçtor*, gagne de plus en plus d'importance². Ici, Minnis se réfère tout particulièrement aux *accessus* des auteurs latins. Dans ce contexte, l'analyse de Minnis ne met pas seulement en évidence les traits essentiels du biographisme médiéval, mais aussi bien le fait que la réputation, l'autorité d'un auteur repose toujours moins sur ses capacités rhétoriques et poétiques au sens propre du terme, que sur la sémantique, la *doçtrina* transportée et par sa vie, par son « activité morale », et par ses œuvres³. C'est la doctrine qui garantit l'autorité de l'auteur pour les contemporains et la postérité, un principe qui vaut aussi bien pour la littérature en langue vulgaire. Le *Convivio* de Dante avec sa conception d'une poétique allégorique et avec sa définition d'un « auteur comme personnage digne

2 Voir Minnis, 1984.

3 Voir Minnis, 1984 : 103.

d'être cru et obéi »⁴ souligne ce fait encore au seuil du XIV^e siècle⁵, et bien qu'il transforme le modèle d'interprétation biblico-allégorique de manière profane, le *Roman de la Rose*, lui aussi, fonde sa grande influence sur la littérature française médiévale surtout sur ses représentations allégoriques et doctrinales.

Dans ce sens, on peut discerner un modèle quasi univoque d'autorité littéraire au Moyen-Âge, l'*auctor* disposant de l'*auctoritas* la plus importante est l'auteur biblique en tant que *scriba Dei* et médiateur d'une vérité absolue ; on ne rencontre guère de légitimation du discours poétique dissociée de ces contraintes et basée sur la dimension proprement esthétique d'un texte, importante seulement pour le domaine restreint de l'*exercitatio* stylistique. Cette situation change au début du XIV^e siècle. Sans vouloir suggérer une brusque rupture épistémique, on peut toutefois constater que la désintégration de l'analogisme médiéval, la désintégration de la compréhension du monde selon l'*analogia entis*, avec sa conception des lettres devient de plus en plus rapide au cours du XIV^e siècle italien. C'est un argument courant de la critique littéraire et de l'histoire des idées que le courant nominaliste, contestant la rationalité cosmologique de l'école scolastique, marque un tournant très important. Dans ce contexte, peu importe si l'on parle de « disparition d'ordre »⁶, de « chaotisation »⁷, d'une « relativité du concept de vérité » ou de « pluralisation »⁸. Toutes ces définitions ont un aspect central en commun, c'est-à-dire la conscience d'une contingence qui dissout l'analogisme médiéval et la certitude d'une *analogia entis* ordonnant toute chose, transparente dans le rationalisme scolastique et sa conception du *veriloquium nominis*, mis en question par le nominalisme d'un Guillaume d'Ockham entre autres. Dans le domaine poétique, cela implique que l'*imitatio* à l'époque de la Renaissance devient, elle aussi, fondamentalement imprégnée par le problème de la contingence, qui souligne l'arbitraire de la légitimation allégorico-doctrinale d'une autorité. Par conséquent, le domaine stylistique au sens propre devient de plus en plus important : c'est surtout par des qualités rhétoriques au niveau de l'*elocutio*, qu'un discours peut se maintenir dans un monde opaque et contingent, marqué par des vérités au mieux limitées et instables. C'est là un moment décisif dans la conception historique de la poésie et de l'auteur poétique en tant qu'autorité. En effet, au Moyen-Âge, la poésie se trouvait marginalisée, notamment par saint Thomas d'Aquin, qui, dans sa *Somme théologique*, définissait la poésie comme « *infima inter omnes doctrinas* » (*Summa theologiae* I, 1 : 9). La réputation d'un auteur en tant qu'autorité dépendait étroitement de sa proximité au *primum verum* qui n'avait pas besoin d'*ornatus* et d'une délectation rhétorique du lecteur, mais qui bien au

4 Voir *Convivio* IV, vi, 1934 : 38.

5 Dans le *Convivio*, Dante s'efforce d'autoriser sa propre production poétique en découvrant de manière allégorique la doctrine inhérente à ses textes. Tout en différenciant l'allégorie poétique de l'allégorie théologique, Dante s'oriente profondément vers des schémas d'interprétation théologiques, et cela visiblement à partir du titre de son ouvrage, qui fait référence au « *Scriptura divina sapientiae convivio est* » de saint Ambroise de Milan (*De officiis ministrorum*, I, 32, *Patrologia Latina* : 75).

6 Voir Blumenberg, 1988² : 150.

7 Voir Küpper, 1990 : 21.

8 Voir Hempfer, 1993 : 9-45.

contraire se déployait dans un style de simplicité sainte, cette *sancta simplicitas* dont parle saint Jérôme (*Epistolae* 57, 12)⁹. Tandis que selon la pensée patristique, il s'agissait de faire de grands efforts allégoriques pour mettre en relief une sémantique doctrinale et, par conséquent, une certaine autorité culturelle des textes poétiques, le discours poétique lui-même commençant à garantir le succès et l'autorité d'un texte et de son auteur. En d'autres termes : avec la Renaissance et à la suite de la révolution nominaliste, l'auteur poétique devient une autorité non pas en tant que médium de *doctrina*, mais par ses compétences esthétiques, compétences rhétoriques qui sont de plus en plus importantes pour la transmission de toute doctrine, celle-ci ayant perdu sa transparence universelle. La poésie comme discours concevant le monde sous forme de possibilité rhétorique, gagne une toute nouvelle valence pratique, indépendante de l'allégorèse médiévale. Dans ces conditions, l'autorité d'un auteur et de son œuvre découle avant tout de sa propre mise en scène en tant qu'autorité esthétique. Cette autorité esthétique relève, pour sa part, du caractère exemplaire de l'auteur. Pensons au fait que des auteurs emblématiques de l'humanisme, tels que Cicéron et Quintilien, reliaient, par principe, l'éloquence à la sagesse, à la vertu ou à la bonté du rhéteur même (*De inventione* 1,1 ; *De oratore* 3,56-61 ; *Institutio oratoria* 1,9-13 ; 12, 1,3). Ainsi, la forte accentuation des compétences esthétiques et rhétoriques, c'est-à-dire l'accentuation du style individuel de l'auteur, substitue l'allégorèse doctrinale comme fondement d'autorité à une philosophie morale d'empreinte antique. Excellence stylistique et caractère vertueux s'unissent dans le personnage de l'auteur et garantissent son autorité.

Ce processus se déploie avec toute sa force dans l'œuvre de François Pétrarque. Dans tous ses ouvrages, Pétrarque met en scène un soi auctorial qui s'appuie aussi bien sur des (prétendues) réalités biographiques que sur la réflexion de mouvements intérieurs, de concepts poétiques, philosophiques et historiographiques. Chez Pétrarque, l'autorité de l'auteur auprès du public et sa propre mise en scène en tant qu'auteur et en tant qu'autorité dans ses textes ne peuvent être dissociées. Pétrarque se donne à voir comme un personnage exceptionnel, singulier, et comme *renovator litterarum*, et il le fait non seulement par des événements dans sa vie réelle, comme sa *laurea*, son couronnement en tant que *poeta laureatus* sur le Capitole romain en 1341, et par des références biographiques dans ses *Lettres*, surtout dans les *Epistolae familiares*. Pétrarque singularise sa propre personne en tant qu'auteur unique et excellent aussi bien par des affirmations textuelles assez directes (tels que la *collatio laureationis*, le discours du couronnement de 1341, ou la vision d'Ennius dans le neuvième livre de *l'Afrique*, où Homère annonce la restitution de l'art antique par Franciscus) que par la production lyrique d'une forte image de soi dans les poésies du *Canzoniere*. Tout au long de son *Canzoniere*, Pétrarque parle de lui-même, et

9 En ce qui concerne la *sancta simplicitas* chez saint Jérôme, voir Leclercq, 1960 : 138-148. Même un auteur profondément imprégné par la culture rhétorique latine comme saint Augustin déclare que la lecture de Cicéron constitue un obstacle à l'appropriation de l'Écriture Sainte et que l'éloquence en général fait partie d'une vanité mondaine condamnable (« *Inter hos ego enbecilla tunc aetate descebam libros eloquentiae, in qua eminere cupiebam fine damnabili et ventoso per gaudia vanitatis humanae [...]* » Augustinus 1880 : 685s.).

plus d'une fois, il se met en scène comme poète singulièrement novateur. C'est le cas entre autres dans le sonnet 34, le sonnet introductif de la première rédaction du *Canzoniere*, de la *prima silloge* de 1342¹⁰. Dans ce sonnet directeur, Pétrarque élabore une forte mise en scène de lui-même en tant que novateur et en tant que puissance poétique singulière quasi surhumaine ; il produit, pour ainsi dire, dans ce sonnet sa propre autorité comme auteur poétique ayant recours à des procédés performatifs :

Apollo, s'anchor vive il bel desio
che t'infiammava a le thesaliche onde,
et se non ài l'amate chiome bionde,
volgendo gli anni, già poste in oblio:
dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
difendi or l'onorata et sacra fronde,
ove tu prima, et poi fu' invescato io;
et per vertu de l'amorosa speme,
che ti soſtenne ne la vita acerba,
di queſte impression l'aere disgombra;
sí vedrem poi per meraviglia inſeme
seder la donna noſtra sopra l'erba,
et far de le sue braccia a se ſteſſa ombra.¹¹

Le sonnet commence avec l'invocation d'Apollon. Apollon, maître des muses et, dans sa conception ovidienne de *Phoebus Apollo*, dieu victorieux et rayonnant, est prié de bien vouloir chasser l'âpre climat et le gel stérile, qui, bien évidemment, représentent allégoriquement les ténèbres du Moyen-Âge¹² ; ensuite, Apollon, le dieu des poètes, le *poetarum deus*, tel que Pétrarque le définit dans sa *Collatio Laureationis* (11.15), est prié de faire briller de nouveau le soleil d'une culture littéraire raffinée sur la terre. Dans ce contexte, la voix poétique et en même temps la voix de l'auteur, mise en scène par l'enjeu textuel, s'approche de plus en plus du personnage divin invoqué. Tandis qu'aux trois premières strophes, Apollon n'est invoqué et sollicité qu'afin de défendre la *sacra fronde*, c'est-à-dire le laurier représentant la renommée culturelle des poètes, le second tercet instaure une communauté entre le poète et le *poetarum deus* en utilisant la deuxième personne du pluriel. À cette proximité frappante entre Apollon et Pétrarque correspond l'équation entre Daphné, dont la transformation en lau-

10 En ce qui concerne la genèse du *Canzoniere*, voir Wilkins, 1951.

11 Francesco Petrarca, *Canzoniere* 2004 : 186. « Apollon, si le beau désir qui t'enflammait /aux rives thessaliennes vit encore, et si, les /années se déroulant, tu n'as pas déjà mis en /oubli la blonde chevelure aimée, //du gel stérile et de la saison âpre et /mauvaise, qui dure tout le temps que ton /visage se cache, défends désormais le /feuillage glorieux et sacré où, toi d'abord, /et moi ensuite, fut englué. //Et par la vertu de l'amoureux espoir qui te /soutint dans la vie acerbe, débarrasse l'air /de ces vapeurs. //Alors nous verrons ensuite, par miracle, /notre Dame s'asseoir sur l'herbe, et se faire /à elle-même un ombrage de ses bras. » (Nous traduisons).

12 C'est Pétrarque qui a forgé cette image des « ténèbres » du *medium tempus* entre l'Antiquité et sa *renovatio*, voir dans ce contexte Mommsen, 1942 : 226-242.

rier a fondé la valence apollinienne du laurier, et la *donna* de Pétrarque, Laure, qui par paronomase renvoie au laurier et à la *laurea*, et qui constitue, comme Pétrarque l'indique dans son *Secretum meum* (III, 32), une allégorie de la gloire poétique. Et ici, on s'approche du noyau sémantique et performatif du sonnet : l'identification des personnages de Laure et de Daphné dans une seule « *donna nostra* » annihile la distance temporelle entre Pétrarque et Apollon, qui était auparavant encore marquée (« *tu prima, e poi [...] io* »), et elle laisse apparaître l'auteur du sonnet comme un nouvel Apollon, comme un nouveau *poetarum deus*, comme l'auteur quasi surhumain de la *renovatio studiorum* en tant que renouveau culturel et artistique. Le fondement épistémique de cette mise en scène de l'auteur poétique comme puissance singulière, est, comme je l'ai déjà indiqué, le courant nominaliste, qui, en établissant une ontologie de l'individuel, a ouvert la possibilité de conceptualiser une individualité en tant que telle. Dans ce contexte, la critique a souligné que chez Pétrarque l'analyse de soi n'est pas détachable de la représentation et de la mise en scène rhétorique de soi¹³. C'est dans ce sens que nous devons accepter le « je » du sonnet comme figuration de l'auteur, de l'auteur tel qu'il est mis en scène par la rhétorique du texte poétique, et c'est dans ce sens que l'individualité de l'auteur, telle qu'elle est produite par l'œuvre poétique, occupe la place jadis réservée à l'autorité d'une vérité universelle, la place décidant de la réputation culturelle d'un texte.

Tandis que cette singularisation de l'auteur en tant qu'autorité littéraire se déploie dans les textes lyriques eux-mêmes, le dispositif de la sodalisation, l'inscription de l'auteur dans une communauté faisant appui à son autorité individuelle, s'observe dans l'œuvre épistolaire de Pétrarque. Dans ses *Epistolae familiares*, courantes sous ce titre, mais plus précisément intitulées *Familiarium rerum libri*, Pétrarque parle d'une part de soi-même et de sa propre individualité forte, d'autre part, il se met en scène en tant que partie d'un grand Tout, en tant que participant d'une sodalité humaniste. De cette manière se forme une image de l'auteur comme un génie de l'amitié, selon une formule de Karlheinz Stierle¹⁴. Les destinataires des *Lettres* constituent une communauté familière des partenaires de dialogue, où nous retrouvons des noms tels que Giovanni Colonna, Benvenuto da Imola, Giovanni Boccaccio, Dionigi da Borgo San Sepolcro, Andrea Dandolo, Robert de Sicile, Socrate, Tite-Live, Sénèque, Virgile, Horace, Homère et Cicéron. A l'intérieur des *Epistolae familiares*, on apprend d'une part de nombreux détails de la vie de l'auteur et de son histoire individuelle¹⁵, d'autre part, le profil individuel est complété par une multitude de citations, renvoyant à des auteurs comme Virgile, Cicéron, Horace, Sénèque, Juvénal, Ovide, qui témoignent de l'érudition humaniste de Pétrarque¹⁶. Mais la relation entre

13 Voir Stierle, 2003; Regn, 2004 : 493-539.

14 Voir Stierle, 1998 : 9.

15 Voir par exemple *Fam.* XXIV, 2 (« *In suburbano vicentino per noctem hospitatus novam scribendi materiam inveni. Ita enim accidit ut sub meridiem Patavo digressus, patrie tue limen attingerem vergente iam ad occasum sole. Ibi ne igitur prenoctandum an ulterius procedendum, quod et festinabam et longissime lucis pars bona supererat, deliberabundus herebam, dum ecce- quis se celet amantibus? – tuus et magnorum aliquot virorum, quos abunde parva illa civitas tulit, gratissimus interventus dubium omne dimovit.* »)

16 Voir par exemple *Fam.* I, 1 ; XXII, 2 ou XXIV, 1.

Pétrarque et les Auteurs de référence ne se limite pas à la fiction d'un rapport épistolaire. Dans ses Lettres, Pétrarque évoque une communauté vivante, une profonde familiarité à travers les siècles, quand il remarque par rapport à son Cicéron (« *Ciceroni suo* ») qu'il le connaît aussi bien que s'il avait vécu avec lui¹⁷. Pétrarque rend donc présentes les autorités anciennes, et faisant ainsi, il change d'une manière importante le modèle épistolaire de l'Antiquité latine : les épîtres de Sénèque et de Cicéron, chères à Pétrarque, ne s'adressaient qu'à des destinataires singuliers et contemporains (Lucilius pour Sénèque, Atticus, Brutus, Quintus dans les recueils épistolaires de Cicéron). Même la mise en scène d'un échange littéraire entre plusieurs poètes « *iure sodalicii* » dans l'épigramme IV, 10, des *Tristia* d'Ovide¹⁸, ne s'étend pas au-delà de l'expérience vécue de l'auteur, tandis que Pétrarque rend présente une sodalité littéraire à travers les siècles du *medium tempus*¹⁹. Cette sodalisation, particulièrement éclatante par rapport à l'Antiquité latine, constitue un complément à la singularisation, un complément soulignant l'importance transindividuelle de l'auteur en tant que personnage intégré de manière durable dans un réseau de culture humaniste. Moyennant la fiction d'un étroit échange et d'une étroite amitié entre Pétrarque et les autorités des *studia humanitatis*, la sodalisation met en relief le rôle fondamental de son auteur pour l'imitation poétique de la postérité, soutenant ainsi de façon durable l'autorité postulée d'une manière assez offensive par Pétrarque lors de son couronnement poétique déjà en 1341²⁰.

Dans le contexte d'une dévalorisation de l'allégorie doctrinale en tant que fondement de l'autorité d'un auteur, Pétrarque met ainsi en œuvre deux dispositifs d'auto-représentation intronisant l'auteur comme autorité surtout esthétique, comme représentant individuel d'un style littéraire. Les deux dispositifs, la singularisation d'une part et la sodalisation d'autre part, se distribuent principalement sur le discours lyrique pour la singularisation et sur le discours épistolaire pour la sodalisation, et ils assument une fonction importante non seulement dans le contexte du pétrarquisme français, mais aussi bien dans la littérature française de la première modernité. Avec cette observation, je voudrais en venir maintenant au problème de l'autorité poétique dans la Renaissance française, en particulier chez Joachim du Bellay.

Il semble que la fonction prééminente de Pétrarque comme « fondateur de discursivité »²¹ et comme auteur de référence pour la poésie de la Renaissance en France fait consensus. En ce qui concerne la poésie lyrique du XVI^e siècle français, l'importance de Pétrarque et du pétrarquisme italien pour des auteurs

17 Voir *Fam.* XXIV, 4 : « *te, si ex libris animum tuum novi, quem nosse michi non aliter quam si tecum vixissem videor, [...]* ».

18 « *saepe suos solitus recitare Propertius ignes / iure sodalicii, quo mihi iunctus erat* », *Tristia* IV, 10, 45-45.

19 Pour la mise en scène d'une sodalité poétique à travers les siècles déjà dans l'œuvre de Dante, voir Nelting, 2014.

20 Dans la *Collatio Laureationis*, Pétrarque ne conçoit pas seulement son couronnement en tant que miracle (*Coll. laur.*, 6.1), mais il s'intronise aussi bien comme une autorité incontournable pour la postérité (« [...] *me in tam laborioso et michi quidem periculoso calle ducem prebere non expavi, multos posthac, ut arbitror, secuturos* », *Coll. laur.*, 8.1).

21 C'est Gerhard Regn, qui a appliqué de cette manière le concept de Michel Foucault sur Pétrarque (Regn, 2000 : 128-152, 129).

comme Ronsard, Louise Labé²², Du Bellay, est évidente, et bien que les auteurs français produisent souvent des variantes hybrides et transgressives du pétrarquisme « orthodoxe », elles restent étroitement liées au modèle italien. Dans ce contexte, les auteurs mentionnés effectuent toujours de nouveau cette forte constitution d'autorité poétique qu'on a pu constater chez Pétrarque et qui, dans le cas de Ronsard, aboutit à une « fière monumentalisation de soi-même », exaltant l'auteur en tant que figuration d'une « plénitude » créatrice et même en tant qu'Apollon²³. Même si les nombreuses stratégies de constitution d'autorité poétique poursuivies par Ronsard mériteraient une attention particulière, relevant avant tout du dispositif de singularisation lyrique, je voudrais mettre l'accent sur Joachim du Bellay, car avec lui, la complémentarité de singularisation et de socialisation est exposée d'une manière particulièrement évidente. Tandis que Pétrarque distribue ses dispositifs, la socialisation et la singularisation, principalement sur les différents genres des lettres d'une part et des vers d'autre part, Joachim du Bellay présente un entrelacement intensif de ces deux dispositifs et démontre ainsi, comme sous une loupe, l'actualité du modèle pétrarquiste. Il est bien connu qu'avec *L'Olive* de 1549, Joachim du Bellay a publié un des premiers recueils français de sonnets, agencé suivant le modèle italien, le premier étant dû à Vasquin Philieul (1548). Depuis longtemps, la critique a souligné et analysé le pétrarquisme (et anti-pétrarquisme) spécifique à Joachim du Bellay, depuis *L'Olive* jusqu'aux *Antiquitez de Rome*, et dans ce contexte, on a souvent évoqué la distanciation, voire la déconstruction du modèle italien par un Du Bellay, condensé dans son ode directrice de 1558 *Contre les Pétrarquistes*²⁴. Ce qui n'a pas été mis en relief, c'est le problème de la constitution de l'autorité poétique de Du Bellay, liée étroitement au modèle de Pétrarque. Une position-clé convient dans ce contexte à la préface de *L'Olive*, paratexte intitulé « Au lecteur ».

Dans sa fameuse *Deffence et illustration de la langue Française*, Du Bellay privilégie des énoncés à la troisième personne, il s'exprime rarement à la première personne et ne parle jamais de lui-même en tant qu'individu. Dans la préface à *L'Olive*, la situation est très différente : Joachim du Bellay pose dès le début la question de l'autorité individuelle. Avec la première phrase déjà, Du Bellay met en scène sa propre personnalité comme individu doué d'un « propre naturel » et doté d'un profil biographique, qui comprend l'enfance aussi bien que l'adolescence et l'individualité contemporaine du courtisan et du poète adulte. Ainsi, la fonction de l'auteur poétique est contournée par une forte présence individuelle et l'importance de la « naturelle invention » de l'auteur : « Je ne me suis beaucoup travaillé en mes ecriz de ressembler aultre que moymesmes »²⁵. (236). Il est significatif, que dans la brève préface, on compte quatre-vingt-

22 Sur la remise en question de cet auteur en tant que personne réelle, voir Huchon, 2006.

23 Voir Schulz-Buschhaus, 1997 : 69-83, 81 ; Warning, 2007 : 327-349 ; Cave, 1972 : 76-89.

24 Cette critique a été mise au point au cours du xx^e siècle depuis Joseph Vianey, 1909, par des auteurs tels que Bernard Weinberg, 1972 : 159-177 ; Franco Simone, 1977 : 7-38 ; Yvonne Hoggan, 1979 : 806-819 ; Barbara Vinken, 2001, Olivier Millet, 2004 : 253-266, et beaucoup d'autres ; l'arrière-plan culturel du pétrarquisme et de l'anti-pétrarquisme français a été mis en évidence d'une manière particulièrement lucide par Jean Balsamo, 1992 ; voir dans ce contexte aussi les actes publiés dans Blanc, 2001.

25 Joachim du Bellay, 2007 : 236.

quatorze occurrences du pronom personnel « je », et des adjectifs possessifs tels que « mon », « ma » et « mes » se trouvent trente fois, signalant ainsi un auteur fort, disposant d'une manière incontestable de son matériau poétique. Toutefois, le renouveau envisagé de la poésie française ne s'accomplit pas seulement moyennant un auteur fortement présent dans le discours introductif, mais aussi bien par le recours imitatif à l'Antiquité et à l'Italie de la Renaissance : « Voulant donques enrichir nostre vulgaire d'une nouvelle, ou plutost ancienne renouvelée poësie, je m'adonnay à l'immitation des anciens Latins et des poëtes Italiens, dont j'ai entendu ce que m'en a peu apprendre la communication familiere de mes amis »²⁶. Dans cette formulation, on voit bien l'étroite orientation de Joachim du Bellay vers son modèle Pétrarque, surtout quand, après avoir établi son profil individuel, il ne souligne pas seulement son recours à l'Antiquité, mais aussi son intégration dans une communauté humaniste, une communauté évoquée surtout par la formule de la « communication familiere de mes amis »²⁷. Ce motif d'une communauté d'amis humanistes ainsi que le lexème pétrarquisant « familier » se trouve repris au cours de la préface ; parla suite, on note un autre renvoi aux « plus familiers amis »²⁸ : Jacques Peletier et Pierre de Ronsard sont ainsi nommés expressément. Dans ce contexte, nous lisons, quasi en abrégé du personnage-auteur et du type d'amitié évoqués : « [...] je me suis volontiers appliqué à nostre poësie : excité et de mon propre naturel, et par l'exemple de plusieurs gentiz espritz françois, mesmes de ma profession, qui ne dedaignent point manier et l'épée et la plume »²⁹. Ainsi, dans un espace très réduit, la constitution de l'autorité de Du Bellay en tant que poète oscille entre singularisation et sodalisation, et dans ce contexte, Du Bellay élargit et spécifie d'une manière significative l'aspect social de la sodalisation, qui, par les termes complémentaires « d'épée » et de « plume » vise à une communauté érudite et contemplative de même qu'active et courtoise.

Dans ce contexte, Joachim du Bellay met en relief la physionomie du soi auctorial aussi bien que celle de la communauté sodale par une distanciation agressive de la rhétorique. S'opposant à la canonisation effectuée par Thomas Sébillet dans son *Art poétique*, Du Bellay qualifie les « rethoriqueurs françoys » d'« ineptes rimasseurs », et il se définit lui-même comme un excellent rénovateur des lettres, distingué aussi bien par « l'esprit que la Nature m'a donné » que par son *érudition* ainsi que par sa *gentillesse*, doué en plus d'une vitalité intimidant tout adversaire :

[...] d'un tel œuvre je ne rapporteroy jamais favorable jugement de nos rethoriqueurs françoys, tant pour les raisons assez nouvelles [...] introduites par moy en notre vulgaire, que pour avoir

26 Du Bellay, 230.

27 Du Bellay, 230.

28 Voir Du Bellay, 231 : « Or, [...] voulant satisfaire à l'instance requeste de mes plus familiers amis, je m'osay bien avanturer de mettre en lumiere mes petites poësies : après toutesfois les avoir communiquées à ceux que je pensoy bien estre clervoyans en telles choses, singuliere-ment à Pierre de Ronsard [...] ».

29 Du Bellay, 229.

(ce semble) hurté un peu trop rudement à la porte des noz ineptes rimasseurs. Ce que j'ai fait, Lecteur, non pour aultre raison que pour eveiller le trop long silence des cignes et endormir l'importun croassement des corbeaux. [...] Les gentilz espriz françois, mesmes ceulx qui suyvent la court, seule escolle où volontiers on apprend à bien proprement parler, devoient vouloir pour l'enrichissement de nostre langue, et pour l'honneur des espriz françois, que tel poètes barbares, ou feussent fouettez à la cuisine, juste punition de ceulx qui abusent de la patience des princes et grands seigneurs par la lecture de leurs ineptes œuvres : ou (si on les vouloit plus doucement traicter) qu'on leur donnast argent pour se taire.³⁰

Au-delà de cette autoreprésentation fondée sur des traits spécifiques de la culture littéraire française et au-delà du renvoi assez subtil à l'aspect économique d'une autorité poétique, se dessinant au seuil de la modernité³¹, Du Bellay adoucit son procédé en renvoyant à la culture italienne de la Renaissance, culture faisant preuve de « beaux écrits », et ainsi de textes qui font autorité par leur beau style, par leur *ornatus* rhétorique. Les auteurs de ces « beaux écrits » sont définis en tant que « personnages de grand'érudition », et ici aussi, il faut noter que Du Bellay conçoit l'érudition auctoriale d'une manière particulièrement postmédiévale. L'érudition envisagée par Du Bellay ne s'épuise pas dans l'ostentation de la doctrine. Tout au contraire, Du Bellay reprend son concept énoncé plus haut d'un « gentil esprit ne dédaignant point manier et l'épée et la plume ». Du Bellay relie la versatilité littéraire des autorités italiennes à des vertus mondaines telles que « diligence » et « discrétion », vertus propres à des « seigneurs et des cardinaus » – l'évocation du cardinal Pietro Bembo étant évidente. Ainsi, Joachim du Bellay fonde son autorité individuelle en tant que rénovateur littéraire, doué d'une puissance poétique singulière, sur son intégration dans une communauté humaniste et urbaine, dans le sens social et large du terme, impliqué par l'*urbanitas* cicéronienne. Et sous ces auspices, Du Bellay conclut sa préface d'une manière particulièrement puissante.

J'ai déjà mentionné les renvois lexématiques aux épîtres familières de Pétrarque, lorsque Du Bellay évoque ses amis familiers. Toutefois, Du Bellay ne se limite pas à la reprise de la notion de familiarité, il définit aussi sa préface, son « petit advertissement au lecteur », deux fois en tant qu'« épître », reliant ainsi son paratexte au modèle pétrarquiste. Et comme le Pétrarque des *Familiars*, Du Bellay, lui aussi, cite afin de souligner des intérêts personnels, de manière récurrente, des auteurs de l'Antiquité tels que Cicéron, Diodorus de Sicile, Ovide, Virgile, Horace et, en tant que première autorité moderne, Pétrarque lui-

30 Du Bellay, 232s.

31 Cet aspect, évoqué par la thématization de « l'argent » qu'on donne aux poètes, a été remarqué par Jean-Louis Haquette, que je remercie à cet endroit. En fait, la naissance de l'artiste moderne se situe au XVI^e siècle, et cela vaut non seulement pour les poètes, mais aussi bien pour les peintres, sculpteurs et architectes, qui, comme l'a souligné Martin Warnke (1996) essayent de se mettre en position moyennant entre autres des extravagances, faisant preuve d'une individualité fortement inventive.

même. Mais ce qui semble plus significatif encore que cette orientation marquée vers Pétrarque, c'est le fait que Du Bellay dans son épître-préface ne se limite pas à la sodalisation avec des autorités anciennes et des autorités contemporaines tels que ses « familiers amis », mais qu'il étend cette sodalisation aussi bien au lecteur ou à la lectrice, destinataires de la préface comme épître. Selon toute évidence, Du Bellay s'efforce à mettre en scène un échange vital, une sodalisation étroite avec son lecteur, s'adressant neuf fois au cours de la préface à son « lecteur », et deux fois à son « ami lecteur »³². Le but envisagé est donc évident : tous les lecteurs de la préface conçue en tant qu'épître sont destinés à devenir des amis de l'auteur qui, finalement, pourra fonder son autorité poétique non seulement sur la sodalisation avec les amis et avec les gentils esprits indiqués dans le texte même, mais aussi sur tous les lecteurs de son œuvre.

Si l'on résume ces observations, on voit bien que l'emploi complémentaire que Du Bellay fait des dispositifs de singularisation et de sodalisation, renvoie d'une manière évidente au modèle de Pétrarque. Du Bellay, dans ce contexte, ne se limite pas à l'imitation et à l'affirmation du modèle de référence, mais il l'amplifie d'une manière aiguisée. En ce qui concerne la critique bellayenne, on pourrait en déduire qu'il faudrait peut-être corriger l'image de Du Bellay comme poète anti-pétrarquiste : bien que Du Bellay, dans les poésies de *L'Olive*, s'écarte, parfois d'une manière prononcée, du pétrarquisme italien, il faut constater que la conception bellayenne de l'auteur poétique en tant qu'individu social et que les dispositifs de constitution de l'autorité de cet auteur suivent le modèle pétrarquiste. Dans ce contexte, la préface entrelace les dispositifs de singularisation et de sodalisation dans un seul type de discours, c'est-à-dire l'épître-préface, et elle élargit nettement la communauté donnant appui à l'autorité du poète. En d'autres termes, Du Bellay affirme le modèle de Pétrarque, il l'intensifie et l'amplifie en même temps. Au-delà d'une philologie historique portant sur Du Bellay, j'ai essayé de montrer en recourant à l'exemple le statut crucial, voire incontournable du problème de l'autorité poétique pour l'analyse historique de la littérature de la modernité antérieure, et, en même temps, j'ai essayé de mettre en relief la fonction prééminente de la figuration textuelle de l'auteur pour la constitution de l'autorité d'une norme poétique.

David Nelting
Ruhr-Universität Bochum

32 Du Bellay, 238 et 240.

Œuvres citées

- AUGUSTINUS, Aurelius (1880) : *Confessiones. Patrologia Latina*. Jacques Paul Migne (dir.). XXXII. Paris : Garnier.
- AMBROISE DE MILAN, saint (1880) : *De officiis ministrorum libri III. Patrologia Latina*. Jacques Paul Migne (dir.). Paris : Garnier.
- BALSAMO, Jean (1992) : *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*. Genève : Slatkine.
- BALSAMO, Jean (2004) (dir.) : « Nous l'avons tous admiré, et imité : non sans cause. Pétrarque en France à la Renaissance : un livre, un modèle, un mythe ». *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Genève : Droz, « Travaux d'humanisme et Renaissance », 394 : 12-32.
- BLANC, Pierre (2001) (dir.) : *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe. XIV^e-XX^e siècle*. (Actes du colloque Turin-Chambéry, 1995). Paris : Champion.
- BLUMENBERG, Hans (1972) : *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988².
- CAVE, Terence (1972) : "Ronsard as Apollo: Myth, Poetry and Experience in the Renaissance Sonnet Cycle". *Yale French Studies*. 47 : 76-89.
- CHATELAIN, Jean-Marc (2007) : « L'emprise et l'empreinte ». *Lieux de savoir : espaces de communautés*. Christian Jacob (dir.). Paris : Albin Michel : 201-206.
- DU BELLAY, Joachim (2007) : *La Deffence et Illustration de la Langue Française*. Jean-Charles Monferran (dir.). *L'Olive*. Texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini. Genève : Droz.
- HEMPFER, Klaus W. (1993) : "Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende“". *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*. Klaus W. Hempfer (dir.). Stuttgart : Steiner.
- HOGGAN, Yvonne (1979) : "Anti-Petrarchism in Du Bellay's *Divers jeux rustiques*". *The Modern Language Review*. 74 : 806-819.
- HUCHON, Mireille (2006) : *Louise Labé. Une créature de papier*. Genève : Droz.
- KÜPPER, Joachim (1990) : *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*. Tübingen : Narr.
- LACOINTE, Jean (1993) : *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Genève : Droz.
- LECLERQ, Jean (1960) : « Sancta Simplicitas ». *Collectanea Ordinis Cisterciensium reformatorum*. 22 : 138-148.
- MILLET, Olivier (2004) : « Du Bellay et Pétrarque, autour de *L'Olive* ». *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Jean Balsamo (dir.) Genève : Droz, « Travaux d'Humanisme et de Renaissance », 394 : 253-266.
- MINNIS, Alastair (1984) : *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*. London: Solar Press.
- MOMMSEN, Theodore E. (1942) : "Petrarch's Conception of the Dark Ages". *Speculum*. 17.2: 226-242.
- NELTING, David (2011) : "Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singualisierung und Sodalisation (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay)". *Romanistisches Jahrbuch*. 62: 188-214.
- NELTING, David (2014) : "... si mi fecer de la loro schiera – Selbstautorisierung bei Dante an der Schwelle zur Frühen Neuzeit", à paraître dans: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 64.

- PETRARCA, Francesco (2004) : *Canzoniere*. Éd. Marco Santagata. Milano : 1996.
- PETRARCA, Francesco (1975) : *Familiarium rerum libri*. Florenz.
- PETRARCA, Francesco (1987) : *Collatio laureationis. Opere latine di Francesco Petrarca*. Torino : Unione Tip.-Éd. Torinese.
- REGN, Gerhard (2000) : "Allegorice pro laurea corona : Dante, Petrarca und die Konstitution post-mittelalterlicher Dichtungsallegorie", *Romanistisches Jahrbuch* 51: 128-152.
- REGN, Gerhard (2004) : "Pluralisierung von Wahrheit im Individuum: Petrarca's Secretum". *Francesco Petrarca, Secretum meum – Mein Geheimnis*. Gerhard Regn, Bernhard Huss (dir.). Mainz: Diederich: 493-539.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (1997) : "Positionen Ronsards im Barock der europäischen Renaissance-Lyrik. Am Beispiel von zwei Ikarus-Sonetten". *Romanistisches Jahrbuch*. 48 : 69-83.
- SIMONE, Franco (1977) : "Italianismo e anti-italianismo nei poeti della Pléiade". *La Pléiade e il Rinascimento italiano*. Rome : 7-38.
- STIERLE, Karlheinz (1998) : *Petrarca. Fragmente eines Selbstentwurfs*. München: Hanser.
- STIERLE, Karlheinz (2003) : *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München : Hanser.
- VIANEY, Joseph (1909) : *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle*. Montpellier / Paris : Masson.
- VINKEN, Barbara (2001) : *Du Bellay und Petrarca. Das Rom der Renaissance*. Tübingen: Niemeyer.
- WARNING, Rainer (2007) : "Autorschaft bei Ronsard". *Renaissance. Episteme und Agon*. Andreas Kablitz, Gerhard Regn (dir.). Heidelberg: Winter: 327-349.
- WARNKE, Martin (1996) : *Hofkünstler : Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln: DuMont.
- WEINBERG, Bernard (1972) : « Du Bellay contre les Pétrarquistes ». *L'Esprit Créateur*. XII : 159-177.
- WILKINS, E.H. (1951): *The Making of the "Canzoniere" and other Petrarchan studies*. Rome: Edizioni di storia e letteratura.

|

Louise Labé : sodalité expansive et individualité singulière, la formation d'une autorité poétique (féminine)

Résumés

L'article présent traite le processus textuel de la constitution d'autorité poétique dans l'œuvre de Louise Labé, la plus fameuse représentante du pétrarquisme féminin en France. S'insérant dans la pratique poétique de la première modernité, elle fait recours à des traditions littéraires, telles le pétrarquisme italien féminin et l'élegie antique, afin de se procurer de la gloire en surpassant ses prédécesseurs. La gloire, éperon plus fort des auteurs à cette époque-là, est étroitement liée à une mise-en-scène décisive de l'auteur dans le propre œuvre, soulignant aussi bien l'excellence singulière de l'auteur que l'inscription dans une communauté sociale et culturelle. En exploitant ces deux dispositifs fonctionnels, la soi-dite « singularisation » et le complément de la « sodalisation », l'article cherche à élucider soit le *self-fashioning* de Louise Labé comme grande amante, singulièrement accablée par un amour passionné, que son objectif de s'installer comme autorité acclamée non seulement parmi les femmes, mais aussi parmi les gens savants et les nobles en général. En fin de compte, l'emphase du for intérieur de cette auteure surpasse les limites des traditions littéraires et aboutit à une forme d'individualité psychique quasi-moderne, ce qui sera fondamental pour le succès et la gloire de Louise Labé au travers des siècles¹.

Considering the dominant concepts of achieving poetic authority in the Early Modern period, the following paper attempts to enlighten the position of the most famous female Petrarchist in France, Louise Labé. In order to obtain glory and success in the poetic *agon* of imitation, early modern poets aim to stage themselves ostentatiously as author-figures in their texts, whilst relying on a powerful and singular image of themselves on one hand and on a social and cultural contextualization on the other hand. These two functional dispositifs, to be called "singularisation" and "sodalisation", are basically found in Labé's poetic oeuvre. She presents herself both as an exception-

¹ L'article fait partie d'un projet de recherche plus vaste, financé par la FritzThyssenStiftung et intitulé "*Singularisierung – Sodalisation. Poetische Selbstautorisierung in der italienischen und französischen Literatur der frühen Neuzeit*". Pour le soutien stylistique de la version française, je remercie Amélie Richeux.

ally affected loving woman, recurring to the literary topics of Latin love elegy and the features of Italian female Petrarchism and in the mean time she endeavours to be the leading authority within an extensive community, consisting not only of the other women but also of the cultural nobility in general. The exceptional prominence of inner passion in Labé's work finally reaches beyond literary traditions and exploits the terrain of a nearly modern form of psychic individuality which might be the key to her long lasting success and glory.

Mots-clés : Louise Labé, Première Modernité, Pétrarquisme féminin, Imitation poétique, Autorité poétique

Keywords: Louise Labé, Early Modernity, Female Petrarchism, Poetic Imitation, Poetic Authority

Autorité entre « sodalisation » et « singularisation »

Dès l'Antiquité, et jusqu'à la rupture romantique, l'écriture européenne se constitue selon les règles de l'imitation, c'est-à-dire qu'elle est fondée sur une conception agonale de la création artistique, impliquant une productivité à trois étapes : l'*imitatio*, l'*aemulatio* et la *superatio*. Les auteurs évoquaient comme modèles des auteurs anciens dans le but à la fois de légitimer leurs œuvres mais aussi de surpasser leurs prédécesseurs. Néanmoins, la référence aux modèles se limitait à une simple mention de ces derniers pour faire partie de l'*auctoritas* établie par l'ancienneté et pour, en fin de compte, se faire remarquer comme auteur digne d'être lu². L'époque de la Renaissance – commençant par Pétrarque – adopte à nouveau ce schéma *strictu sensu*³ et en fait un modèle plus complexe. Tandis que l'imitation du Moyen Âge est essentiellement marquée par une variation stylistique étroitement liée à des situations communicatives bien précises censées transmettre une certaine doctrine⁴ – l'autorité poétique dans la modernité antérieure se concentre davantage sur l'intronisation d'un auteur, afin de s'établir comme une autorité de longue durée dans les siècles suivants. Par conséquent, le « texte » en tant que construction stylistique, fabriqué par un *poietas*⁵, dont les qualités rhétoriques en arrivent même à donner des indi-

2 Ce processus strict est forcément critiqué, modifié ou partiellement dépassé au moment où se développe une conscience forte de l'époque en tant que modèle culturel. Ainsi Horace par exemple dénonce le procédé « *sunt antiquissima quaeque / scripta vel optima* », ep. II, I, 29 (Horatius, 1985 : 274) dans sa lettre à l'empereur lui-même, où il esquisse une apologie de la poésie moderne sous la domination d'Auguste, « au zénith du temps », pour prôner sa propre poésie. Principalement, la règle d'imitation reste en vigueur jusqu'au détachement de la doctrine classique qui prend leur point de départ dans le débat des Anciens et des Modernes au siècle classique.

3 Voir plus en détail Noyer-Weidner, 1986 : 354-364.

4 Un exemple éminent : les « *Sängerkriege* » au cours du Moyen-Âge ; voir Noyer-Weidner, 1986 : 355s. ; quant à la « variance » des textes du Moyen-Âge, voir Cerquiglini, 1989 ; pour le rapport complexe de « l'auteur » (*scriba dei*) et la doctrine en tant qu'élément central de l'autorité dogmatique, voir Nelting, 2011a.

5 Les implications du concept de *poiesis*, à savoir une production littéraire active entre théorie et pratique dans la création artistique (*Éthique à Nicomaque* 1140a1-20) se prêtent mieux à décrire la compréhension de soi-même des poètes de la Renaissance.

cations morales sur l'auteur⁶, gagne en importance. C'est par le texte que l'auteur veut devenir point de référence incontournable aussi bien au niveau du sens qu'au niveau du style pour les générations suivantes. Cette nouvelle importance de l'autorité textuelle, se fondant premièrement sur une construction de soi-même, nécessite de nouvelles techniques pour accéder au statut d'auteur⁷. Afin de décrire plus précisément les structures fonctionnelles de l'autorité de Louise Labé dans les pages suivantes, je me référerai à deux dispositifs que la recherche a récemment dénommés « sodalisation » et « singularisation »⁸ et qui se trouvent être prononcés pour la première fois à propos de l'œuvre de Pétrarque qui ouvre la voie aux poètes de la Renaissance.

Pétrarque, fondateur de la Renaissance littéraire⁹ ne se limite pas à imiter des genres antiques (les épîtres, l'épopée, le dialogue) et à nommer des auteurs de l'Antiquité afin de profiter de leur autorité par ancienneté : il crée au-delà un lien très personnel et synchrone avec eux¹⁰. Ainsi il anéantit la distance historique¹¹ – jusqu'alors nécessaire à l'obtention de l'*auçtoritas* – se situant automatiquement alors au centre d'un groupe de poètes réputés et importants pour l'humanisme. La communauté qu'il crée se définit comme 'amitié contemporaine'. Les amis sont présents *ici* et *maintenant* et, en tant que membres de ce groupe, ils lui procurent la gloire immédiate. La technique employée, c'est-à-dire le fait de se définir comme appartenant à un groupe d'élite poétique, devient une technique assez courante pendant la Renaissance et se retrouve autant chez les pétrarquistes italiens comme Bembo que chez les pétrarquistes français comme Du Bellay ou Ronsard¹². Dans la plupart des cas, la sodalisation chez les épi-gones de Pétrarque est réduite à une société contemporaine et actuelle. C'est le cardinal italien Bembo qui, dans son œuvre *Prose della volgar lingua*, a institué la langue de Pétrarque comme moyen d'expression idéale de la société courtoise. En opposition au concept de l'autorité par ancienneté, il rend indispensable à l'obtention de l'autorité la catégorie rhétorique de l'*aptum* et celui-ci se fonde, pour Bembo, principalement sur l'usage culturel contemporain. C'est en raison

6 Le lien mutuel entre *bonitas / probitas* et *eloquentia* (*sapientiam sine eloquentia parum prodesse civitatibus, eloquentiam vero sine sapientia nimium obesse plerumque, prodesse nunquam* Cicero, 1998 : De. inv. 1.1) se concrétise dans la sentence catonienne du "*vir bonus dicendi peritus*" (Seneca, 1989 : Or. et rhet. sententiae 1,9) qui est intensifié plus tard par Quintilien : "*nullus orator nisi vir bonus*" (Quintilianus, 1959 : inst. or.12, 1, 3) qui met l'accent encore plus ouvertement sur les qualités morales ("*animi virtutes*" Quintilianus, 1959 : inst. or. 1,9), tandis que Cicéron les transmet par l'accentuation de la philosophie "*recte faciendi et bene dicendi*" (Cicero : De inv. 3, 57) ; voir aussi Petersmann, 1997 : 322 ; Nelting, 2011a : 194s.

7 Un terme approprié pour ce concept a été trouvé par Greenblatt en 1943 : le concept du « self-fashioning » se réfère à l'entrelacement de l'analyse de soi-même et l'auto-présentation textuelle des auteurs de la première époque de la modernité ; voir Greenblatt, 2005³ ; Kahlitz, 1999.

8 Pour le développement de ce processus, commençant dans l'œuvre de Dante, voir Nelting, 2011a et 2011b.

9 Pour le concept du Moyen-Âge en tant que *temps obscur*, conçu par Pétrarque : « *Vivo, sed indignans, quod nos in tristia fatum / secula dilatos peioribus intulit annos. / Aut prius aut multo, decuit, post tempora nasci; / nam fuit aut fortassis erit felicius evum; / in medium sordes, in nostrum turpia tempus / confluisse vides [...]* » (*Epistula metrica XXI* (III 33), Petrarca, 1976 :180), voir Mommsen, 1942 : 226-242.

10 Voir surtout les lettres de Pétrarque, l'*Epistolae familiares*.

11 Pour l'individualité et la présentation de soi-même de Pétrarque au travers des structures renouvelant le savoir de l'Antiquité en tant que savoir historique présent, voir Regn, 2007-2008.

12 Pour les formes de manifestation chez Bembo et Du Bellay voir Nelting 2011a.

de son argumentation que la langue de Pétrarque a pu devenir l'idéal performatif de la cour car son *style moyen* impliquait les normes éthiques et sociales du *Cortegiano* idéal, à savoir *dolcezza* et *leggiadria*¹³. Par cette référence de l'autorité à l'*aptum* actuel, il devient important pour le poète de s'ancrer dans la société contemporaine afin de se rendre moralement et stylistiquement indispensable. L'auteur s'intègre alors textuellement dans cette société et y crée la scène sur laquelle il déploie son excellence stylistique et s'établit, de son vivant, comme modèle d'imitation.

48

Ce faisant, l'auteur doit aussi mettre l'accent sur la qualité singulière de son œuvre et de sa personne, mise en scène par des motifs autobiographiques. Cette forte accentuation de l'excellence rhétorique, incarnée par le personnage même, cette singularisation, en tant que base de la propre autorité est ainsi contrepartie de la sodalisation et se démarque plus clairement.

En utilisant ces dispositifs, Louise Labé, la *Dame lyonnaise*, se donne de l'*auçtoritas* en tant que poète d'une manière particulièrement postmédiévale et se détache de l'autorité médiévale incertaine d'une Marie de France, mais aussi de l'écrivaine « féministe » Christine de Pizan¹⁴. L'article tient à illustrer comment Louise Labé crée une communauté particulière pour finalement y servir de figure autoritaire. En tant que première représentante d'une tradition discursive en France, celle du pétrarquisme féminin, Louise Labé constitue un vaste intérêt pour la recherche : elle montre certains traits caractéristiques du pétrarquisme féminin, des renversements de perspective ainsi que des éléments structurels, développés par les pétrarquistes italiennes comme Gaspara Stampa ou Tullia d'Aragon¹⁵. Néanmoins, je tiens à préciser que les techniques de la sodalisation et de la singularisation entrent en vigueur sans marque de genre autant chez les pétrarquistes féminins que chez les pétrarquistes masculins¹⁶. Les ressources expressives du pétrarquisme sont selon Braden « *comparatively ungendered, in potential if not in practice [and] readily useful [...] for female self-fashioning* »¹⁷. Le pétrarquisme en général fournit donc des formules expressives,

13 Voir Kablitz, 1999. C'est à ce sujet que la référence aristotélicienne de l'art à la nature est transformée en culture et que la langue devient une praxis culturelle de différenciation et de démarcation.

14 Malgré son rôle de féministe précoce, les tendances d'autorisation prémoderne chez Christine de Pizan restent accompagnées de structures d'autorisation médiévales, à savoir l'interprétation allégorique, la citation d'*exempla*, etc. (voir par exemple le « *recourse to theology* » dans la préface du *Livre de la Cité des Dames*, Brown-Grant, 1999 : 141) et son but principal reste la communication d'une doctrine éthique, ancrée dans les structures de pensée du Moyen-Âge : « *Christine saw her role as author as principally that of a teacher or advisor whose task was to provide her readers with much-needed lessons in ethics and morality.* » Brown-Grant, 1999 : 3.

15 Pour ne citer que quelques noms que je spécifierai en partie dans la suite de l'article : la présence massive des topiques de l'humilité, au contraire la publication des textes panégyriques dans des appendices, l'accentuation de l'émotion et de l'allégorie de la « flamme d'amour », l'amour réciproque, le motif de la femme abandonnée, la conception de l'amant masculin en tant que représentant de son rôle social et la tendance au recours à l'épigramme ; voir dans ce contexte en détail Schneider, 2007 : 316s. Pour une analyse du pétrarquisme féminin en Italie voir également Schneider, 2007. Les éditions de certaines femmes-auteurs italiennes ont été disponibles à Lyon, et accessibles à Louise Labé, voir Rigolot, 1997 : 10, note 3.

16 La recherche sur le genre s'est largement penchée sur Louise Labé ; une telle approche n'est pas le but premier de cet article. Aussi, voir pour le système du pétrarquisme féminin en général : Schneider, 2007, des études genrées de Louise Labé : Mathieu-Castellani, 1990 ; Viennot 2005 ; récemment Hennigfeld 2012.

17 Braden, 1996 : 129.

favorisant la gloire des poètes et poétesses, formules ne spécifiant pas le sexe de l'auteur. Néanmoins, « *in practice* », les dispositifs typiques du pétrarquisme peuvent être ajustés pour porter une sémantique féminine bien précise.

Comme indiqué plus haut, je tiens à travers cet article à montrer l'évocation par Louise Labé d'un groupe dans lequel elle s'insère humblement et pour lequel elle aspire toutefois poétiquement à devenir modèle exemplaire. Elle légitime la communauté par un trait caractéristique des pétrarquistes féminins : l'accentuation du pathos, l'accablement par amour. Cet amour source de déploration, renvoie poétiquement au genre latin, l'élegie. Par le biais de la tradition élégiaque, Labé montre son excellence culturelle et stylistique par une pluralisation des genres, par la représentation de sa puissance poétique exceptionnelle, mettant en relief la victoire textuelle de cet état d'amour, et enfin par la mise en scène de la gloire qui renvoie de manière insistante à la sphère de l'auteur en tant que personnage. La singularisation dans son œuvre se révèle somme toute plus forte que la socialisation. Créant une communauté de l'âme, indépendante à la fin, même du sexe, Louise Labé met en place un dispositif sur lequel elle déploie et son talent et son plaisir sentimental, qui fondent les bases de son autorité et de son individualité particulières à l'époque.

Le programme poétique de Louise Labé lyonnaise

Louise Labé¹⁸, largement connue comme la *Belle Cordière*, femme de culture et d'intelligence, fondatrice d'un salon littéraire fréquenté par de futurs membres de la Pléiade et de l'école lyonnaise (Antoine de Baïf, Maurice Scève, Pontus de Tyard) était intégrée dans la société littéraire de Lyon au XVI^e siècle. Fille et épouse de cordiers, artisans assez prospères, elle avait accès à l'élite intellectuelle de la ville qui, à l'époque, réunissait les valeurs sociales italiennes et la littérature italienne, latine et grecque, dirigeant ainsi la culture française vers la Renaissance. Nommée *Florence française*, la ville n'est pas seulement un centre économique, porté en outre par les fabriques de soie, mais aussi un centre précurseur dans le domaine de l'imprimerie. Des noms dotés d'une réputation imposante comme Sébastien Gryphius, Étienne Dolet ou Jean de Tournes, en sortent et font de Lyon, vers 1540, la capitale du livre en France¹⁹. En 1555, l'œuvre de Louise Labé paraît chez ce dernier²⁰.

L'ensemble de l'œuvre est constituée du « Privilège du Roi »²¹, d'une épître dédicatoire, d'un dialogue intitulé « Débat d'Amour et de Folie », de trois élégies et de 24 sonnets qui trouvent leur conclusion par une *sphragis* et un appendice

18 Pour approfondir le cadre biographique de Louise Labé, voir Lazard, 2004.

19 Voir en détail Rigolot, 1997 : 14 ; Lazard, 2004 : 118.

20 Parue en 1555 en compagnie des Œuvres de Jacques Peletier et Pontus de Tyard voir encore Rigolot, 1997 : 14. Ses œuvres sont parues une deuxième fois en 1556 « Revues et corrigées par ladite Dame », déclaration intéressante quant au nombre insignifiant de trois corrections, voire Budini, 2004 : 152, note 1. Il est évident que la formule ajoutée n'avait d'autre fonction que d'attirer des lecteurs.

21 Le texte suivant cite l'édition des œuvres complètes par François Rigolot, *Louise Labé* (2004¹) : *Œuvres complètes*. François Rigolot (éd.). Paris : Flammarion.

d'« Escriz de divers poètes à la louenge de Louize Labé Lionnoize » publiés anonymement dans la *editio princeps*. Il est important de se pencher sur le cadre référentiel de l'œuvre, car le cadre rend évidente la constitution des parties d'après une composition cohérente ainsi que l'accomplissement d'une certaine fonction de l'ensemble *via* la coprésence des différents genres²². Au niveau de la macrostructure déjà, transparaît une sorte de « volonté architecturale »²³ qui renvoie à la poétesse en tant qu'auteure empirique, se positionnant par là dans un milieu particulier de culture contemporaine. C'est l'allitération du nom de Louise Labé²⁴, allitération accentuée par l'épithète « lionnoize », qui attire le regard du lecteur. La mention géographique se retrouve à divers endroits importants de l'œuvre : dans le titre du recueil et cela de façon appuyée « EVVRES DE LOVIZE LABÉ LIONNOIZE. A LION PAR IAN DE TOVRNES. M. D. LV. Avec Priuilege du Roy. », dans la formule d'appel (« A Mademoiselle Clémence de Bourges Lyonnaise ») et dans la signature de l'épître dédicatoire (« De Lion ce 24. Juillet »), dans le titre du dialogue (« Débat de Folie et d'amour, Par Louize Labé Lionnoize »), dans le *sphragis* de l'œuvre du dernier sonnet (« Fin des œuvres de Louize Labé lionnoize ») ainsi que dans l'appendice. Ce toponyme indique de manière récurrente la communauté culturelle de la ville de Lyon au XVI^e siècle, le soi-disant *sodalitium lugdunense*²⁵, communauté cosmopolite et fière de sa culture. L'auto-conscience du cercle culturel lyonnais a fait ressortir plusieurs implications du toponyme dues à des étymologies fausses, des variations anagrammatiques et homonymiques du nom « Lyon ». Ainsi Lyon possédait vertueusement un *cœur de lion* et incorporait des valeurs culturelles et nobles de l'antique *Ilion*. De plus, l'origine de l'endroit sacré, la « Fourvière » est liée au culte de Vénus par le biais de l'étymologie populaire *Forum Veneris*²⁶, ce qui fait ressortir l'omniprésence de l'amour sensuel. Lyon, comme toponyme récurrent et encadrant les œuvres de Louise Labé, implique donc les vertus de « Noblesse, antiquité, courage, amour », « importantes garanties d'autorité et d'authenticité »²⁷.

Dans l'épître dédicatoire, Louise Labé précise la communauté à qui son œuvre, premièrement, s'adresse. Le collectif des femmes – incluant la poétesse – s'impose au lecteur par l'emploi récurrent de la première personne du pluriel ou des adjectifs possessifs correspondants. Dans le texte complet de l'épître,

22 Il s'agit surtout des genres antiques que Labé utilise pour démontrer la re-naissance de l'Antiquité et sa capacité de pluralisation ; concernant les renseignements plus détaillés sur l'architecture de l'œuvre voir Martin, 1999.

23 Alonso, 2004 : 9.

24 Alonso parle d'une « raison commerciale » quant au choix du nom. Il s'agit du nom de la première femme du père de Louise Labé, nom que cette dernière aurait emprunté en raison de sa sonorité évocatrice et de sa qualité onomastique ; Alonso, 2004 : 8.

25 Le *sodalitium lugdunense* se réfère ainsi aussi bien à un cercle bien défini, bourgeois, savant, authentiquement lyonnais et ouvert aussi à la culture gréco-latine, association autour du protecteur Guillaume Scève, qu'au monde intellectuel de Lyon en général, caractérisé par une prééminente activité culturelle ; pour plus de détails, voir Lazard, 2004 : 178.

26 L'hypothèse, avec sa justification archéologique, abordant l'idée d'un temple de Vénus, est soutenue entre autres par Jean Lemaire de Belges dans *La Concorde de deux langages*. Lemaire, 1947 : v.136s. ; concernant la propagation de la réputation respectable de Lyon et ses implications dans d'autres textes de l'époque (Marot, Lemaire et Scève) voir Rigolot, 2004, 58s.

27 Rigolot : 2004, 60.

Louise Labé emploie plus de trente fois *nous* / *notre* ou bien la forme verbale de la première personne du pluriel, créant ainsi une forte impression du collectif. De temps en temps, le « nous unifiant » fait place à la première personne du singulier lorsque Labé décrit, par exemple, son rôle exceptionnel dans la communauté. De même, à la fin de la lettre, le *nous* se transforme en *vous*, forme linguistique adaptant la position implicitement voulue des femmes dans la communauté, à savoir une position subordonnée au modèle Louise Labé.

L'idée créée par les structures grammaticales et stylistiques au niveau de l'écriture, celle que les dames ne sont pas vraiment à la hauteur du modèle, trouve son corollaire au niveau du sens. Les dénominateurs communs du groupe à la fin ne sont valables que pour la poétesse elle-même.

Comme dénominateurs communs, elle décrit les effets positifs de l'activité poétique, des valeurs typiquement humanistes : la poésie effectuait « du bien et de l'honneur » (7s.). L'honneur, ou la gloire – les concepts sont équivalents – est défini, à la différence des « chaine, anneaus, et somptueus habits » (41), des richesses superficielles donc, comme étant « entierement notre » (41), et en guise horatienne « ne nous pourra être ôté, ne par finesse de larron, ne force d'ennemis, ne longueur de temps ». (41). La gloire entraînait donc le succès socioculturel et permettait l'égalité entre les deux sexes par la valeur de la vertu qui suivait les compétences rhétoriques. La poétesse veut en toute humilité être « amonicion » (41) pour les « vertueuses Dames » (42), et elle incite celles-ci à écrire et à « en science et vertu passer ou egaler les hommes » (41). L'activité littéraire, comme phénomène de groupe, est dotée d'une puissance qui pourrait franchir les limites du *genre* et qui, ainsi, intensifie l'image de ladite communauté. Dans ce premier passage le « nous unifiant » se retrouve dix fois.

L'un des deux objectifs communs du groupe était la gloire, le succès par la vertu ; l'autre étant le bien personnel, le « plaisir » individuel (42). Ce bien, envisageant une intériorité psychique, dirige la femme vers un « contentement de soy » (42). L'écriture poétique féminine évoque des sentiments jadis éprouvés, ce qui contribue à « notre aise » (42). C'est Sainte-Beuve qui, étudiant cette emphase de l'affectivité et de l'émotion, donne à Louise Labé la réputation de poétesse d'expression proto-romantique par excellence, de poétesse qui ne suivait aucun autre modèle que sa propre âme et c'est Sainte-Beuve qui instaure cette étiquette pour Labé dès le romantisme²⁸. Cette emphase des sentiments peut effectivement paraître assez moderne dans le sens de la psychologie individuelle, surtout si l'on considère les termes employés, mais l'analyse qui suit montrera que la forte accentuation poétique des sentiments fait partie des instruments de la création de l'autorité poétique de Louise Labé et qu'elle se prête parfaitement à l'emploi du genre et des topiques de l'épître.

La suite de l'épître laisse aux femmes le choix de décider si elles veulent ou non profiter de la deuxième motivation, c'est-à-dire du plaisir. Louise Labé se

28 « Louise Labé, nous avons pu le voir en l'étudiant de près, était beaucoup moins fille du peuple et moins naïve ; mais qu'importe qu'elle ait été docte, puisqu'elle a été passionnée et qu'elle parle à tout lecteur le langage de l'âme ? » Sainte-Beuve, 2004 : 157. Concernant d'autres chercheurs qui, après Sainte-Beuve, ont mis l'accent sur l'affectivité vraie de Louise Labé, comme Dorothy O'Connor ou Enzo Giudici, voir Schulze-Withzenrath, 1974 : 105.

montre modeste et explique que l'activité littéraire pour elle n'est qu'un « honnête passetemps » (43) et qu'elle a publié ses écrits sur l'insistance de ses amis. Le choix de l'expression « mettre en lumière » (43), celle de « guides », dénommant les dames, (« pour me servir de guide » 43) et l'incitation explicite à ces « vertueuses Dames » de se mettre à écrire (« pour vous [...] inciter [...] d'en mettre en lumière un autre [œuvre] » 43) montrent à la fin de l'épître le projet présomptueux de Louise Labé qui rentre dans le rôle d'« un agent de culture, un *poeta concionator*, pour inciter ses contemporains français à se cultiver »²⁹. Suivant cet objectif, elle met en place son œuvre qui, par la métaphore de la lumière, indique un succès public éclatant. Bien qu'elle parle de ses destinataires comme de « guides », la combinaison du substantif avec le verbe « servir » révèle la véritable position de ces dames. De fait, elles sont des servantes admiratives dont la tâche principale est de comprendre et concevoir l'honneur et le « contentement singulier » de l'œuvre du modèle. Cette position prestigieuse est représentée également par une fameuse gravure, figurant dans l'appendice, et sous-titrée « Seul véritable portrait, gravé par Pierre Woeriot en 1555 » (148) qui montre la poétesse en femme courtoise, vêtue noblement et porteuse de bijoux. Aussi, le but escompté, est-il de signaler sa propre importance socioculturelle, celle d'une femme dotée de talent poétique et de gloire – et d'héritrice de sa propre œuvre littéraire.

Le « Privilège du Roi », figurant dans le titre de l'œuvre et l'appendice, semblent répondre directement à son projet et entériner son succès entre ses contemporain(e)s. Le Privilège témoigne de l'ambition de Louise Labé de vouloir se créer une image respectable³⁰ et de s'assurer des réactions de la société. En tant que « chère et bien aimée Louise Labé Lionnoise » (37) du souverain, les doutes concernant la publication de son œuvre sont alors officiellement balayés³¹. De même, elle instaure son œuvre de manière préalable dans la société contemporaine. Le stratagème met en relief sa qualité unique par rapport à ses « collègues » féminines d'Italie et de Pernelle du Guillet en France³² qui n'ont publié que des sonnets sans paratextes programmatiques. L'épître dédicatoire et le privilège attestent l'autorité de Louise Labé, mettant, de cette manière, en relief son projet d'écriture féminine et faisant également preuve rétroactive de son succès. À l'inverse, chez Pernelle du Guillet, c'est son éditeur, Antoine du Moulin, qui rédige une préface posthume. Dans ce contexte, les parallèles textuels entre la préface d'Antoine du Moulin, intitulée « Aux Dames Lyonnoises », et l'épître dédicatoire de Louise Labé sont très remarquables : Louise Labé, dans sa lettre dédicatoire, semble çà et là imiter les propositions de l'éditeur ; du

29 Rigolot, 1997: 278.

30 La position sociale de la destinataire de l'épître dédicatoire, nettement plus élevée que la sienne, soutient cette image.

31 « POURCE IL EST : que nous inclinans liberalement à la requeste de ladite supliante, luy avons de nostre grâce speciale donné Privilege, congé, licence et permission de pouvoir faire imprimer ses dites Euvres ci dessus mencionnees par tel Imprimeur que bon lui semblera. » (37).

32 Les *Rymes de gentile et vertueuse Dame D. Pernelle du Guillet* ont été publiées sous forme de recueil posthume en 1545 par Antoine du Moulin; quant au contexte voir Charpentier, 1983 : 17.

Moulin veut « exciter » les « Dames Lyonnoises » « à la vertu » et le « chemin à bien » par le « passetemps » de la poésie³³.

Pour résumer, Louise Labé émerge du texte de manière offensive, se présente de façon frappante comme auteure couronnée de succès durable et laisse apercevoir très clairement la conception de son œuvre et la composition de celle-ci entendue comme un ensemble unique et planifié. Louise Labé appuie dès le début sa qualité d'auteure singulière, excellente et modèle, tout en s'intégrant dans une communauté culturelle. Les signes de cette communauté sont visibles déjà dans l'épître dédicatoire. Par ses activités socioculturelles, le groupe féminin est censé marquer son égalité avec le groupe homologue masculin. Le succès de ce programme est codifié dans l'œuvre même. La légitimité du groupe est fondée, d'un côté, sur des indicateurs moraux, sociaux et littéraires, telles la vertu ou la gloire, de l'autre, sur la catégorie à l'époque éthiquement peu précise du plaisir personnel, celui-ci se concrétisant à l'intérieur de l'œuvre poétique par le biais d'une accentuation spécifique de l'émotion et de la passion. Dans cette perspective, il me faut, à présent, mettre précisément en évidence la manière par laquelle Louise Labé donne forme littéraire à ses idées et conceptions, celles-ci étant profondément imprégnées de la tradition élégiaque.

Autorité et Élégie – La réalisation du programme poétique

La forte accentuation de l'affect, entendu et retransmis comme étant le dénominateur commun d'une communauté poétique à caractère pétrarquiste, est due à des normes genrées de l'époque³⁴ et directrices du Pétrarquisme féminin ; cet aspect affectif permet aux poétesses de se distancier plus facilement des lois du Pétrarquisme masculin³⁵. D'un autre côté, cet accent est aussi caractéristique pour le « genre retrouvé »³⁶ de l'antique élégie d'amour – genre particulièrement en vogue au XVI^e siècle. L'élégie est un genre qui, dès l'Antiquité, n'a été que peu théorisé³⁷, et qui, pour cette raison, est souvent amalgamé à d'autres genres. L'élégie est rendue très populaire, en particulier dans le Pétrarquisme

33 Du Moulin, 1986 : 3.

34 Codifiées principalement dans *De claris mulieribus* de Boccace, puis dans *I libri della Famiglia* de Leon Battista Alberti (1432-1434) ; pour les détails voir Schneider, 2007 : 948. Concernant l'approche générale de l'histoire sociale du statut féminin à la Renaissance, voir l'étude de Berriot-Salvadore, 1990 ; pour *Les recueils des femmes illustres* voir Berriot-Salvadore, 1990 : 345-361 ; pour une analyse des vertus féminines de Louise Labé dans le contexte temporel, voir le chapitre « Caractéologie de l'Écrivaine », le sous-chapitre « L'honnête et sage Demoiselle ? » Berriot-Salvadore, 1990 : 443-463.

35 Voir Schneider, 2007 : 320. Schneider parle d'un « avantage de la distance », « *Distanzvorteil* » des écrivains féminins par rapport à « l'*ingenium* » des pétrarquistes masculins qui leur sert de « stratégie d'émancipation du discours et de création d'un espace de liberté » (« *Strategie der Selbstermächtigung der Rede und der Schaffung eines Freiraumes* »). Mathieu Castellani, par exemple, observe cette stratégie dans le deuxième sonnet de Louise Labé « O beaus Yeus bruns » où la constatation « Tant de flambeaux pour ardre une femelle » semble très objective « lorsque le *je* s'objective et se tient à distance, se voit un instant tel qu'il est vu par les yeux des autres » Mathieu Castellani, 1990 : 195, voir chez Schneider, 2007 : 320, note 34.

36 Robert, 2004 : 112.

37 Voir Huss, Mehlretter, Regn, 2012 : 233-235 ; De Maldé, 1996 ; Robert, 2004 : 111s.

non-italien³⁸, en raison de sa forte tendance à pluraliser le genre³⁹, rendant alors possible les formes hybrides, surtout dans la poésie en langue vulgaire. De par la convergence des éléments fondamentaux de la conception d'amour, avec en premier lieu le *dulce malum*, l'élegie offre une alternative au système d'amour pétrarquiste, et peut alors être combinée aussi bien au niveau des positions de la voix poétique qu'au niveau des motifs et des éléments topiques⁴⁰. À l'instar des sonnets, les élégies renvoient à l'auteur empirique. L'association de la voix plaintive de l'amant avec celle de l'auteur élégiaque suggère la présence d'un auteur empirique dans les poésies en question. Le lien de la voix en dialogue avec le poète (en ce qui concerne les sonnets, il est dû en particulier à Pétrarque), est valable également pour l'élegie.

À la suite de l'épître dédicatoire et au dialogue « Débat de Folie et d'Amour », qui contribue à l'exposition de sa théorie d'amour⁴¹, Labé dispose trois élégies qui marquent, dans son œuvre, le début de l'histoire d'amour. Les élégies sont de la plus haute importance pour la stratégie d'accès au statut auctorial. Premièrement, l'appropriation d'un genre poétique instable au niveau théorique lui permet de montrer l'excellence de sa productivité stylistique. Louise Labé affiche très explicitement sa compétence culturelle et son agilité discursive qu'atteste une pluralisation de genres et de styles dans les élégies. Deuxièmement, l'amour malheureux de l'élegie lui permet d'intensifier davantage encore que le pétrarquisme la situation du *dulce malum* et d'augmenter l'impression de sa puissance textuelle de vaincre l'amour poétiquement. Ainsi place-t-elle la communauté évoquée dans l'épître dédicatoire sous un dénominateur poétique commun, celui d'un Amour élégiaque et tout-puissant qui l'affecte particulièrement. Sur ces fondements, la singularisation de l'auteure se démarque plus clairement encore : Louise Labé s'avance au rang de « *Leitfigur* » dudit groupe et en tire gloire.

38 Pour la redécouverte de l'élegie en France à partir de Clément Marot voir Hanisch, 1979.

39 La coprésence alternante des types de discours et de genres est développée davantage dans la littérature française et espagnole du XVI^e siècle en raison de la barrière linguistique qui complique l'imitation de Pétrarque comme modèle linguistique ; Schulz-Buschhaus parle d'une « affinité naturelle pour les Épigrammes, les Élégies et les Odes en dehors de l'Italie » (« *natürliche Affinität zu lateinischen Epigrammen, Elegien und Oden außerhalb Italiens* ») ; Schulz-Buschhaus, 2013 : 4 ; voir aussi Hempfer, 1988.

40 La perspective de la voix dans l'élegie romaine peut être tant masculine que féminine, l'élegie romaine accentue une situation d'amour impossible car illégal. L'amant/e, donc, se soumet à l'aimé/e et essaie tout ce qui est en son pouvoir pour se l'attirer. Les éléments fondamentaux de cette situation d'amour ont été nommés "*militia amoris, servitium amoris et foudus aeternum*". L'élegie romaine est le point de référence pour les Français du XVI^e siècle. L'élegie grecque n'était pas aussi fixée sur le thème d'amour et était définie principalement par le mètre des vers. Voir en détail Luck, 1969 ; Holzberg, 2009 ; Hanisch, 1979. Quant à l'influence de l'élegie spécifiquement sur le pétrarquisme féminin voir Schneider, 2007.

41 Voir par exemple Charpentier, 1990.

Discours pluralisé

En raison de sa longueur et de sa thématique pathétique, l'élegie révèle bien souvent un style narratif qui représente les événements de manière assez détaillée. Ainsi, elle crée un effet d'évidence, impression que le sonnet, avec ses quatorze vers seulement, ne peut pas donner. La première phrase de la première élégie, longue de six vers, commence par une indication temporelle et crée une image imposante, presque pathétique, enrichie de figures rhétoriques :

Au temps qu'Amour, d'hommes et Dieux vainqueur,
Faisoit bruler de sa flamme mon cœur,
En embrassant de sa cruelle rage
Mon sang, mes os, mon esprit et courage :
Encore lors je n'avois la puissance
De lamenter ma peine et ma souffrance. (v. 1-6, 107)

De manière pétrarquaisante, presque propercienne, Amour est présenté comme une puissance incontournable, cruelle et forte, image fortifiée par les sons vibrants (r), des fricatifs (s) « En embrassant de sa cruelle rage / Mon sang, mes os, mon esprit et courage » et la métaphore du feu d'amour « Faisoit bruler de sa flamme mon cœur, / En embrassant de sa cruelle rage ». Ainsi, le texte combine la force du feu et de la guerre, force qui détruit et le corps et l'âme, accentués tous les deux par l'asyndéton anaphorique de trois composantes, étendue universellement sur une quatrième composante (« Mon sang, mes os, mon esprit et courage »). Le combat de la voix poétique au niveau du discours semble d'emblée voué à l'échec. Mais l'indication du temps « Au temps que » (v. 1), qui renvoie à un passé déjà lointain, indique que la situation a changé. En effet, la liaison des substantifs « puissance » et « souffrance » par les rimes (de même « rage » et « courage ») laisse entrevoir la puissance du discours élégiaque en particulier, et de la poésie en général. Le succès et l'autorité de Louise Labé se fondent sur le poids d'une tradition portant surtout sur la souffrance que notre auteure sait aménager de manière productive. Le plan de l'autorité devient plus clair dans les vers suivants qui montrent la coupure entre passé accablant et présent glorifié non pas par les grands genres littéraires telle l'épopée, mais par la « lyre », synonyme de poésie d'amour :

Encor Phebus, ami des Lauriers vers,
N'avait permis que je fisse de vers :
Mais maintenant que sa fureur divine
Remplit d'ardeur ma hardie poitrine
Chanter me fait, non les bruians tonnerres
De Iupiter, ou les cruelles guerres,
Dont trouble Mars, quand il veut l'Univers.
Il m'a donné la lyre, qui les vers
Souloit chanter de l'Amour lesbienne :

Et à ce coup pleurera de la mienne.
 O dous archet, adouci moy la voix
 Qui pourroit fendre et aigrir quelquefois,
 En recitant tant d'ennuis et douleurs,
 Tant de despit fortunes et malheurs.⁴² (V. 7-20, 107)

Le passage est disposé autour du syntagme « chanter me fait » qui renvoie au *canere* virgilien et qui introduit ainsi une pluralité de registres stylistiques à l'intérieur de la poésie. Toutefois Louise Labé précise en reprenant le lexème « chanter » qu'il s'agit bien du « chant » élégiaque⁴³, traitant l'Amour et non « Jupiter, ou les cruelles guerres » (12). Louise Labé nous montre sa capacité à utiliser et à synthétiser des champs linguistiques, littéraires et culturels différents, celui de l'élégie⁴⁴, implicitement celui de l'épopée, tout comme celui du Pétrarquisme, du néoplatonisme (au niveau du sens) et de la mythologie⁴⁵. La démonstration du savoir et de la compétence culturelle est affichée perpétuellement dans les élégies au moyen des changements de registre et des allusions à des thèmes mythologiques ou littéraires, par exemple l'image de l'« œuvre[s] ingénieuse[s] » (v. 31)⁴⁶ d'Arachné avec laquelle elle peut être identifiée au niveau empirique en tant que fille des cordiers⁴⁷ ; par exemple la comparaison avec les chevaliers féminins Bradamante et Marphise, figures combattantes et aimantes à la fois⁴⁸ ; par exemple le rappel aux *Heroides* par la mention de Médée et Jason, de Paris et Cèneone⁴⁹. La structure des élégies se lit comme une mosaïque unique en son genre, faite de diverses pièces qui se succèdent pour satisfaire l'auteure, un tissu, fabriqué par divers fils qu'elle sait maîtriser. En outre, des paraboles, des comparaisons littéraires ou des citations savantes⁵⁰ mettent l'accent sur le

42 Extrait exemplaire du style narratif. Cette narrativité permet à l'auteure de dédier un passage plus long à un thème, ici à la justification du genre poétique. Celle-ci, chez Pétrarque, dans le sonnet XXIV *Se l'onorata fronde*, se présente allégoriquement surchargée et de manière obscure en raison de la brièveté du sonnet.

43 Concernant les différences entre *canere* et *scribere*, la fonction et la diffusion de ces verbes dans la poésie latine, voir La Penna, 1992 : 121s.

44 Le vers 14 « Il m'a donné la lyre » introduit le champ lexical de l'élégie dans les vers suivants : « pleurer », « dous », « adouci », « douleurs », « malheurs » (v. 16s).

45 Cette pluralisation des genres littéraires et du concept d'amour se manifeste dans les élégies ainsi que dans le reste de son œuvre comme par exemple dans les sonnets. Le premier sonnet mentionne par exemple Ulysse, figure épique et héroïque à la fois ; au niveau de la macrostructure, le nombre de vingt-quatre sonnets correspond au nombre des chants homériques ; pour les effets, tels que la sublimation de la langue à travers des connotations épiques, de même que pour d'autres références et citations comme celle du sonnet d'ouverture de Bembo, voir les études de Leopold 2009 : 279s. et de Rigolot, 1997 : 84s.

46 Voir l'« *opus admirabile* » d'Arachné dans les *Métamorphoses* VI, 14.

47 Pour une analyse exhaustive et l'importance du mythe de Pallas et Arachné pour la confrontation d'amour et de sagesse voir Rigolot, 1997 : 117-153 ; Rigolot, 2004 : 61.

48 Hanisch parle même d'une « *image of Amazonian women* » qui était créée par ces figures féminines, Hanisch, 1979 : 65.

49 Pour une analyse plus détaillée et philologiquement exhaustive des citations des élégiaques romaines, voir Hanisch, 1979 : 53-72.

50 Exigence explicite de Du Bellay dans la *Deffence et illustration de la langue française* (1549) quand il conseille le poète français dans le quatrième chapitre du deuxième livre « Quels genres de poèmes [il] doit élire » : « Distille, avec un style coulant et non scabreux, ces pitoyables élégies, à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibulle et d'un Propertius, y entremêlant quelquefois de ces fables anciennes, non petit ornement de poésie. » Du Bellay, 1948, 111s.

rôle d'exemple de la voix poétique, reliant ainsi la voix plaintive de l'amante actuelle à la vaste tradition.

Un exemple prononcé de ce que j'appellerais *élégisiation* du discours pétrarquiste, c'est-à-dire un discours parcouru d'éléments élégiaques, se trouve dans la troisième élégie. Le discours pétrarquiste est évoqué très clairement par des éléments thématiques et structurels et représente le début officiel du *Canzoniere* de Labé: on y voit des données explicites sur *l'inammoreamento* et sur la durée de l'amour (v. 73s.), ce qui assure une sorte de chronologie narrative – élément obligatoire pour un *Canzoniere*⁵¹. Ce que Julius Caesar Scaliger a théorisé peu après Louise Labé dans les *Poetices libri septem* et qui, assez longuement, a été négligé par la poétologie contemporaine⁵², Louise Labé le réalise au début de cette élégie. La construction des huit premières lignes est une imitation du sonnet d'introduction de Pétrarque :

Quand vous lirez, o Dames lionnoises,
ces miens écrits pleins d'amoureuses noises,
quand mes regrets, ennuis, dépits et larmes
m'orrez chanter en pitoyables carmes,
ne veuillez pas condamner ma simpleesse,
et jeune erreur de ma fole jeunesse,
si c'est erreur : mais qui dessous les Cieux
se peut vanter de n'être vicieux ? (v. 1-7, 115)

À l'image de Pétrarque, la locutrice présente son projet thématique à un public, ici les Dames lyonnaises, auxquelles Louise Labé, personnage empirique, s'était déjà adressée dans la préface. Néanmoins, les dames – dans l'épître encore affectées au rang de collègues potentielles et de « guides » (43), semblent maintenant réduites à de simples lectrices⁵³. Par ailleurs, on trouve une situation de représentation auditive (« quand vous m'orrez chanter ») qui fait allusion et au chant élégiaque de l'Antiquité et à la tradition « héroïdienne », de même qu'une situation de lecture future (« quand vous lirez ») qui, elle, met l'accent sur la textualité et sur la stabilité matérielle de l'œuvre. À la suite de cette synesthésie importante, la locutrice mentionne son regret et son erreur de jeunesse en utilisant les mêmes mots que Pétrarque⁵⁴. Mais en utilisant le système lexical plain-

51 Pour les éléments constitutifs du *Canzoniere*, voir Regn, 1987.

52 Jörg Robert parle d'un « *Novum* de l'élégie prémoderne » (« *Novum der neuzeitlichen Liebeselegie* ») et la définit « équivalent au sonnet italien », (« *die Elegie wird zum Äquivalent des italienischen Sonetts und umgekehrt* ») Robert, 2004 : 114. Scaliger est le premier à documenter dans ses *Poetices libri septem* la diversité des thèmes, des sous-genres et des types d'élégies et à donner des indications précises sur les éléments que doit contenir l'élégie comme par exemple une « *commemoratio diei a quo initium amandi factum fuit, eiusdem laudatio aut execratio* ». Scaliger, 1995 : 202 ; voir également Robert, 2004 : 114s.

53 La même transformation apparaît dès la première élégie : « Dames, qui les [mes maus] lirez, De mes regrets avec moy soupirez. » (v. 43s.).

54 *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'è sono,
del vario stile in ch'io piango et ragiono*

tif de l'élégie antique elle modifie la couleur de ses vers. Ses vers sont « pleins d'amoureuses noises », les regrets de Pétrarque sont enrichis par « ennuis, dépit et larmes », les « *sospiri* » sont devenus des « pitoyables carmes » qui évoquent le « *fleBILE carmen* » d'Ovide – expression topique du genre élégiaque⁵⁵ qu'indique l'étymologie populaire d'élégie : du grec « *e e légein* »⁵⁶ signifiant « se plaindre, lamenter ou pleurer ». Le style qu'elle aborde ici, « la simplesse », renvoie au style simple, naturel et sans art, encore une fois caractéristique de l'élégie et opposé au « *vario stile* » de Pétrarque, style artificiel et travaillé rhétoriquement⁵⁷.

L'allusion à la vanité religieuse se voit changée de place et de fonction. On la retrouve à la fin de la première élégie et son but est d'annoncer le pouvoir d'Amour qu'il ne faut pas négliger dans la jeunesse. Enfin le lexème « plaisir » (« *piacere* ») se retrouve chez Louise Labé dans la préface et présente les émotions et le plaisir bien réels éprouvés par ces dames au travail de la poésie. Le discours de Labé est simplifié et personnalisé⁵⁸. Ainsi, à travers l'accablement amoureux commun, renforce-t-elle poétiquement la communauté. Cet accablement, retransmis très émotionnellement, peut, néanmoins, procurer du « plaisir » au moyen d'une « voix douce » qui est la sienne.

La « fureur divine » et la victoire poétique

La poétesse aspire à vaincre Amour par la force de la « fureur divine », un concept de la poésie néo-platonicienne : « Mais maintenant que sa fureur divine / Remplit d'ardeur ma hardie poitrine / Chanter me fait » (v. 9s.). L'image de la fureur divine devient plus signifiante encore dans le quatrième sonnet car elle révèle un système d'inspiration allégorique. L'allégorie du quatrième sonnet est enrichie d'une image nouvelle : le poison, symbole de l'élixir d'inspiration. Cette image, qui se trouve également dans le premier sonnet de façon prééminente, ne correspond alors plus à celle du système pétrarquiste et, de ce fait, contribue à appuyer la qualité singulière de Louise Labé. Transmise probablement par l'*Heroides*, elle rappelle des récits mythologiques, (celui de Jason et Médée par

*fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.
Ma ben veggio or si come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;
et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.* Petrarca, 2008 : 5.

55 *Tristia* V, I, 5 ; voir aussi *Amores* III, 9, 3 : « *Flebilis indignos, Elegeia, solve capillos* ».

56 Pour des informations plus détaillées voir Huss, Regn, Mehlretter, 2012 : 233, note 860 ; Holzberg, 2009 : 5.

57 Voir Nash, 1980 et Robert, 2012 qui étudie soigneusement la confrontation des discours amoureux chez Ronsard et Du Bellay.

58 Aussi la question rhétorique à la fin du passage devient-elle évidente : « si c'est erreur : mais qui dessous les Cieux / se peut vanter de n'être vicieux ? » (v. 7s.). Hanisch parle de la « *psychology of love [...] as an important ingredient* » (Hanisch, 1979 : 69) dans les élégies de Labé ; concernant les vers 6s., elle constate une « *note of intimacy* », Hanisch, 1979 : 58 ; voir aussi Kuperty-Tsur, 2002.

exemple) et ajoute une dimension tragique à la situation d'amour, qui apparaît clairement au lecteur averti, connaisseur des *Heroides*⁵⁹. De plus, l'image choisie donne encore plus de force à l'auteure qui, seule, sait transformer le poison en inspiration. Bien que le commencement anaphorique des vers de la deuxième strophe mette en relief l'état plaintif et élégiaque de l'amant, le tercet suivant révèle que l'état en question n'est que passager et que le poison, au final, a pour effet de rendre la réceptrice / le récepteur du message fort / e et ingénieux/se, « frais⁶⁰ en ses combats ».

Depuis qu'Amour cruel empoisonna
Premierement de son feu ma poitrine,
Tousjours brulay de sa fureur divine,
Qui un seul jour mon cœur n'abandonna.
Quelque travail, dont assez me donna,
Quelque menasse et procheine ruïne :
Quelque penser de mort qui tout termine,
De rien mon cœur ardent ne s'estonna.
Tant plus qu'Amour nous vient fort assaillir,
Plus il nous fait nos forces recueillir,
Et toujours frais en ses combats fait estre :
Mais ce n'est pas qu'en rien nous favorise,
Cil qui les Dieus et les hommes mesprise :
Mais pour plus fort contre les fors paroître. (123)

C'est donc l'image d'une femme à l'inspiration forte et active qui transparaît dans ce sonnet. Le dernier vers aussi – Amour veut « plus fort contre les fors paroître » – souligne la force figurative de la poétesse qui, en recevant son inspiration d'Amour, est élevée, ou plus précisément, s'élève au rang des plus forts. Pour aller plus loin, je dirais même que c'est finalement elle, la femme poète, qui, par ses écrits, ressort la plus forte de ce duel avec Amour. La métaphore du scorpion, métaphore centrale du premier de ses sonnets – du reste, rédigé en langue italienne⁶¹ – nous mène à la même conclusion : le remède « *riparo* » contre le « *velen du scordio* », qui empoisonne la locutrice, ne peut venir que du même animal, « *d'istesso animale* », précise-t-elle. Le poison, donc, qu'elle reçoit d'Amour, est à la fois inspiration poétique pour elle et c'est elle seule qui peut

59 Significative aussi, dans ce contexte, à la fin de la troisième élégie, la mention explicite par Labé des deux Héroïnes, réputées pour leurs connaissances des herbes, CEnone et Médée, et qui fait allusion à la fin tragique des mythes.

60 Labé indique à travers la forme adjectivale au masculin sa conception générale de l'amour : un amour indépendant du sexe. Le groupe poétique n'est pas réservé aux femmes, de même que la communauté empirique veut égaler les hommes en poésie.

61 Suivant le *modello di lingua*, encouragé par Bembo, le sonnet est composé en italien : “*Non havria Ulysse o qualunqu'altro mai / Più accorto fu, da quel divino aspetto / Pien die gratie, d'honor et di rispetto / Sperato qual i' sento affanni e guai, / Pur, Amour, co i begli occhi tu fatt'hai / Tal piaga dentro al mio innocente petto, / Di cibo et di calor già tuo ricetta, / Che rimedio non v'è si tu n'el dai. / O sorte dura, che mi fa esser quale / Punta d'un Scordio, et domandar riparo / Contr'el velen' dall'istesso animale. / Chieggio li sol' ancida questa noia, / Non estingua el desir a me si caro, / Che mancar non potrà chi' non mi muoia.*” (121).

le transformer en vers⁶². De même, le poison peut allégoriquement représenter l'encre avec laquelle elle met par écrit son œuvre. Ceci explique donc l'importance pour Louise Labé de la composition, c'est-à-dire de la construction méticuleuse d'une « Œuvre » englobant divers genres⁶³. Chaque morceau de l'œuvre remet en scène en le renouvelant le combat contre Amour, une sorte de psychomachie passionnante, et la victoire ponctuelle de la poétesse.

L'acquisition de la gloire

Louise Labé désire une reconnaissance glorieuse de ses écrits. Et ce désir fort, Louise Labé ne se contente pas de le nommer dans l'épître dédicatoire uniquement ; cette attente, au contraire, elle la réitère au moyen de renvois intertextuels, ceci dans le but de faire croire au lecteur que cette reconnaissance est déjà atteinte. L'aspiration à la gloire se retrouve dans les paratextes, nous l'avons vu plus haut, mais aussi dans des passages significatifs de l'intérieur même de l'œuvre.

La deuxième élégie – la lettre d'une amante à son bien aimé qui l'a abandonnée – correspond à une véritable *Heroïde*. Louise Labé l'insère dans ses écrits pour faire de son programme d'amour, esquissé dans l'épître dédicatoire et dans la première élégie, une œuvre d'art de la pratique poétique. Par ailleurs, l'écriture d'une *Heroïde* lui permet d'exploiter plus diversement les implications de la locutrice élégiaque. En dehors des éléments communs et topiques de l'élégie⁶⁴, Louise Labé se sert particulièrement du lien entre le personnage fictif et le personnage empirique qu'incarne l'auteur⁶⁵. De cette manière, l'aspiration à la gloire de l'auteure se démarque de nouveau au sein de son environnement culturel : la locutrice, explicitement, ne tarit pas d'éloges envers elle-même quand elle déclare que sa rivale potentielle « A peine aura le renom d'être telle, / Soit en beauté, vertu, grace et faconde, / Comme plusieurs gens savans par le monde / M'ont fait à tort, ce croy je, être estimée. » (v. 56s., 112). Elle concrétise la référence biographique par des indications spatiales issues du vécu du personnage empirique : « Mais qui pourra garder la renommée ? / Non seulement en France suis flatee [...] » (v. 60s., 112). Les « gens savans », les « gens d'esprit » (v. 68, 112) ou les « grans Signeurs » (v. 75, 113) renvoient à la société courtoise et lui attri-

62 Leopold y voit une possible lecture érotique de la métaphore du scorpion et avance des implications phalliques de l'animal-*pharmakon* qui, en tant que réponse aux désirs de la voix poétique, la rend encore plus sensible à l'amour féminin, amour fondamental dans ses écrits. Concernant les recherches sur le thème de la femme rendue étrangère (voir élégie I, 89) et dévirilisée, mélancolique par amour, et concernant la reconnaissance de la femme en tant qu'auteur, voir Rigolot, 2004 : 63s., Leopold, 2009 : 281.

63 Il faut ajouter qu'il s'agit exactement des genres redécouverts à la Renaissance, lesquels permettent une sorte de pluralisation du style de la 'vérité', de l'élégie et du dialogue. Pour le concept de « *Pluralisierung von Wahrheit* » voir Hempfer, 1993 : 36 ; en ce qui concerne la pluralisation du discours érotique dans le Pétrarquisme et les systèmes amorologiques dérivants du pétrarquisme, voir Hempfer, 1988.

64 Entre autres, le *servitium amoris*, voir v.1s. : « D'un tel vouloir le serf point ne desire / la liberté [...] » ou v. 45 : « J'ai de tout temps vescu en son service » (111s.)

65 L'imitation d'une *Heroïde*, dans une perspective féminine, la rend encore plus crédible. Concernant les autres implications relatives au genre féminin, voir Schneider, 2007 : 136s.

buent ces mêmes mérites évoqués dans l'épître dédicatoire. Le programme poétique est accompli, la gloire est atteinte.

L'épigramme se termine par une épigramme, détachée du texte en majuscules, indiquant la fermeté de l'inscription qui, littérairement reste gravée⁶⁶. Gravée aussi semble être l'amour de la voix poétique. Ainsi précise-t-elle encore dans la troisième élégie : « en moy il semble qu'il augmente / avec les temps et que plus me tourmente. » (v. 83, 117). La tournure excentrique de ces vers – tournure située après le passage de l'*Exegi monumentum* d'Horace⁶⁷, cité déjà dans l'épître dédicatoire – lie nettement l'amour à la gloire à atteindre. Même si, *in potentia*, la gloire est quelque chose d'« entièrement notre », qui « ne nous pourra être ôté ne par finesse de larron, ne force d'ennemis, ne longueur du temps », *in actu*, la gloire n'appartient qu'à elle. Aussi rectifie-t-elle dans la troisième élégie :

Le temps met fin aux hautes Pyramides,
Le temps met fin aux fontaines humides :
Il ne pardonne aux braves Colisees
Il met à fin les viles plus prisees
Finir aussi il a acoutumé
Le feu d'amour tant soit il allumé :
Mais, las ! en moy il semble qu'il augmente
Avec les temps et que plus me tourmente.(v. 77-84, 117)

Horace, au début de son poème *Exegi monumentum aere perennius*⁶⁸, crée une image négative qui accentue le pouvoir des humeurs parfois fâcheuses de la nature, tels la pluie, les vents et le temps en général. Le temps anéantit tout. Tout sauf l'œuvre, c'est-à-dire le poète qui survit par et au travers de la gloire, au moins « *multaque pars* » (v. 7) et, si la Muse le lui accorde, il se laisse humblement couronner de lauriers (« *Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / Lauro cinge, volens, Melpomene, comam* » v. 14s.). Cette gloire fait étroitement référence au régime politique d'Auguste que concrétise l'image positive du Capitole et de la « *virgo tacita* », symbole de la religion théocratique

66 Voir un trait semblable dans le sonnet d'ouverture des *Amours de Cassandre* de Ronsard.

67 Concernant l'importance dans la littérature française de la renaissance d'Horace et de cette ode en particulier, voir Noyer-Weidner, 1986.

68 « *Exegi monumentum aere perennius / regaliq[ue] situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis lannorum series et fuga temporum. / non omnis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam: usque ego postera / crescam laude recens, dum Capitolium « scandet cum tacita virgine pontifex. / dicar, qua violens obstrepit Aufidus / et qua pauper aquae Daunus agrestium / regnavit populorum, ex humili potens, / princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos. sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam. »* Carm. III, 30 (Horatius, 1970 : 106) « J'ai achevé un monument plus durable que l'airain, plus haut que les royales pyramides, que ni la pluie qui ronge, ni l'Aquilon ne pourront détruire, ni l'innombrable suite des années, ni la fuite des temps. Je ne mourrai pas tout entier, et une grande part de moi-même évitera la Déesse funèbre. Je grandirai dans la postérité, rajeuni par la louange, tant que le Pontife gravira le Capitulum avec la vierge silencieuse. On dira de moi que là où retentit le violent Aufidus, où Danus, en un pays aride, régna sur des peuples agrestes, j'ai, le premier, triomphant de mon humble origine, transporté le chant Éolien dans les mètres Italiques. Prends un orgueil légitime, et viens, Melpoméné, ceindre ma chevelure du laurier Delphique. » (De Lisle, 1911 : 91). Pour les détails relatifs au statut fondamental de ce poème dans la poésie de la Renaissance, voir Noyer-Weidner, 1986.

au milieu de l'Ode « *usque ego postera / crescām laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex* ». (v. 7s.) Ainsi, Horace se pose comme poète glorieux, rattachant néanmoins son œuvre et sa gloire, suivant l'étiquette de l'*imperium*, aux idéaux romains et à la concrétisation de l'histoire romaine via la figure d'Auguste, figure qui, idéalement, devait durer éternellement.

Louise Labé reprend ce modèle⁶⁹ pour décrire le pouvoir d'Amour mais elle simplifie la structure syntaxique et, nous l'avons vu précédemment, la rend plus pathétique et insistante. Elle évite les images négatives et favorise des verbes plus directs, « mettre fin, finir vs. augmenter », qu'elle emploie de façon récurrente dans des anaphores multiples. Avec ces répétitions pénétrantes, le lecteur s'attend à ce qu'Amour résiste à la destruction, l'anéantissement par le temps, mais Labé surprend son lecteur par l'emploi d'une tournure très excentrique et personnalisée des *verba dubitandi*, « accoutumer, sembler » ou bien avec l'exclamation « Las ». Elle surprend donc au moyen d'un discours *élogisé*, saturé de topiques élégiaques : d'ailleurs, l'inspiration amoureuse ne dure pas longtemps et n'aboutit pas à des poèmes « Finir aussi il a accoutumé /Le feu d'amour tant soit il allumé » (v. 81s.). En son for intérieur, néanmoins, « en moy » (v. 82) – ostensiblement positionné en milieu du vers – les effets d'Amour perdurent et, ajoutons-le, mènent à la gloire.

Le versant 'officiel' d'Horace est, chez Louise Labé, tourné vers le “moi intérieur”, éloignant ainsi l'acquisition de la gloire par la société ou la culture contemporaine et laissant alors la voie libre à une communication intime “d'âme à âme” qui, pathétiquement, est pour l'éternité.

En résumé : la « modernité » de Louise Labé

Louise Labé a recours à deux dispositifs pour asseoir sa propre autorité : sodalisation et singularisation.

L'étude de la forme de la sodalisation dans l'œuvre de Labé a montré que l'auteure cherche à édifier dans l'épître dédicatoire une communauté féminine et littéraire. Ladite communauté n'est cependant pas genrée, elle met en scène l'appui donné à l'œuvre par le « Privilège du Roi » ainsi que divers écrits masculins « à la louange de Louise Labé », la qualifiant de « dixième des Muses » (153) ou lui attribuant la gloire de « nous les rend[re] pour toujours » – « les » signifiant les odes perdues de Sappho. La communauté de Louise Labé est conçue comme sodalité expansive : le groupe des dames grandit et se fait communauté littéraire et savante pour ensuite, par le biais du destinataire de l'épître dédicatoire et du roi lui-même, s'élever à la noblesse, aux autorités sociales et institutionnelles. C'est ainsi que Louise Labé s'attribue dans son propre recueil l'autorité

69 Le genre de l'« ode », contrairement à l'élegie, fait partie de la poésie sublime, traitant des grands thèmes. Lorsque Labé choisit une ode comme modèle de référence, elle implique aussi l'horizon plus large du genre et profite de sa portée. Dans ce contexte, il est remarquable que son œuvre soit présenté dans le « Privilège du Roy » comme un ensemble du « Dialogue de Folie et d'Amour » ainsi que de « plusieurs Sonnets, Odes et Epistres » (37).

littéraire et se couronne de gloire, atteignant ainsi l'objectif fixé déjà dans l'épître dédicatoire.

Dans le même temps, à l'intérieur de ses poèmes, Labé ne fait plus du thème de la gloire un thème de groupe, au contraire, elle met l'accent sur l'individualité et la singularité mêmes de l'auteure. La gloire et le succès sont présentés comme des mérites exclusivement réservés à l'auteure. Dans ses poèmes, Louise Labé s'approprie tout d'abord la tradition élégiaque. En réactualisant cette tradition, elle expose sa propre singularité, comme poétesse et comme amante. Dans ce contexte, on constate que Louise Labé met l'accent sur le plaisir individuel, à comprendre comme sentiment individualisé et fortement intériorisé. Cependant, je dirai que ce qui marque plus profondément encore l'intériorité de Louise Labé, ce n'est pas avant tout le discours féminin, mais bien une intensification non exclusivement topique par rapport aux traditions d'histoires littéraires, à savoir le pétrarquisme et l'élégie. Il me semble que le plaisir, au-delà d'une perception et d'une passion spécifiquement féminine, prend chez Louise Labé une forme d'intériorité quasi-moderne, faisant preuve d'une subjectivité individuelle et singulière. Cette forte intériorité est un trait spécifiquement féminin de l'époque, mais l'emploi anthropologico-universel qu'en fait Louise Labé constitue la base de la singularisation de la femme poète et lui procure, au travers des siècles, une longue autorité.

Rosemary Snelling
Ruhr-Universität Bochum

Œuvres citées

- ALONSO, Béatrice (2004) : « Écriture féminine, écriture féministe ». *Louise Labé 2005*. Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 7-16
- BERRIOT-SALVADORE, Évelyne (1990) : *Les femmes dans la société française de la Renaissance*. Genève : Droz.
- BERRIOT-SALVADORE, Évelyne (2004) : « Les héritières de Louise Labé ». *Louise Labé 2005*. Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 119-129.
- BRADEN, Gordon (1966) : « Gaspara Stampa and the Gender of Petrarchism ». *Texas Studies in Literature and Language*. 38, 1 : 115-139.
- BROWN-GRANT, Rosalind (1999) : *Christine de Pizan and the Moral Defence of Women. Reading beyond Gender*. Cambridge : University Press.
- BUDINI, Paolo (2004) : « Le sonnet italien de Louise Labé ». *Louise Labé 2005*. Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 151-161.
- CERQUIGLINI, Bernard (1989) : *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris.

- CHARPENTIER, François : *Louise Labé. Œuvre poétique précédée des Rymes de Pernette du Guillet avec un choix de Blasons du Corps féminin*, édition présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier. Paris : Gallimard 1983.
- CHARPENTIER, Françoise (1990) : « Le Débat de Louise et d'Amour, une poétique ? ». *Louise Labé – les voix du lyrisme*. Ed. Guy Demerson. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 147-161.
- CICERO, Marcus Tullius (1998) : *De inventione – Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum – Über die beste Gattung von Rednern (lateinisch-deutsch)*. Édité et traduit par Th. Nüßlein. Düsseldorf / Zürich : Artemis & Winkler.
- DE LISLE, Leconte (1911) : *Horace. Traduction nouvelle*. Paris : Alphonse Lemerre.
- DE MALDÉ, Vania (1996) : « Appunti per la storia dell'elegia volgare in Italia tra Umanesimo e Barocco ». *Studi Secenteschi*. 37 : 109-134.
- DU BELLAY, Joachim (1948) : *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse*. Éd. Henri Chamard. Paris : Marcel Didier.
- DU MOULIN, Antoine (1986) : « Aux Dames Lyonnoises ». *Préface aux Rymes de Gentile et vertueuse Dame D. Pernette du Guillet, Lyonnoise*. Lyon : Jean de Tournes 1545. Édition critique avec introduction et notes par Victor E. Graham. Genève : Droz.
- HANISCH, Gertrude S. (1979) : *Love Elegies of the Renaissance. Marot, Louise Labé and Ronsard*. Saratoga : ANMA libri.
- HEMPFER, Klaus W. (1988) : « Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts » (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz). *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. 38, 251-264.
- HEMPFER, Klaus W. (1993) : « Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende ‚. *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*. Ed. Klaus W. Hempfer, Stuttgart : Steiner : 9-45.
- HENNINGFELD, Ursula (2012) : « Défense et Illustration de la Femme Française? Louise Labé und der weibliche Petrarkismus ». *Strategien von Autorschaft in der Romania*. Groenemann, Claudia, Schwan, Tanja, Sieber, Cornelia (Ed.). Heidelberg : Winter : 17-30.
- HOLZBERG, Niklas (2009) : *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*. Darmstadt.
- HUSS, Bernhard, Mehlretter, Florian, Regn, Gerhard (2012) : *Lyriktheorien der italienischen Renaissance*. Berlin / Boston : De Gruyter.
- HORATIUS, Quintus Flaccus (1970) : *Opera*. Éd. Friedrich Klinger. Leipzig : Teubner.
- KABLITZ, Andreas (1999) : « Warum Petrarca ? Bembo's *Prose della volgar lingua* und das Problem der Autorität ». *Romanistisches Jahrbuch*. 50 : 127-157.
- KUPERTY-TSUR, Nadine (2002) : « Éloquence et effets de sincérité chez Louise Labé ». *Éloquence et vérité intérieure*. Dornier, Carole, Siess, Jürgen (éd.). Paris : Champion : 41-59.
- LABÉ, Louise. *Œuvres complètes : sonnets, élégies, débat de folie et d'amour, poésies*. François Rigolot (éd.). Paris : Flammarion, 1986.
- LA PENNA, Antonio (1992) : « L'autorappresentazione e la rappresentazione del poeta come scrittore da Nevio a Ovidio ». *Aevum (ant)*. 5 : 143-185.
- LAZARD, Madeleine (2004) : *Louise Labé Lyonnaise*. Paris : Fayard.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean (1947) : *La Concorde de deux langages*. J. Frappier (éd.). Paris : Droz 1947.
- LUCK, Georg (1969) : *The Latin Love Elegy*. London : Methuen & Co.
- MARTIN, Daniel (1999) : *Signe(s) d'Amante. L'architecture des Euvres de Louise Labé lionnoise*. Paris : Champion.

- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (1990) : « Les marques du féminin dans la parole amoureuse de Louise Labé ». *Louise Labé – les voix du lyrisme*. Guy Demerson (éd.). Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 189-206.
- MOMMSEN, Theodore E. (1942) : « Petrarch's Conception of the Dark Ages ». *Speculum*. 17. 2 : 226-242.
- NASH, Jerry C. (1980) : « “Ne veuillez point condamner ma simplesse”, Louise Labé and Literary Simplicity ». *Res Publica Litterarum* III : 91-100.
- NELTING, David (2011a) : « Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singualisierung und Sodalisierung (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay) ». *Romaniſtisches Jahrbuch*. 62 : 188-214.
- NELTING, David (2011b) : « Autorisation poétique et poésie lyrique française dans le contexte de la cour et de la ville (Malherbe, Saint-Amant) ». *Papers on French Seventeenth Century Literature*. XXXVIII 75 : 361-376.
- NOYER-WEIDNER, Alfred (1986) : « Zum Nachahmungsproblem in der französischen Lyrik ». *Umgang mit Texten*. Bd. I. Ed. Klaus Hempfer. Stuttgart : Steiner : 354-364.
- PETERSMANN, Hubert (1997) : « Bild und Gegenbild des *vir bonus dicendi peritus* in der römischen Literatur von ihren Anfängen bis in die frühe Kaiserzeit ». *Vir bonus dicendi peritus*. Ed. Czpla Beate, Lehmann Tomas, Liell, Susanne. Wiesbaden : Reichert : 321-329.
- PETRARCA, Francesco (2008) : *Canzoniere*. Éd. Marco Santagata: Mondadori.
- PETRARCA, Francesco (1976) : *Poesie latine*. Ed. G. Martellotti et E. Bianchi, Turin.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius (1959) : *Institutio oratoria*. 2 Bände. Ed. Vinzenz Buchheit. Leipzig : Teubner.
- REGN, Gerhard (1987) : *Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*. Tübingen : Narr.
- REGN, Gerhard (2007-2008) : « *Renovatio Studiorum*: L'umanesimo del Petrarca fra ermeneutica, individualizzazione e autorappresentazione ». *Quaderni Petrarqueschi*. XVII-XVIII : 813-828.
- RIGOLOU, Francois (1997) : *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*. Paris : Honoré Champion.
- RIGOLOU, François (2004) : « Louise Labé et les “Dames Lionnoises” : Les ambiguïtés de la censure ». *Louise Labé 2005*. Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 57-69.
- ROBERT, Jörg (2003) : « Amabit sapiens, cruciabitur autem stultus. Neuplatonische Poetik der Elegie und Pluralisierung des erotischen Diskurses um 1500 ». *Lateinische Lyrik der frühen Neuzeit. Poetische Kleinformen und ihre Funktion zwischen Renaissance und Aufklärung*. Ed. Czpla, Beate, Czpla, Ralf Georg, Seidel, Robert. Tübingen : Niemeyer : 35-73.
- ROBERT, Jörg (2004) : « *Lateinischer Petrarkismus und lyrischer Strukturwandel*. Die Autorisierung der Liebeselegie im Licht ihrer rinascimentalen Kommentierung ». *Questo leggiadrissimo Poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*. Ed. Regn, Gerhard. Münster : LIT : 111-154.
- ROBERT, Jörg (2012) : « *Simple Venus vs. Art de Pétrarquiser* – Plurale Liebesdiskurse und Erosion der Kunst bei Pierre de Ronsard und Joachim Du Bellay ». *Erosionen der Rhetorik. Ambiguitäts- und Umsemantisierungsstrategien in den Künsten der Frühen Neuzeit*. Ed. Von Rosen, Valeska, Steigerwald, Jörn. Wiesbaden : Harrassowitz : 139-168.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (2004) : « Louise Labé ». *Panorama de la littérature française de Marguerite de Navarre aux frères Goncourt. Portraits et causeries*. Textes présentés, choisis et annotés par Michel Brix, Paris : Librairie Générale Française : 129-158.

- SCALIGER, Julius Ceasar (1995): *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Band III. Buch III, Kap. 95- 126 und Buch 4.* Éd. Luc Deitz. Stuttgart / Bad Cannstatt : Fromman-Holzboog.
- SCHNEIDER, Ulrike (2007) : *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa.* Stuttgart : Steiner.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (consulté le 05.02.2013) : « Italienisches und französisches Sonnet. Italienischer und französischer Petrarkismus ». Permalink: <<http://gams.uni-graz.at/o:usb-067-180>>.
- SCHULZE-WITZENRATH, Elisabeth (1974) : *Die Originalität der Louise Labé. Studien zum weiblichen Petrarkismus.* München : Fink.
- SENECA MAIOR, L. Annaeus (1989) : *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores.* Ed. Lennart Håkanson. Leipzig : Teubner.
- VIENNOT, Éliane: « La diffusion du féminisme au temps de Louise Labé ». *Louise Labé 2005.* Études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 19-35.
- WILSON, Dudley B. (1990) : « La poésie amoureuse de Louise Labé et la tradition poétique de son temps ». *Louise Labé – les voix du lyrisme.* Ed. Guy Demerson. Paris / Lyon : Publications de l'Université de Saint-Étienne : 17-34.

Autorité poétique et transfert européen : le cas de l'Espagne au travers de l'exemple de Góngora

Résumés

En Espagne, l'imitation des structures d'origine pétrarquiste en tant que moyen d'autorité poétique est, dès l'instauration du sonnet en Espagne au XVI^e siècle, marquée par des tendances de pluralisation. Celles-ci préparent la voie à de nouvelles stratégies qui se définissent de moins en moins par la simple imitation du modèle pétrarquiste, mais par la mise en scène d'une subjectivité prononcée. C'est la sagacité, la "agudeza" de l'auteur, qui devient le fondement de la nouvelle poésie, et qui se manifesterà par un emploi de plus en plus complexe de moyens rhétoriques. Dans le cas de Góngora, cette prédominance des formes stylistiques mène à la réduction du contenu sémantique de ses poèmes, y compris les références autobiographiques et morales de tradition pétrarquiste. Cette rupture avec le biographisme prémoderne est obtenue par la dépersonnalisation de ses poèmes d'un côté, et par la fictionnalisation du contenu de ses œuvres de l'autre. L'article s'efforcera de mettre en relief l'emploi culteraniste des moyens stylistiques, spécifique chez Góngora, et le dépassement du paradigme biographique pour en dégager l'importance en ce qui concerne ses propres aspirations à la distinction intellectuelle et à l'autorité poétique.

In Spain, the imitation of structures of Petrarchist origin as a means of poetic authorisation from the very first, in other words, since the instauration of the sonnet in Spain in the 16th century, denoted by trends in pluralisation. The aforementioned paved the way for new strategies in authorisation, defined less and less solely by the simple imitation of the Petrarchist model, but rather by staging the author's *ingenio*. At this point, the acuity, the "Agudeza" of the author grounded this new poetry, and was made manifest in using more and more complicated rhetorical methods. With Góngora, this predominance in stylistic forms led to the reduction of the semantical content of his poems, including all autobiographical and moral references typical of Petrarchist tradition. This rupture with pre-modern biographical style was achieved, on one hand, by depersonalising his poems, and on the other, by fictionalising the content of his works. The following article will attempt to highlight the Culteranist use of stylistic methods specific to Góngora and how said methods led to surpassing the biographical para-

digm, so as to identify the importance of his own aspirations to intellectual distinction and poetic authorisation.

Mots-clés : Imitation poétique; *Ingenio* ; Autorité poétique ; Première Modernité.

Keywords: poetic imitation; *Ingenio*; poetic authority; Early Modernity.

La nécessité historique d'établir des autorités poétiques dans le contexte de l'imitation prémoderne en Europe a été largement discutée par la critique littéraire. L'autorité poétique en question s'incarne dans la plupart des cas par des noms d'auteurs, ce qui explique un intérêt important pour la biographie ou plutôt pour la construction d'une biographie des personnages d'auteurs. Ce « biographisme » prémoderne s'observe à partir des accessus médiévaux¹. L'étude de l'évolution du statut de l'auteur depuis Dante jusqu'à la Renaissance française a mis en relief, au plus tard avec Pétrarque, l'abandon du concept du *scriba Dei* au profit de la configuration d'un nouvel auteur mondain, accepté comme autorité de plus en plus pour ses compétences rhétoriques².

Ces dernières fondent la raison principale pour laquelle, au début du XVI^e siècle, Pétrarque – étant depuis plus d'un siècle déjà l'objet principal de l'*imitatio* – est défini comme autorité par les écrits de Bembo³. Le principe de l'*imitatio* implique le respect de certaines règles pétrarquistes de style et de contenu, dont une *variatio* ingénieuse indique la compétence de l'auteur et le qualifie, lui-même, comme autorité. Ce pétrarquisme plutôt orthodoxe s'ouvre à la fin du siècle sur différents procès de pluralisation qui consistent surtout en la variation des discours amoureux⁴. Dans le pétrarquisme européen qui, par l'énorme influence de l'Italie au XVI^e siècle, s'étend sur les pays voisins, cette tendance à la pluralisation, notamment à cause de la plus grande distance au sujet, est impliquée dès le départ. En Espagne, celle-ci commence déjà avec Garcilaso de la Vega et aboutit à l'époque baroque, en particulier dans le contexte de l'abandon du sentimentalisme pétrarquiste, à l'instauration d'une nouvelle conception de l'auteur, celle de l'auteur-génie qui se distingue comme autorité pas seulement par le principe de l'*imitatio auctorum*, mais surtout par ses propres moyens stylistiques.

Dans cette présente étude, je voudrais analyser cette évolution d'une prédominance du stylistique, de l'*ornatus* de l'*elocutio*, en tant que produit d'efforts de constitution d'autorité dans la littérature espagnole à la fin du XVI^e siècle. Cette analyse se centrera sur l'aspect des procès de singularisation en Espagne en

1 Minnis, 1984.

2 Pour un vaste aperçu sur l'évolution de l'autorisation de soi dès la Renaissance italienne jusqu'à la Renaissance française, voir Nelting, 2011 : 188-214.

3 Cette mise en relief des compétences stylistiques ne signifie pas une « désubstantialisation » des mots, mais implique, au contraire, justement la transmission de certains contenus moraux et philosophiques, ce qui est la conséquence de la combinaison de *eloquentia* et *sapientia*. C'est maintenant par les aptitudes rhétoriques de l'auteur que cette dernière est transmise – d'où la nouvelle valorisation de l'auteur en tant qu'autorité.

4 Quant aux processus de pluralisation en tant que constituants de la Renaissance voir Hempfer, 1991 : 7-43 ; Hempfer, 1993 : 9-45 ; Stempel/Stierle, 1987.

général et plus particulièrement dans l'œuvre de Góngora. Cette singularisation se fonde, dans le cas du Góngora cultéraniste, sur un statut éblouissant et durable de la norme poétique propre qui, elle-même, repose premièrement sur la variation du paradigme biographique de tradition pétrarquiste, comme le démontrera cette étude, et deuxièmement, par la mise en relief singulière de l'excellence rhétorico-stylistique.

La variation du paradigme biographique

Quand, en 1580, Góngora commence à écrire ses premiers poèmes, la Cour brille comme jamais, essayant de garder l'apparence de la splendeur d'un régime mondial, à savoir l'image de la grande puissance de l'Espagne. Mais sous le couvert de cette illusion, la faillite progresse, accompagnée par la peste, la décadence économique et la corruption, ce qui conduit à la perte de confiance en l'unité du régime, mais aussi en l'idéalisme et le pouvoir de l'homme. L'anthropocentrisme du XVI^e siècle est maintenant remplacé par une insécurité morale nouvelle qui repose sur cette tension entre la vérité et l'illusion dont la coïncidence a mené à cette « *confusión universal* » décrite par Baltasar Gracián dans son roman allégorique *El Criticón*, considéré comme le fondement de la pensée baroque⁵.

Si dans ces circonstances, des auteurs comme Lope de Vega, Cervantes, Quevedo ou Góngora prennent la plume, c'est dans l'intention commune de se confronter à cet « *irremediable abismo de perdición* »⁶, c'est-à-dire aux errements de l'homme dans un tel système menteur, décadent et incertain. Se positionner comme individu face à une réalité contradictoire et pleine de confusion, c'est le projet du nouvel écrivain qui, au fur et à mesure, s'institue comme auteur en tant que personnalité professionnelle et valorisée. Avec cette nouvelle reconnaissance qui se fraie un chemin, l'écrivain se voit obligé de se conceptualiser en tant qu'auteur individuel et de se distinguer par ses compétences rhétoriques.

On parle ici de l'époque de la virtuosité dont les notions telles que « originalité » et « invention » tendent vers le remplacement de la norme aristotélicienne de l'*imitatio*. L'Art n'a plus la simple fonction de la représentation mimétique ; maintenant il correspond à l'idée de l'artiste, ce qui prend son expression conceptuelle dans le traité de Baltasar Gracián, écrit en 1648 avec le titre significatif : *Agudeza y Arte de ingenio (Acuité et Art de l'esprit)*. C'est dans ce traité que

5 Gracián : *El Criticón* : 415. Les deux protagonistes principaux de cette confusion universelle sont *Engaño* par lequel la vérité passe pour le mensonge et vice versa et, son complément, *Desengaño*, qui attend l'homme à la fin de sa vie et le tire de l'obscurité pour lui montrer son ignorance : « *Varias y grandes son las monstruosidades que se descubren cada día en la arriesgada peregrinación de la vida humana : entre todas la más portentosa es el estar el Engaño a la entrada del mundo, y el Desengaño a la salida. (...) Con él (el Engaño) comienzan, con él prosiguen: a todos les vendaba los ojos, jugando con ellos a la gallina ciega que no hay hoy juego más introducido : todos andan desatinados, dando de ojos de vicio en vicio, unos ciegos de amor, otros de codicia : éste de venganza, aquel de su ambición, y todos de sus antojos, hasta que llegan a la vejez, donde topan con el desengaño ; de él los halla a ellos, quitales las vendas, y abren los ojos quando ya no hay que ver ; porque con todo acabaron, hacienda, honra, salud, y vida ; y lo que es peor, con la conciencia: ésta es la causa de estar hoy el Engaño a la entrada del mundo y el Desengaño a la salida; la mentira al principio, la verdad al fin, aquí la ignorancia, y acullá la ya inútil experiencia.* » (*El Criticón* : 415-17.)

6 *Ibid.*, p. 415.

Gracián institutionnalise le génie de l'auteur en l'érigeant en concept fondamental de la nouvelle poésie, fondée sur la perspicacité et l'esprit du poète, la « *agudeza de artificio* »⁷, à laquelle correspond le programme esthétique connu sous le nom de « conceptisme ».

C'est aussi la finesse d'esprit de l'auteur qui donne forme aux figures rhétoriques lui servant de moyens d'expression et d'instruments de manifestation des *conceptos*. Dans ce sens, il n'est pas étonnant que le poète le plus admiré par Gracián dans son traité soit Góngora. Néanmoins, Gracián remarque déjà une certaine tendance à l'inflation de l'ornement rhétorique qui gagne du terrain au détriment de la sagacité⁸. Car ces éléments rhétoriques, en tant que fondements de la sagacité, ne doivent être employés que comme simples ornements au service de l'esprit, c'est-à-dire qu'ils restent subordonnés au *concepto*. Celui-ci, à son tour, est défini comme un acte de raison qui exprime la correspondance entre les choses, et surtout entre des objets opposés, en utilisant l'un pour dire l'autre. Le concept alors fait allusion au monde réel, à ce monde de la tromperie et de la confusion qui est ainsi imité et révélé. L'*ornatus* ne sert qu'à la transmission d'une de ces idées perspicaces et révélatrices. Mais l'équilibre et l'harmonie demandés entre la perspicacité et son ornement deviennent la base d'une dispute entre écrivains, unique dans l'histoire de la littérature. Même si tous se donnent la même mission – le positionnement de l'auteur face à une société incertaine par l'institutionnalisation de la *agudeza* intellectuelle –, l'équilibre entre ce projet commun et l'aspiration à la distinction comme auteur par le principe de la *superatio* intellectuelle mène à une intensification permanente des expériences artistiques, et c'est là où les avis commencent à différer. Ces expériences artistiques, pour citer Hans-Jörg Neuschäfer, « exagèrent tellement le mot satirique qu'il s'émancipe finalement du contenu »⁹ : et c'est surtout Góngora qui en se consacrant exclusivement aux complications rhétoriques et à la stylisation artificielle devient le représentant par excellence de ce nouveau principe de l'esthétique. Ce principe, connu sous la dénomination de *cultéranisme*, constitue la raison pour laquelle Góngora sera attaqué par ceux qui se considèrent comme les conceptistes au sens propre et dont les noms les plus fameux sont Lope de Vega et surtout Quevedo¹⁰.

7 Gracián : *Agudeza y Arte de Ingenio* : 9.

8 « *El fin del habla (...) es darnos a entender. El artificio (...) es más perfecto, que sin el arte siempre fue la naturaleza inculta. (...) junta lo dulce, con lo útil, como lo han practicado todos los varones ingeniosos, y elocuentes. (...) y nótese con toda advertencia que ay un estilo culto, bastardo y aparente, que pone la mira en sola la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas, sin alma de agudeza (...)* Esta es una vana, inútil afectación, indigna de ser escuchada. Ornato ay en la Retórica, para las palabras, es verdad; pero más principal para el sentido, que llaman tropos, y figuras de sentencias. Siempre insisto en que lo conceptuoso es el espíritu del estilo. » *Agudeza y Arte de Ingenio* : 356-7.

9 Neuschäfer, 2006 : 113.

10 Orozco Díaz, 1973. À part les nombreuses correspondances qui témoignent d'un vif échange d'arguments, ce sont surtout les sonnets qui servent de champ de combat aux deux côtés ennemis. Tandis que Lope de Vega et Quevedo s'y moquent de Góngora, comme par exemple dans la satire : *Aguja de navegar cultos. Con la receta para hacer soledades en un día*, et l'attaquent pour son style trop artificiel et compliqué, Góngora, à son tour, évoque Caliope – la muse de la poésie épique, c'est-à-dire du style élevé – comme la muse de sa poésie (dans le sonnet 64) par laquelle il prétend se démarquer du « style plat » des conceptistes. En rapport avec la question de la référence, cette querelle est également vue comme opposant aussi la littérature d'angoisse,

Les informations données jusqu'ici mettent en lumière la difficulté d'une stricte distinction entre les deux principes, le conceptisme et le cultéranisme, étant donné qu'il faut plutôt considérer l'un comme la conséquence ou si l'on veut, comme l'exagération de l'autre¹¹. L'idée du génie de l'auteur et son importance face à une réalité incertaine, à savoir l'idée du conceptisme, est la base et le point de départ de toute une communauté d'auteurs dans laquelle s'intègre Góngora, lui aussi, mais dont il s'éloigne en même temps pour se singulariser comme auteur individuel. Regardons de plus près l'œuvre de Góngora.

L'excellence rhétorico-stylistique

Au début de son activité littéraire, quand il commence à écrire ses premiers sonnets en 1580 – un genre considéré comme plus savant, « *culto* », que les « *romances* » populaires espagnols – Góngora recourt à une tradition du sonnet bien implantée en Espagne, depuis son introduction par les premiers pétrarquistes espagnols du XVI^e siècle, Garcilaso de la Vega et Boscán. Le discours dominant à l'époque de son œuvre de jeunesse est le pétrarquisme, y compris naturellement toutes les tendances de pluralisations qui dès le début de son installation en Espagne se reflétaient déjà dans toutes les œuvres dites pétrarquistes. Par l'adoption partielle des traits caractéristiques du pétrarquisme, en ce qui concerne les éléments autant thématiques que stylistiques, et en reprenant les stratégies pluralistes en tant qu'instruments de l'*aemulatio*, Góngora suit ici, une fois de plus, l'exemple de ses contemporains. Mais d'un autre côté, c'est évidemment aussi la volonté de se distinguer comme auteur individuel et ingénieux qui se manifeste dans cette entreprise d'émulation.

Sur le plan thématique, on remarque, dès Garcilaso de la Vega, une certaine lassitude du sentimentalisme pétrarquiste et du concept de la *dolendi voluptas*. Le premier sonnet de *Algunas obras* de Herrera, une série de ses œuvres publiée en 1582¹², montre que le concept pétrarquiste du poète brûlant pour sa *donna* et souffrant de son inaccessibilité est peu à peu considéré comme une perte de temps¹³. Dans le sonnet 59¹⁴, Góngora lui-même parle des « *lágrimas cansadas* » et des amours déplorées « *sin premio* » et « *en vano* » ce qui signale de toute évidence son aspiration à une réorientation thématique.

L'émulation thématique chez Góngora se réalise en premier lieu par la combinaison des éléments du concept d'amour pétrarquiste avec des caractéristiques

désenchantée, se livrant à la révélation ou la critique d'un côté, et la littérature d'évasion, d'*engaño*, qui se retire dans le monde rhétorique sans affronter la réalité.

11 On a ici une sorte de *continuum* qui a mené aux discussions dans la critique littéraire. Tandis que les uns, en se basant sur les affrontements contemporains de l'époque, aspirent à une stricte division entre les deux termes, il y en a d'autres qui, en se concentrant sur les points communs de ces deux mouvements, font plutôt ressortir leur ressemblance comme le fait par exemple Andrée Collard, 1983, ou qui parlent directement d'un « conceptisme difficile » chez Góngora comme Hans-Jörg Neuschäfer : 117.

12 Herrera : *Algunas obras*, 1985.

13 « Gasté en error la edad florida mía ; / ahora veo el daño pero tarde » ; Soneto I : « Osé i temí, mas pudo la osadía », *ibid.*, p. 356.

14 Góngora : *Sonetos completos*, 1985.

du discours hédoniste d'origine antique. La référence à Pétrarque est établie principalement par la reprise du catalogue de beauté pétrarquiste, comme par exemple dans le sonnet 60¹⁵, où il est ensuite contourné par la corrélation entre les caractéristiques de la beauté féminine avec un verbe respectif de *l'amore lascivo*. De cette façon, on en vient à l'union corporelle avec la dame adorée qui normalement est caractérisée par son inaccessibilité. Les vers 7 et 8 alors : « *ya cogiendo de cada labio bello / purpúreas rosas sin temor de espinas* », (en prenant de chaque belle lèvre / des roses pourpres sans craindre les épines), peuvent être lus comme le refus explicite du modèle poétique¹⁶.

Cette importance accordée au corporel, nous la rencontrons encore dans le fameux sonnet 149 du *carpe-diem*, *Mientras por competir con tu cabello*¹⁷, dans lequel la dame ne nous est présentée que métonymiquement, à savoir par les quatre parties du corps qui la composent et qui rivalisent avec les éléments de la beauté de la nature.

*Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol relumbra en vano ; / mientras con menos precio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello ; // mientras a cada labio, por cogello, / siguen más ojos que al clavel temprano, / y mientras triunfa con desdén lozano / del luciente cristal tu gentil cuello, // goza cuello, cabello, labio y frente / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, // no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*¹⁸

La tension établie n'est donc pas entre la beauté de la jeunesse et la dégradation physique de la vieillesse, mais entre les éléments corporels de la dame et la nature elle-même. Son triomphe méprisant sur la nature ne compte guère finalement quand, après avoir été fragmentée, elle est anéantie, annihilée tout comme ses équivalents naturels. La beauté de la dame comme celle de la nature sera finalement transformée en rien, « *en nada* » ; toutes deux trouveront la même mort.

Avec la concentration sur l'élément baroque de la mort imminente, on en vient à la modification de la perspective dont l'évolution peut être considérée comme le remplacement de la stratégie de persuasion, qui avait encore été

15 « *Ya besando unas manos cristalinas, / ya anudándome a un blanco y liso cuello, / ya esparciendo por él aquel cabello, / que Amor sacó entre el oro de sus minas, / ya quebrando en aquellas perlas finas / palabras dulces mil sin merecello, / ya cogiendo de cada labio bello / purpúreas rosas sin de espinas, / estaba, oh claro solo envidioso, / cuando tu luz, hiriéndome los ojos, / mató mi gloria y acabó mi suerte. // Si el cielo ya no es menos poderoso, / porque no den los tuyos más enojos, / rayos, como a tu hijo, te den muerte.* »

16 Ces dernières observations ont aussi été faites par Stefan Leopold, 2009 : 317.

17 Soneto 149, *Sonetos completos* : 230.

18 « Tandis que pour lutter avec ta chevelure, / Or bruni au soleil vainement étincelle, / Tandis qu'avec mépris au milieu de la plaine, / Contemple ton front blanc la belle fleur du lis, // Tandis que pour cueillir chacune de tes lèvres / Te poursuivent plus d'yeux que l'œillet du printemps / Et que superbement dédaigne, triomphant / Du cristal lumineux, ta gorge souveraine ; // Cette gorge et ce front, ces cheveux, cette lèvre / Cueille-les dès avant que ce qui fut hier / En ton âge doré, lis, œillet, or, cristal, / En argent ne se change, en violette fanée, / Mais plus encore, et toi avec eux mêmement, / en poussières, en fumée, en cendre, en ombre, en rien. », traduction de C. Esteban, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, 1995, 367.

le fondement thématique du sonnet original de Garcilaso de la Vega¹⁹, par la concentration sur le plaisir corporel de la dame. En effet, on peut se demander ici qui est le destinataire de sa jouissance car il n'y a pas de « moi poétique » qui essaie de convaincre la dame de ses rêves de se donner à lui avant de se transformer en vieille femme, à savoir en femme à la peau ridée et par conséquent, moins désirable pour *lui*. Dans le modèle poétique, le référent est encore l'auteur amoureux dont le cœur est attiré par la jeunesse de sa dame qu'il invite à en jouir, c'est-à-dire à se donner à lui avant de vieillir et de perdre sa beauté : « *En tanto que [...] vuestro mirar ardiente, honesto / enciende al corazón y lo refrena [...] coged de vuestra alegre primavera el dulce fruto.* » L'impératif du vers 9 du sonnet de Góngora « goza », que tu jouisses, par contre, se réfère plutôt à la dame même qui devrait jouir des parties de son corps, « *cuello, cabello, labio y frente* », (cou, cheveux, lèvre et front), tant qu'elle le peut, c'est-à-dire avant qu'elle vieillisse et meure. De cette manière, la sensualité revient une fois de plus comme l'élément principal du discours hédoniste, mais ce qui est plus important en ce qui concerne l'originalité de ce sonnet, c'est l'établissement du principe de la dépersonnalisation de l'auteur. Le centre d'intérêt est la dame narcissique et sensuelle qui, explicitement, ne devient pas seulement fleur fanée, peu attractive, comme dans la poésie antérieure, « *lo que fue (...) oro, lilio, clavel, cristal luciente, no solo en plata o viola troncada se vuelva* »²⁰, mais qui meurt également, tandis que lui-même, le poète, prend de la distance par rapport au sujet.

Cette dépersonnalisation de l'auteur est, semble-t-il, l'aspect central de toute son œuvre. Dans son premier « romance », *Ciego que apuntas y atinas*²¹, on remarque déjà cette tendance vers la rupture de l'union entre le narrateur et le narré. En commençant le quatrième couplet de ce poème avec les mots, « *diez años desperdié / los mejores de mi edad / en ser labrador de mi Amor / a costa de mi caudal* », le jeune Góngora établit la jonction avec le système pétrarquiste comme base de l'*aemulatio*, c'est-à-dire qu'il fait allusion aux fameux poèmes de regret qui introduisent d'habitude une collection de sonnets de tradition pétrarquiste²². Si nous prenons en considération le fait que ce poème a déjà été écrit en 1580 et que Góngora était encore alors très jeune, ces dix ans d'illusion amoureuse, si on ne veut pas les comprendre directement comme une parodie, du

19 Soneto XXIII : Garcilaso de la Vega : *Poesía castellana completa*, 1983 : 193-94.

20 Voir le sonnet original : « Marchitará la rosa el viento helado / todo lo mudará la edad ligera » (voir *ibid.*, p. 194.).

21 Góngora : *Romances*, 1982 : 87.

22 Le point de référence thématique de l'*imitatio* pétrarquiste est généralement la poésie amoureuse de Pétrarque dont le concept principal est celui de l'amour douloureux dont souffre le poète. C'est ici un concept d'amour paradoxal qui se manifeste dans l'idée de la *dolendi voluptas*, le goût de souffrance. Étant stylisé en modalité biographique, cet amour et ses diverses étapes traversent tout le « canzoniere » et lui confèrent, de cette manière, sa cohérence typique d'événements allant depuis l'*innamoramento* jusqu'à la mort de la dame et finalement au refus repentant de tant d'amour souffert en vain. Le premier poème du « canzoniere » donne d'habitude une préfiguration à ces regrets du poète qui se plaint ici de son erreur juvénile. Voir le sonnet d'introduction de Pétrarque, *Canzoniere* : 5 : « *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core / in sul mio primo giovanile errore / quand' era in parte altr'uom da quel ch'i' sono : / [...] et del io vaneggiar vergogna è 'l frutto, / e 'l pentèrsi, e 'l conoscer chiaramente / che quanto piace al mondo è breve sogno.* »

moins faut-il les considérer comme un bouleversement du système, dans le sens d'une transformation de la poésie autobiographique de tradition pétrarquiste en fiction. Dans un poème écrit quatre ans plus tard, elles ne sont plus que six, les années que le narrateur prétend avoir gaspillées²³, un aspect qui par sa rupture avec le principe réaliste du déroulement chronologique, confirme cette thèse de la progression vers la fiction.

À la différence de la prétendue sincérité pétrarquiste au service d'une « *literatura de angustia* » et de la désillusion baroque, Góngora « fictionnalise » le contenu de ses poèmes par son objectivation²⁴. Cette tendance à une écriture « *a contemplación ajena* », dénomination établie par le premier biographe de Góngora dans son *Escrutinio*²⁵, se manifeste aussi dans cette claire disposition structurelle de ses sonnets par laquelle – comme on peut voir dans le sonnet 149, mentionné ci-dessus – il remplace la structure asymétrique des vers originaux considérés comme plus dynamiques et donc plus personnels.

Ce phénomène est encore plus remarquable dans le sonnet 70 de 1584, dans lequel l'auteur abandonne complètement le langage subjectif de son modèle Torquato Tasso²⁶ pour le remplacer par une écriture impersonnelle et démonstrative²⁷ :

*La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas destilado,
/ y a no invidiar aquel licor sagrado, / que a Júpiter ministra el garzón
de Ida. // Amantes, no toquéis, si queréis vida; / porque entre un labio
y otro colorado, / Amor está, de su veneno armado, / cual entre flor y
flor de sierpe escondida. // No os engañen las rosas, que a la Aurora/
diréis que, aljofaradas y olorosas, / se le cayeron del purpúreo seno; //
Manzanas son de Tántalo, y no rosas / que después huyen de el que
incitan ahora / y sólo del Amor queda el veneno.*

En plus d'effacer toute mention du « moi-poétique » du texte original, Góngora modifie, ici aussi, la structure du poème en supprimant l'asymétrie

23 *Romance 15* : « Noble desengaño / gracias doy al cielo / que rompieste el lazo / que me tenía preso. (...) Adiós, mi señora, / porque me es tu gesto / chimenea en verano / y nieve en invierno / y el bazo me tienes / de guijarros lleno, / porque creo que bastan / seis años de necio. » *Romances* : 138 ; 142.

24 Dans la collection de ses sonnets, Góngora suspend le substrat narratif typique des « canzoniere » italiens, et ainsi, en tant qu'auteur, se trouve bien hors du monde fictif qu'il a créé.

25 *El Escrutinio*, dont l'auteur est inconnu, est une apologie des œuvres de Góngora qui est conservée en différents manuscrits, voir les indications dans l'édition de Millé.

26 Soneto XII (Rime di vario argomento) : Tasso : *Rime*: 804-805 : *Quel labro che le rose han colorito / molle si sporge e tumidetto in fuore / spinto per arte, mi cred'io, d'Amore, la fare a i baci insidioso invito. // Amanti, alcun con sia cotanto ardito / ch'osi appressarsi ove tra fiore e fiore / si sta qual angue ad attoscarvi il core / quel fiero intento: io 'l veggio e ve l'addito. // Io, ch'altre volte fui ne le amorose / l'insidie colto, or ben le riconosco, le le discopro, o giovinetti a voi: // Quasi pommi di Tantalò, le rose / fiansi a l'incontro e s'allontanano poi; / sol resta Amor che spira fiamma e toscò.*

27 Soneto 70, Góngora: *Sonetos completos* :135 : Cette suave bouche qui invite à goûter / une sève parmi des perles distillée / et à ne pas envier l'autre liqueur sacrée/ qu'à Jupiter présente l'éphèbe de l'Ida, / amants, n'y touchez pas, si vous désirez vivre / car entre ces lèvres toutes deux vermeilles, / se trouve l'Amour, de son poison armé, / comme entre deux fleurs, serpent dissimulé. // Ne vous laissez pas abuser par les roses, / car à l'Aurore direz que cet arôme en perles / en pluie tomba de sa gorge empourprée ; / ce sont des pommes de Tantale et non des roses / car bientôt elles fuiront qui à présent invitent/ et seul restera de l'Amour le poison. (Les éditeurs remercient Florence Dumora pour cette traduction de sa plume).

dynamique des vers, considérée comme moyen d'expression d'un mouvement passionnel de l'auteur, et en la remplaçant par une structure duelle aux contours fixes. Cette inclination du jeune Góngora pour les formes symétriques, presque géométriques et surtout statiques de ses sonnets, qui a été largement analysée par Dámaso Alonso²⁸, n'est donc pas seulement un recours direct à Pétrarque, mais un trait significatif de ses poèmes au service de l'objectivation.

Par ailleurs celle-ci est favorisée dans ce poème par l'abandon des éléments verbaux présents dans le poème italien. Le deuxième quatrain et le premier tercet dans l'original de Tasso sont pleins de formes verbales finies et indéfinies qui lui servent d'éléments dynamiques d'un expressionnisme passionnel, à la première personne du singulier. Góngora efface tous ces éléments verbaux comme « *mi cred'io* » et les remplace parfois par des constructions participiales statiques en tant que structures nominales indiquant l'immobilité d'un état donné, comme par exemple dans les vers 7 et 8, dans lesquels l'original « *d'attoscarvi il core (...) intento: io'l veggio e ve l'addito.* », est transformé en « *entre un labio y otro colorado / Amor está, de su veneno armado / cual entre flor y flor sierpe escondida* ».

Un autre aspect important du cultéranisme de Góngora, c'est la manière complexe dont il instaure ses métaphores. Dans ce sonnet, c'est surtout l'enchaînement de l'image des roses de la bouche au premier tercet avec une image secondaire, le giron de l'Aurore qui, à son tour est enrichie par une triple adjectivation, comme l'a indiqué Ulrich Schulz-Buschhaus²⁹.

Comme le point de départ était le principe de la dépersonnalisation de l'auteur, il ne faut pas s'attarder ici sur l'interprétation thématique des métaphores. Le point important dans ce contexte, c'est le lieu et la manière dont elles sont employées. Et c'est surtout dans les vers où, dans le modèle italien, on note nettement la présence de la personnalité de l'auteur que Góngora recourt aux ornements métaphoriques et aux complications syntaxiques comme le fait remarquer Schulz-Buschhaus. Là où Tasso met l'accent sur son expérience personnelle et cruelle, employée dans l'intention d'avertir les autres³⁰, Góngora intensifie le concept de l'objectivation en remplaçant cet aveu subjectif par la description métaphorique.

Conclusion

Au cours de ce bref exposé, nous avons vu l'orientation formelle et thématique vers des sujets pétrarquistes par lesquels Góngora s'intègre dans un certain groupe d'auteurs contemporains. D'un autre côté, il ne se sert de ces aspects que dans l'intention de construire l'écriture dépersonnalisée et statique de sa nouvelle poésie. Dans ce but, il emploie des moyens rhétoriques en tant qu'instru-

²⁸ Alonso, 1955.

²⁹ Schulz-Buschhaus, 1969 : 222.

³⁰ Voir le premier tercet : « *Io, ch'altre volte fui ne le amorose / insidie colto, or ben le riconosco / e le discopro, o giovinetti a voi: (...)* ».

ments de stylisation formelle par lesquels il réalise la suppression des structures affectives d'une écriture autobiographique. Comme cette stylisation est aussi le fondement de l'instauration conceptiste du génie de l'auteur en tant qu'instance stable vis-à-vis d'une société incertaine, il se solidarise ici une fois de plus avec les conceptistes. Ayant le même point de départ, ils poursuivent quand même des objectifs différents. Tandis que les conceptistes emploient leur perspicacité plutôt, dans le sens de la littérature d'angoisse, pour révéler et attirer l'attention sur des inconvénients de la société, Góngora se singularise par la transformation du contenu en fiction, entendue ici comme trait caractéristique d'une littérature d'évasion. Tant la modification thématique que la stylisation linguistique lui permettent d'éliminer l'auteur du texte et d'autonomiser le contenu en créant un monde purement fictif. Le vrai auteur ne fait pas partie de ce monde poétique : l'auteur en tant que personnalité omnisciente et imaginative, c'est-à-dire ingénieuse, se trouve hors du texte qu'il domine et qu'il invente lui-même³¹. Par cette position excentrique, Góngora s'attribue lui-même l'autorité ; c'est alors justement l'abandon des paradigmes biographiques courants qui lui permet d'établir son autorité incontestable.

La querelle avec ses contemporains, semble-t-il, se base moins sur le reproche de la stylisation rhétorique que sur le sujet de l'évasion obtenue. Cependant, il existe une autre raison possible aux attaques contre Góngora et cela serait la reconnaissance de son génie et, dans le contexte de la formation des autorités, le besoin de sa dévalorisation, car en fin de compte, Góngora influençait les auteurs ennemis d'une manière particulière et il est devenu, à son tour, le modèle d'imitation le plus populaire parmi les auteurs postérieurs.

Par la présentation de la difficulté concernant la distinction entre le conceptisme et le cultéranisme en Espagne, j'ai essayé de faire ressortir l'institutionnalisation de l'auteur et de son génie comme la base commune de tout un groupe d'auteurs à la fin du XVI^e siècle, malgré leurs différences concernant la mise en pratique d'un tel objectif.

Carina Zeiger
Ruhr-Universität Bochum

31 Il faut ici constater les interférences évidentes avec l'époque maniériste du baroque italien qui a été analysé par David Nelting à travers l'exemple de Giovan Battista Marino. Nelting remarque ici la formation d'un « auteur-génie » qui ne se distingue plus par une stylisation mondaine de soi à l'intérieur du texte, suivant le modèle des procédés d'autorisation de la Renaissance, mais par son caprice individuel créateur par lequel l'auteur, se trouvant d'une certaine manière derrière le texte, engendre son œuvre. Y sont abandonnées toutes les constitutions de sens du contexte de l'*imitatio* en faveur d'un procédé purement stylistique qui aboutit par la loi poétique de la *superatio* rhétorique à l'autoréférence de l'œuvre d'art et, vu sous cet angle, à la référence aux compétences créatrices de l'auteur même.

Œuvres citées

- Anthologie bilingue de la poésie espagnole* (1995). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- ALONSO, Dámaso (1955) : *Estudios y ensayos gongorinos*, 18. Madrid : Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- GARCILASO DE LA VEGA (1983) : *Poesía castellana completa*. (Letras hispánicas, 9. éd., 42). Madrid : Cátedra.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1982) : *Romances*. (Letras hispánicas, 160). Madrid: Cátedra.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1985) : *Sonetos completos*. Éd. Birute Ciplijauskaitė. Madrid : Castalia.
- GRACIÁN, Baltasar (1669) : *Agudeza y Arte de Ingenio*. Amberes: Casa de Geronymo y Iuan Baptista Verdussen.
- GRACIÁN, Baltasar (1938) : *El Criticón*. Tomo Primero. University of Pennsylvania Press; London, Humphrey Milford; Oxford University Press.
- HEMPFER, K. W. (1991) : “Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel : Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)”. *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Éd. M. Tietzmann. Tübingen : Niemeyer : 7-43.
- HEMPFER, K.W. (1993) : “Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische Wende”. *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*. Éd. K. W. Hempfer. Stuttgart : Steiner : 9-45 .
- HERRERA, Fernando de (1985) : *Algunas obras*, 2 éd. (Poesía castellana original completa). Madrid: Cátedra.
- LEOPOLD, Stefan (2009) : “Petrankistische Mimikry bei Luis de Góngora und dem Conde de Villamediana”. *Die Erotik der Petrankisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik Früher Neuzeit*, München : Fink : 317.
- MINNIS, Alastair (1984): *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. London: Scolar Press.
- MONGE, Felix / COLLARD, Andrée (1983) : “Conceptismo y culteranismo”. *Siglos de Oro – Barroco*. Éd. Wardropper, Bruce . (Rico, Francisco: Historia y crítica de la literatura española, 3). Barcelona: Editorial Crítica S.A. : 103-112.
- NELTING, David (2011) : “Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singularisierung und Sodalisierung (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay)”. *Romanistisches Jahrbuch*. 62 : 188-214.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (2006) : “Die Lyrik im goldenen Zeitalter”. *Spanische Literaturgeschichte*. Éd. H-G. Neuschäfer. Stuttgart : Metzler : 103-123.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1973) : *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos.
- PETRARCA, Francesco (1989): *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata. Milano: Mondadori.
- REGN, Gerhard (2004) : “Petrankische Selbstsorge und petrankistische Selbstrepräsentation. Bembos Poetik der gloria”. *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, Éd. Maria Moog-Grünwald. Heidelberg : 95-125.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (1969) : “Der frühe Góngora und die italienische Lyrik”. *Romanistisches Jahrbuch* 20 : 219-238.

STEMPEL, W.-D. / Stierle, K. (Éds.) (1987) : *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München : Fink.

TASSO, Torquato (1951) : *Rime. Ds: Poesie. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi*. (La letteratura italiana. Storia e testi, vol. 21).

WARNING Rainer (2007) : "Autorschaft bei Ronsard". Renaissance. *Episteme und Agon*. Éd. Andreas Kablitz, Gerhard Regn. Heidelberg : Winter : 327-349.

Auteurs positivistes et autorité affective : la pitié tragique dans *Germinie Lacerteux* (Jules et Edmond de Goncourt, 1864)

Résumés

Cet article examine les stratégies narratives utilisées pour provoquer la pitié du lecteur dans *Germinie Lacerteux* de Jules et Edmond de Goncourt. Il vise à montrer que les auteurs du roman s'appuient sur des effets émotionnels pour imposer une certaine attitude morale envers leur héroïne, tout en assurant leur autorité littéraire à un moment historique dominé par l'idéal du positivisme scientifique.

The article examines the narrative strategies of arousing the reader's pity in *Germinie Lacerteux* by Jules and Edmond de Goncourt. It attempts to show that the novel's authors rely on emotional effects in order to impose a certain moral attitude towards their heroine and, in the same time, to secure their authority as literary writers in an age marked by the supremacy of scientific positivism.

Mots-clés : naturalisme, positivisme, émotion, pitié, tragédie

Keywords: Naturalism, Positivism, Emotion, Pity, Tragedy

Peu importe que la pensée postmoderne ait tué l'auteur. Nous avons beau nous méfier de l'idée selon laquelle l'auteur individuel serait la seule origine de son texte, et nous avons beau abandonner l'espoir qu'il soit capable de nous fournir, par la seule autorité de sa personne, des vérités assurées ou une morale universellement valable, il faut que le lecteur cède, d'une manière ou d'une autre, à l'autorité d'un texte littéraire afin de s'y ouvrir. Toutefois, les qualités dont un tel texte doit disposer pour que son autorité soit acceptée sont soumises au changement perpétuel, et varient en fonction du contexte culturel et épistémique. Pour ne donner qu'un exemple : tandis qu'en Grèce antique, l'autorité émane directement des dieux dont l'auteur est le porte-parole, le culte du génie romantique crée un auteur qui appuie son autorité sur sa sensibilité créatrice.

Dans cet article, je souhaite aborder cette problématique pour la seconde moitié du XIX^e siècle, une période historique qui est à la fois fortement marquée par un effondrement des autorités anciennes et par une négociation de nouvelles autorités. En partant du constat que les écrivains de l'époque occupaient une place importante dans ces débats, je me propose d'examiner l'exemple d'une telle rencontre entre la littérature et son environnement discursif dont témoigne le roman *Germinie Lacerteux*, publié par Jules et Edmond de Goncourt en 1864.

L'autorité littéraire sous l'influence du positivisme

Au cours du XIX^e siècle, la France a vécu des changements profonds, tant sur le plan politique et social que sur le plan scientifique et technique, et qui ne sont pas restés sans influence pour les champs spirituel, moral et culturel. Ces bouleversements créent un esprit du temps quelque peu ambivalent : tandis que les progrès technique, économique et scientifique donnent lieu à un certain optimisme, les problèmes sociaux provenant de l'industrialisation croissante, la déchéance des valeurs chrétiennes et le désenchantement vis-à-vis des idéaux des Lumières depuis la Grande Révolution entraînent une crise spirituelle et morale.

La littérature, quant à elle, doit faire face à un double défi. D'une part, elle est confrontée à une réalité sociale multiple et complexe, qui dépasse les moyens traditionnels de représentation et d'interprétation littéraires. D'autre part, elle entre en concurrence avec un nouveau régime de savoir : les sciences humaines occupent désormais une position de prééminence en matière de Savoir sur l'homme. Les moyens d'analyse et de représentation que mettent en place les sciences positives semblent être mieux à même de saisir les nouvelles réalités. Et ils entraînent un nouvel idéal de vérité, celui d'une vérité impersonnelle et objective qui l'emporte sur une vérité littéraire auparavant assurée par la personne de l'auteur¹.

S'impose alors une nouvelle conception de l'auteur littéraire qui est formée d'après le modèle du scientifique : pensons seulement à la métaphore de l'anatomiste que Flaubert choisit pour décrire son style impassible, ou bien au concept de l'auteur-expérimentateur que développe Zola d'après la théorie de la médecine expérimentale de Claude Bernard. Ces romanciers-scientifiques introduisent des narrateurs dont l'autorité est assurée par l'assimilation des qualités du système de savoir concurrent. Non seulement ils ancrent leurs histoires dans la réalité des faits, mais ils puisent, pour en garantir la pertinence, à diverses sources concrètes : des documents médicaux, des traités physiologiques, etc. Ils utilisent aussi le vocabulaire spécialisé pour rédiger une observation minutieuse des faits, et ils ajustent leur perspective narrative à la perspective impersonnelle du savant positiviste.

¹ Pour une périodisation du concept de l'objectivité voir l'étude des historiens des sciences Lorraine Daston et Peter Galison (2007) qui décrivent en détail l'émergence d'une « objectivité scientifique » au milieu du XIX^e siècle.

Cependant, on doit se demander si l'appropriation d'une autorité extra-littéraire est suffisante pour rétablir une autorité proprement littéraire. Jean Starobinski pose, dans ce contexte, la question suivante : « De quelle autorité la littérature pouvait-elle encore se prévaloir, vers le milieu du XIX^e siècle, lorsque la vérité passa sous la juridiction du physiologiste, du chimiste, du clinicien ? »². On entre ici au cœur d'un débat fécond qui s'est déclenché, il y a quelques décennies, autour du roman réaliste et naturaliste. La question de ce que la littérature apporte comme valeur ajoutée par rapport aux compétences qu'elle emprunte aux sciences a déjà suscité bien des réponses, dont je voudrais mentionner seulement le concept d'un imaginaire poétique qui dépasse les discours dominants des sciences, comme l'a développé en détail le romaniste allemand Rainer Warning³. Cela dit, j'aimerais mettre l'accent sur un aspect qui a été, me semble-t-il, négligé jusqu'à présent, alors même qu'il porte sur une compétence-clé de la littérature : les émotions que celle-ci est susceptible de provoquer chez le lecteur. Contrairement à ce qu'on pourrait penser au premier abord, je soutiens que la dimension affective inhérente à tout roman ne présente point un élément perturbateur dans le contexte de la littérature prétendument positiviste. Au contraire, les émotions me paraissent véhiculer un aspect constitutif de la littérature de l'époque, car elles ajoutent à l'autorité empruntée aux sciences une autorité qui est propre à la littérature : une autorité suggestive qui permet au lecteur non seulement de prendre connaissance du monde présenté mais aussi de s'y impliquer, d'en faire une expérience vécue.

Dans ce champ de réflexion, le roman *Germinie Lacerteux* de Jules et Edmond de Goncourt représente un phénomène particulièrement intéressant. Publié en 1864, sa préface passe généralement pour le premier manifeste d'une nouvelle littérature qu'Émile Zola qualifiera peu après de littérature « naturaliste ». Dans cette préface programmatique, les frères Goncourt présentent *Germinie Lacerteux* comme modèle d'un nouveau roman qu'ils opposent en tant que « roman vrai » aux « romans faux » que le public avait, selon eux, aimés avant⁴. Ils ancrent explicitement leur œuvre dans un temps où « le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science » (56). Les Goncourt affirment donc leur capacité à répondre à une 'vérité' convenable à l'esprit du temps, c'est-à-dire à faire autorité par la référence à l'autorité extra-littéraire dominante : les sciences positives.

Dans le roman même, l'exigence qu'il soit « étude » et « clinique » (55), se voit réalisée par des références explicites à une réalité extra-littéraire. Comme on sait, l'histoire entière de *Germinie* repose sur un cas réel. Les Goncourt racontent la vie et la mort de Rose Malingre qui était leur bonne ; et la maladie finale de *Germinie* est décrite d'après la documentation détaillée de la mort de Rose qui se trouve dans leur journal⁵. À cette source personnelle s'ajoutent, en tant que sources des faits présentés, des documents sociologiques, physio-

2 Starobinski, 1980 : 23.

3 Warning, 1999.

4 Goncourt, 1990 : 55. Dans la suite, les paginations renvoient toutes à l'édition du roman réalisée par Nadine Satiat pour la collection « Folio ».

5 Ricatte, 1953 : 253-255.

logiques et médicaux. La protagoniste Germinie devient l'objet d'analyse d'un narrateur qui s'attribue l'autorité d'un chercheur positiviste. Ses états psychiques qu'on aurait autrefois expliqués et décrits en termes moraux sont maintenant détaillés dans un registre physiologique⁶. Mais l'ambition scientifique des Goncourt va encore plus loin. Au-delà des références généralisées aux théories contemporaines⁷, les auteurs prennent comme modèle narratif des documents extra-littéraires concrets. L'exemple le plus frappant est probablement le chapitre XXIII qui raconte la crise dont souffre Germinie après avoir appris la nouvelle du décès de sa petite fille. Comme Robert Ricatte a pu le montrer, ce passage imite minutieusement la description d'une crise hystérique faite par le médecin Jean-Louis Brachet en 1847⁸.

Un appel à la pitié

Suivant les principes énoncés dans leur doctrine littéraire, les Goncourt nous confrontent, tout à la fin de *Germinie Lacerteux*, avec un passage étonnant : dans la scène finale, nous suivons la maîtresse de Germinie, Mlle de Varandeuil, au cimetière de Montmartre, où la dépouille mortelle de sa bonne a été enterrée dans une fosse commune, sans nom ni croix. La scène donne lieu à une véritable tirade d'indignation de la part du narrateur :

O Paris ! tu es le cœur du monde, tu es la grande ville humaine, la grande ville charitable et fraternelle ! Tu as des douceurs d'esprit, de vieilles miséricordes de mœurs, des spectacles qui font l'aumône ! Le pauvre est ton citoyen comme le riche. Tes églises parlent de Jésus-Christ ; tes lois parlent d'égalité ; tes journaux parlent de progrès ; tous tes gouvernements parlent du peuple ; et voilà où tu jettes ceux qui meurent à te servir, ceux qui se tuent à créer ton luxe, ceux qui périssent du mal de tes industries, ceux qui ont sué leur vie à travailler pour toi [...]. On dirait que ta charité s'arrête à leur dernier soupir [...]. (260-61)

Jusqu'ici, le narrateur avait occupé, largement, une position neutre, voire s'était entièrement effacé derrière le discours direct et la focalisation interne. Or, ici, il se fait remarquer d'une manière prononcée par une intrusion méta-leptique, s'adressant directement à la classe supérieure de Paris, parmi laquelle, semble-t-il, on peut également compter le lecteur implicite. Brusquement, le narrateur prétendument objectif se pose en véritable moralisateur qui

6 Prenons l'exemple de la vie intérieure de Germinie dans le premier temps de son amour pour Jupillon. Le narrateur goncourtien la lie tout naturellement à des processus organiques qu'il attribue à une condition héréditaire : « Cet amour heureux et non satisfait produit dans l'être physique de Germinie un singulier phénomène physiologique. On aurait dit que la passion qui circulait en elle renouvelait et transformait son tempérament lymphatique. » (110).

7 Par exemple, du système nerveux et des tempéraments.

8 Brachet, 1847. Voir également Ricatte, 1953 : 296-298.

condamne passionnément l'ignorance des classes élevées par rapport à la misère du peuple. Comment interpréter cet appel étonnant au public ? Les auteurs de *Germinie Lacerteux* ont-ils soudainement abandonné l'autorité qu'ils avaient méticuleusement établie au cours du récit ? Compte tenu du soin que les Goncourt ont apporté à mettre en œuvre un narrateur positiviste, cela paraît peu probable. Il semble plus probable que la mise en place systématique d'une autorité orientée vers le modèle scientifique et l'appel moralisateur du narrateur soient immédiatement liés. Je me permets donc d'avancer la thèse suivante : le passage en question représente le point culminant d'une stratégie affective qui caractérise le roman dès le début, et cette stratégie repose essentiellement sur la nouvelle conception de l'homme issue de la médecine contemporaine. Je décrirai, dans ce qui suit, dans quelle mesure, pour utiliser les termes de la théorie de la réception, la structure d'appel du texte⁹ vise à un effet émotionnel précis, à savoir : la pitié. Or, je ne parlerai pas de la pitié de la tragédie classique, mais plutôt d'une pitié transformée sous le signe du positivisme.

Dans leur préface, les Goncourt mettent en évidence le but principal de leur roman *Germinie Lacerteux* : ils se demandent « si les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié » (56). Suivant l'exemple des « dames de charité » et des « reines d'autrefois », les auteurs veulent inciter leurs contemporains à prendre conscience de « la souffrance humaine qui apprend la charité », et ils souhaitent « que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom: *Humanité* » (56).

Pour mieux comprendre le procédé narratif qu'emploient les Goncourt pour susciter les émotions du lecteur, regardons de plus près la théorie la plus ancienne sur les effets affectifs provoqués par la littérature, à savoir le concept de *catharsis* développé par Aristote à propos de la tragédie antique¹⁰. Dans le cadre de cette contribution, il ne s'agit pas d'entrer dans les détails des différentes traductions possibles du texte original et dans toutes les discussions autour de la question de savoir quels sont, en effet, les affects dont le spectateur doit se purifier par le spectacle. Ce qui m'intéresse par rapport à *Germinie Lacerteux*, c'est l'interprétation de Gotthold Ephraim Lessing. Contrairement à Corneille et Racine, celui-ci insiste moins sur l'idée de la purgation des passions qu'il ne met en valeur, comme le font les Goncourt dans leur préface, la pitié tragique qui doit améliorer moralement les spectateurs ou les lecteurs. Selon Aristote, l'effet tragique provient d'un spectateur qui ressent de la pitié (*eleos*) et de la crainte (*phobos*) face au spectacle qu'il voit. Or, la particularité de l'interprétation de Lessing consiste à subordonner la crainte à la pitié, à n'en faire qu'une étape préparatoire à l'objectif final de la tragédie, qui serait d'accroître notre capacité à ressentir la pitié¹¹.

Je reviendrai plus tard sur l'élément de la crainte à propos de *Germinie Lacerteux*. D'abord, il s'agira de déterminer dans quelle mesure le personnage principal satisfait aux deux autres conditions qui sont, pour Aristote tout

9 Iser, 1970.

10 Aristote, 1980.

11 Lessing, 1987 : 119-120.

comme pour Lessing, nécessaires pour susciter la pitié du lecteur, et pour en faire, en conséquence, une héroïne tragique : un malheur immérité et un caractère estimable. À quel point Germinie est-elle, premièrement, dans le malheur, et de quelle manière est-elle, deuxièmement, digne d'affection en vertu de qualités qui la rendent aimable ou estimable ?

Germinie Lacerteux : une héroïne tragique ?

84

Pour ce qui est du malheur, il est au rendez-vous tout au long de la vie de Germinie. Enfant d'une famille pauvre, fille d'une mère décédée à un jeune âge et d'un père agressif et malveillant, Germinie grandit dans la misère. Après la mort de son frère chéri, elle est contrainte de quitter la province pour suivre ses sœurs peu affectueuses à Paris. L'adolescente est forcée d'accomplir les travaux les plus durs dans un café, de supporter la brutalité de ses patrons et les supplices des autres employés qui la harcèlent et l'humilient à leur tour. Violée par un collègue âgé, elle fait une première fausse couche à l'âge de quatorze ans. Quand elle entre au service de Mlle de Varandeuil, une vieille aristocrate célibataire, Germinie trouve enfin une maîtresse généreuse mais qui pourtant ne s'occupe guère des besoins affectifs de sa bonne. Sans ami et sans confident, seule avec ses soucis intimes, Germinie tombe éperdument amoureuse du premier venu, en l'occurrence le vaurien Jupillon, jeune fils de la laitière du quartier. De cette union naît un enfant que Germinie va chérir, et perdre, puisque la petite meurt en bas âge. Après l'exploitation et l'humiliation par son amant, vient la déchéance. Germinie s'endette pour entretenir Jupillon, elle abuse sa vieille maîtresse. Plus tard, elle finira complètement démoralisée, alcoolique et hystérique, avant de mourir des suites d'une maladie terrible à tout juste quarante ans.

Ce bref résumé montre déjà que l'histoire de Germinie ne manque pas de malheur. Quant à la question de savoir si la victime de ce malheur répond aussi à l'autre exigence, c'est-à-dire le mérite, la réponse est moins claire. En effet, Germinie est abondamment caractérisée par des défauts évidents qui visent à scandaliser le lecteur bourgeois, voire aristocrate, à qui s'adresse le roman. Au regard de ses mensonges, de son alcoolisme, de sa promiscuité et de sa dégradation continue au niveau moral, mental et même hygiénique, elle n'apparaît pas comme étant une héroïne modèle. Pourtant, les Goncourt lui attribuent également des vertus, qui devraient plaire aux lecteurs du roman. Malgré ses défauts, Germinie fait preuve d'une fidélité profonde envers sa maîtresse, tout comme elle se montre tendre et extrêmement généreuse envers ceux qu'elle aime : non seulement elle procure des soins maternels à sa propre fille, mais aussi à une nièce orpheline. De plus, le narrateur goncourtien lui attribue explicitement des qualités intellectuelles par lesquelles cette « femme du peuple » (90) s'approche des valeurs et de ses créateurs et des lecteurs éduqués, tout en se distinguant de sa classe d'origine :

Germinie n'était pas la bête de service qui n'a rien que son ouvrage dans la tête. Elle n'était pas la domestique « qui reste de là » avec la figure alarmée et le dandinement balourd de l'inintelligence devant des paroles de maîtres qui lui passent devant le nez. Elle aussi s'était dégrossie, s'était formée, s'était ouverte à l'éducation de Paris. [...] Elle était arrivée à surprendre souvent Mlle de Varandeuil par sa vivacité de compréhension, sa promptitude à saisir des choses à demi-dites, son bonheur et sa facilité à trouver des mots de belle paroleuse. (209-10)

Même sa maladie mentale prend alors une connotation positive pour autant que Germinie fasse preuve d'une disposition sensible qui va de pair avec sa supériorité morale par rapport à sa collègue Adèle, et qui suggère sa parenté avec une nature artiste dont les Goncourt vont plus tard dessiner le portrait avec leur roman aux traits autobiographiques, *Charles Demailly* (1876).

Elle n'avait pas, comme Adèle, une de ces grosses organisations matérielles qui ne se laissent traverser par rien que par des impressions animales. [...] Chez elle, [...] un sens moral qui s'était comme redressé en elle après chacune de ses déchéances, tous les dons de délicatesse, d'élection et de malheur s'unissaient pour la torturer, et retourner, chaque jour, plus avant et plus cruellement dans son désespoir, le tourment de ce qui n'aurait guère mis de si longues douleurs chez beaucoup de ses pareilles. (174-175)

Tout ceci indique que le narrateur cherche à présenter Germinie sous un jour favorable incitant le lecteur à s'identifier avec ses mérites. Dans la vue d'ensemble du roman, il y a tout de même un aspect qui frappe dans les deux passages cités ; je parle de la façon dont est employé le champ lexical de la bestialité. Si le narrateur insiste ici sur le fait que Germinie montre un raffinement physiologique qui la distingue « de ses pareilles », c'est par absence de qualités « bestiales » attribuées aux membres du « peuple » : elle n'est pas « la bête de service » que n'affectent que des « impressions animales ». Cependant, au cours du roman, la protagoniste est constamment assimilée à une « bête » pour qualifier son comportement instinctif, et l'opposer à la raison et à la volonté humaine¹². Dans le cas de Germinie, la notion de bête prend donc un double sens dans la mesure où celle-ci sert, comme je le développerai par la suite, de charnière entre les deux éléments de la pitié tragique, entre *eleos* et *phobos*.

12 Pour en donner quelques exemples : « Elle revint à lui comme une bête ramenée à la main et dont on retire la corde. »(162) ; « À elle-même, elle se paraissait extraordinaire et d'une nature à part, du tempérament des bêtes que les mauvais traitements attachent. »(180) ; « [...] elle n'osait lui [à Jupillon] parler ; elle se tenait à distance, allant derrière, comme un chien perdu tout heureux qu'on ne le repousse pas à coups de talon. » (230) ; « – Mais bats-moi donc, répétait-elle en marchant toujours sur Jupillon, qui cherchait à s'effacer et lui jetait en reculant des mots caressants comme on en jette à une bête qui ne vous reconnaît pas et qui veut mordre. »(228f.).

La pitié tragique revisitée

Le héros tragique inspire la pitié à condition qu'il ne soit pas entièrement responsable des erreurs qui le mènent finalement à la catastrophe. Dans le cas de notre héroïne naturaliste, cette déculpabilisation est évidemment d'une nature tout autre que dans le cas du héros tragique traditionnel. Si pour ce dernier, c'est bien la fatalité divine qui le poussait à commettre des fautes, dans le cas de Germinie, il s'agit de la fatalité physiologique. Ce qui autorise les Goncourt à l'excuser, ce sont les connaissances et les compétences dont ils disposent en tant qu'auteurs positivistes. Le changement de la formule tragique est explicité dans le roman même lorsque, dans le chapitre XLVII, l'expérience de Germinie est nettement associée à la tragédie antique :

Elle se sentait dans le courant de quelque chose allant toujours, qu'il était inutile, presque impie de vouloir arrêter. Cette grande force du monde qui fait souffrir, la puissance mauvaise qui porte le nom d'un dieu sur les marbres des tragédies antiques [...], la Fatalité l'écrasait, et Germinie baissait la tête sous son pied. (199-200)

Quelques paragraphes plus loin, le texte concrétise cette fatalité tragique, en l'adaptant à l'âge positiviste. L'héroïne naturaliste n'est plus disculpée par une fatalité divine, mais par une fatalité physiologique qui se manifeste par « la flamme de son sang, l'appétit de ses organes » (200). C'est la « Fatalité de l'Amour » qui l'écrase comme « la possession d'une maladie, plus forte que sa pudeur et sa raison » (200-201), et qui l'emporte sur sa nature vertueuse, qui corrompt « sa longue et naturelle honnêteté » (183).

Mis à part le fait que le modèle physiologique change essentiellement le critère de l'innocence, la bestialisation de l'héroïne implique une autre différence fondamentale entre l'effet tragique du roman goncourtien et celui que provoquent la tragédie classique ainsi que le drame bourgeois. Dans *Germinie Lacerteux*, les deux éléments constitutifs de la catharsis – *eleos* et *phobos* –, dont le rapport a donné lieu à des discussions répétées¹³, sont définitivement déconnectés. Les Goncourt établissent ici un effet de pitié qui ne dépend plus du critère de la crainte. Si leur lecteur, qui, comme je l'ai déjà indiqué, fait partie des « heureux de Paris » visés dans la préface, prend Germinie en pitié, ce n'est pas par crainte de subir un sort semblable. Car le roman le rassure : la victime est d'un genre tout autre que lui-même ; plus elle tombe dans le malheur, moins elle lui ressemble. Germinie devient une bête stupide et grossière, ce qui la rabaisse – dans la logique du roman – à sa classe d'origine. Au cours du roman, elle dévoile de plus en plus de défauts que le narrateur attribue tout naturellement aux représentants des classes inférieures. Germinie ne fait que suivre ses

13 À cet égard, Lessing s'oppose à l'interprétation de Corneille qui sépare les deux éléments : « Nous n'avons qu'à dire que par cette façon de s'enoncer il [Aristote] n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent toujours ensemble, et qu'il suffit selon lui de l'un des deux pour faire cette purgation [...] » (Corneille, 1987 : 146).

instincts bas. Elle abuse de l'alcool, à l'instar de ses collègues et de son deuxième amant, le peintre Gautruche. Elle se prête au mensonge, comme le font Adèle, Jupillon et la mère Jupillon. En même temps, Germinie s'éloigne inévitablement des qualités distinctives qu'elle avait acquises sous l'influence du milieu aristocrate chez Mlle de Varandeuil. Sa dégradation physique et morale correspond à sa dégradation intellectuelle : « Ce qu'elle avait lu, ce qu'elle avait appris parut s'échapper d'elle. » (184)

Finalement, Germinie Lacerteux, même si elle est incontestablement le personnage principal du roman éponyme, n'invite pas nécessairement le lecteur des Goncourt à l'identification. Il existe cependant un autre personnage dans le roman qui peut faire fonction de représentant du lecteur implicite : il s'agit de Mlle de Varandeuil. Celle-ci est plus proche du lecteur en termes de classe sociale, d'éducation et de mode de vie. D'après la théorie de Juri Lotman¹⁴, Mlle de Varandeuil est la véritable héroïne, car c'est à elle de franchir la frontière constitutive du roman. Quand elle va finalement quitter le refuge de son appartement, qui sent encore l'Ancien Régime, pour aller voir le tombeau pitoyable de Germinie, elle passe de l'ignorance vis-à-vis de la vie personnelle des « basses classes », au savoir, ce qui lui permet également de dépasser une barrière intérieure : Mlle de Varandeuil est enfin capable d'éprouver de la pitié.

Cet effet de pitié se produit malgré le manque de ressemblance avec la misérable, ce qui est souligné dans les passages qui suivent la révélation de la double vie de sa bonne, où un discours indirect libre traduit la lutte intérieure de la vieille aristocrate :

Ses instincts rigides et droits, la sévérité de conscience et la dureté de jugement d'une vie sans faute, ce qui chez une honnête femme fait condamner une fille, ce qui chez une sainte comme Mlle de Varandeuil devait être sans pitié pour sa domestique, tout en elle se révoltait contre un pardon. Au-dedans d'elle une justice criait, étouffant sa bonté : Jamais ! jamais ! (257)

La vision du visage de Germinie morte provoque enfin un changement d'esprit, justement parce que Mlle de Varandeuil comprend finalement qu'il faut juger l'autre à la fois selon sa disposition et les circonstances de sa vie :

Elle se demandait si la pauvre fille était aussi coupable que d'autres, si elle avait choisi le mal, si la vie, les circonstances, le malheur de son corps et de sa destinée, n'avaient pas fait d'elle la créature qu'elle avait été, un être d'amour et de douleur... Et tout à coup elle s'arrêtait : elle allait pardonner ! (258)

Si le lecteur, tout comme Mlle de Varandeuil, pardonne et éprouve de la pitié, ce n'est pas parce qu'il voit en Germinie son semblable et qu'il craint pour

14 Lotman, 1970.

lui-même le malheur qu'il voit à travers elle. Au contraire : c'est précisément la prise de distance à son égard qui en est la cause. Le lecteur est tenté d'adopter le point de vue du narrateur positiviste sur son objet d'analyse, ce qui le met dans la position de pouvoir comprendre la disposition pathologique de Germinie.

Conclusion

88

En résumé, nous pouvons constater que les frères Goncourt assurent leur autorité à travers un procédé narratif qui les distingue à un double titre. En premier lieu, en s'adaptant à leur contexte épistémique, ils se distinguent des auteurs populaires dont ils contestent l'autorité. En second lieu, ils se distinguent, et cela est peut-être le constat plus intéressant, des autorités scientifiques qu'ils imitent. En leur disputant leur suprématie, les Goncourt mettent en jeu une compétence spécifique au discours littéraire et établissent, à travers la structure affective de leur roman, une autorité qui n'est pas seulement fondée sur le savoir-plus du narrateur positiviste, mais qui le dépasse. En effet, cette nouvelle autorité affective a le pouvoir de combler le vide laissé par l'abandon des repères religieux et métaphysiques, et que le savoir seul n'arrive pas à remplir : *Germinie Lacerteux* ne présente pas seulement un cas clinique, mais une histoire qui véhicule une morale de la pitié.

Katja Hettich
Ruhr-Universität Bochum

Œuvres citées

- ARISTOTE (1980) : *La Poétique*. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (dir.). Paris : Seuil, coll. « Poétique ».
- BRACHET, Jean-Louis (1847) : *Traité de l'hystérie*. Paris / Lyon : Baillière / Savy.
- CORNEILLE, Pierre (1987) : « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique. » *Œuvres complètes III*. Georges Couton (dir.). Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » : 117-141.
- DASTON, Lorraine, GALISON, Peter (2007) : *Objectivity*. New York : Zone Books.
- GONCOURT, Jules et Edmond de (1990) : *Germinie Lacerteux*. Nadine Satiat (dir.). Paris : Garnier Flammarion.
- ISER, Wolfgang (1970) : *Die Appellstruktur der Texte : Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Texte*. Constance: Universitätsverlag.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1987) : *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 11/1 : *Briefe von und an Lessing. 1743-1770*. Helmuth Kiesel (dir.). Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag.
- LOTMAN, Jurij (1973) : *La Structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
- RICATTE, Robert (1953) : *La Création romanesque des Goncourt, 1850-1870*. Paris : Colin.

STAROBINSKI, Jean (1980) : « Segalen aux confins de la médecine », préface à *Les cliniciens ès Lettres* de Victor Segalen. Montpellier : Fata Morgana : 7-36.

WARNING, Rainer (1999) : *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink.

Les normes des autres, ou pourquoi enseigner la littérature en cours de langue

Résumés

Cet article met en avant l'importance de l'enseignement de la littérature pour le développement de la compétence interculturelle : comment pouvons-nous sensibiliser des apprenants d'une langue étrangère aux normes et aux autorités d'une culture étrangère ? Des exemples concrets montrent l'intérêt particulier de textes littéraires écrits par des auteurs multiculturels dans la discussion autour de cette question.

This article deals with the importance of teaching literature for the development of intercultural skills: how can we raise language learning pupils' awareness of rules and authority of a foreign culture? Concrete examples will show how literature written by multicultural authors is particularly interesting for the study of this question.

Mots-clés : Compétence interculturelle, Lire en langue étrangère, Didactique de la littérature

Keywords: Intercultural skills, reading in a foreign language, teaching literature

Comment sensibiliser de jeunes apprenants d'une langue étrangère aux normes et aux autorités d'autrui ? Cette question renvoie à la nécessité de développer, en cours de langue, des compétences interculturelles chez les élèves. Pour atteindre cet objectif, la littérature est la source d'une richesse incomparable : la distance du lecteur par rapport au texte, notamment en langue étrangère, permet une réflexion sur les normes à plusieurs niveaux : interroger son propre rapport aux normes et aux autorités, comparer ses propres normes à ceux de l'autre, mais aussi connaître des normes langagières différentes et ainsi apprendre à apprécier la valeur esthétique d'un texte.

Dans cet article, nous nous proposons d'aborder le thème « Autorités et Normes d'Autorités dans la représentation littéraire » sous un angle didactique. Notre réflexion se base sur le triple ancrage des notions : « norme », « autorité » et « littérature » dans l'enseignement des langues¹. Nous les rencontrons :

¹ Nous nous référons aux définitions proposées par le dictionnaire Larousse, à savoir : « Norme » : règle, principe, critère auquel se réfère tout jugement et ensemble des règles de

Dans le cadre institutionnel qui constitue un système normatif, représentant l'autorité, utilisant comme support de travail la littérature.

Dans les objectifs de l'enseignement des langues qui mettent en avant le développement des compétences interculturelles, à savoir la connaissance, la tolérance et l'acceptation des normes et de la culture dont la langue est enseignée. Pour atteindre ces objectifs, le texte littéraire est reconnu comme « outil ».

Dans les contenus des cours, à travers le choix d'œuvres littéraires dont les contenus peuvent permettre une réflexion sur les notions de la norme et de l'autorité dans des cultures différentes².

Pour développer notre réflexion, nous nous basons sur l'exemple de l'enseignement de « langue et littérature allemandes » en cycle terminale des classes AbiBac en France³, dont le niveau de langue visé est « le niveau C1 selon le CECRL dans les activités langagières de compréhension de l'oral et de l'écrit ». Dans la préparation des élèves aux études supérieures en France et en Allemagne, l'acquisition d'une bonne connaissance des notions de norme et d'autorité dans les deux pays et la prise de conscience de leurs différences est particulièrement importante. Le texte littéraire étant au centre de l'enseignement de la langue⁴, l'étude des œuvres intégrales donne l'occasion d'aborder une réflexion approfondie sur ces notions.

Partant de ces prémisses, nous développerons dans une première partie le cadre théorique d'un enseignement de langues visant des compétences interculturelles et s'intéressant dans ce cadre aux notions de la norme et de l'autorité. Dans une deuxième partie, nous proposerons un exemple concret de texte littéraire qui permet une réflexion autour de ces notions, focalisant le ressenti de l'individu par rapport à l'expression de l'autorité et aux normes dans un pays étranger, tout en mettant en avant la valeur esthétique du texte.

Le texte littéraire en classe : quels critères de choix ?

L'apprentissage d'une langue dans un cadre institutionnel reflète déjà en lui-même un système normatif : ce sont les autorités qui définissent les contenus à

conduite qui s'imposent à un groupe social. « Autorité » : pouvoir de décider ou de commander, d'imposer ses volontés à autrui ; le pouvoir politique ou les organes qui le représentent pris collectivement. *Dictionnaire Larousse* (consulté le 19 mai 2012). <http://www.larousse.com>.

2 Nous nous appuyons sur une définition anthropologique de la culture. Dans le cadre de la section AbiBac, il s'agit de la rencontre entre deux cultures nationales, française et allemande, avec leurs normes. Sur la notion de « culture », voir : Lüsebrink, Hans-Jürgen (2008): *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart/Weimar : J.B. Metzler. 2. Edition. 9-13.

3 La section AbiBac concerne, en France, les classes de Seconde, Première et Terminale des séries générales (ES, L et S). Six heures hebdomadaires d'enseignement de langue et littérature allemandes et quatre heures d'enseignement d'histoire-géographie en langue allemande mènent vers des épreuves spécifiques dans ces matières et vers l'obtention d'un double diplôme, le baccalauréat français et son équivalent allemand. Voir : *Bulletin officiel spécial n° 5 du 17 juin 2010. Double délivrance du diplôme du baccalauréat et du diplôme de la Allgemeine Hochschulreife*. (Consulté le 01 Mai 2012.) <http://www.education.gouv.fr>.

4 « Le travail sur les textes littéraires revêt une importance particulière, parce que leur compréhension constitue un modèle de compréhension par excellence. » En cycle terminal, quatre œuvres intégrales et une unité de poésie doivent être lues.

enseigner et les objectifs visés. Pour l'enseignement des langues étrangères en France, l'Éducation Nationale inscrit le développement d'une compétence interculturelle comme priorité dans ses programmes⁵. Elle est définie par Michael Byram comme compétence de comparaison des faits culturels de groupes différents, pour savoir les analyser et les tolérer⁶. Dans cet objectif, l'apprenant doit développer en cours de langue des savoirs, savoir-faire et savoir-être, des compétences cognitives et émotives permettant le dialogue entre cultures. L'analyse et la médiation interculturelles apparaissent comme objectif primordial des cours de langue en général. La connaissance des normes et du rapport à l'autorité d'un groupe culturel forme, à notre sens, une base indispensable pour ce dialogue.

Dans le programme pour les cours de langue et littérature allemandes en section AbiBac, le lien entre le développement d'une compétence interculturelle et l'étude de textes littéraires est explicitement mentionné et inclut également une dimension esthétique : le professeur doit choisir des « œuvres de qualité, recouvrant des genres et des formes variés »⁷ dont le contenu doit permettre, entre autres, le « dialogue entre cultures »⁸. Cette dimension esthétique est, elle aussi, étroitement liée à la notion de la norme : dans sa forme, l'expression littéraire est un jeu avec la norme linguistique, l'écart par rapport à cette norme est sa force créatrice. Un intérêt fondamental du texte littéraire réside alors dans cet écart, dans son altérité poétique⁹. Notamment des textes d'auteurs ancrés eux-mêmes dans plusieurs cultures, influencés par plusieurs systèmes normatifs divergents, parfois opposés, offrent de nombreuses pistes d'exploitation. Sur le plan esthétique, on peut travailler sur l'influence d'une autre langue à travers des néologismes, des tournures ou des métaphores inhabituelles ou, sur le plan narratif, attirer l'attention sur l'intégration de techniques et traditions littéraires « étrangères ». Ces différences peuvent être thématiques afin de sensibiliser l'élève-lecteur à la relativité des normes.

Quant au contenu, la « mise en scène » de différences culturelles¹⁰ peut impliquer une 'mise en scène' de normes et d'autorités. Notamment des textes thématiques des rencontres d'un protagoniste avec une nouvelle culture, « avec

5 Voir *Bulletin officiel spécial n° 4 du 29 avril 2010. Programme d'enseignement des langues vivantes en classe de seconde générale et technologique* et *Bulletin officiel spécial n° 9 du 30 septembre 2010. Programme d'enseignement des langues vivantes du cycle terminal pour les séries générale et technologique*. (Consultés le 01 Mai 2012). <http://www.education.gouv.fr>.

6 Voir, à titre d'exemple : Byram, Michael & Hu, Adelheid (dir.) (2008) : *Interkulturelle Kompetenz und fremdsprachliches Lernen. Modelle, Empirie, Evaluation*. Tübingen : Narr.

7 Voir : *Bulletin officiel spécial n° 5 du 17 juin 2010. Double délivrance du diplôme du baccalauréat et du diplôme de la Allgemeine Hochschulreife*. (Consulté le 01 mai 2012) <http://www.education.gouv.fr>.

8 *Op. cit.*

9 Pour la notion de l'altérité poétique, voir Mecklenburg, Norbert (2008) : « Das Mädchen aus der Fremde. Über das Verhältnis von kultureller und poetischer Alterität. » Dans : *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Iudicium Verlag. 213-237.

10 Nous nous référons à la thèse de Norbert Mecklenburg qui dit que le potentiel interculturel spécifique de la littérature réside dans sa manière de représenter des différences culturelles : elles seraient, dans tous les cas, mises en scène dans l'œuvre. Voir Mecklenburg, Norbert (2008) : *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Iudicium Verlag. 11.

la norme de l'autre », s'avèrent intéressants pour les cours de langues : ils offrent au lecteur, confronté lui-même à une culture étrangère, une possibilité d'identification et contribuent particulièrement bien au développement de l'empathie. Cette capacité de se mettre à la place d'autrui, de changer de perspective pour mieux comprendre des sentiments, des pensées et des intentions de l'autre¹¹ peut être cultivée par le travail avec le texte littéraire : la situation du protagoniste confronté à des normes inconnues peut fonctionner comme mise en abîme d'une situation que le lecteur a vécue ou va vivre. Des textes adaptant un point de vue venant de la marge de la société, permettent aussi de déconstruire des schémas d'argumentation d'une culture dominante, aussi bien au niveau du texte qu'au niveau de la réception¹². Dans le texte littéraire, nous trouvons l'association de normes linguistiques, littéraires et sociétales.

L'exemple d'Emine Sevgi Özdamar

Pour illustrer notre réflexion, nous avons choisi des extraits de textes de l'auteure Emine Sevgi Özdamar. Ils permettent, à notre sens, une approche littéraire et interculturelle des notions de norme et d'autorité en classe d'allemand. Nous étudions la représentation littéraire de la perception et du ressenti des normes et des autorités par la protagoniste des textes.

Née en 1946 à Malatya en Turquie, Emine Sevgi Özdamar séjourne pour la première fois en Allemagne de 1965 à 1967. Elle travaille comme ouvrière à Berlin pour pouvoir financer ses études de théâtre à Istanbul qu'elle suit de 1967 à 1970. Fuyant la pression du régime militaire en Turquie, elle est de retour à Berlin en 1976 où elle travaille comme assistante de régie de Benno Besson à la *Berliner Volksbühne*, avant de poursuivre sa carrière entre autres à Paris, Avignon et Bochum. Ce n'est que dans les années 90 qu'elle débute comme écrivain. Sa langue d'écriture est l'allemand, et elle reçoit plusieurs prix littéraires¹³. Son style est marqué par des références littéraires et stylistiques orientales, par des techniques de montage et l'intégration d'images traduites de la langue turque. Thématissant le plus souvent un vécu turco-allemand avec un regard d'artiste, des clichés concernant les deux cultures sont déconstruits. De nombreux passages de son œuvre racontent des rencontres d'un personnage immigré avec les normes et l'autorité du pays d'accueil. A l'intérêt de cette 'confrontation interculturelle' en soi s'ajoute l'originalité de la perspective de la narratrice : son regard de l'extérieur fait parfois apparaître la 'normalité' allemande comme comique, voire grotesque et permet de thématiser la relativité de la norme.

11 Pour « empathie » : voir Barmeyer, Christophe (2012) : *Taschenlexikon Interkulturalität*. Göttingen : Vandenhoeck & Rupprecht. 50.

12 Voir Rösch, Heidi (2011) : *Deutsch als Zweit- und Fremdsprache*. Berlin : Akademie Verlag. 149-150.

13 Elle reçoit entre autres le *Adelbert von Chamisso Preis* en 1999, le *Kleist Preis* en 2004 et le *Fontane Preis* en 2009.

Nous avons choisi trois exemples tirés de deux romans autofictionnels¹⁴ d'Emine Sevgi Özdamar. Ils montrent trois rapports différents de la narratrice à trois représentations différentes de la norme et de l'autorité.

Le premier exemple est tiré de *Die Brücke vom Goldenen Horn*. La jeune narratrice est depuis peu à Berlin et décrit son travail dans une usine, au milieu d'autres femmes turques. Le texte reflète la soumission de l'ouvrière à l'autorité du chef et l'obéissance de l'immigrée à la culture dominante. Ne maîtrisant pas la langue allemande, les femmes immigrées comprennent mal le nom du chef : « *Der Fabrikchef hieß Herr Schering. Sherin sagten die Frauen, Sher sagten sie auch. Dann klebten sie Herr an Sher, so hieß er in manchen Frauenmündern Herschering oder Herscher* » (GH : 16)¹⁵. Cette transformation involontaire¹⁶ est non seulement comique, mais traduit également le rapport des femmes au chef : incarnant l'autorité incontestable, elles le nomment « Her(r)scher »¹⁷ – le souverain. Ce chef semble tenir compte de la culture d'origine de ses ouvrières : il impose une minute de silence pour l'anniversaire de la mort d'Atatürk : « *Wir waren seit einer Woche in Berlin. Der Herscher wollte, daß wir am 10. November, dem Todestag von Atatürk aufstehen. Wir standen am 10. November um fünf nach neun in der Arbeiterhalle von unseren Maschinen auf [...]* » (*ibid.*)¹⁸. On peut interpréter cette exigence du chef comme bien intentionnée, comme une manifestation de respect pour la culture turque. Mais en même temps, il s'agit d'un « deuil imposé », premièrement pour une autorité, deuxièmement par une autorité – qui s'approprie un fait culturel « appartenant » aux ouvrières. Le « Herscher », le souverain, renforce ainsi sa position de pouvoir, en dépassant le cadre du travail. Même dans les souvenirs de leur propre pays, les ouvrières turques subissent l'autorité de leur chef allemand. Ce « Herscher » est d'ailleurs un pouvoir invisible, sans visage, représenté par l'ombre menaçante d'une traductrice qui rapporte ses paroles et dont le pouvoir va jusqu'à l'imposition d'une réponse obéissante très précise :

14 Özdamar, Emine Sevgi (1998) : *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenheuer und Witsch. (Sous le sigle GH dans le texte). Özdamar, Emine Sevgi (2004) : *Seltsame Sterne Starren zur Erde*. Köln : Kiepenheuer und Witsch. (Sous le sigle SE dans le texte). Le premier roman raconte l'expérience d'une jeune femme turque comme ouvrière à Berlin-Ouest, son retour en Turquie et son nouveau départ pour apprendre enfin l'allemand. Le deuxième rapporte dans sa première partie la vie de la jeune narratrice entre Berlin-Ouest, où elle vit dans une colocation « d'antifascistes », et Berlin-Est où elle travaille à la *Volksbühne*. La deuxième partie de ce roman est constituée du journal intime de la narratrice qu'elle commence à écrire quand elle emménage pour plusieurs mois à Berlin-Est.

15 Pour les citations de GH, nous citons la traduction de Nicole Casanova : « Le chef de l'usine s'appelait Herr (« monsieur ») Schering. Sherin, disaient les femmes, Sher, disaient-elles aussi. Puis elles collaient « Herr » à « Sher », ainsi de maintes bouches de femmes s'appelait-il Herschering ou Herscher. » Özdamar, Emine Sevgi (2000) : *Le Pont de la Corne d'or*. Paris : Pauvert. 16.

16 Les femmes semblent d'ailleurs appliquer ici la logique de leur langue maternelle, le turc, qui est une langue agglutinante.

17 L'orthographe correcte du mot allemand est avec deux « r ».

18 « Nous étions depuis une semaine à Berlin. Herscher voulait que le 10 novembre, jour de la mort d'Atatürk, nous restions debout quelques minutes à neuf heures cinq exactement, comme en Turquie. Le 10 novembre à neuf heures cinq, nous nous sommes toutes levées dans l'atelier, devant nos machines [...]. » *Op. cit.*

Wir sahen den Herscher nie. Die türkische Dolmetscherin trug seine deutschen Wörter als türkische Wörter zu uns: „Herscher hat gesagt, daß ihr euch...“ Weil ich diesen Herscher nie sah, suchte ich ihn im Gesicht der türkischen Dolmetscherin. Sie kam, ihr Schatten fiel über die kleinen Radiolampen, die wir vor uns hatten. [...] Wie ein Postbote, der einen Einschreibebrief bringt und auf die Unterschrift wartet, wartete die Dolmetscherin, nachdem sie für uns Herscherings deutsche Sätze ins Türkische übersetzt hatte, auf das Wort Okay. Wenn eine Frau anstelle des englischen Okay das türkische Wort tamam benutzte, fragte die Dolmetscherin nochmal: Okay?, bis die Frau „Okay“ sagte. (GH : 16-18)¹⁹

L'absurdité d'exiger, en tant que traductrice pour les langues turques et allemandes, une réponse en anglais, souligne encore une fois le rapport de force : la soumission des ouvrières devant l'autorité va jusque dans la formulation imposée de la réponse.

Le deuxième exemple, tiré de *Seltsame Sterne starren zur Erde*, concerne la perception de l'autorité de l'Etat, de la RDA en occurrence. Grâce à des visas journaliers, la protagoniste navigue quotidiennement entre Berlin-Ouest où elle habite et Berlin-Est où elle travaille. Il n'est alors plus question d'une culture dominante allemande. La RFA et la RDA sont mêmes perçues comme deux pays très différents, séparés dans l'espace :

Jedesmal, wenn ich hier her [nach Ostberlin, précision de Susanne Geiling-Hassnaoui] kam, vergaß ich den anderen Teil der Stadt, als ob tatsächlich ein großes Meer diese beiden Teile voneinander trennen würde. Ich konnte die beiden Teile nie zusammendenken und mir vorstellen, daß meine sieben Freunde in Westberlin nur drei Haltestellen von hier entfernt wohnten. Zu Fuß wären es zwanzig Minuten gewesen. (SE : 18)²⁰

Le ressenti de la narratrice met en relief l'absurdité de la normalité allemande, à savoir l'acceptation de la division de l'Allemagne et même d'une ville. L'irritation concernant cette situation est d'ailleurs traduite dans le roman entier par le leitmotiv du temps qui est similaire dans les deux parties de la ville, au

19 Nous ne voyions jamais Herscher. L'interprète turque nous transmettait ses mots allemands sous forme de mots turcs : « Herscher a dit que vous ... » Parce que je ne voyais jamais ce Herscher, je le cherchais dans le visage de l'interprète turque. Elle arrivait, son ombre tombait sur les petites lampes pour radio posées devant nous. [...] Comme un facteur qui apporte une lettre recommandée et attend la signature, l'interprète, après avoir traduit pour nous en turc les phrases allemandes de Herscherings, attendait que nous répondions « okay ». Quand une femme, en guise de réponse, utilisait au lieu de l'anglais « okay » le mot turc « tamam », l'interprète insistait : « okay ? » jusqu'à ce que la femme dise « okay ». » *Op. cit.* : 17 -18.

20 Pour les citations de *SE*, nous proposons nos propres traductions : « À chaque fois que je venais ici [à Berlin-Est, précision de Susanne Geiling-Hassnaoui], j'oubliais l'autre partie de la ville, comme si une grande mer séparait vraiment les deux parties l'une de l'autre. Je ne pouvais jamais penser les deux parties ensemble et m'imaginer que mes sept amis à Berlin-Ouest habitaient seulement à trois arrêts d'ici. À pied, on aurait mis vingt minutes. »

grand étonnement de la narratrice comme ici : « Als ich in Westberlin aus der S-Bahn stieg, staunte ich. ‚Hier regnet es ja wie im Osten » (SE : 40).

Le mur de Berlin matérialise la division de la culture allemande et relativise la puissance de la RFA. Celle-ci subit par le mur de Berlin l'autorité du bloc soviétique. Le rapport de la narratrice au Mur passe par son intégration dans les habitudes du quotidien à la perception de sa portée politique. Pendant longtemps, la narratrice « joue » avec le Mur et montre ainsi son absurdité. Un des passages les plus significatifs dans son jeu provocateur et naïf à la fois raconte une rencontre avec un jeune homme à Berlin-Est. Il propose à la narratrice de rester la nuit, mais elle doit quitter la RDA à minuit, puisque son visa journalier expire :

„Aber mein Visum läuft um Mitternacht ab. Ich muß zurück nach Westberlin.“

„Du kannst gleich wieder einreisen.“

Er wartete vor dem Grenzübergang. Ich gab ihm mein brennendes Zigarillo und ging durch den Grenzübergang. Der Grenzpolizist fragte mich, ob ich noch DDR-Geld hätte. „Nein.“ Ich reiste aus, tauschte von neuem sechs Mark fünfzig in Ostgeld um, zahlte fünf Mark Visagebühr [...] und reiste wieder ein. (SE : 36)²¹

En retraversant la frontière quelques minutes après avoir quitté la RDA, elle outrepassa, devant les représentants de l'autorité, l'idée fondatrice du mur, tout en respectant les règles imposées. Plus tard, plusieurs incidents à la frontière lui font vivre la toute-puissance de l'autorité : puisque la narratrice essaie deux fois dans la même journée d'apporter un livre interdit en RDA, elle est retenue et fouillée par des douaniers : « Sie ließen mich in einem engen Raum eine Stunde sitzen, dann kam eine Polizeibeamtin und untersuchte mich bis in den Hintern, sie schaute auch in meinen Lippenstift » (SE, 190f)²². L'autorité s'impose, ses représentants humilient la narratrice qui est impuissante. En même temps, la censure et la fouille poussée à l'extrême traduisent la peur de l'autorité de voir ses normes fragilisées par des idées venant d'une autre culture, celle de l'Ouest. L'incompréhension de la narratrice devant cette 'normalité allemande' se reflète dans une apparente erreur de langue lors d'un autre incident à la frontière : cette fois-ci, elle veut apporter des disques de rock, mais le douanier les confisque :

Am Checkpoint Charlie fragte mich der Grenzpolizist „Für wen sind die Schallplatten?“ „Für meine Freundin.“ Er ließ mich lange warten. [...] „Die Schallplatten sind gebraucht, alte Ware können Sie nicht

21 « Mais mon visa expire à minuit. Je dois retourner à Berlin-Ouest. » « Tu peux revenir tout de suite. » Il attendit devant le poste frontière. Je lui donnai mon cigarillo allumé et traversai le poste frontière. Le policier de la frontière me demanda si j'avais encore de la monnaie de la RDA. « Non. » Je quittai le pays, changeai à nouveau six Marks cinquante en monnaie de l'Est, payai cinq Marks pour les frais de visa [...], et retournai à l'Est. »

22 « Ils me laissèrent attendre pendant une heure, assise dans une pièce exigüe, puis une policière vint et me fouilla jusque dans mes fesses, elle regarda aussi dans mon rouge à lèvres. »

„einführen. Sie können sie wiederhaben, wenn Sie ausreisen“, erklärte er. Ich hatte in der DDR in den letzten Wochen oft ein Wort gehört, Stadtfeind. „Bin ich jetzt ein Stadtfeind?“ fragte ich. Er guckte mich an und sagte nichts. Ich erzählte Gabi die Geschichte. „Nicht Stadtfeind, du meinst ,Staatsfeind.““ (SE : 239)²³

Cette « erreur » traduit tout d'abord le mode de perception de la narratrice qui ne perçoit que la ville, son espace vital et son cadre de vie, en faisant abstraction de la situation politique difficile de Berlin. Mais cette « erreur » met aussi en question le sens du mot « *Staatsfeind* », mal compris parce qu'incompréhensible par l'absurdité de la situation à Berlin. La profonde division de l'Allemagne, devenue une normalité pour les habitants de la ville, reste inconcevable pour la narratrice étrangère.

Notre troisième exemple nous emmène dans le monde du théâtre et invite à une réflexion sur la réception littéraire. La narratrice de *Die Brücke vom Goldenen Horn* est rentrée en Turquie après son premier séjour à Berlin. Elle raconte comment la représentation d'une pièce de théâtre de Brecht, *Die Mutter*, encourage des femmes turques à se battre contre l'injustice commise par les autorités turques. Ces mères de jeunes hommes torturés à mort par le régime militaire viennent à Ankara pour manifester et pour réclamer des nouvelles de leurs fils. Quelques-unes de ces femmes viennent au théâtre et voient cette pièce de Brecht qui montre le chemin d'une femme apolitique jusqu'au combat militant : elle défend les idées portées par son fils et ses amis, assassinés par un régime totalitaire. Les femmes turques semblent puiser de la force au théâtre :

Die Mütter waren verschleiert, man sah nur ihre Augen. Wenn sie im Atatürk-Mausoleum um ihre toten Söhne weinten, machten ihre Tränen den schwarzen Stoff ihrer Schleier naß. Einige kamen auch zu unserem Theater und schauten sich Bertolt Brechts „Die Mutter“ an. Die verschleierten Mütter hoben am Ende des Stückes aus ihren Schleiern die Fäuste in die Luft. (GH, 301)²⁴

L'association du voile, dans nos cultures occidentales souvent interprété comme signe de soumission de la femme, et des poings levés comme signe du combat, montre la complexité du transfert culturel effectué ici. La transforma-

23 « Au *Checkpoint Charlie*, le policier de la frontière me demanda « Pour qui sont ces disques ? » « Pour ma copine. » Il me fit attendre longtemps. [...] « Les disques sont d'occasion, vous n'avez pas le droit d'importer des produit anciens. Vous pouvez les récupérer quand vous quittez le pays », expliqua-t-il. Ces dernières semaines, j'avais souvent entendu un mot en RDA, 'ennemi de la cité'. « Est-ce que je suis maintenant un 'ennemi de la cité' ? », demandai-je. Il me regarda et ne dit rien. Je racontai cette histoire à Gabi. « Pas 'ennemi de la ville', tu veux dire 'ennemi public' ». » (Özdamar, 2000 : 406).

24 « Les mères étaient voilées, on ne voyait que leurs yeux. Quand, dans le mausolée d'Atatürk, elles pleurèrent leurs fils morts, leurs larmes mouillèrent le tissu noir de leur voile. Quelques-unes vinrent aussi à notre théâtre et regardèrent *Mère Courage* de Brecht [Dans le texte original allemand, ce n'est pas « *Mère Courage* » mais la pièce « *La mère* » de Brecht qui est mentionné. Notre commentaire se réfère à cette dernière.]. Les mères voilées levaient le poing hors de leur voile à la fin de la pièce. »

tion des mères endeuillées en militantes, apparemment déclenchée par la représentation de la pièce, ouvre la voie à la réflexion sur le rôle du théâtre dans la société et sur la portée universelle d'une œuvre littéraire²⁵.

Revenons au point de départ qui était une question didactique, à savoir la sensibilisation des élèves aux notions de la norme et de l'autorité dans le pays dont ils apprennent la langue. Nous voulions contribuer à cette sensibilisation par le travail avec des textes littéraires, pour permettre au lecteur à la fois un regard distancié et une identification. Les trois exemples tirés de l'œuvre d'Emine Sevgi Özdamar offrent, dans cet objectif, plusieurs niveaux de réflexion. Ils thématisent tous le rapport de l'individu à l'autorité dans un contexte interculturel, mais en montrent différents aspects. En racontant l'ouvrière immigrée devant l'autorité du chef, la jeune intellectuelle étrangère entre les deux Allemagnes avec leurs normes différentes et l'autorité écrasante représentée par le mur, ainsi que le théâtre allemand comme soutien du combat politique en Turquie, la narratrice reflète par son regard personnel des réalités historiques complexes. Elle dénonce la dureté de la situation de l'étranger qui ne maîtrise ni la langue ni les codes d'un nouveau pays, sans permettre au lecteur de confirmer d'éventuels clichés sur les immigrés turcs en Allemagne : la jeune femme soumise à l'autorité se montre, une fois la langue acquise, bien sûre d'elle lorsqu'elle vit entre Berlin-Ouest et Berlin-Est. Le lecteur comprend bien que la culture allemande, une seule culture allemande, n'existe pas – ni une opposition avec une culture turque : le théâtre de Brecht comme porteur d'espoir contre l'abus de pouvoir possède une valeur universelle. Ce contenu est porté par une langue originale et esthétiquement riche : la représentation littéraire apparaît ainsi comme lieu de prédilection pour faire réfléchir aux notions de norme et d'autorité en cours de langue.

Susanne Geiling-Hassnaoui

Université de Reims Champagne-Ardenne/ Universität des Saarlandes

25 L'importance du théâtre allemand en Turquie, notamment dans sa représentation d'abus de pouvoir est confirmé par un témoignage d'Emine Sevgi Özdamar en parlant de Büchners Woyzeck : « *Woyzeck ist eine deutsche Figur. Aber du siehst Woyzeck auf den deutschen Straßen nicht mehr. Aber Woyzeck siehst du auf den türkischen Straßen. Das hat sich so ineinander vermischt für mich.* » Voir : Özdamar, Emine Sevgi (2008) : « Meine krank gewordenen türkischen Wörter ». Dans : Pörksen, Uwe & Busch, Bernd (dir.) (2008) : *Eingezogen in die Sprache – angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*. Göttingen : Wallstein. « Woyzeck est un personnage allemand. Mais tu ne vois plus de Woyzeck dans les rues allemandes. Mais tu vois des Woyzeck dans les rues turques. Cela s'est mélangé pour moi. » (Nous traduisons).

Œuvres citées

- BARMEYER, Christophe (2012) : *Taschenlexikon Interkulturalität*. Göttingen : Vandenhoeck & Rupprecht.
- BYRAM, Michael & HU, Adelheid (dir.) (2008) : *Interkulturelle Kompetenz und fremdsprachliches Lernen. Modelle, Empirie, Evaluation*. Tübingen : Narr.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2008) : *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart/Weimar : J.B. Metzler. 2. Edition.
- MECKLENBURG, Norbert (2008) : *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München : Iudicium Verlag.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (1998) : *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2008) : „Meine krank gewordenen türkischen Wörter“. In Pörksen, Uwe/ Busch, Bernd (dir.) : *Eingezogen in die Sprache – angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*. Göttingen : Wallstein.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2000) : *Le Pont de la Corne d'or*. Paris : Pauvert.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2004) : *Seltsame Sterne starren zur Erde*. Köln : Kiepenheuer und Witsch.
- RÖSCH, Heidi (2011) : *Deutsch als Zweit- und Fremdsprache*. Berlin : Akademie Verlag.

Textes législatifs

- Bulletin officiel spécial n° 4 du 29 avril 2010. Programme d'enseignement des langues vivantes en classe de seconde générale et technologique*. (Consulté le 01 mai 2012) <http://www.education.gouv.fr>.
- Bulletin officiel spécial n° 5 du 17 juin 2010. Double délivrance du diplôme du baccalauréat et du diplôme de la Allgemeine Hochschulreife*. (Consulté le 01 mai 2012) <http://www.education.gouv.fr>.
- Bulletin officiel spécial n° 9 du 30 septembre 2010. Programme d'enseignement des langues vivantes du cycle terminal pour les séries générale et technologique*. (Consulté le 01 mai 2012) <http://www.education.gouv.fr>.

Conflits et concurrences de normes au Moyen Âge et à l'époque moderne

Introduction

Si on considère le temps long des époques médiévale et moderne, du VI^e au XVIII^e siècle, la période semble caractérisée par la « pluralité des instances normatives, des lieux de production des normes, des droits et des juridictions », comme l'écrit Elsa Marmursztejn dans *La fabrique de la norme : Lieux et modes de production des normes au Moyen Âge et à l'époque moderne*¹. Les normes se construisent, s'élaborent dans des laboratoires divers – de l'université de Paris à la cour de Versailles, des lois barbares aux officialités, de la casuistique au procès – dans la construction discursive la plus savante comme dans le « bricolage » entre acteurs divers.

Cette multiplicité des normes et des espaces où celles-ci se disent et se construisent interroge. Nécessairement, ces normes se rencontrent par endroits, par moments : la norme n'est pas pensée, conçue, comme un horizon théorique absolu, abstrait. Cette idée a pu dominer dans la production académique tant que le droit semblait le seul système normatif efficient ; les auteurs du chapitre consacré aux « normes » dans *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne* expliquent ainsi le désintérêt des historiens de la société pour le droit des années 1950 jusqu'à la fin des années 1980 : le droit est alors « conçu comme savant et coupé du peuple »². Les recherches récentes montrent d'une part que le droit lui-même est un objet social, d'autre part que la norme ne saurait être limitée au champ juridique. Bien au contraire, depuis maintenant plusieurs décennies, les historiens se sont attachés à mettre

1 Marmursztejn, 2012a : 10.

2 Oexle, Schmitt, 2002 : 463.

en lumière des pratiques normatives³. L'histoire de la justice a été pionnière en ce domaine, tant pour la période médiévale que pour la période moderne, grâce d'abord aux approches de Bernard Guenée, puis de Claude Gauvard, et désormais de nombreux médiévistes, que pour l'époque moderne, en suivant Arlette Farge ou Robert Muchembled⁴. Si le procès apparaît comme un lieu privilégié de « normativisation » des comportements, l'enquête sur les normes est désormais élargie à de nombreux champs de la recherche historique, au sein desquels a été affirmée la prégnance des pratiques, y compris lorsqu'elles sont mises en œuvre par les intellectuels, dont les discours savants ne sont aucunement conçus comme une norme « hors-sol » mais bien comme des modalités d'action dans le corps social⁵. Si on définit la norme comme « un énoncé prescriptif général sur un type de comportement à adopter dans un champ social donné⁶ », la porosité des différents « champs sociaux » caractéristique des sociétés médiévale et moderne induit la confrontation des normes – et non la seule opposition norme / pratiques qui a nourri d'importants travaux, qui l'ont abondamment nuancée, amendée, réinterprétée en termes de systèmes normatifs multiples, justement⁷.

Divers travaux, comme ceux de Martine Charageat, ont déjà mis en valeur ces points de rencontre potentiellement conflictuels. Dans sa thèse de doctorat sur la « délinquance matrimoniale » en Aragon autour de 1500, Martine Charageat montre comment les normes édictées par l'Église se heurtent à celles défendues par les Aragonais jusqu'au cœur des procès devant l'officialité. La tension entre le mariage-contrat et le mariage-sacrement, entre une norme juridique et une norme théologique, est patente. La notion de « fiançailles de présent », qui relèverait de l'absurdité canonique, semble efficiente en justice, la messe de mariage devenant alors un élément-clef du mariage proprement dit, indissoluble comme le définit l'Église⁸. De même la criminalisation du concubinage témoigne d'un conflit entre une norme morale et canonique fondée sur le mariage comme seul lieu de l'union sexuelle légitime, et une norme sociale qui n'hésite pas à officialiser le concubinage devant notaire (Italie, Espagne) sans le confondre avec le mariage. Par ailleurs, dans *La fabrique de la norme*, l'auteure expose un conflit entre une norme édictée par le roi et une norme défendue par une ville, Saragosse en l'occurrence, ville qui finit par « tordre » volontairement

3 Beaulande, Véronique, Claustre, Julie, Marmursztejn, Elsa (dir.), 2012.

4 Entre autres : Guenée, 1963 ; Gauvard, 1991 ; Farge, 1974 ; Muchembled, 1989. Ce ne sont que quelques jalons dans une historiographie désormais extrêmement riche.

5 Marmursztejn, 2007.

6 Marmursztejn, 2012a : 10.

7 Claude Gauvard a ainsi montré comment la justice royale s'adapte aux heurts entre sa propre norme – celle d'une justice souveraine, seule détentrice de la violence légitime – et celle de l'honneur médiéval qu'il importe de défendre, y compris par la vengeance (Gauvard, 1991). On peut également penser à manière dont l'Église a, au cours des siècles, « normé » la violence et la guerre face aux exigences du « Tu ne tueras pas » biblique.

8 En droit canonique, les fiançailles sont par définition « par paroles de futur » et peuvent être rompues. Les « paroles de présent » font pleinement le mariage, indissoluble. Face à cette norme canonique, construite entre le XI^e et le XIII^e siècle, l'officialité de Saragosse à la fin du Moyen Âge admet la notion de « fiançailles de présent », ce qui suppose une union « par paroles de présent » qui peut être rompue (d'où le fait que ce sont des fiançailles et non un mariage), s'il n'y a pas eu célébration d'une messe de mariage, dont les juges aragonais estiment quelle rend l'union indissoluble.

la norme juridique royale à son propre avantage⁹. Julien Briand montre quant à lui comment dans la Reims de la fin du Moyen Âge se heurtent les normes de la procédure d'enquête que l'archevêque tente d'imposer, et les procédures locales défendues par les échevins, qui supposent l'accord de la communauté à la poursuite des criminels¹⁰.

Dans un autre registre, le fragile équilibre défendu par la royauté comme par l'Église de la fin du Moyen Âge entre justice et miséricorde relève de la concurrence de deux types de normes contraintes de cohabiter et d'être mises en œuvre par une seule et même institution – dans les deux champs évoqués. Dans le discours comme dans la pratique de l'excommunication, par exemple, se heurtent sans arrêt une norme canonique qui exclut de l'Église ceux qui n'en respectent pas les règles de comportement, en se fondant sur différents passages des évangiles¹¹, et une norme morale fondée sur la charité et le pardon offert aux pécheurs, selon ces mêmes évangiles. La contradiction se résout pour le fidèle concerné *in articulo mortis*, moment où les normes de l'absolution canonique sont bouleversées par l'Église elle-même¹². Dans un texte sur l'infanticide, Gerson oppose deux normes, au profit de la seconde : celle de la justice ecclésiastique, qui impose une pénitence publique aux mères homicides, et celle de la paix interne à une communauté, qui pour éviter le scandale justifie d'absoudre en confession, donc en pénitence secrète, ce péché particulièrement grave¹³. Au XVII^e siècle, le père Lejeune (1592-1672), un oratorien, oppose nettement les normes de la justice humaine à celles de la justice divine – précisant qu'en cas de conflit, ce sont bien entendu les normes de la justice divine qu'il faut respecter : dans le cas d'un vol de bien du maître par la servante, la confession suffit aux yeux de l'Église s'il y a restitution mais pas aux yeux de la justice royale ; le confesseur doit cependant garder le secret, ce qui revient à empêcher la mise en œuvre de la justice royale. Le père Lejeune légitime ainsi certaines formes de désobéissance au pouvoir royal¹⁴.

On pourrait multiplier les exemples, ne serait-ce qu'en évoquant toutes les situations de conflits possibles entre instances juridiques et/ou judiciaires – même si on sait qu'aucun des couples évoqués ici ne saurait être analysé uniquement en termes d'opposition, le « conflit » ne signifiant pas nécessairement l'absence de collaboration et d'influence mutuelle : droit canonique/droit romain, droit savant/coutume, justice royale/justice ecclésiastique, hiérarchie juridictionnelle (notamment les conflits entre des normes diocésaines et une norme provinciale dans le champ religieux), droits/règles propres à une communauté etc. La tension-collaboration entre droit et théologie est un autre champ d'études, juristes et théologiens se faisant concurrence ouverte pour définir les

9 Charageat, 2011 ; Charageat, 2012.

10 Briand, 2012.

11 Mt 18, 17 : « Et s'il refuse d'écouter même la communauté, qu'il soit pour toi comme le païen et le publicain ».

12 Beaulande, 2006 : 37-47.

13 Gauvard, Ouy, 2001.

14 Nous remercions vivement Anne Bonzon d'avoir indiqué cet exemple.

normes de la vie en société, les uns affirmant leur prééminence sur les autres¹⁵ – tout en s'appuyant les uns sur les autres : la norme juridique est ainsi abondamment citée par les théologiens dans les débats quodlibétiques, qui se font par ailleurs écho de conflits de normes qu'ils cherchent à résoudre¹⁶. Autre exemple, la lutte menée par l'officialité de Troyes contre la bigamie relève du conflit de normes, entre une norme canonique déclarant le mariage indissoluble tant que la preuve du décès du conjoint n'est pas apportée, et une norme sociale et économique qui suppose notamment que la femme ne reste pas seule au foyer¹⁷. Le conflit de normes peut s'exprimer en une seule personne : lorsque Louis IX souhaite laver les pieds des frères dans un monastère, selon une norme monastique qui répond à sa propre sensibilité religieuse, il fait face à l'incompréhension des témoins, qui lui opposent les normes de comportement propres à un roi de France¹⁸. Si le conflit de normes semble opposer le roi à ses proches, ou les moines aux nobles, de fait il n'existe que la personne royale, seule à pouvoir le résoudre. On voit déjà là que droits et justices sont loin d'épuiser la normativité médiévale et moderne. Le dossier publié ici aborde encore d'autres points de friction.

Plusieurs questions se posent. Quelles sont tout d'abord les situations de conflits et concurrences de normes ? Sur quels fondements reposent-elles ? Est-ce l'arrivée d'un nouvel acteur qui crée le conflit, la confrontation de champs sociaux jusqu'ici plus ou moins étanches les uns aux autres, une volonté de prééminence affirmée à un moment donné, un événement – le terme étant pris dans un large sens ! – de quel type... ? Quelles sont les modalités de résolution de ces conflits ? Sont-elles été pensées rationnellement, aménagées par la pratique, conceptualisées ou au contraire restent-elles dans le champ pragmatique ? Quels sont les résultats de ces conflits, d'abord en matière de normativité ? Une norme l'a-t-elle emporté sur l'autre, le conflit participant alors à l'élaboration d'une hiérarchie des normes ou d'une histoire de celles-ci qui serait marquée par un début et une fin ? Les normes qui se sont ainsi rencontrées ont-elles été influencées chacune de leur côté ? Ou, *in fine*, une autre norme est-elle née dans le compromis, l'ajustement, le mariage contraint, la fusion, de normes qui apparaissent initialement incompatibles ? Le conflit de normes fabrique-t-il à son tour de la norme¹⁹ ?

L'analyse des conflits de normes nécessite donc de prendre en compte à la fois la diversité des énoncés normatifs, les modalités de conflit et les dynamiques de résolution. Cela implique notamment de donner au conflit toute sa dimension de processus et de ne pas se focaliser uniquement sur l'issue du conflit au risque d'introduire subrepticement un point de vue normatif ou téléologique. On peut pour cela s'inspirer du schéma d'interprétation élaboré à propos de l'ar-

15 Marmursztejn, 2012b : 43. Les théologiens disent s'attacher au droit divin, supérieur au droit positif/humain.

16 Ainsi, Henri de Gand, dans un *quodlibet* sur la possibilité pour un un condamné à mort de fuir, oppose le droit sur son propre corps qu'a le condamné, au droit qu'à la juge de le faire détenir et exécuter (Marmursztejn, 2012b : 37 ; voir également Boureau, 1992).

17 Mac Dougall, 2012 : 95-112.

18 Le Goff, 1996 : 816-817.

19 Jacob, 2001.

gumentation par Luc Boltanski et Laurent Thévenot dans *De la justification*, qui permet de penser à la fois la rencontre et l'opposition, la continuité et la discontinuité, le conflit et l'ajustement des discours. Les auteurs montrent les compétences diverses, les différents types de rationalité qu'utilisent et manifestent des acteurs dans une dispute et sur lesquels ils s'appuient pour procéder à des opérations de critique et de compromis²⁰ :

Quand on est attentif au déroulement des disputes, on voit qu'elles ne se limitent ni à une expression directe des intérêts ni à une confrontation anarchique et sans fin de conceptions hétéroclites du monde s'affrontant dans un dialogue de sourds. Le déroulement des disputes, lorsqu'elles écartent la violence, fait au contraire apparaître des contraintes fortes dans la recherche d'arguments appuyés sur des preuves solides, manifestant ainsi des efforts de convergence au cœur même du différend.²¹

Les articles réunis dans ce dossier ont en commun l'exigence formulée par Boltanski et Thévenot de « se maintenir au plus près de la façon dont les acteurs établissent eux-mêmes la preuve dans la situation observée »²².

Christophe Archan (« La résolution des conflits de normes enseignée dans les écoles de l'Irlande médiévale ») analyse la question des rapports entre droit ecclésiastique (chrétien) et droit coutumier (dans l'Irlande du haut Moyen Âge). Il met en évidence le danger pour les historiens et les historiens du droit à envisager un conflit uniquement à partir de sa résolution et la nécessité consécutive « d'intégrer dans l'analyse historique les conditions de création, de diffusion et d'archivage de la documentation que constituent ces sources »²³. En effet, si les origines du conflit à l'époque du développement du christianisme (v^e-vi^e siècles) sont difficiles à restituer faute de documentation, les écrits volumineux des juristes du viii^e siècle ont pour objectif de résoudre le conflit. Confrontés à « des sources juridiques de natures différentes », les juristes irlandais ont eu tendance, selon l'auteur, à « gommer les traces de conflit » et à tout faire « pour mettre en avant l'harmonie plutôt que le conflit entre ces sources ». Le premier mode de résolution d'un conflit de normes consiste ainsi en sa négation ou, du moins, son escamotage. Cependant les oppositions entre droit ecclésiastique et droit traditionnel étant réelles (notamment en ce qui concerne les règles gouvernant le mariage), les juristes ont pu procéder à des arrangements normatifs plus stables et à une hiérarchisation, pragmatique et non explicite, des normes

20 Ces diverses compétences sont distinguées par les auteurs comme appartenant à différents « mondes » ou « cités ». Leur point commun et la possibilité même de leur ajustement est que tous ces discours concernent le vivre ensemble.

21 Boltanski, Thévenot, 1991 : 26. Un des points majeurs de leur analyse est de montrer que les discours ne sont pas attachés aux personnes et que les règles de la vie sociale supposent la constante possibilité de passer indistinctement d'un discours ou d'un « monde » à l'autre.

22 Boltanski, Thévenot, 1991 : 25. La possession de ces capacités est selon les auteurs quelque chose « dont il faut supposer l'existence pour rendre compte de la façon dont les membres d'une société complexe accomplissent des critiques, remettent en cause des situations, se disputent ou convergent vers un accord » (*ibid.* : 29).

23 La citation est empruntée à Descimon, Schaub, Vincent, 1997, introduction : 13.

juridiques. Le processus d'imposition de normes juridiques venues de l'extérieur ne passe donc pas par une rupture complète avec l'ancienne tradition mais plutôt par une prise de contrôle progressive du droit par l'Église. Ce faisant, ce processus d'adaptation conduit à une hiérarchisation des juges selon leur maîtrise des différentes sources normatives.

Pierre Prétou étudie lui aussi un processus d'adaptation juridique à l'œuvre dans la Guyenne du xv^e siècle (1451-1475) : la conquête par les Valois aboutit en effet à l'affrontement de deux droits, l'un hérité des usages anglo-gascons, l'autre implanté par la nouvelle administration mise en place par les Valois. Pierre Prétou utilise comme marqueur rhétorique du conflit l'invocation de « la mémoire du contraire » ou, plus précisément, l'invocation de l'absence de mémoire du contraire, pour signifier l'opposition à de nouvelles règles juridiques en vertu de la persistance d'usages locaux. Cependant, loin de montrer un conflit simple – la résistance locale à l'uniformisation juridique imposée par la conquête française – la profusion dans les sources de la « mémoire du contraire » révèle sa mobilisation par des acteurs divers, composant un paysage régional complexe et marqué par un conflit de normes généralisé. L'excitabilité et la réversibilité des discours témoignent ainsi de la compétition, voire de la surenchère, entre différentes instances judiciaires (sénéchaussées, municipalités, seigneurie).

Olivier Spina montre enfin comment « l'élaboration et la pérennisation de la norme est toujours un processus en bonne partie conflictuel, non seulement entre les institutions, mais aussi entre des institutions et des groupes plus ou moins structurés d'individus » (on pourrait ajouter au vu de son article que le processus conflictuel traverse également les institutions). Étudiant les conflits politico-religieux dans le Londres de la fin du xvi^e siècle entre puritains – ou « *godlies* » – d'une part et Église d'Angleterre et monarchie Tudor de l'autre, il montre comment le conflit peut surgir au sein d'un espace où la plupart des individus partagent « les mêmes normes religieuses et politiques issues de la Bible ». Le conflit trouve alors son origine non seulement dans les entorses aux normes relevées dans la pratique (les « *godlies* » reprochant à la monarchie de ne pas faire respecter l'interdiction des spectacles publics dominicaux) mais aussi dans la concurrence entre différentes modalités d'énonciation de la norme religieuse et notamment la détermination de qui a l'autorité suffisante pour interpréter les normes bibliques partagées. Les « *godlies* » étudiés par Olivier Spina sont ainsi des « acteurs inspirés » au sens défini par L. Boltanski et L. Thévenot. Ceux-ci caractérisent ainsi chaque jugement qui est « indissociable de la personne [qui le porte], attach[é] à son corps propre »²⁴ :

Les grands inspirés comprennent les autres êtres, les englobent et les réalisent, non en représentant ce qu'ils auraient tous en commun (comme, par exemple, les porte-parole dans le monde civique) mais au contraire en affirmant leur singularité. C'est par ce qu'ils ont de

24 Boltanski, Thévenot, 1991 : 113.

plus *original* et de plus *singulier*, c'est-à-dire par leur *génie* propre, qu'ils se donnent aux autres et servent bien commun. Ils ont donc pour devoir de secouer le joug, de s'écarter du troupeau, de rechercher la *libération individuelle*, non dans un but égoïste, mais pour accomplir la dignité humaine en rétablissant entre les êtres des relations authentiques.²⁵

Parce qu'il permet de mettre en évidence les passages d'un discours à un autre, le dossier présenté ici atteste que les conflits de normes, loin d'être de vaines et stériles querelles, sont à leur tour un lieu efficient de construction normative.

Véronique Beaulande

Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 2616 CERHIC

Yann Philippe

Université de Reims Champagne-Ardenne,
UMR 8168 CENA & EA 4299 CIRLEP

Œuvres citées

- BEAULANDE, Véronique (2006). *Le malheur d'être exclu ? Excommunication, réconciliation et société à la fin du Moyen Âge*, Paris : Publications de la Sorbonne.
- BEAULANDE-BARRAUD, Véronique, CLAUSTRE, Julie, MARMURSZTEJN, Elsa (dir.) (2012) : *Fabrique de la norme : lieux et modes de fabrication des normes au Moyen Âge et à l'époque moderne, Actes des journées d'étude de Reims, 17 octobre 2008 et 4 décembre 2009*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- BOLTANSKI, Luc, THÉVÉNOT, Laurent (1991) : *De la Justification, Les économies de la grandeur*. Paris : Gallimard.
- BOUREAU, Alain (1992) : « Droit et théologie au XIII^e siècle ». *Annales*, E.S.C. 1992. 47/6 : 1113-1125
- BRIAND, Julien (2012) : *L'information à Reims aux XIV^e et XV^e siècles*. Thèse de doctorat dirigée par C. Gauvard et F. Collard, Université de Paris I.
- CHARAGEAT, Martine (2011) : *La Délinquance matrimoniale. Couples en conflit et justice en Aragon (XV^e-XVI^e s.)*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- CHARAGEAT, Martine (2012) : « Légaliser la transgression : la fabrique d'un droit de vengeance à Saragosse (XV^e-XVI^e siècle) ». *La fabrique de la norme : lieux et modes de fabrication des normes au Moyen Âge et à l'époque moderne, Actes des journées d'étude de Reims, 17 octobre 2008 et 4 décembre 2009*. Beaulande, Véronique, Claustre, Julie, Marmuzstein, Elsa (dir.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes : 145-161.

25 *De la justification, op. cit.*, p. 203 (souligné dans le texte).

- DESCIMON, Robert, SCHAUB, Jean-Frédéric, VINCENT, Bernard, Dir. (1997) : *Les figures de l'administrateur : Institutions, réseaux, pouvoirs, 16^e-19^e siècles*. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- FARGE, Arlette (1974) : *Délinquance et criminalité : le vol d'aliments à Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Plon.
- GAUWARD, Claude (1991) : « De grace especial ». Crime, État et société en France à la fin du Moyen âge. Paris : Publications de la Sorbonne.
- GAUWARD, Claude, OUY, Gilbert (2001) : « Gerson et l'infanticide : défense des femmes et critique de la pénitence publique ». « Riens ne m'est seur que la chose incertaine » : études sur l'art d'écrire au Moyen Age offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amies et amis. Mühlethaler, Jean-Claude, Billotte, Denis (dir.). Genève : Slatkine : 45-66.
- GUENÉE, Bernard (1963) : *Tribunaux et gens de justice dans le bailliage de Senlis à la fin du Moyen Âge (1380-1550)*. Gap : Les Belles Lettres.
- JACOB, Robert (2001) : « La coutume, les mœurs et le rite. Regards croisés sur les catégories occidentales de la norme non écrite ». *Extrême Orient Extrême Occident*. 23 : 145-166.
- LE GOFF, Jacques (1996) : *Saint Louis*. Paris : Gallimard.
- MAC DOUGALL, Sara (2012) : *Bigamy and Christian Identity in Late Medieval Champagne*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press.
- MARMURSZTEJN, Elsa (2007) : *L'Autorité des maîtres. Scolastique, normes et société au XIII^e siècle*. Paris : Les Belles Lettres.
- MARMURSZTEJN, Elsa (2012a) : « Introduction ». *La fabrique de la norme : lieux et modes de fabrication des normes au Moyen Âge et à l'époque moderne, Actes des journées d'étude de Reims, 17 octobre 2008 et 4 décembre 2009*. Beaulande, Véronique, Claustre, Julie, Marmuzstein, Elsa (dir.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes : 7-14.
- MARMURSZTEJN, Elsa (2012b) : « Une fabrique de la norme au XIII^e siècle : l'université de Paris ». *La fabrique de la norme : lieux et modes de fabrication des normes au Moyen Âge et à l'époque moderne, Actes des journées d'étude de Reims, 17 octobre 2008 et 4 décembre 2009*. Beaulande, Véronique, Claustre, Julie, Marmuzstein, Elsa (dir.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes : 31-48.
- MUCHEMBLED, Robert (1989) : *La violence au village. Sociabilité et comportements populaires en Artois du XV^e au XVII^e siècle*. Turnhout : Brepols.
- OEXLE, Otto Gerhard, SCHMITT, Jean-Claude (dir.) (2002) : *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et en Allemagne : actes des colloques de Sèvres (1997) et Göttingen (1998)*. Paris : Publications de la Sorbonne.

La résolution des conflits de normes enseignée dans les écoles de l'Irlande médiévale

Résumés

Lorsqu'au VIII^e siècle les juristes irlandais élaborent leur grande compilation (*Senchas Már*), ils prennent un soin particulier à expliquer à leurs élèves comment le conflit entre le droit coutumier et le droit de l'Église a été résolu à l'arrivée du christianisme (V^e siècle). Ils refont donc l'histoire en situant les faits à l'époque de saint Patrice. En réalité, l'Église a progressivement développé son propre droit, qui ne va pas manquer d'entrer en conflit avec les règles coutumières vernaculaires. Car la nouvelle religion se diffuse dans une société qui ne tourne pas pour autant le dos à sa tradition juridique, véhiculée par les poètes-juges. Se pose alors la question de la place tenue par chacun des deux droits.

In the 8th century, when Irish jurists draw up their great compilation (*Senchas Már*), they take particular care to explain to their scholars how the conflict between customary law and Church law was solved with the advent of Christianity (5th century). Thus, they reinvent history, placing the facts in Saint Patrick's days. Actually, the Church has gradually developed its own law, which is bound to come into conflict with vernacular customary rules. For the new religion spreads itself in a society which does not turn its back on its judicial tradition conveyed by poets-judges. Then, the question of the part played by each of the two laws arises.

Mots-clés : Droit coutumier, droit ecclésiastique, écoles de droit, enseignement du droit, juges, poètes, mariage, divorce, polygamie, conflits de normes, hiérarchie des normes.

Keywords: Customary Law, Ecclesiastical Legislation, Schools of Law, Legal Education, Judges, Poets, Marriage, Divorce, Polygamy, Conflicts of Norms, Hierarchy of Norms.

Les Irlandais sont très ignorants des rudiments de la foi. [...] En effet ce peuple est le peuple le plus immonde, le peuple le plus enfoncé dans le vice, le peuple le plus ignorant des rudiments de la foi. Ils n'acquittent pas encore les dîmes et les prémices ; ils ne contractent pas encore mariage ; ils ne se gardent pas de l'inceste ; ils ne fréquentent pas l'Église de Dieu avec la vénération qui lui est due. Bien plus – et ceci est tout à fait abominable et contraire non seulement à la foi, mais à n'importe quelle morale –, dans plusieurs régions d'Irlande les frères, je ne dirais pas prennent pour femmes, mais diffament les femmes de leurs frères morts, ou plus exactement les entraînent dans une débauche infâme, en ayant avec elles des rapports aussi honteux et aussi incestueux. En agissant ainsi ils s'attachent non pas à la moelle mais à l'écorce de l'Ancien Testament, et se montrent plus enclins à imiter les anciens dans leurs vices que dans leurs vertus.¹

En 1188, Giraud de Barri n'a pas de mots assez sévères pour qualifier le comportement matrimonial des Irlandais. Il contribue ainsi à un plus vaste mouvement critique sur la question du mariage en Irlande, venant d'Angleterre et du continent, auquel ont notamment participé les archevêques Lanfranc et Anselm de Canterbury, ou encore Bernard de Clairvaux². La conquête de l'île par les chevaliers d'Henri II n'était donc pas injustifiée ! Pour les nouveaux venus Anglo-Normands, ce droit matrimonial est rétrograde, figé. Il n'a pas bénéficié des évolutions continentales et il entre en conflit avec les règles désormais véhiculées par les hommes d'Église venant d'Angleterre ou du Pays de Galles : les règles de l'occupant.

Ce n'est pas la première fois que l'Irlande est confrontée à un problème de normes juridiques venues de l'extérieur, auxquelles il a fallu se plier ou s'adapter. Remontons encore le temps. Ce fut le cas au moment où le christianisme se développe en Irlande. Au moment où le droit ecclésiastique prend de l'importance. Et si nous avons peu d'informations sur les périodes des v^e-vi^e siècles, il nous est néanmoins possible de connaître le point de vue des juristes du viii^e siècle sur la question des rapports entre droit ecclésiastique et droit coutumier, à l'époque où les écoles sont désormais bien installées. Car l'Irlande des vii^e-viii^e siècles est réputée pour ses écoles. On y vient même d'Angleterre pour étudier les textes sacrés et une bonne partie de la culture de l'Antiquité tardive, reçue dans l'île, via l'Espagne. Et les écoles de droit ne sont pas en reste. On a en effet identifié deux principaux groupes d'écoles : l'un dans le Sud (qui élabore la collection appelée *Bretha Nemed* ou Jugements des privilégiés), l'autre dans le Nord (qui produit le *Senchas Már* ou Grande Tradition). Ces deux centres de droits sont à l'origine de presque soixante-dix traités en langue vernaculaire (l'irlandais ancien)³. Des traités qui ont pour la plupart, été compilés au

1 Boivin, 1993 : 251, c. 19.

2 Flanagan, 2010: 184-87.

3 Kelly, 1988 : 264-283.

début du VIII^e siècle, à la période où l'Église vient d'achever sa grande collection canonique en latin : l'*Hibernensis*.

Aujourd'hui éditées, les sources en langue irlandaise correspondent à plus de 2 300 pages de textes juridiques en édition diplomatique⁴. Un *corpus* d'une importance remarquable si l'on compare ce qui se fait à la même époque sur le continent. Dans une large mesure, ces traités sont rédigés à destination des étudiants en droit, dans une « prose scolaire », caractérisée par les questions et réponses entre les étudiants et leur maître, mais aussi par l'énumération et le recours à l'étymologie⁵. Au VIII^e siècle, les étudiants en droit et leurs maîtres se considèrent comme les héritiers des anciens poètes-juges de l'Irlande païenne. Des poètes, dont la mythologie rapporte les grands jugements, depuis le premier rendu par Amairgin lorsque les Irlandais arrivent sur l'île, jusqu'au dernier, rendu par Dubthach, qui se convertit au christianisme à l'arrivée de Patrice. Mais ces poètes-juges étaient aussi des voyants, historiens et compositeurs d'éloges et de satires. Ils ont dû abandonner tout ce qui dans leurs activités touchait à leur ancienne religion – comme la divination – de manière à garder leur rang, dans la nouvelle société chrétienne en formation⁶. La période du développement du christianisme va donc être celle du renoncement à une partie de la tradition. Elle est vraisemblablement celle du conflit au cours duquel ceux qui se sont pliés aux règles nouvelles – comme les poètes – ont survécu, alors que d'autres – les druides – ont disparu.

C'est aussi la période pendant laquelle les règles coutumières se heurtent au droit ecclésiastique et plus largement à la théologie. Pourtant, près de deux siècles plus tard, à partir des VII^e et VIII^e siècles, lorsque l'Église est bien installée et que les écoles s'épanouissent, il semble que la question des rapports originels entre ces deux sources du droit ne soit pas du tout envisagée sur le plan du conflit, mais plutôt sur le plan de l'harmonie (I.). Avec le temps, les juristes vont ensuite définir la place de chacune des sources, élaborant ainsi une sorte de hiérarchie des normes (II.).

Le conflit caché

Les lettrés irlandais sont très conscients d'avoir à leur disposition plusieurs sources juridiques de natures différentes. Dans leurs écoles, les juristes font tout pour mettre en avant l'harmonie plutôt que le conflit entre ces sources. Ce procédé cache pourtant une réalité plus complexe.

4 Binchy, 1978.

5 Charles-Edwards, 1980 : 147-154.

6 Archan, 2011 : 74-77.

La version officielle

La question de la diversité des sources juridiques apparaît dès l'*Introduction* de la grande compilation du *Senchas Már*⁷. Elle est formulée dans le style scolaire des questions et réponses, caractéristique des écoles de droit : « la tradition des hommes d'Irlande : qu'est-ce qui l'a préservée ? ». Réponse : « [1] La mémoire réunie des anciens – la tradition d'une oreille à l'autre –, le chant des poètes, [2] l'ajout emprunté au droit de l'Écriture, [3] les fondements solides du droit de la nature ; car ce sont les rochers solides sur lesquels les jugements du monde sont fixés »⁸. La première source est l'art du poète : les anciennes sentences, parfois incorporées aux légendes, et que l'on retrouve ensuite dans les textes littéraires. Ce « chant des poètes » était véhiculé oralement. La deuxième source de la liste correspond au droit ecclésiastique (droit de l'Écriture), considérée ici comme un « ajout ». La troisième source enfin, correspond aux maximes du droit coutumier, appelées ici « droit de la nature »⁹. En réalité, on peut évidemment rapprocher ces maximes du droit coutumier, des sentences des poètes, le tout formant l'ancienne coutume d'Irlande. Une coutume que la mise par écrit n'allait pas manquer de modifier.

Mais alors, comment les juristes irlandais du VIII^e siècle ont-ils présenté à leurs élèves, l'arrivée d'un nouveau droit, dans un environnement traditionnel païen ? Ils enseignent que les compilateurs se seraient mis d'accord au V^e siècle, à l'initiative de saint Patrice, qui réunit le grand roi Loígaire, son poète Dubthach ainsi que les hommes d'Irlande : « Il a été ordonné par Patrice, aux hommes d'Irlande, d'aller à un endroit [précis] pour une assemblée (*oentu*) de dialogue (*imacallam*) avec lui »¹⁰. Le terme irlandais *imacallam*, « dialogue »¹¹ témoigne de la volonté de Patrice et de son entourage, de collaborer avec les juristes traditionnels. Mais il y a un préalable : la conversion de tous les participants à la nouvelle religion : « de plus, après qu'ils (les hommes d'Irlande) soient venus à l'assemblée, l'Évangile du Christ a été prêché à tous et, lorsqu'il leur a été relaté le meurtre des vivants et la résurrection des morts et tous les pouvoirs de Patrice après être venu à eux en Irlande, et lorsqu'ils ont vu [leur roi] Loígaire et ses druides être surpassés par ces énormes merveilles et ces miracles en présence des hommes d'Irlande, ils (curent et) se soumirent à l'entière volonté de Dieu et de Patrice »¹². Dans ce contexte désormais chrétien, le roi poursuit l'entreprise

7 L'Introduction du *Senchas Már* daterait de la première moitié du VIII^e siècle, Thurneysen, 1927 : 186.

8 *Seanchus fer nEireand, cid conidruitear ? Comchuidne da tsean, ti[n]dnacul cluaise diaraile, dicetal file, tormach o recht litre, nertad fri recht aicnid. Ar it e trénaílce in-sein fris astaitheir bretha in bethu*, *Corpus Iuris Hibernici* [CIH], 1978 : 344.24-347.17 ; Thurneysen, 1927 : 175 & 177 ; Breatnach, 1990 : 5 ; *Ancient Laws and Institutes of Ireland* [AL], 1865 : 30.24-28.

9 Le « droit de la nature » est le droit en vigueur avant l'arrivée du christianisme. Binchy, 1975/76 : 19 ; Archan, 2010 : 55.

10 *Roforcongrad o patraic for feraib eirenn ar co tistais co haenmaigin fri haentaid imac[a]lma do*, *CIH* 341.33-34 (introduction pseudo-historique du *Senchas Már*) ; *AL* i 14.12-14 ; McCone, 1986 : 8.

11 *Imacallam*, composé de *ac(c)allam*, « conversation ». Le préverbe *im* (*imb*) insiste sur la réciprocité du dialogue.

12 *Iar tiachtain immorro doib don dail ropritchad soscela crist doib uili, o 'tcuas d'feraib eirenn marbad na mbeo, beougud na marb, uili cumachta patraic iar tiachtain immorro doib i nei-*

initiée par le saint : « c'est alors que Loígair dit : "Vous avez besoin, ô hommes d'Irlande, de l'établissement (*suidiugud*) et de la mise en ordre (*ordugud*) de chaque droit parmi nous". "C'est mieux de faire ainsi", dit Patrice. C'est ainsi que tous les hommes d'art (*áes dána*) d'Irlande furent rassemblés pour que chacun expose sa technique (*cerd*) – sa technique juridique – en présence de Patrice, devant chaque seigneur d'Irlande »¹³. Ces hommes d'art sont les poètes, qui s'expriment par la voix de leur grand maître Dubthach : « ce fut alors Dubthach à qui on ordonna d'exposer le jugement et tout l'art du poète d'Irlande et tout le droit qui s'applique aux hommes d'Irlande : dans le droit de la nature et dans les jugements de l'île d'Irlande et chez les poètes qui ont prophétisé que le langage blanc, béni, viendrait¹⁴, c'est-à-dire le droit de la Lettre [...]. Car le droit de la nature régissait¹⁵ davantage de choses que le droit de la Lettre »¹⁶. C'est donc bien désormais le poète – les druides ont été évincés – qui est considéré comme l'incarnation de la tradition juridique. C'est lui qui, une fois christianisé, annonce qu'il faut harmoniser le droit. Et derrière le terme irlandais *ordugud*, il y a l'idée d'une mise en ordre, d'un classement et peut-être même d'une hiérarchie.

Les juges qui s'expriment désormais dans la légende sont chrétiens et sont guidés par Dieu : « c'est alors que les jugements de la vraie nature, que le saint Esprit avait exprimés par la bouche des justes juges et des (justes) poètes des hommes d'Irlande, depuis la première occupation de cette île jusqu'à [l'arrivée de] la foi, [le poète] Dubthach les exposa tous à Patrice »¹⁷. C'est à partir de là que le tri va être opéré. Toutes les règles qui entrent en conflit avec la théologie, sont supprimées au profit – nous dit la légende – du droit ecclésiastique. « Ce qui ne s'opposait pas à la parole de Dieu dans le droit de la Lettre et le Nouveau Testament, et avec la conscience des croyants, fut confirmé dans la règle du jugement par Patrice et par les hommes d'Église et les seigneurs d'Irlande ; c'était tout ce qui appartenait au droit de la nature, sauf au sujet de la foi, et de ses exigences et de l'harmonie entre l'Église et les laïcs. Et cela donne le *Senchas Már* » (notre grande compilation)¹⁸. Tout ceci est présenté aux étudiants, comme une entreprise à laquelle ont collaboré les plus grands personnages de l'île, représentant à la fois la tradition irlandaise et la modernité chrétienne : « Neuf hommes

rinn, o' tchondcatar lægair cona druidib do sarugud tria firta mirbaile dermara i fiadnaisi fer nerenid, for ogreir de patraic, CIH 341.34-38 ; AL i 14.14-21 ; McCone, 1986 : 8.

13 *IS and asbert laegaire : ricthai a les, a firu eirenn, suidiugud ordugud cach rechta lind. 'is ferr a denam' ol patraicc. is and sin tarrcomlad cach æs dana la herind co tarfen cach a ceird fia patraic ar belai b cach flatha la herind, CIH 341.39-342.2 ; AL i 14.22-27 ; McCone, 1986 : 8-9.*

14 D'après la légende, les poètes d'Irlande ont annoncé l'arrivée du christianisme.

15 Lit. « atteignait ».

16 *Is and roherbad do dubthach tasfenad breithemnusa 7 uile filidechta eirenn nach rechta rofalnasat la firu eirenn i recht aicnid i mbrethaib innsi eirend i filedaib. Toairngertatar donicfad berla ban bias .i. recht litre [...] ar rosiacht recht aicnid mar nad rohad recht litri, CIH 342.3-8 ; AL i 14.28-16.9, McCone, 1986 : 9 ; Carey, 1994 : 18.*

17 *Ina bretha firaicnid tra di rolabairustar in spirit nam tria ginu breithemon filed fireoin fer neirenn o congabud in insi-so co creitium anall, tosaifren dubthach uili do patraic, CIH 342.9-11 ; AL i 16.10-13 ; McCone, 1986 : 9 ; Carey, 1994 : 18.*

18 *Ni di nad taudchaid fri breithir nde i recht litri nufiadnaise fri cuibsen a cresion conairged i nord breithemnachta la patraic eclaisi flaithe erenn do neoch robba dir recht aicnid ingi creitium a coir comuaim neclaisi fri tuaithe ; conid e senchus mar in sen, CIH 342.11-14 ; AL i 16.13-19 ; McCone, 1986 : 9 ; Carey, 1994 : 18-19. Le Córús Bescnai reprend cette idée en d'autres termes : cf. infra, n. 29 et Archan, 2011 : 74-75.*

ont donc été choisis pour la mise en ordre (l'élaboration) de ce livre, c'est-à-dire Patrice, Benignus et Cairnech, *trois évêques*¹⁹ ; Loígaire, Corc [du Munster] et Dáire [d'Ulster], *trois rois*. Ross *mac Trechim* et Dubthach *l'expert en langage (juridique)* et Fergus *le poète* »²⁰.

D'après cette version officielle, le droit irlandais du VIII^e siècle serait donc le résultat d'un accord obtenu, sans qu'il y ait eu de véritable conflit. Les deux traditions se rencontrent, incarnées par le poète et le saint. Un saint qui accueille le droit coutumier vernaculaire sans modifications majeures²¹. Cette vision des choses permettait sans doute aux enseignants de faire admettre à leurs élèves, les innovations intégrées au droit coutumier lors de sa récente mise par écrit (VII^e siècle – début VIII^e siècle). Une mise par écrit sous la forme de traités de droit, qui comme l'a montré Donnchadh Ó Corráin en 1984, est l'œuvre d'une seule et même classe d'érudits maîtrisant aussi bien les Écritures que la tradition juridique de leurs ancêtres, et qui ont établi leur droit sur un compromis délibéré et complexe²². Mais l'harmonisation a-t-elle été vraiment aussi simple ?

Une réalité nuancée

Sur cette question, l'enquête s'avère difficile, puisque les tenants de cette version officielle ont eu tendance à gommer les traces de conflit, à faire disparaître tout ce qui, chez les juristes traditionnels n'était pas en harmonie avec la nouvelle religion et son droit. C'est ainsi que les activités divinatoires des poètes-juristes pré-chrétiens, ne sont connues que par allusions, dans les textes qui les interdisent ; c'est ainsi encore, que les druides ne sont que rarement cités dans les traités de droit²³.

Pourtant, si l'on se penche sur des sources antérieures à ce mouvement de mise par écrit du droit, et de refabrication du passé (VII^e-VIII^e siècles), on peut s'apercevoir que l'Église, ses premiers missionnaires, et les valeurs qu'ils véhiculaient, n'ont évidemment pas fait l'unanimité dans l'aristocratie païenne. Le témoignage de saint Patrice lui-même, tenu pour authentique, le montre bien. Le saint explique qu'il dépense beaucoup de richesse lors de sa mission, pour contenir l'hostilité des rois à son égard : « j'offrais des présents aux rois – écrit-il – en plus des récompenses dont je gratifiais leurs fils qui voyagent avec moi ; ils m'arrêtaient néanmoins avec mes compagnons et ils avaient ce jour-là un vif désir de me tuer, mais "le temps n'était pas encore venu" ; tout ce qu'ils purent trouver sur nous, ils s'en emparèrent, et moi-même, ils me lièrent avec des chaînes de fer »²⁴. « Vous avez appris – dit Patrice aux chrétiens irlandais – com-

19 Les passages en italiques correspondent à la glose.

20 *Nonbur tra doerglas do ordugud in liubair-si .i. patraic beneoin cairnech, tri espcuib; lægaire corc daire .i. tri rig. rosa .i. mac tricim, dubtach .i. sui berla, fergus .i. fili, CIH 342.15-17 ; AL i 16.20-26 ; McCone, 1986 : 9, §7 ; Binchy, 1975/76 : 20 et 22-23 ; Carey, 1994 : 12 & 19, §8 et 25-26 sur l'identité des auteurs légendaires. Cette légende est reprise dans le *Glossaire de Cormac*, ce qui fait dire à Kim McCone, qu'elle est complètement développée à la fin du IX^e siècle et qu'elle peut remonter au VIII^e siècle, McCone, 1986 : 20 et 24.*

21 Stacey, 2004 : 46.

22 Ó Corráin, 1984 : 412 ; Kelly, 1988 : 233-234.

23 Kelly, 1988 : 59-61.

24 Hanson, 1978 : 125 (§52).

bien j'ai distribué à ceux qui rendaient la justice (peut-être nos poètes-juristes) dans toutes les régions et que je visitais fréquemment. Je ne pense pas leur avoir donné une somme inférieure au prix de quinze hommes, afin que vous puissiez jouir de moi et moi toujours jouir de vous en Dieu »²⁵. Un peu plus loin il ajoute : « chaque jour, je m'attends à être assassiné, pris au piège, réduit en servitude ou à n'importe quelle éventualité »²⁶. On est donc bien loin de la légende enseignée dans les écoles de droit, à partir du VIII^e siècle.

Malgré tout, cette légende garde la trace de la méfiance des dépositaires de la coutume ancestrale à l'égard des règles de la toute nouvelle religion. Dès le début, les membres de l'aristocratie s'inquiètent en effet de la venue de Patrice. On craint notamment que la hiérarchie sociale traditionnelle soit remise en cause par le nouveau droit, et que les privilèges de l'aristocratie soient menacés. C'est ce que dit le druide Matha fils d'Umor au roi d'Irlande Loígaire : « Il (Patrice) va libérer les esclaves, il va élever les humbles par les grades de l'Église et par le service de repentance à Dieu. Car le royaume du Ciel est ouvert à toutes les sortes d'hommes après la foi, tant de race noble que de race humble. De même l'Église : elle est ouverte à toute personne qui se soumet à son droit ».²⁷

On craint aussi cette « loi du pardon », ce pardon des péchés, qui risque de bouleverser la société. C'est la raison pour laquelle, le roi Loígaire demande à un volontaire de sa suite (Núadu Derg fils de Níall), de tuer l'un des membres de l'entourage du saint, pour voir s'il pardonne effectivement cet acte. Et c'est Odrán, le cocher de Patrice, qui sera la victime de ce test, transpercé par la lance de Núadu. La sentence rendue par le poète Dubthach (devenu chrétien) est alors censée respecter les deux droits : le meurtrier est condamné à mort, mais son âme est pardonnée...²⁸ À chaque fois, la crainte d'un bouleversement social dû à l'application du droit ecclésiastique s'imposant sur le droit coutumier, est balayée par la légende, qui fait état de l'harmonisation paisible des deux droits. C'est le point de vue du vainqueur : de celui qui tient la plume.

Mais nos habiles juristes ont-ils vraiment pu réussir une parfaite harmonisation lors de la mise par écrit du droit ? Tournons-nous vers les règles gouvernant le mariage – un sujet sensible – pour vérifier si le droit ecclésiastique a vraiment pu s'imposer dans un domaine où la tradition vernaculaire a dû résister. « Ce qui ne contredisait pas la parole de Dieu dans le droit de l'Écriture et la conscience du croyant a été maintenu dans le canon des juges par l'Église et les poètes »²⁹, peut-on lire dans le traité du *Droit du comportement juste* (*Córus Bescnai*), qui fait écho à l'Introduction pseudo-historique du *Senchas Már* citée plus haut³⁰. Pourtant, il semble bien que les règles de la *Collection canonique*

25 Hanson, 1978 : 127 (§53).

26 Hanson, 1978 : 127-129 (§55).

27 *Saerfaid mugo moaichfid docenel tria grada ecalsa tre fognam naithirge do dia. Ar us ursloice in flaith nime ria cach cenel duine iar creitem itir saercenalaib daercenell. Imta samlaid in eclais is ursloice ar cind cach duine do neoch dotaet fo recht, CIH 528.5-12 (Córus Bescnai) ; AL iii 30.1-6 ; McCone, 1986 : 22.*

28 Archan, 2011 : 72-73.

29 *Ni na tudcaid fri breithir nde a racht litre 7fri cuibse na creisen conairiged a nord mbretheman la heclais filida, CIH 529.1-3 ; AL iii 30.31-32.1 ; McCone, 1986 : 22.*

30 *Cf. supra* n. 18.

irlandaise (*Collection Canonum Hibernensis*) du début du VIII^e siècle, soient contredites par un traité de droit vernaculaire de la même époque intitulé la *Loi des couples* (*Cáin Lánamna*), au sujet du divorce et de la pluralité d'unions.

Dans le Livre 46 de la *Collection canonique* sur le mariage, on admet la répudiation mais seulement sous certaines conditions, comme l'adultère (Matthieu 19, 9)³¹ ou pour de graves défauts de l'épouse : « ivre, irascible, dévergondée... » (Augustin)³². Mais d'un autre côté, la *Collection* contient aussi des règles plus strictes, empruntées à Isidore de Séville. Le titre du chapitre 10 annonce en effet qu'une femme « ne peut être répudiée selon le Nouveau Droit, même pour de bonnes raisons ». Les cas invoqués par Augustin ne permettent désormais plus le divorce : « Isidore dit : qu'est-ce donc ? Si elle est stérile, déformée, vieille, malodorante, ivre, irascible, ayant de mauvaises habitudes, dévergondée, gloutonne, querelleuse et médisante : doit-elle être conservée ou être écartée ? Que cela te plaise ou non, quel que soit son genre, une fois acceptée, elle doit être gardée »³³. La rigueur des principes empruntés à l'évêque espagnol tranche manifestement avec un droit coutumier qui admet le divorce par consentement mutuel.

Dans le traité en vieil irlandais, intitulé la *Loi des couples* (*Cáin Lánamna*), le divorce est en effet non seulement permis, mais il fait l'objet de règles détaillées. Des règles qui sont différentes selon le type d'union. Si le droit irlandais permet le divorce (*imscarad*) par consentement mutuel (*imthoga*), il le permet à plus forte raison dans le cas de comportements fautifs. Le mari peut notamment reprocher à sa femme de ne pas lui assurer une descendance (à cause d'infertilité, d'avortement, d'infanticide), de lui être infidèle, d'être malade en permanence ou absente (par l'entrée au monastère ou le pèlerinage). La femme peut quant à elle, reprocher à son mari d'être stérile, impuissant ou homosexuel ; de commettre des indiscretions sur l'intimité de son couple, de calomnier sa femme, d'être violent ou négligent. De même, l'entrée au service de l'Église, permet une rupture unilatérale du mariage³⁴.

Les conséquences du divorce dépendent du type de mariage contracté. À la dissolution du « mariage de contribution commune » (*lánamnna comthinchair*), mariage pour lequel chaque époux a contribué à part égale, chacun récupère son apport initial et les biens acquis pendant la vie commune sont partagés équitablement. Mais en cas de faute de l'un des époux, l'autre peut bénéficier d'une partie plus importante des acquêts. Le détail du partage des biens meubles est

31 *Mulierem a viro suo numquam separari, nisi ob causam fornicationis*, Wassersleben, 1885 : 187, chap. 8 ; O'Loughlin, 2002 : 13.

32 *De causis quas narrat liber repudii. Augustinus: Haec sunt, quae narrat liber repudii de muliere: i. e. si temulenta, si iracunda, si luxuriosa, si jurgatrix, si gulosa, si maledica, aut si non est inventa virgo, sed si haec falsa fuerint, maritus ille centum libras argenti dabit uxori*, Wassersleben, 1885 : 187, chap. 9 ; O'Loughlin, 2002 : 13.

33 *De eo, quod non repudianda in novo probis causis. Isidorus ait : Quid ergo, si sterilis, si deformis est, si aetate vetula, si foetida, si temulenta, si iracunda, si malis moribus, si luxuriosa, si gulosa, si jurgatrix et maledica, tenenda sit vel tradenda sit ? velis nolis, qualiscumque accepta sit habenda*, Wassersleben, 1885 : 187, chap. 10 ; O'Loughlin, 2002 : 13.

34 Ó Corráin, 1985 : 19 ; Kelly, 1988 : 73-75 ; Knoch, 1936 : 235-268.

réglé par le traité de la *Loi des couples* qui répartit les vêtements, le fourrage, le blé, la viande, le sel, et divers ustensiles de la maison³⁵.

La dissolution d'un mariage « sur la contribution de l'homme » (*lánamnas for ferthinchur*) a des conséquences beaucoup moins enviables pour la femme, car son époux avait apporté seul les biens du mariage. Elle ne peut alors obtenir que quelques biens meubles, fruits de son travail, et si elle a été travailleuse, 1/9^e du bétail né pendant le mariage ainsi que quelques denrées. Mais si elle a commis une faute, la proportion de ces biens sera réduite³⁶.

Inversement, c'est le mari qui est défavorisé lors de la dissolution d'un « mariage sur contribution de la femme » (*lánamnas for bantinchur*). Il ne récupère qu'une partie des fruits de son travail, du blé et de la viande en stock et moins encore si une faute lui est reprochée³⁷. Le détail de ces règles témoigne de l'intérêt porté à la question du divorce par les juristes, et tranche avec la grande réserve dont fait preuve la *Collection canonique irlandaise* sur cette question.

D'autre part, l'opposition entre droit ecclésiastique et droit traditionnel se manifeste aussi en matière de polygamie. La *Collection canonique* s'y oppose, au livre 46, chapitre 18, où l'on lit que les concubines ne doivent pas être prises en même temps que les femmes légitimes. On cite Jérôme, pour qui « quiconque désire plusieurs femmes mélange le licite et l'illicite »³⁸. Ici comme ailleurs sur le continent à la même époque³⁹, il semble bien que ces principes ne soient pas respectés. On le voit notamment par le très grand nombre d'enfants de certains membres de l'aristocratie irlandaise. Le droit vernaculaire permet en effet à un homme de contracter différents types de mariages, le plus souvent au sein même de sa classe sociale. De ce fait, le droit distingue l'épouse principale (*cétmuintir*) des épouses secondaires, dont la valeur – ou prix de l'honneur – n'est que de la moitié de celui de la première⁴⁰.

Contrairement à ce qui a été annoncé dans l'Introduction du *Senchas Már*, au sujet de l'harmonisation des deux droits, il existe donc bien des points de friction entre le droit ecclésiastique et le droit issu de la tradition vernaculaire (même si elle a été modifiée par la mise par écrit). Les partisans de cette tradition n'hésitent pas à se fonder sur la polygamie décrite dans l'Ancien Testament, pour justifier les pratiques de leurs contemporains du VIII^e siècle. C'est ainsi que, de l'aveu même de ces juristes, « il y a une querelle chez les Irlandais au sujet de ce qui est le plus convenable entre plusieurs unions ou une seule : car le peuple de Dieu vivait dans une pluralité d'unions, il n'est donc pas facile de le condamner ni de le louer »⁴¹. Mais comme l'a fait remarquer Robin Chapman

35 *CIH* 507.27 s. ; Thurneysen, 1936 : 27 s. (§ 9 s.) ; Ó Corráin, 1985 : 8-9 ; Ó Corráin, 2002 : 23-24 (§§ 9 s.) ; Eska, 2010 : 138 s. (§§10 s.).

36 *CIH* 515.6-14 ; Thurneysen, 1936 : 56 (§ 27) ; Ó Corráin, 1985 : 9-10 ; Ó Corráin, 2002 : 25 (§ 27) ; Eska, 2010 : 234-237 (§§29-30).

37 *CIH* 515.23-516.29 ; Thurneysen, 1936 : 57-62 (§ 29-30) ; Ó Corráin, 1985 : 10 ; Ó Corráin, 2002 : 25 (§§ 29-30) ; Eska, 2010 : 240-261 (§§ 31-33).

38 *Quicumque numerum mulierum desiderat, licitum cum illicito miscuit*, Wasserschleben, 1885 : 190 (livre xlvi, chap. 18) ; O'Loughlin, 2002 : 15 ; Kelly, 1988 : 71.

39 Poly, 2003 : 271-322.

40 Kelly, 1988 : 70-71.

41 *Ata forcosnam la Féine cia de as techtta in nilar comperta fa huathad. ar robattar tuiccsi de i (n) nilar lanamnusa, connach airissa a caithiugud oldas a molad*, *CIH* 2301.35-38 ; Binchy, 1934-38 :

Stacey, l'auteur de ce passage n'oppose pas droit séculier (païen) et droit ecclésiastique, puisque la pratique traditionnelle qui s'oppose au droit canonique est rattachée à l'Ancien Testament⁴². Un scribe ajoute au texte principal : « Salomon et David et Jacob avaient beaucoup d'unions avec de nombreuses femmes ; car Salomon fils de David avait cinquante femmes »⁴³.

Le droit matrimonial coutumier a été modifié dans une certaine mesure par l'Église lors de sa mise par écrit⁴⁴, mais n'a pas pu se calquer sur le programme idéal véhiculé par la *Collection canonique irlandaise*⁴⁵, qui en la matière, restera théorique pendant très longtemps. Quelles soient coutumières ou canoniques, les sources du droit coexistent dans une harmonie apparente, qui n'empêche cependant pas le juge de faire prévaloir les unes sur les autres selon les besoins.

Vers une hiérarchie des normes ?

Les traités n'abordent pas directement la question de la hiérarchie des sources du droit. Il paraît cependant possible de mettre en évidence la place que les juristes donnaient à chacune des sources, en se fondant notamment sur certaines listes de normes ou bien encore sur le contenu de la formation des juges.

L'ordre des sources

Parmi les très nombreux traités de droit, il en est – moins nombreux – qui abordent des questions de procédure. C'est le cas du traité intitulé les *Cinq chemins du jugement*. Cinq chemins, cinq procédures. On y apprend – dans des termes parfois obscurs pour les non initiés – que la procédure se déroule idéalement en huit étapes : « il convient de savoir quels sont les huit mots élégants, solides, forts, durables, qui attestent et motivent l'origine et le contenu et l'usage des cinq chemins du jugement ? Ce n'est pas difficile : délai avant le choix [du chemin], choix avant attachement [de la sûreté], attachement avant la plaidoirie, plaidoirie avant la réponse [de la partie adverse], réponse avant le jugement, jugement qui les départage avant le prononcé de la sentence, prononcé de la sentence avant la conclusion, conclusion sur un chemin »⁴⁶. En d'autres termes, après avoir vérifié que le délai d'action n'a pas expiré [1], le demandeur choisit la procédure adaptée à son cas [2], engage des sûretés [3] et l'audience peut débiter. Le demandeur plaide [4], ainsi que le défendeur [5], avant que le juge n'éla-

44-45 (§57) ; Jaski, 1996 : 35. Giraud de Barri fera allusion à la vision traditionnelle du mariage, dans sa *Topographia Hibernica*, cf. *supra*, n. 1. Sur cette question, Flanagan, 2010 : 186.

42 Stacey, 2007 : 222.

43 *Solumh dauid iacob, i nilar comperta i lleith re mnaibh ilarda ; uair .l. ban do bi ac solumh mac daibith*, *CIH* 2302.5-6 ; Binchy, 1934-38 : 46-47 ; Edel, 2001 : 27.

44 Ó Corráin, 1985 : 14, 17 & 20. Voir aussi Jaski, 1996 : 28 s. qui nuance le point de vue de Donnchadh Ó Corráin.

45 Tatsuki, 2001 : 201 & 207.

46 *Is coir a fis cadeat n[a] .uiii. focail cumdaighthi tenna trena toirismeacha forgles fothaiges buna anine oirbert is .u. conairib fuigill ? .nī. ré ria toga, toga ria narach, arach ria tagra, tagra ria fregra, fregra ria mbreith, breith [iterdagleth no] ria forus, forus ria forba, forba for conair*, *CIH* 1029.19-23 ; Thurneysen, 1926 : 30 (§16) ; Archan, 2007 : 326-327 (H§16).

bore son jugement [6], qu'il ne le prononce [7] avant de conclure [8]. Le choix de la bonne procédure correspond en réalité au choix du bon juge : celui qui sera compétent pour trancher tel ou tel type d'affaire (nous y reviendrons). C'est ce juge qui devra choisir à la fin de l'audience, sur quelle source il fonde son jugement (la sixième étape). À ce moment-là, le texte – dans sa version tardive du XI^e siècle⁴⁷ – donne la liste des sources du droit disponibles. On lit : « et combien de connaissances nécessaires (?) y a-t-il pour chaque catégorie de choses ? (= pour chaque jugement) Ce n'est pas difficile : trois. Lesquelles ? Maximes, sentences et Écritures »⁴⁸. Plus loin dans le traité on lit à peu près la même chose : « et ce que signifie jugement : la maxime et la sentence et les Écritures »⁴⁹.

Ces trois termes désignent de manière différente, les sources déjà rencontrées dans l'Introduction du *Senchas Már*. C'est-à-dire : les maximes du droit coutumier appelées ici *roscad* et « droit de la nature » dans le *Senchas Már* (1), les sentences (des poètes) : ici *fasach* et « chant des poètes » dans le *Senchas Már* (2). Et le droit ecclésiastique : ici « les Écritures » et « droit de la Lettre » dans le *Senchas Már* (3). Trois sources du droit – en réalité, nous l'avons vu, deux principaux blocs – sont donc à la disposition du juge.

Mais le texte de procédure ajoute deux éléments, qui nous conduisent finalement à cinq : « ce sont 5 classes de choses, sur le fondement desquelles le prononcé du jugement est effectué : sur le fondement de maxime, de sentence, des Écritures, d'analogie, de nature. Et tant qu'il se trouve un fondement dans une maxime ou une sentence ou les Écritures, le jugement doit être prononcé en conséquence. Et s'il ne peut pas en être trouvé [ainsi], [le jugement est à prendre sur le fondement de l'analogie. Et s'il ne peut pas être trouvé sur le fondement de] l'analogie, le jugement est à prendre selon 'la nature'. Et s'il (le juge) choisit (fait) l'un des derniers avant les autres et qu'il aurait pu le trouver là, il encourt une amende pour faux jugement »⁵⁰. Pouvons-nous déduire de ce passage, l'existence d'une hiérarchie des normes ? On voit bien que la priorité concerne l'application du bloc principal constitué par les maximes, sentences et les Écritures. L'analogie et la « nature » (que l'on ne confondra pas avec le « droit de la nature » du *Senchas Már*) constituent un ajout. Lorsque le scribe écrit « Et s'il (le juge) choisit l'un des derniers avant les autres et qu'il aurait pu le trouver là, il encourt une amende pour faux jugement » on ne sait pas s'il envisage une hiérarchie des cinq éléments ou bien une égalité des trois sources du premier bloc, suivi du

47 Fergus Kelly pense que la version H de *Cóic conara fugill* date peut-être du XI^e siècle, Kelly, 1988 : 250.

48 *cia lín athcomarc fil im cach nernail dibh ? .nī. a trí Cadeat ? .i. roscadh fasach testemain CIH 1027.26-28 ; Thurneysen, 1926 : 26 (§3) ; Archan, 2007 : 318-319 (H§3). Voir aussi Le paragraphe H5 : CIH 1028.1-2, *Cia lín do chunntairismib cændenmacha aithfeghtar sunn dona .u. conairib fuigill ? .nī. a trí. Cadeat ? .i. roscad fasach testemain*, « combien de résidences bienfaitantes (?) sont spécifiées ici pour les cinq chemins du jugement ? Ce n'est pas difficile : trois. Lesquelles ? Maximes, sentences et Écritures » ; Thurneysen, 1926 : 27 ; Archan, 2007 : 320-321.*

49 *is ed is brethemnus .i. roscad fasach teiste[m]ain*, CIH 1040.37 ; Thurneysen, 1926 : 59 (§139) ; Archan, 2007 : 378-379.

50 *.u. ernaile as[a] mberar in brethemhnus, a rosc, a fasach, a testemain, a cosmailius, a haicnead; gen fogabar a rosc he no [a] fasach no a testemain, is aisdib dlegar a breith; in tan na fuigbither [is a breth a cosmailius. in tan na fuigbither] a cos[m]ailis, is a breth a lomaicne; da ruca ní dibsin riana chehebad ann fein, is eric gúbreith[e] air ann CIH 1040.38-1041-2 ; Thurneysen, 1926 : 59 (§139) ; Archan, 2007 : 378-379. Voir aussi AL v 8 s.*

recours à l'analogie, puis à défaut, à 'la nature', c'est-à-dire l'équité, le bon sens. L'analogie et la « nature » viendraient combler les lacunes de nos trois sources. Une telle hiérarchie éviterait au juge de faire face à un conflit de normes.

Dans ce cas on peut penser que l'ordre de la liste exprime cette hiérarchie. Le juge devait alors appliquer par priorité [1] le droit coutumier (sensiblement remodelé par la mise par écrit) ; [2] les sentences des poètes (que l'on trouve aussi dans les traités, mais surtout dans la littérature) et [3] le droit ecclésiastique. Cela signifierait que les règles tirées de la tradition s'appliquent en priorité. Cela n'aurait rien de surprenant dans la mesure où nous avons affaire à une source du droit dont les principes généraux sont connus et anciens, formulés en irlandais (non en latin), et dont le domaine est particulièrement étendu. Les traités juridiques règlent en effet dans le détail les problèmes de la vie courante, bien plus que ne le fait le droit ecclésiastique. Cette situation n'a pas échappé à nos juristes qui le reconnaissent volontiers en écrivant que « le droit de la nature régissait davantage de choses que le droit de la Lettre »⁵¹ ou encore : « il y avait beaucoup de choses qui étaient régies par le droit de la nature et que le droit de la Lettre ne concernait pas »⁵². Dès lors, on comprend bien qu'une rupture complète avec l'ancienne tradition n'était pas envisageable. Nous l'avons vu par exemple en matière matrimoniale. En revanche, un recours au droit de l'Église était possible pour certaines questions chères à l'Église. Ceci explique pourquoi le juge le plus important est celui qui connaît non seulement le droit coutumier, mais aussi le droit ecclésiastique. La hiérarchie des juges pourrait alors nous éclairer sur la hiérarchie des normes.

Les juges et leurs sources

Les traités de droit présentent la profession des juges comme une profession hiérarchisée. La *Petite introduction (Uraicecht Becc)* fait état de trois juges. Tout comme chez les poètes, c'est le niveau de connaissance qui détermine la hiérarchie, mais seulement pour les deux plus hauts grades. Car le juge le moins important (1^{er} grade), n'est défini que par sa compétence matérielle. C'est « le juge qui est compétent pour rendre un jugement pour les gens d'art et les artisans en rapport avec la justice, en ce qui concerne l'estimation et la mesure de tout produit, et la rémunération de tout travail, et qui est compétent pour arranger la coutume et le jugement »⁵³. En d'autres termes, il équilibre les contrats, notamment en cas de lésion. Il n'a dû bénéficier pour cela que d'une formation élémentaire qui n'est même pas évoquée par le texte⁵⁴. En revanche, les deux autres juges – ses supérieurs – ont reçu une formation juridique plus longue, et l'on sait ce qu'ils ont appris.

51 Cf. *supra*, n. 16.

52 *Ata mara a recht aicnid rosiachtatar nad rocht racht litre*, *CIH* 528.28 (*Córus Bescnai*) ; McCone, 1986 : 22 ; Binchy, 1975/76 : 23 ; Ó Corráin 1984 : 385 ; Archan, 2011 : 75.

53 *Breithem bes tualaing fuigell fris frisind æs ndana 7 frithgnum duilghine caca hoic beas tuailing coicerta noise breithe*, *CIH* 1613.38-1614.4 (*Uraicecht Becc* §43) ; MacNeill, 1923 : 278.

54 Archan, 2007 : 205-206.

Le grade intermédiaire est occupé par « le juge au langage [juridique] des Irlandais (droit coutumier) et à l'art des poètes (sentences) »⁵⁵, nos deux sources du droit traditionnel. Ce juge a notamment de grandes compétences en matière d'obligations contractuelles et délictuelles⁵⁶.

La profession est enfin dominée par « le juge aux trois langages ». Des langages juridiques qui sont : le droit coutumier (*fénechas*), l'art des poètes (*filidecht*) et le droit de l'Église (*légend*)⁵⁷. Ce juge a le titre de maître (*ollam*). C'est lui que l'on trouve aux côtés des rois lorsque les affaires les plus graves et les plus importantes doivent être tranchées (terre, pouvoir, affaires complexes...) ⁵⁸. Il connaît le droit ecclésiastique en plus des sources traditionnelles (*fénechas* et *filidecht*). C'est ce qui met ce « maître » en position de supériorité par rapport aux autres et qui permet de penser qu'il occupe aussi de hautes fonctions ecclésiastiques. Ce grand juge n'intervient donc que si les affaires sont suffisamment importantes ou si les premiers juges formés uniquement à la coutume, sont incapables de donner une solution. C'est ce que semble indiquer le texte hiberno-latin du *Liber Angeli*, écrit vers 680 par les membres de la grande Église d'Armagh : « toute difficulté exceptionnelle pouvant se produire, et pour laquelle le droit est inconnu des juges des irlandais (les juges traditionnels), doit être transmise au siège de l'archevêque des Irlandais, c'est-à-dire [le siège] de Patrice, pour un examen par l'évêque »⁵⁹.

Même si le droit coutumier a vocation à être utilisé en priorité et le plus fréquemment, il est toujours possible d'avoir recours au droit de l'Église pour établir un cadre juridique général ou pour régler une question délicate. Le droit ecclésiastique serait en quelque sorte une norme fondamentale à laquelle se soumettent les juges de droit coutumier.

La prise de contrôle progressive du droit par l'Église peut être illustrée par l'évolution de certains adages. La situation traditionnelle d'origine serait reflétée par la triade 248, qui énumère les anciens détenteurs du savoir que le roi (*flaith*) laisse parler librement : « car il (le roi) ne donne la parole qu'à quatre [personnes] : un homme d'art (poète) pour l'éloge et la satire ; un historien qui se souvient, pour la narration et le conte ; un juge pour les jugements ; un conteur⁶⁰ pour la tradition ancienne »⁶¹. Ce passage, qui était vraisemblablement un dicton présentant un juge s'exprimant sous l'autorité royale, est ensuite repris presque verbatim, sous une forme ayant évolué au bénéfice des hommes d'Église. C'est ainsi qu'on peut lire dans un commentaire à l'*Introduction pseudo-historique du Senchas Már* : « jusqu'à l'arrivée de Patrice, le droit de parler

55 *Breithem berla feni filidiacta*, *CIH* 1614.20 (*Uraicecht Becc* §44), MacNeill, 1923 : 278.

56 Archan, 2007 : 191-194.

57 *Breitheam tri mberla*, [glose :].i. *fenechus filidecht legend*, *CIH* 1614.32-3 (*Uraicecht Becc* §45), « Le juge aux trois langages », [glose :] C'est-à-dire le droit coutumier (*fénechas*), l'art du poète (*filidecht*), et l'érudition latine (*légend*) ; MacNeill, 1923 : 279.

58 Archan, 2007 : 161-163.

59 *Quaecumque causa ualde difficilis exorta fuerit atque ignora cunctis Scotorum gentium iudiciibus, ad cathedram archiepiscopi Hibernensium, id est Patricii, atque huius antestitis examinationem recte referenda*, Bieler, 1979 : 188 (§ 28) ; Charles-Edwards, 2000 : 422.

60 Ou « historien ».

61 *Ar ní tabair labrai acht do chethrur: .i. fer cerda fri háir molad, fer coimgni cuimnech fri haisnéis scélugud, brethem fri bretha, sencha fri senchas*, Meyer, 1906 : 32 (§248) ; Carey, 1994 : 27 (§9).

n'était donc donné qu'à trois [hommes] en Irlande : l'historien pour la narration et le conte, l'homme d'art (poète) pour l'éloge et la satire et le juge pour les jugements selon les maximes et les sentences. Cependant, depuis que Patrice est venu, chacun de ces droits de parole est soumis à l'homme au langage blanc (le clerc), c'est-à-dire au canon »⁶². Pour l'auteur du commentaire, les anciens détenteurs de la tradition (droit, histoire, poésie) sont désormais placés sous l'autorité de l'homme d'Église.

Cette évolution du *Senchas Már* va dans le sens de ce qu'écrivaient déjà les membres de l'école du *Bretha Nemed* au VIII^e siècle, dans leur *Premiers jugements des privilégiés (Bretha Nemed toisech)*⁶³ : « Le droit de l'Église est une mer qui surpasse les ruisseaux, le droit de l'Église est le droit le plus admirable »⁶⁴. Et un peu plus loin : « on sait que le droit coutumier (*fénechas*) est futile comparé à la parole de Dieu, par laquelle l'homme n'est pas lésé et Dieu n'est pas négligé, en vertu de quoi la prospérité augmente »⁶⁵. De ce fait, la vision Paulinienne selon laquelle le droit naturel des païens n'est pas mauvais (*Ep. Rom. 2 :14*), telle qu'elle paraît s'exprimer dans la partie la plus ancienne du *Prologue*, semble combattue par ceux que Donnchadh Ó Corráin a identifiés comme des exégètes et canonistes qui se vivent comme les juges et lévites de l'Ancien Testament⁶⁶.

Pour des raisons pratiques, la coutume conserve la première place, mais elle est contrôlée par une Église qui avance parfois masquée, et qui fait de son mieux devant ses élèves, pour atténuer toute forme de conflit.

Christophe Archan

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Œuvres citées

Ancient Laws and Institutes of Ireland [AL] (1865-1901) vol. i-vi. Dublin.

ARCHAN, Christophe (2007) : *Les chemins du jugement. Procédure et science du droit dans l'Irlande médiévale*. Paris.

ARCHAN, Christophe (2010) : « L'enseignement du droit dans l'Irlande médiévale ». *Orient/Occident – L'enseignement du droit, Droit et Cultures*, numéro hors série. Nanterre : 47-71.

62 *Co tainic patraic tra ni tabarta urlabra acht do triur i nerinn: fer comgne fri asndeis scelugud, fer certa fri molad air, Breithem fri breithemnus a roscadaib fasaigib. O tainic immorro patraic, is fo mam ata cach urlabra dona fiib-so do fir in berla bain .i. ina canoine, CIH 342.22-25 ; McCone, 1986 : 9 (§8) ; comp. version H 3.18, CIH 876.10-13, Carey, 1994 : 19 (§9). Un passage très similaire apparaît dans *La conversion de Loígair à la foi*, tiré du *Livre de la (vache) brune (Lebor na hUidre)*, qui serait la version la plus ancienne de cette histoire, d'après Plummer, 1883-1885 : 162 et 165 (pour le texte).*

63 Sur la date du *Bretha Nemed toisech*, Breatnach, 1984 : 459.

64 *Is muir tar glasa ai eculsa, adamra ae ai neclasa, CIH 2226.3 ; Ó Corráin, 1984 : 393, n. 1 ; Ó Corráin, 2010 : 303.*

65 *Rofes is fas feinechus i coindeilg ferb nde; nach daon diubanar (díuparar) nach dia dicliter dia móduigh muin, CIH 2226.6-7 ; Ó Corráin, 1984 : 393, n. 1 ; Ó Corráin, 2010 : 303.*

66 Ó Corráin, 1984 : 393-394.

- ARCHAN, Christophe (2011) : « Amairgin et ses héritiers. Les poètes-juges de l'ancienne Irlande ». *Vertiges du droit. Mélanges franco-hellénistiques à la mémoire de Jacques Phytillis*. Helms, Andréas ; Kálnoky, Nathalie & Kerneis, Soazick (dir.). Paris : 63-82.
- BIELER, Ludwig (1979/2000) : *The Patrician Texts in the Book of Armagh*. Dublin.
- BINCHY, D. A. (1934-38) : « Bretha Crólige ». *Ériu*. xii : 1-77.
- BINCHY, D. A. (1975/76) : « The Pseudo-historical Prologue to the Senchas Már ». *Studia Celtica*. x/ xi : 15-28
- BV, D. A. (1978) : *Corpus Iuris Hibernici [CIH]* 6 vol. Dublin.
- BOIVIN, Jeanne-Marie (1993) : *L'Irlande au Moyen Age, Giraud de Barri et la Topographia Hibernica (1188)*. Paris.
- BREATNACH, Liam (1984) : « Canon law and secular law in early Ireland : the significance of Bretha Nemed ». *Peritia*. 3 : 339-459.
- BREATNACH, Liam (1990) : « Lawyers in early Ireland ». *Brehons, Serjeants and Attorneys, Studies in the History of the Legal Profession*, Hogan, D. & Osborough W.N. (dir.). Dublin : 1-13.
- CAREY, John (1994) : « An Edition of the Pseudo-Historical Prologue to the Senchas Már ». *Ériu*. xlv : 1-32.
- CHARLES-EDWARDS, T. M. (1980) : « The Corpus Iuris Hibernici ». *Studia Hibernica*. 20 : 141-162.
- CHARLES-EDWARDS, T. M. (2000) : *Early Christian Ireland*. Cambridge.
- EDEL, Doris (2001) : « Identity and integration: Ireland in the early Middle Ages ». *The Celtic West and Europe. Studies in Celtic Literature and the Early Irish Church*. Dublin: 19-34.
- ESKA, Charlene M. (2010) : *Cáin Lánamna. An Old Irish Tract on Marriage and Divorce Law*. Leiden.
- FLANAGAN, Marie Therese (2010) : *The Transformation of the Irish Church in the Twelfth Century*. Woodbridge.
- HANSON, Richard P. C. (1978/2007) : *Saint Patrick. Confession et lettre à Coroticus*. Paris.
- JASKI, Bart (1996) : « Marriage Laws in Ireland and the Continent in the Early Middle Ages ». *The Fragility of Her Sex ? Medieval Irishwomen in Their European Context*. Meek, Christine & Simms, Katharine (dir.). Dublin : 16-42.
- KELLY, Fergus (1988) : *A Guide to Early Irish Law*. Dublin.
- KNOCH, August (1936) : « Die Ehescheidung im alten irischen Recht ». *Studies in Early Irish Law*. Dublin : 235-268.
- MACNEILL, Eoin (1923) : « Ancient Irish law. The Law of Status or Franchise ». *Proceedings of the Royal Irish Academy*. xxxvi : 265-316.
- MCCONE, Kim (1986) : « Dubthach maccu Lugair and a matter of life and death in the pseudo-historical prologue to the Senchas Már ». *Peritia*. 5 : 1-35.
- MEYER, Kuno (1906) : « The Triads of Ireland ». *Todd Lecture Series*. xiii.
- Ó CORRÁIN, Donnchadh (1984) : « The Laws of the Irish ». *Peritia*. 3 : 382-417.
- Ó CORRÁIN, Donnchadh (1985) : « Marriage in Early Ireland ». *Marriage in Ireland*. Art Cosgrove (dir.). Dublin : 5-24.
- Ó CORRÁIN, Donnchadh (2002), « Cáin Lánamna (The Law of Couples) ». *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. iv, *Irish Women's Writing and Traditions*, éd. Angela Bourke et al. Cork : 22-26.
- Ó CORRÁIN, Donnchadh (2010) : « The Church and secular society ». *L'Irlanda e gli Irlandesi nell'alto medioevo*. Spoleto : 261-321.
- O'LOUGHLIN, Thomas (2002) : « The Hibernensis ». *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. iv, *Irish Women's Writing and Traditions*. Angela Bourke et al. (dir.). Cork : 12-17.

- PLUMMER, Charles (1883-1885) : « The conversion of Loegaire, and his death ». *Revue Celtique*. vi : 162-172.
- POLY, Jean-Pierre (2003) : *Le chemin des amours barbares. Genèse médiévale de la sexualité européenne*. Paris.
- STACEY, Robin Chapman (2004) : « Law and memory in early medieval Ireland ». *The Journal of Celtic Studies*. 4 : 43-69.
- STACEY, Robin Chapman (2007) : *Dark Speech. The performance of Early Irish Law*. Philadelphia.
- TATSUKI, Akiko (2001) : « The Early Irish Church and Marriage: an Analysis of the Hibernensis ». *Peritia*. 15 : 195-207.
- THURNEYSEN, Rudolf (1926) : *Cóic conara fugill. Die fünf Wege zum Urteil. Ein altirischer Rechtstext herausgegeben, übersetzt und erläutert, Abhandlungen der preussischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1925, nr.7*. Berlin.
- THURNEYSEN, Rudolf (1927) : « Aus dem irischen Recht IV ». *Zeitschrift für Celtische Philologie*. xvi : 167-230.
- THURNEYSEN, Rudolf (1936) : « Cáin Lánamna. Die Regelung der Paare ». *Studies in Early Irish Law*. Dublin : 1-80.
- WASSERSCHLEBEN, Hermann (1885) : *Die irische Kanonensammlung*. Leipzig.

« La mémoire du contraire » : les rhétoriques du changement normatif et procédural dans le sud-ouest du royaume de France, 1451-1475

Résumés

Au lendemain de sa conquête militaire de la Guyenne, la souveraineté des Valois entreprend son implantation juridique et normative. Toutefois, à partir de 1452, les usages hérités de la couronne anglaise demeurent vivaces. Il en résulte un conflit de normes majeur opposant des acteurs qui invoquaient tour à tour les traditions françaises ou anglaises de gouvernement. La documentation qui en témoigne enregistre alors quantité de discours fondés sur la « mémoire du contraire » comme autant d'arguments qui signalaient en réalité leur exact inverse. Au final, cette émergence rhétorique favorisa l'acclimatation du « stille » de France à la Guyenne conquise et, partant, la résolution du conflit de normes.

At the military conquest of Guyenne, the sovereignty of Valois began its legal and normative implantation. However, from 1452, law inherited the English crown remain strong. A major conflict in results: local political actors arguing alternately the French or English traditions of government. The archives reflected then a lot of speeches based on the « opposite memories » as a rhetorical emergence which reported its exact reverse. Ultimately, this rhetoric favoured the implantation of « stille » of France and hence the resolution of the conflict of norms.

Mots-clés : conflit, Guyenne, coutume, justice, mémoire

Keywords: conflict, Guyenne, law, justice, memory

Au milieu du xv^e siècle, la conquête de la Guyenne par les Valois livra la Guyenne anglo-gasconne à un gouvernement français, appliqué sur des pays qui avaient connu près de 300 ans sous la couronne adverse. Ainsi le signalait Charles VII en 1457 dans une lettre au roi d'Écosse : « Et quant au país de Guyenne, chacun scet que a esté Anglois l'espace de trois cent ans ou environ

et sont ceux du pays, de leur droite condition, tous enclins au parti d'Angleterre¹ ». Or, si la fin de la Guerre de Cent Ans en Aquitaine paraît bien connue, tel n'est pas le cas du contexte politique et juridique qui lui succéda². Dans les années qui suivirent les opérations militaires, la mise en sujétion de la Guyenne, déclenchée malgré la persistance du ralliement anglais, explique l'affrontement de deux droits, l'un hérité des usages anglo-gascons, l'autre implanté par la nouvelle administration mise en place par les Valois. Cette contradiction se noue particulièrement entre 1451 et 1475 : une période d'acclimatation du « stille » de France, pour reprendre le terme employé par les archives, dans une région qui ne le connaissait pas. Ce contexte ressemble à s'y méprendre à un conflit externe : deux systèmes juridiques s'affrontent à l'effacement de la souveraineté anglaise, l'un soutenu par la royauté française victorieuse, l'autre ayant perdu un protecteur qui n'a pas renoncé. Or, ce conflit de légitimités se dresse sur une autre situation régionale de concurrences normatives qui oppose – exposé ici schématiquement – des procédures de nature accusatoire à des usages inquisitoires : un conflit horizontal donc, pour ne pas écrire un super-conflit. En effet, la région conservait, au moins discursivement, un ensemble de procédures qui pourraient être considérées comme archaïques à la date considérée. Conventions pénales, serments purgatoires, ordalies, ou encore duels judiciaires étaient proclamés par les communautés afin d'entraver le développement des pratiques judiciaires autoritaires, telles l'enquête, la procédure extraordinaire, ainsi que toute coercition insupportable pour des *vesins* – ces voisins protégés par les coutumes – qui avaient gagné en autonomie pendant la concurrence de légitimités. Ce maintien était donc lié aux rivalités souveraines qui pesèrent longtemps sur une région disputée par plusieurs couronnes : l'absence d'une solution verticale expliquait la coexistence de deux systèmes juridiques d'apparences antagonistes qui n'avait pas encore rencontré sa solution politique. Or, le retour d'une souveraineté pleine et effective à la fin de la guerre de Cent Ans modifie cette situation et déclenche un rattrapage régional : le pouvoir français se révéla très nettement promoteur des usages autoritaires dans l'administration de la justice, administration qui lui était par ailleurs nécessaire pour encadrer ces pays très rétifs. La situation de l'Aquitaine conquise au milieu du xv^e siècle constitue donc un cas de conflit de normes particulièrement saillant : à la superposition de deux gouvernances judiciaires des hommes, qui s'explique par la persistance du ralliement anglais, s'ajoutait un antagonisme de procédures – accusatoires *versus* inquisitoires – qui n'avait jamais été résolu. C'est dans ce contexte que surgissent massivement des archives régionales quelques termes bien connus des juristes, ici recueillis en quantité surprenante : la « mémoire du contraire ». Invoquée partout pour dénoncer un changement jugé trop brusque, la documentation qui l'enregistre nous incline à y voir une première lecture attendue : les règles de droit changent vite, les sujets protestent. Toutefois, une seconde lecture démontre qu'en réalité la même mémoire soutenait pourtant un identique changement, voire dénotait l'exact inverse de ce qu'elle dénonçait. La présence

1 Stevenson, 1861-1864 : 341 sq.

2 À l'exception de : Harris, 1994.

d'un discours de la mémoire du contraire peut-elle être utilisée par l'historien comme le marqueur de l'existence sourde d'un conflit de normes occulté ? Le souvenir de cette mémoire du contraire, paradoxal, exige ici une clarification de ces discours paradoxaux survenus en plein infléchissement normatif lors de la reprise en main de la Guyenne par les Valois.

Coutume, mémoire et souvenir

127

« Si longtemps que il n'est mémoire du contraire » : la formulation, classique, est bien connue du lecteur des *Ordonnances des rois de France*. Elle émaille aussi quantité de traités coutumiers modernes³. L'origine d'une persévérance d'usages a été oubliée, mais cette persistance fonde un droit. L'absence de mémoire du contraire atteste donc du fait que, n'existant pas, elle érige en conséquence une continuité d'usages identiques sans contre exemple, en norme validée par le temps. Paradoxalement, à suivre les archives, la « mémoire du contraire » n'a aucune existence car c'est son absence qui est invoquée pour fonder une règle. Une fois écrite, elle signale donc un contenu qui n'existerait pas. Ajoutons que ces termes diffèrent totalement du souvenir, car mémoire n'est pas souvenir. La mémoire du contraire ne soulève pas un cas de discordance de norme à résoudre, car il s'agit ici d'une norme non contestée par un usage particulier recensé, qui lui serait de l'ordre du souvenir. La mémoire exclut en fait le souvenir, elle névoque pas le témoignage pour valider la norme, mais une mémoire générale, ou collective, qui écarte résolument l'invocation du cas particulier. C'est une norme, certes contestable par preuve de souvenir inverse, mais c'est une norme applicable, dès lors qu'elle est ainsi appareillée par de telles formules.

Dans le sud-ouest du royaume de France, deux termes dissocient également le souvenir de la mémoire : « *memorie* » et « *remembranssa* ». Les formules classiques que l'on rencontre dans les coutumiers sont : « *observe e accostume ancienment que n'est memorie du contrayre* », ou encore « *observe e accostume si ancienment que n'est memorie du contrayre*⁴ ». Là encore, l'on constate que la mémoire du contraire n'est pas, ce qui autorise à conclure qu'une norme est coutume : « *ayxi es acostumat* ». La coutume est donc observée et observable, aux deux sens modernes que l'on y affecterait. Toutefois la rédaction de ces termes nécessite quelques remarques. Dans les grandes codifications régionales, la mémoire du contraire apparaît avant tout dans les listes de cas jugés faisant autorité⁵. Ce faisant, elle s'associe avant tout aux privilèges qu'une communauté atteste et qui diffèrent d'un for général. Ainsi, la mémoire du contraire est elle d'abord rencontrée par les documentations de nature casuistique. « *Aixi es acostumat* » s'insère donc en réalité pour justifier une exception. La rédaction apparaît alors suspecte, voire d'autorité moindre, inclinant à penser

3 Voir par exemple : Charles du Moulin, 1577.

4 Exemple dans les *Établissements de Dax*, *Archives historiques du département de la Gironde*, volume XXXVII, Bordeaux, 1902 : 434-436.

5 Voir ici l'exemple des *Jugés de Morlaas* dans les *Fors de Béarn* : Ourliac, 1990.

qu'un usage a été forcé par la rhétorique. Dans les rédactions moins codifiées, ce sont souvent les dernières lignes, celles qui ont été rajoutées. Or, lorsque l'on se trouve face à une réécriture de la coutume, cette mémoire du contraire s'associe aux rédactions nouvelles. Il est donc une hiérarchie des dignités de normes que l'absence de mémoire du contraire perturbe : elle n'est pas associée aux rédactions les plus fortes. En conséquence, cette absence de mémoire du contraire semble essentiellement mobilisée sur les cas les plus fragiles. Quand on peut avoir des éléments de contexte local, ces rédactions sont issues de temps de crises, de suppliques et de « *greuyes* » que l'on adresse aux encadrements politiques. La mémoire du contraire dénote donc son inverse : les normes et les revendications les plus contestables, ou que l'on sait être les plus vulnérables, sont appareillées de l'antiquité de la mémoire⁶.

Le souvenir est également présent dans les archives municipales gasconnes sous le terme « *remembranssa* ». Dans les rédactions occitanes des témoignages en enquête, les entrées par « *item* » sont parfois remplacées par ce terme⁷. Il s'agit alors de l'enregistrement d'un cas particulier qui n'appelle pas une norme, n'a pas de portée générale, mais qui est en capacité de la contredire, et non de la faire, ou de la refaire. Il faut l'inscrire car il pourrait servir plus tard. Sous l'action de la remembrance, la mémoire peut donc éclater en une pulvérisation de souvenirs divergents : c'est que le moyen français nomme le « destourbier au contraire ». Ajoutons que l'absence de mémoire du contraire, en plus de s'associer à la coutume, doit être reliée aux privilèges, en particulier les privilèges judiciaires qui protègent les voisins des enquêtes et procédures coercitives. Lorsque les *besins* récusent que leur soient appliquée la procédure extraordinaire, la procédure d'office, les peines infamantes et la détention, ils arguent de cette mémoire⁸. Au pénal, cette dernière s'imbrique dans la défense des procédures accusatoires. En revanche, le souvenir s'associe plus aisément à l'enquête, à la procédure inquisitoire et aux récoltes de témoignages attestant un droit.

Mémoire et souvenir peuvent-ils se dresser l'un contre l'autre ? *A priori*, les rédactions ne se confondent pas et les supports d'écriture les accueillant différent fortement. Toutefois, dans le contexte de la fin de la guerre de Cent Ans dans le Sud-Ouest, les mobilisations lexicales dénotant le changement insupportable perturbent cette remarque.

Le souvenir de la mémoire du contraire

À l'heure de la conquête de la Guyenne, l'antiquité du gouvernement anglo-gascon de la région constituait un problème de taille pour la couronne de France⁹. Le droit du conquérant ne fut pas employé car les pays, places et villes étaient supposés s'être rendus à leur véritable souverain, enfin reconnu comme

6 Voir ici les « *greuyes* » glanées par : Barraqué, 1999.

7 C'est le cas du livre de vie de Bergerac : Archives municipales de Bergerac, BB3. Édition dans Laborie, *et al.*, 2002.

8 Barraqué, 2004.

9 Voir : Vale, 1969 : 119 sq.

tel. Un problème de légitimité rendait alors nécessaire cet artifice discursif. La politique choisie fut donc de commencer par tout effacer, par « grace espectral » et bienveillance suprême : récuser l'histoire donc et utiliser pour cela les actes souverains disponibles dans l'arsenal de la Chancellerie de France : une abolition, dans un pays qui ne connaissait que les pardons sans effet mémoriel. Le premier acte souverain de Charles VII dans son pays conquis fut donc de proclamer, dès la chute de Bayonne et de Bordeaux en 1451, une abolition générale, en « suivant les faiz de noz progeniteurs de bonne mémoire, user de clémence et bénignité envers noz subgectz et préférer miséricorde a rigueur de justice¹⁰ ».

Abolicion generale de tous cas advenuz durant les guerres; [...] tant pour avoir tenu le parti et obeissance de notre ennemy et adversaire d'Angleterre, que autrement en quelque maniere que ce soit, [...] de tout le temps passe jusques au temps de la dite redducion. Et voulons les choses dessus dites estre repputees comme non advenues.¹¹

Une fois édicté cet effacement du souvenir, il fut procédé à la confirmation des privilèges existants pour rassurer les communautés. Cette confirmation fut acquise dès lors que les chartes pouvaient être produites, ce qui explique sans doute un essor des rédactions coutumières à partir de la chute du gouvernement anglo-gascon. Par ordonnance générale, l'existant fut donc théoriquement reconduit, désormais sous contrôle français.

Toutefois, dans le même temps, une rectification particulière des usages fut commandée aux officiers royaux nouvellement installés en Guyenne. À Jean Bureau, envoyé extraordinaire dans la région, il fut par exemple demandé de « pugnir les mauvais et garder et soustenir les bons¹² », pour « le bien de justice ». Sa mission visait les ralliements régionaux pour lesquels il avait reçu instruction particulière du roi. Or, la bonne justice n'a pas de temporalité, elle est bonne justice, ou n'est pas. Dans ces pays rétifs à la souveraineté des Valois, remplis de mémoires coutumières qui bruissent dans quantité de communautés constituées, c'était déjà en soi un problème. La suite le confirma. L'ordonnancement général de mise en sujétion de la Guyenne connut rapidement des entorses significatives, sous l'effet de ces instructions particulières. Un signe l'annonçait : les abolitions particulières se multiplièrent, de même que les règlements d'espèce. Personne ne semblait apporter du crédit à l'abolition générale, ce qui explique une inflation de requêtes individuelles octroyées au titre de l'abolition générale, alors même que les suppliants cités n'avaient pas subi d'informations criminelles justifiant leur inquiétude¹³.

Lors de la rébellion de Bordeaux en 1453, les limites de la politique de la grâce devinrent évidentes. Les actes souverains avaient été grandement malme-

10 Gouron, 1938 : 24.

11 Paris, Archives nationales de France (AnF), JJ 185, n° 243, fol. 174^v

12 AnF, JJ 192, n° 71, fol. 50 ^v. Édition Henri Courteault, *Annales du Midi*, t. VI, 1894 : 208-214.

13 Cas identique s'agissant des abolitions accordés aux gens de guerre, précédés par une abolition générale. Le dispositif rappelle la volonté du souverain d'alors de gracier, avant d'en tirer la conclusion en l'espèce. Voir ici : AnF, JJ 185, n° 243, fol. 174^v ; AnF, JJ 187, n° 311, fol. 170.

nés par le retour à l'obédience de l'ennemi. Pour autant, le gouvernement par la grâce devait être maintenu. Ainsi, les actes souverains produits en 1451 furent-ils réitérés, mais inversés : les abolitions continrent un dispositif de châtement, tandis que les châtements insérèrent le pardon¹⁴. Un premier effacement du souvenir anglo-gascon n'avait pas suffi à ramener à bonne obédience : partout la mémoire du gouvernement anglo-gascon défiait le Valois. Ce contexte obligea Charles VII à faire une réponse verticale : établir une cour souveraine dans la ville la plus emblématique de l'ancienne Guyenne : Bordeaux. Cette *curia suprema burdigale*, promise 1451, avait été annulée en 1453 par mesure de rétorsion. Il n'était pas envisageable d'installer un Parlement dans une ville rebelle, mais il demeurait nécessaire pour trancher entre les traditions de gouvernement et les conflits de normes régionales. Il fut alors décidé d'expédier une délégation du Parlement de Paris en 1456, réitérée en 1459 : les Grands Jours de Bordeaux. À cette occasion, le souverain fit connaître ses intentions aux parlementaires :

Qu'ilz corrigent et condamnent, se mestier est, usaiges, stilles et autres choses qu'ils verront estre desraisonnable, et les reformat et mettent en bon ordre et forme de justice, ainsi qu'ilz verront estre a faire pour le bien de justice.¹⁵

Mise à jour régionale et implantation du « stille » de France ? L'ordre du Prince neut qu'une efficience limitée, que deux cas particulièrement nets démontrent : l'application de l'esprit de la Pragmatique et la restauration des sénéchaussées.

Dès la conquête, les officiers de Charles VII entrèrent en conflit avec Pey Berland, l'archevêque lié au pouvoir anglais qui affronta Olivier de Coëtivy, le sénéchal de Guyenne et ses gens. Au faîte de ce conflit, l'archevêque excommunia les officiers du roi, tandis que le sénéchal tenta de le contraindre à prononcer l'absolution. Les Grands Jours traitèrent cette question en 1456, or, dès l'énonciation du cas, le temps des « Anglois » fut soulevé comme faisant obstacle aux pratiques françaises inspirées de la Pragmatique sanction de Bourges. Quelle place pour la justice d'Église dans la Guyenne française ? L'archevêque fit rappeler sa compétence sur les crimes ecclésiastiques mais aussi « *ratione connexitatis, ratione temporalitatis, per recumventionem*¹⁶ » et par « *privilegium vel consuetudinem* ». C'est sur ce dernier point, celui de la coutume, que se focalisa le conflit. Une contre-argumentation du sénéchal y fit réponse qui écartait la mémoire du contraire :

Dit que la jouissance du temps des Anglois ne leur pourroit aider. Et dist-on que, ou temps des Anglois, n'y avoit pas grande justice temporelle, et les gens d'Église gouvernoient tout.¹⁷

14 L'exemple de Bordeaux est ici très significatif, voir : Bochaca, Prétou, 2012 : 87-104.

15 « Registres des Grands Jours de Bordeaux », éd. *Archives historiques du département de la Gironde*, t. IX, Bordeaux, 1877 : 256.

16 Registres des Grands Jours de Bordeaux, *ibid.* : 342.

17 Registres des Grands Jours de Bordeaux, *ibid.* : 343 sq.

Les gens de l'archevêque, qui justifiaient l'excommunication, produisirent une réponse sublime, digne de la querelle du sacerdoce et de l'empire :

A ce que *sunt duo luminaria, scilicet : sacra Pontificis auctoritas, et principum potestas, etc.* dit que poses ores que tous deux soient grans, neantmoins il y a une diférence telle qu'elle est entre le soleil et la lune. Et dit que, au commencement, la juridiction fut a Dieu, lequel y commist saint Pierre ; par quoy est a dire que la juridiction temporelle et spiriuelle demourra a saint Pierre. Mais, *de consensu vicarii nostri Jesu-Christi*, est commist la juridiction temporelle aux empereurs et aux princes ; car ne pavoit le vicaire de Dieu vaquer a tout, ne au service divin. [...] Et est ung lay, vueille ou non, subget a l'Eglise, comme a sa mere [...] Et se trouve que ung evesque peult excommunier ung empereur, a fortiori il peut excommunier ung officier du roy.¹⁸

La réponse marquait un retour à des argumentations de principe, qui renouaient avec une rhétorique bien connue. À se tromper d'époque ? Était-ce un conflit de juridiction ou de personnes ? La suite de l'affaire le révéla. Les Grands Jours n'eurent pas à trancher car le décès de Pey Berland survint opportunément. En lieu et place, fut nommé un archevêque supposé fidèle au souverain, à savoir l'un des conseillers du Parlement de Paris venus aux Grands Jours et qui avait instruit cette affaire : Blaise de Gréelle. Toutefois, cette nomination ne régla pas la question. Dès 1457-1458, le conflit redémarre : « l'arcevesque fit sonner le tocquesain, et demanda canons, et fist gecter pierres contre les officiers du roy¹⁹ ». Par voie de riposte, le sénéchal mit ses gens en garnison dans la maison de l'archevêque et fit donner du canon, puisqu'ils en voulaient, avant que quelques erreurs de tirs n'endommagent les maisons des partisans les plus acharnés. De nouveau, l'archevêque excommunia les gens du roi. Preuve était faite que ce conflit ne séparait pas que des personnes. Le pouvoir souverain des Valois butait sur une architecture juridique qui dépassait les gens qu'il y nommait. Le droit du conquérant n'y suffisait pas et le fait était encore plus sensible dès lors que l'on regardait du côté du temporel et de la gouvernance des sénéchaussées régionales.

Deux sénéchaussées encadraient les pays vaincus, censées avoir existé sous le temps des Anglais mais venir du pouvoir français : Lannes et Guyenne. Or, ces deux juridictions entrèrent en conflit immédiatement, dès 1452, se contestant l'une l'autre leurs compétences et les procédures que les sénéchaux exploitaient. Lors des Grands Jours de Bordeaux, les deux sénéchaux s'opposèrent frontalement. Pour la Guyenne, Olivier de Coëtivy – noble breton rallié aux Valois – affrontait alors Robin Petit-Lo – capitaine écossais de l'Ordonnance – placé à la tête des Lannes. Aux conseillers assemblés, Olivier de Coëtivy fit savoir :

18 Registres des Grands Jours de Bordeaux, *ibid.* : 349 sq.

19 Registres des Grands Jours de Bordeaux, *ibid.* : 353.

il n'est mémoire du contraire, et de tout temps, a accoustume estre un grand seneschal en Guyenne, duquel le ressort va en parlement ; et peut le dit seneschal bailler sauvegardes, et en cognoistre es pais des Lannes.²⁰

En conséquence, l'on ajouta que Robin Petit-Lo était un « soy disant seneschal », qu'il multipliait des procédures trop féroces, et heurtait gravement les usages du pays : l'Écossais était usurpateur et tyran cruel. Les archives de la chancellerie de France démontrent qu'en effet des dispositifs coutumiers furent anéantis par le sénéchal écossais, alors même que la reconduction des coutumes avait été consentie par son souverain²¹. À Saint-Sever dans les Landes, il avait abattu la tarification de l'homicide, un règlement de paix présenté comme antique dans la coutume et justifié par l'absence de mémoire du contraire :

en ensuivant une loy dont l'en usoit en icelle ville il payat la semme de troys cens solz de Morlas par ce moyen il fut delivre et pour ce que ung an apres sa dicte delivrance ou environ la dicte loy fut abatue le dit suppliant doubtant la rigueur de justice qui y fut ordonnée et establie se absentia du pais.²²

On est ici dans le cœur emblématique des pratiques accusatoires de ces pays : les compositions pécuniaires qui éteignent la vengeance, fondées sur des pratiques contradictoires bien qu'appuyées sur des référentiels monétarisés. Or Robin Petit-Lo préférait les amendes, les fourches patibulaires et les exécutions autoritaires de justice, quitte à appliquer des mesures défavorables rétroactives. Dans un pays qu'il fallait purger de ses partisans anglais, il entendait remettre de l'ordre, sans aménagement possible des peines. Face à la rhétorique du sénéchal de Guyenne, son homologue des Landes fit donc répondre qu'il était « seneschal en chief [...] de par le Roy²³ », tandis que sa sénéchaussée était une « grande chose » pour laquelle il n'avait pas à répondre à son voisin de Guyenne. Or, il est vrai que le roi avait confié à son capitaine écossais, désormais naturalisé, une mission d'ordre public jugée prioritaire dans ce secteur stratégique. La sénéchaussée des Landes avait été pour l'occasion singulièrement agrandie, ce qui constituait une véritable innovation dans la région, une innovation parfaitement en rupture avec les usages anglo-gascons. À cette thèse – la volonté du roi – Robin Petit Lo ajouta un autre argument : celui du souvenir de son efficacité sur le terrain :

Il n'y a pas un an et demy que on ne feust pas ale seurement par le dit pais des Lannes et le savent bien les dits demandeurs. Mais mainte-

20 Registres des Grands Jours de Bordeaux, *ibid.* : 353.

21 Sur les réécritures de la coutume de Saint-Sever : Maréchal et Poumarède, 1987.

22 AnF, JJ 198, n° 549, fol. 500.

23 Registres des Grands Jours de Bordeaux, *op. cit.* : 80-83.

nant par le moyen de la bonne diligence que ont fait les défendeurs, en faisant justice, on y va tout seurement.²⁴

Le roi n'eut pas à répondre : une salve de lettres de grâce accordées aux gens du sénéchal aturin vint confirmer l'autorité des Lannes²⁵. Le délai avec lequel elles furent accordées – trois semaines en moyenne entre les poursuites de Coétivy et arrivée de la lettre – indiquait clairement à Coétivy qu'il n'y avait pas lieu d'insister.

L'on constatera donc que la mémoire du contraire, évoquée directement aux Grands Jours, se révélait particulièrement réversible puisque le « temps des Anglois », qui ne pouvait profiter à l'archevêque selon les gens du sénéchal de Guyenne, devait cette fois-ci être porté au crédit de leur maître dans le conflit qui l'opposait à la sénéchaussée voisine. Simple mauvaise foi ? L'affaire, piquante, révèle que derrière l'état de confusion des discours, git une autre confusion qui oppose deux systèmes : un gouvernement des hommes anglo-gascon arguant de la mémoire de l'apaisement accusatoire, contre un gouvernement des hommes inspiré de France qui se justifie par la nécessaire implantation des usages de sa Couronne. Il s'agissait également d'un problème de souveraineté, puisque l'on tentait d'ériger le pouvoir du Valois sur un socle de pratiques régionales en parfaite opposition : ce qui est présenté discursivement comme des traditions accusatoires dressées contre l'enquête et la rigueur de justice. La royauté anglaise était-elle pacificatrice tandis que la française se révélait autoritaire ? Une recomposition mémorielle caricaturait ici les traditions de gouvernement des hommes en justice. *In fine*, cet affrontement de discours dépassait la simple question de la conquête française et de son implantation juridique.

L'essor d'une mémoire pénale

À partir de 1451, une inflation des mentions d'absence de « mémoire du contraire » git dans des écritures municipales rendant compte des procédures criminelles autoritaires qui vont à l'encontre des statuts. Elles s'associent au droit protecteur des privilèges réputés avoir toujours existé et qui protège les voisins bénéficiaires de ces élaborations. Aussitôt ce droit évoqué, les chaînons lexicaux du souvenir s'y enchâssent : « ainsi qu'il est d'usage et coutume », « ainsi qu'il est accoutumé de faire », « si antique » ou « si ancien » que les gens n'avaient pas « mémoire du contraire ». La lecture de ces mentions mémorielles suscite plusieurs remarques contradictoires : s'il faut rappeler, c'est que cela ne va pas de soi ; si cela a toujours été, estimons raisonnable d'envisager l'inverse. En effet, constatons que ces rédactions s'associent aux griefs adressés au seigneur. Trois motifs classiques dénonçaient avant tout les abus judiciaires et fiscaux. Le premier contestait le fait que les *besins* aient à se déplacer au devant des officiers

24 Registres des Grands Jours de Bordeaux, *ibid.* : 82.

25 Voir : AnF, JJ 187, n° 289, fol. 154 v° ; AnF, JJ 188, n° 5, fol. 3 ; AnF, JJ 188, n° 18, fol. 11 v° ; AnF, JJ 188, n° 180, fol. 90 ; AnF, JJ 189, n° 46, fol. 25 v° ; AnF, JJ 191, n° 239, fol. 129.

qui enquêtaient²⁶. Le coût du transport, supposé appauvrir et détruire les gens, rappelait que la bonne justice selon les communautés est celle qui se déplace et incite à conventionner, non celle qui convoque et condamne. Le deuxième visait les arrestations et détentions inacceptables car déclenchées « *sentz dire gare* » sur « *terre pelade* », sans dire « *cum que, ni per que* ». Secret de l'enquête ? Les *besins* préféraient des procédures publiques et des résolutions secrètes, pas l'inverse. Enfin, l'on reprochait à la justice le fait de procéder sans plainte, autrement dit la procédure d'office était ici réfutée, particulièrement si elle s'appliquait aux voisins protégés par leurs coutumes. Ces procédures n'étaient pas nouvelles en Gascogne, mais elles n'avaient jamais été récusées à une telle échelle. Les communautés n'admettaient plus que leurs membres soient traités, « *cum si fossa criminoos*²⁷ ». Le *besin* disait subir une « *oppression* » lorsqu'on lui infligeait une contrainte de corps : « *dommage, oppression, totale destruction et perte de sa personne*²⁸ », au risque de la ruine et donc de la fuite, voire de l'exil – se *des-patriar* – hors de la seigneurie, situation expliquant la non présentation devant la cour. Dans une première lecture, ces trois motifs signalent donc un affrontement entre procédure accusatoire et inquisitoire, procédures qui ne sauraient être appliquées sans discernement, en fonction de la qualité des personnes.

Pourtant, la diffusion des usages judiciaires coercitifs ne reposait pas que sur la seule initiative souveraine française. C'est aussi à la racine, auprès des justices communautaires, que le rehaussement des styles et des procédures s'observe le mieux. La surenchère justicière avait déjà commencé en Gascogne mais elle avait été plus tardive. Beaucoup de marqueurs le démontrent : administration des peines, érection de fourches, recul de la place des notaires dans le procès, progrès des enquêtes, multiplication des procédures extraordinaires, rhétoriques des voleurs infestant le pays qui justifie la procédure d'office²⁹. Un exemple paraîtra ici particulièrement significatif. Entre 1451 et 1455, une croissance majeure de procès en sorcellerie agita la région³⁰. Tous furent initiés par des municipalités contre d'anciens *besins* diabolisés. Ces procédures nous sont connues car elles amenèrent les sénéchaux à en vérifier le bon déroulement³¹. Or, l'irrespect complet des procédures leur parut flagrant : peu d'écritures, pas de sentences interlocutoires avant la torture, pas d'informations préalables : les lacunes formelles sont innombrables ; elles expliquent alors la condamnation des consuls impliqués par la justice royale qui entendait se réserver les crimes énormes. À Marmande des femmes avaient été « *gehainnees et mises en question sans aucune sentence interlocutoire ne autres informacions precedans*³² ». À Saint-Sever « *ilz n'avoient mandement ne auctorite de justice*³³ ». Pour les

26 Un grief particulièrement récurrent dans le livre des Syndics de Béarn, voir ici l'édition partielle dans : Cadier et Courteault, 1889.

27 Une formulation très présente dans une enquête béarnaise en 1501 dans ADPA, E 329, non, fol.

28 Exemple : « *en son gran greuya, oppression et perte de sa persona* », dans une enquête de 1501 menée à Coarraze : Pau, Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, E 329.

29 Nous nous permettons ici de renvoyer à : Prétou, 2010 : 259 sq.

30 Voir Braun, 1977 : 257-278.

31 Plusieurs exemples significatifs : AnF, JJ 187, n° 41, fol. 22 v°; ADG, E 187, fol. 34.

32 AnF, JJ 187, n° 41, fol. 22 v°.

33 AnF, JJ 189, n° 150, fol. 69 v°.

municipalités, poursuivre les crimes faits à Dieu était en fait un excellent moyen d'établir une haute justice face aux ambitions des officiers du Valois. Chronologiquement, ces affaires eurent lieu précisément au lendemain de la conquête, comme un signal fort venant opportunément rappeler les autonomes régionales.

À partir de 1451, partout en Gascogne se constatent les rehaussements de style, mises en écriture en registres plutôt qu'en rouleaux, appel aux experts en lois, déclenchements d'enquêtes ordonnées par les jurades et les consulats des villes et des bourgs. Simultanément, une réaction justicière seigneuriale se faisait sensible qui visait la refondation des droits de justice les plus coercitifs³⁴. Les traditions du référentiel pacificateur des conflits par voie accusatoire étaient donc sérieusement malmenées et l'on ne pourrait affirmer que ce fut là de la seule responsabilité des sénéchaux. Les amendes pures et simples progressent dans ce même contexte que celui qui fit émerger les rhétoriques pacificatrices appuyées sur la mémoire du contraire. Suivons ici un exemple significatif de cette évolution : la ville de Riscle, autrefois sur la frontière, désormais au cœur d'une Gascogne sous l'entière autorité du royaume de France³⁵. À la lecture de la comptabilité municipale, il appert que les magistrats adoptent une posture de victimes des justices régionales. En raison de la conduite de leur charge, ils ne cessent d'être arrêtés, mis à rançon et littéralement extorqués pour absolution. Entre 1441 et 1475, à chaque exercice budgétaire, les dépenses communales signalent systématiquement les versements effectués pour faire élargir un agent de la communauté ou pour l'absoudre d'une sanction religieuse. Chaque année le paiement était prévisible, comme tombe la pluie, presque un chapitre budgétaire ordinaire. Les consuls se démenaient donc dans un environnement perturbé par des tensions afférentes aux ressorts des juridictions, chacune appliquant aux agents de l'autre les contraintes de corps, sitôt que la collectivité rivale était réputée empiéter sur des droits défendus. Les officiers étaient arrêtés, « comme s'ils étaient des criminels », au titre de la responsabilité collective : on s'emparait de qui on pouvait pour faire pression sur les consuls. La sortie hors les murs de ces derniers se révélait donc particulièrement périlleuse³⁶. L'exercice dans les murs l'était tout autant car l'affaiblissement d'une justice rivale passait également par la dénonciation, toujours en justice, de ses agissements. À partir de 1449, les officiers du comte d'Armagnac exécutèrent de nombreuses missions à Riscle pour y dénoncer l'état de la justice municipale. En 1475, les consuls, convoqués au siège de la justice comtale, se voyaient même signifier qu'à leur entière faute « la justice n'était pas administrée en Armagnac » : « *Degun que fessa mal en ladita vila non erat castigat*³⁷ ». Ils intimèrent donc l'ordre de livrer des criminels « sous peine de perdre les privilèges ». À ces prétentions, Riscle

34 Prétou, 2010 : 225 sq.

35 Nous nous appuyons ici sur : Parfouru et Carsalade du Pont, 1886.

36 Les consuls subissaient également quantité de sanctions religieuses infligées quasiment chaque année. Il s'agissait d'excommunications « blanches » – ou « *Scominge blanc* » – c'est-à-dire très communes. Voir *Comptes consulaires de la ville de Riscle, op. cit.* : 586.

37 « Celui qui faisait mal dans la ville, n'était pas châtié ». *Comptes consulaires de la ville de Riscle, ibid.* : p. 266.

rétorqua par la mémoire du contraire : ils n'avaient jamais eu à le faire. La réaction du sénéchal d'Armagnac fut vive : accompagné de dix-huit cavaliers et vingt-quatre arbalétriers, il se présenta aux portes de Riscle qu'il fit barrer avant d'emprisonner toute la ville par ce procédé, en bonne forme selon lui, pour incurie municipale.

Est-on ici dans un cas de contestation d'une justice pacificatrice vaincue par un pouvoir seigneurial coercitif ? Non, car les comptes de Riscle rapportent l'exact inverse. Dès 1461, les consuls avaient affermi leur justice en adjoignant au bayle des « assesseurs experts en lois ». La qualité procédurale se confortant, les consuls avaient des ambitions lisibles dans leurs dépenses. En 1472, ils avaient ordonné la fabrication de seps et de fers de justice, date à laquelle on leur reprochait justement de ne rien faire de convenable. En 1475, la construction d'un pilori en place publique s'achevait, puis c'était le tour des fourches patibulaires. L'on comprendra donc que le consulat, tout en défendant ses privilèges statutaires, investissait lourdement dans la répression pénale justicière. Ces faits avaient eu lieu juste avant que le sénéchal ne vienne avec sa troupe : nous en déduisons donc qu'en réalité il venait les en empêcher afin de préserver les droits de la justice d'Armagnac. Ultime avatar de ces affrontements justiciers, les consuls de Riscle décidèrent de revêtir le chaperon brun et rouge. Or, ces « *capayrons cossolaus*³⁸ », emblèmes de détention de la haute justice, singularisaient l'ampleur coercitive des pouvoirs dont les consuls disaient désormais être les détenteurs. Les dépenses municipales enregistrent explicitement leur confection à partir de 1472, puis chaque année ensuite. Les scribes qui écrivent cette dépense invoquent la coutume : « *ayxi que es acostumat* ». Puis ils y ajoutent un « *mantel* » spécifique pour les gardes, tout en indiquant à la notification de cette toute nouvelle dépense : « *ayxi es acostumat* ». C'était osé puisque le document rapporte l'inverse : les dépenses sont enregistrées en continu depuis 1449 et jamais un tel poste budgétaire n'y avait été inscrit. Ce qui était « antique » ne l'était pas nécessairement. Alors que les rhétoriques des communautés multiplient les reproches faits au seigneur dans lesquels ils réclament que ne soient mises en œuvre que les seules procédures pacificatrices accusatoires, ces mêmes communautés s'arrogeaient des hautes justices inquisitoires bien plus coercitives. L'affaire ressemble donc étroitement à un conflit de juridiction qui se serait drapé dans le discours du conflit de normes appuyé par l'évocation de l'absence de mémoire du contraire.

Dans ce terrain régional très versatile et surexcité par les rhétoriques de l'absence de mémoire du contraire, un double conflit externe et horizontal séparait des usages et des privilèges reliés au monde supposé apaisant des procédures accusatoires. La conquête française le révèle : les anciennes rivalités de couronnes expliquaient une lacune souveraine régionale qui entraînait un retard régional dans l'enregistrement des pratiques inquisitoires. Toutefois, un rattrapage avait déjà été engagé, visible dans les surenchères justicières des municipalités. Au seigneur, l'on opposait donc l'antiquité des usages accusatoires, tout en

38 *Comptes consulaires de la ville de Riscle, ibid.* : 489.

réclamant une accélération des procédures inquisitoires. Réversibilité des discours. La présence de la mémoire du contraire dans les écritures semble bien être un marqueur de conflit de normes. Quand c'est écrit, c'est qu'il n'est pas loin ; quand c'est proclamé, c'est pour dénoter son inverse ; s'il n'y a pas mémoire du contraire, c'est qu'elle y est. Et les règles de droit d'être ensuite inscrites telles quelles, très antiques, dans les monuments du droit aux XVII^e et XVIII^e siècles, une fois retirée la temporalité conflictuelle de leur apparition. À bien y regarder, la mobilisation régionale de la mémoire du contraire justifiait en réalité l'un, comme l'autre système de procédures. À partir de 1451, le pouvoir français se heurtait certes à la rhétorique de l'absence de mémoire du contraire, mais la même rhétorique servait *in fine* le résultat recherché par les officiers de la conquête : l'ajustement du style, des procédures et des usages. Quant au conflit de normes héritées de trois siècles de gouvernement anglo-gascon, il rencontra finalement sa solution verticale. Louis XI créa en 1462 la cour souveraine de Bordeaux que son père Charles avait refusé. Or, dès sa première audience, elle fut réputée avoir été fondée par Charles VII en 1451 et les séances avoir eu lieu en continu depuis cette date. Sens de cette fiction ? Nous écrivons que, sans aucun doute, il y avait alors absence fictive de mémoire du contraire.

Pierre Prétou
Université de La Rochelle

Œuvres citées

- BARRAQUÉ, Jean-Pierre (1999), *Le Martinet d'Orthez*. Biarritz : Atlantica.
- BARRAQUÉ, Jean-Pierre (2004) : « Le *for* dans le discours politique au début du xv^e siècle : naissance d'un mythe ». *Les variantes du discours régionaliste en Béarn, définition de l'identité culturelle et géographique*. Pau : Universitaria.
- BOCHACA Michel, PRÉTOU, Pierre, « Entre châtement et grâce royale : l'entrée de Bordeaux dans la mouvance française (1453-1463). *Le châtement des villes dans les espaces méditerranéens (Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes)*. Gilli, Patrick, Guilhembet, Jean-Pierre (dir.). Turnhout : Brepols, coll. « Studies in european urban history, 26 ».
- BRAUN, Pierre (1979) : « La sorcellerie dans les lettres de rémission du Trésor des Chartes ». *Actes du 102^e Congrès National des Sociétés Savantes*. Limoges, 1977. Paris : CTHS.
- CADIER, Léon, COURTEAULT, Henri (1889) : *Le livre des syndics des États de Béarn*. Paris : Champion.
- DU MOULIN, Charles (1577) : *Le grand coustumier général contenant toutes les coustumes generalles et particulières du royaume de France et des Gaules*. Paris : Jacques du Puys.
- GOURON, Marcel (1938) : *Recueil des privilèges accordés à la ville de Bordeaux par Charles VII et Louis XI*. Archives municipales de Bordeaux. Bordeaux : Castéra.
- HARRIS, Robin (1994) : *Valois Guyenne: a Study of Politics, Government and Society in Late Medieval France*. Bury St Edmunds: The Boydell Press, Royal Historical Society, Studies in History, 71.
- LABORIE, Yan *et alii* (2002) : *Le Livre de Vie, 1379-1382 : Bergerac au cœur de la guerre de Cent Ans*. Cahors : Fédérop.

- MARÉCHAL, Michel, POUMARÈDE, Jacques (1987) : *La coutume de Saint-Sever (1380-1480)*. Paris : CTHS.
- OURLIAC, Paul, GILLES, Monique (1990) : *Les fors anciens de Béarn*. Paris : CNRS éditions.
- PARFOURU, Paul, DE CARSALADE DU PONT, Jacques (1886) : *Comptes consulaires de la ville de Riscle, de 1441 à 1507*. Paris et Auch : Champion et Cocharaux, 2 vol.
- PRÉTOU, Pierre (2010) : *Crime et justice en Gascogne à la fin du Moyen Âge*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- STEVENSON, John (1861-1864) : *Letters and papers illustrative of the wars of the English in France during the reign of Henry the Sixth, King of England*. Londres : Longman Green Roberts.
- VALE, Malcolm (1969) : « The Last Years of English Gascony ». *Trans. Roy. Hist. Soc.*, 5th series, XIX, 1969.

L'effondrement de l'arène de Paris Garden en 1583 ou la difficile définition d'une hiérarchie des normes religieuses et politiques dans l'Angleterre réformée

Résumés

En janvier 1583, le *Bear Garden*, l'arène de combat d'animaux de Londres, s'effondre en pleine représentation dominicale. Dans les jours qui suivent, le prédicateur *godly*, John Field, publie un sermon, la *Godly Exhortation*, pour dénoncer les spectacles qui se déroulent le dimanche à Londres en violation du Sixième commandement et de la législation Tudor. Cet accident est l'occasion pour les *godlies* de contester publiquement la Réforme telle que menée par les rois Tudors. Field pointe leur incapacité à faire respecter le sabbat, afin de contester l'autorité religieuse que se sont arrogés les souverains Tudors, « Chefs suprêmes de l'Église sur terre ». À ses yeux, seuls les pasteurs, les véritables hommes de Dieu, peuvent définir l'architecture des normes dans la société anglaise. La critique de Field s'inscrit dans une conception calvinienne de la foi, puisque les « vraies » normes religieuses, telles qu'édictées par les pasteurs-prophètes, ne pourraient être entendues que d'un petit nombre d'élus, dont sont exclus la majorité des Londoniens.

In a Sunday of January 1583, the Bear Garden, the London bear baiting arena, crashed down during a representation. Few days later, the godly preacher John Field published *The Godly Exhortation*, a sermon condemning the Sunday bear baitings as an infringement of the Sixth Commandment and of royal laws. This event is an occasion for the « godly people » to publicly challenge the royal Reformation. Field highlights the inefficiency of the Tudor monarch to enforce the sabbath. Thus, he contests their authority as the Supreme Head of the Church in matters of religion. According to Field, only the clergymen, as men chosen by God, have the right to define the religious norms in a truly reformed English society. The *Godly Exhortation*, influenced by the calvinism, affirms that the right religious norms edicted by the preachers-prophets can be understood only by the small community of chosen ones and can only be ignored by the reprovved ones, the majority of the Londoners.

Mots-clés : Sanctification du dimanche, Londres élisabéthain, Réforme, combat d'animaux, prédication

Keywords: Sabbath, Elizabethan London, Reformation, bear baiting, preaching

Depuis 1923 et la publication de *The Elizabethan Stage* d'Edmund K. Chambers¹, il est communément admis que, dans la seconde partie du XVI^e siècle, les puritains dénonçaient les spectacles publics londoniens, et principalement le théâtre, considérés comme impies². Chambers présente les puritains comme des protestants radicaux qui cherchent à s'affranchir de l'Église d'Angleterre édifée dans les années 1530 par Henri VIII (1509-1547) et pérennisée par ses successeurs. Ces puritains portent un programme politique, religieux, social et culturel clair et en rupture par rapport à la religion réformée modérée promue par Élisabeth I^{re} (1558-1603). Les attaques des puritains quant à la licéité des spectacles publics masqueraient donc un conflit plus large autour de la hiérarchisation des normes politiques et religieuses dans l'Angleterre du XVI^e siècle. Les critiques adressées aux spectacles seraient ainsi le révélateur d'un processus de laïcisation de la sphère politique dans le royaume Tudor et des tensions que ce processus faisait naître entre, d'un côté, un État royal aux tendances sécularisatrices et promouvant une *via media* en matière de religion, et, de l'autre, les puritains qui défendraient une forme de théocratie fondée sur les Écritures.

Depuis une trentaine d'années, cependant, plusieurs historiens ont questionné la pertinence de la notion de puritanisme appliquée au XVI^e siècle. En effet, sous Élisabeth I^{re}, le puritanisme n'est pas encore constitué en une doctrine parfaitement cohérente ; de même, l'Église royale d'Angleterre n'a pas, avant le premier quart du XVII^e siècle, un corpus de croyances et de pratiques qui forment système. Dès lors, selon l'historien Patrick Collinson, on ne peut parler sous Élisabeth I^{re} de « puritains » mais de *godlies*. Brûlant d'un zèle religieux particulier, ces protestants jugent que l'Église d'Angleterre est « insuffisamment réformée »³. Ils n'entendent pas sortir de cette dernière, mais, au contraire, la réformer de l'intérieur. La différence entre les *godlies* et les autres protestants anglais serait donc une différence de degré dans l'intensité de la pratique religieuse et non une coupure d'ordre dogmatique ou politique⁴.

La présente étude entend réinterroger la coupure entre *godlies* et Église d'Angleterre sous Élisabeth I^{re} en analysant les diatribes des *godlies* contre les spectacles qui se déroulent le dimanche à Londres en violation du Sixième commandement et de la législation Tudor. On se focalisera, en particulier, sur la *Godly Exhortation*, un texte rédigé en 1583 par un prédicateur *godly*, John Field, qui dénonce les combats d'animaux dominicaux.

Cette analyse permettra, premièrement, de montrer que, contrairement à ce qu'affirmait Patrick Collinson, les *godlies* ne se distinguent pas des autres fidèles par une simple différence d'intensité dans la façon de vivre leur foi. Leur attitude vis-à-vis des Écritures, c'est-à-dire vis-à-vis des normes religieuses qu'un

1 Chambers, 1923.

2 Depuis le début du XX^e siècle, les historiens ont successivement expliqué le caractère impie du théâtre par une condamnation globale de la mimesis ou par une condamnation plus ponctuelle d'acteurs hommes jouant des rôles féminins. Voir respectivement, Barish, 1981 et Capp, 2003.

3 Ce sont les protestants zélés qui se qualifient eux-mêmes de « *godly* ».

4 Collinson, 1988. Voir également Lake, 2006 : 92.

chrétien doit observer, est radicalement autre. Si la plupart des réformés anglais partagent les mêmes normes religieuses et politiques issues de la Bible, ils ne confèrent pas à ces normes le même statut. Plus encore, ils s'opposent quant aux moyens qui permettraient à ces normes de se réaliser dans le siècle.

Deuxièmement, dans les années 1570-1580, la monarchie Tudor commence à fixer plus strictement la doctrine et les pratiques religieuses de l'Église d'Angleterre. Les *godlies*, qui jusque-là pouvaient trouver à l'intérieur de l'Église un « espace de jeu », s'en trouvent privés. Désormais, le rapport particulier et minoritaire des *godlies* aux normes scripturaires fait naître un conflit au sein de la société anglaise. Le conflit se cristallise non pas sur les normes à appliquer, puisque l'Écriture s'impose d'elle-même dans une société réformée, mais sur la question de qui a le droit d'interpréter et de faire appliquer les normes dans cette société : le pouvoir temporel ou le pouvoir spirituel.

Nous verrons que la volonté du pouvoir royal Tudor de faire sanctifier le sabbat à Londres et de faire adopter par leurs sujets la norme scripturaire du Sixième commandement, a donné lieu à une intense production législative. Parmi cette production normative, figure l'interdiction des spectacles publics dominicaux. Or celle-ci fut très mal observée durant tout le XVI^e siècle. Ceci entraîna une prise de parole des *godlies* pour dénoncer le non-respect du Décalogue, tant par les Londoniens que par les institutions censées faire appliquer la norme scripturaire.

La sanctification du sabbat dans l'Angleterre Tudor réformée

Dans les années 1530, Henri VIII inaugure un processus de réformation religieuse dans son royaume et rompt avec la papauté. L'Acte de Suprématie voté en novembre 1534 fait des rois Tudor les « chefs suprêmes de l'Église d'Angleterre sur terre »⁵ et leur donne toute autorité sur les questions d'écclésiologie, de discipline et de dogme⁶. Forts de ce statut et conformément à une conception partagée par l'ensemble des souverains européens du premier XVI^e siècle – qu'ils soient restés catholiques ou passés à la Réforme –, les Tudor entendent mieux encadrer les pratiques religieuses de leurs sujets afin de les mener au Salut. Cet idéal de réformation s'exprime, entre autres, par la volonté de faire respecter le Décalogue, dont le sixième commandement qui impose la sanctification du sabbat⁷.

Les débats autour du sabbat ne naissent pas à l'époque moderne. La doctrine du sabbat est formulée pour la première fois au III^e siècle et son contenu est périodiquement discuté lors de querelles théologiques qui agitent l'Église

5 Acte de Suprématie, 26 Henri VIII, cap. 1, *The Statutes of the Realm*, vol. 3, 1817 : 492.

6 Dans les faits, le souverain doit s'appuyer sur le Parlement pour les questions ecclésiologiques et disciplinaires et sur la Convocation de Cantorbéry pour les questions dogmatiques.

7 L'importance des Dix commandements est en partie liée à la place centrale de l'Écriture dans la religion telle que pensée par les réformateurs anglais. Voir, par exemple, William Tyndale qui, dans la « Préface au lecteur » de sa traduction du Nouveau Testament, écrit que « All the whole law which was given to utter our corrupt nature, is comprehended in the ten commandments », Daniell, 1989 : 4.

d'Occident durant le Moyen Âge. Contrairement à ce que l'on a longtemps pensé, la question du sabbat n'est pas, au XVI^e siècle, l'apanage des seuls protestants radicaux. En 1548, le théologien réformé modéré et futur évêque anglais, John Hooper, alors exilé à Zürich⁸, souligne dans sa *Declaration of the Ten Commandments* que le sabbat est indispensable au rétablissement physique de l'homme, mais aussi au repos de son âme. Selon lui, le Christ a supprimé les aspects ritualistes du sabbat des Juifs, mais il en a développé les aspects moraux. Tout vrai fidèle doit donc consacrer cette journée à Dieu. Si tous les théologiens réformés font d'une telle sanctification une nécessité, ils se livrent à d'âpres controverses pour, d'une part, définir quelles sont les activités que l'on peut licitement pratiquer pendant le sabbat et pour, d'autre part, fixer les sanctions encourues par ceux qui le profanent⁹. Le cas des divertissements et des spectacles dominicaux fait rapidement consensus : ils sont rangés parmi les activités impies¹⁰. Dans cette veine, le *King's Book*, confession de foi établie sous Henri VIII en 1543, affirme qu'il est plus grave de pratiquer un divertissement mondain le dimanche que de travailler¹¹. Dès lors, les personnes qui organisent, accueillent ou fréquentent des spectacles dominicaux, favorisent ou se livrent à des plaisirs sensuels, sont considérés comme des profanateurs du sabbat.

La monarchie, relayée à Londres par la municipalité, légifère afin que le jour du Seigneur soit sanctifié de façon adéquate. Il s'agit pour elles autant de faire respecter le commandement divin, norme absolue, que de hâter la conversion des Anglais à la religion du roi. Dans une injonction datée de 1548, Édouard VI tonne ainsi contre les contempteurs du sabbat :

Attendus qu'à notre époque, durant le jour saint, Dieu est plus offensé que satisfait, plus déshonoré qu'honoré par la paresse, l'orgueil, l'ivrognerie, les querelles et les disputes qui sont courants à notre époque, et que le peuple est persuadé qu'il suffit, pour honorer Dieu ce jour-là, d'écouter la messe et le service, bien qu'il n'en tire rien en vue de son édification, à partir de maintenant, tous les sujets fidèles et aimants du roi célébreront et fêteront les saints jours selon les saints plaisir et volonté de Dieu, c'est-à-dire qu'ils iront écouter la lecture et l'enseignement de la Parole de Dieu, ils prieront en public et en privé, ils méditeront sur les offenses qu'ils ont faites à Dieu et sur la façon de les amender, ils se réconcilieront charitablement avec leurs voisins s'ils sont en désaccord, ils recevront régulièrement la communion du corps et du sang du Christ, ils visiteront les pauvres et les malades, ils se comporteront avec la plus grande sobriété et entretiendront des conversations pieuses.¹²

8 En 1551, sous Édouard VI, il est nommé évêque de Gloucester, puis de Worcester.

9 Parker, 1988 : 48.

10 Collinson, 1996 : 32-57.

11 Hutton, 1994 : 78.

12 Injonction d'Édouard VI datant de 1548 ou 1549, éditée dans Cox, 1944 : 502.

Le vrai croyant ne doit pas se contenter d'assister à l'office dominical pour sanctifier correctement le sabbat, il doit consacrer à Dieu l'ensemble de cette journée. Une telle définition n'est pas spécifique au règne calviniste d'Édouard VI (1547-1553). Marie I^{re} la catholique (1553-1558) et Élisabeth I^{re} la réformée modérée (1558-1603) produisent des textes normatifs aux termes identiques¹³. Une telle réitération des interdictions durant tout le xvi^e siècle dénote autant la volonté royale d'affirmer et publiciser les normes nouvelles de la pratique religieuse que la récurrence des violations du sabbat par les Anglais.

Malgré la volonté affichée par les autorités civiles et ecclésiastiques de faire respecter le sabbat, certains Londoniens divisent en deux le temps dominical. Le matin et le début de l'après-midi sont consacrés aux pratiques religieuses, le reste de la journée aux divertissements. En effet, à partir du règne d'Henri VIII, les spectacles publics, principalement des représentations théâtrales et des combats d'animaux, se multiplient dans Londres. L'offre en spectacles est particulièrement importante le dimanche après-midi, en violation manifeste du commandement divin réaffirmé par les ordres royaux¹⁴. Dès les années 1550, des combats d'animaux se déroulent quasiment tous les dimanches au *Bear Garden*, l'arène située à Paris Garden sur la rive sud de la Tamise, et ils attirent plus de deux mille spectateurs. Par exemple, le dimanche 9 décembre 1554, le tailleur Henry Machyn consigne dans sa chronique manuscrite qu'il assiste le matin, sur l'esplanade de la cathédrale Saint-Paul, au prêche de Gilbert Bourne, évêque de Bath, avant de se rendre, l'après-midi, au *Bear Garden*...¹⁵

On aurait pu s'attendre à ce que les textes législatifs de la période Mid-Tudor entraînent la disparition des spectacles londoniens qui se déroulent en violation du sabbat. Or, on constate que l'offre en spectacles ne cesse de croître au cours du siècle. L'inaction du pouvoir est surprenante, d'autant que les combats d'animaux sont organisés par des officiers de la monarchie, le maître des animaux royaux ou ses députés...¹⁶ Les souverains auraient donc pu agir directement ou indirectement pour faire cesser les spectacles dominicaux. Comment, dès lors, expliquer l'écart entre la norme religieuse, constamment réaffirmée par les décisions royales, et la permanence des violations du sabbat, si ce n'est par une forme de tolérance de la monarchie vis-à-vis de spectacles qui contreviennent à sa législation religieuse ?

Une telle politique de tolérance s'explique par le contexte politique londonien. D'une part, la population de la ville ne cesse d'augmenter durant la seconde partie du xvi^e siècle, ce qui rend la métropole de plus en plus difficile à gouverner ; d'autre part, la multiplication des spectacles dominicaux semble être la conséquence d'une demande croissante des Londoniens en divertissements.

13 Henri VIII a pris une injonction similaire en 1538. Élisabeth I^{re} réaffirme la nécessité de sanctifier le dimanche dès sa première injonction de 1559. Voir également le formulaire de visite d'Edmund Bonner, l'évêque marien de Londres en 1554, Frere, 1910, vol. 2 : 330-352.

14 Le 2 mai 1546, cinq acteurs de la troupe du comte de Bath sont arrêtés dans les faubourgs de Londres pour avoir joués le dimanche. Décision du Conseil privé tenu le 6 mai 1546, Dasent, 1890, vol. 1 : 407. Il s'agit d'un des seuls exemples d'intervention de la monarchie contre des acteurs jouant le dimanche.

15 *Diary of Henry Machyn*, fol. 40v.

16 Spina, 2012.

Prenant, sans doute, acte de leur incapacité à juguler l'offre et la demande de spectacles dominicaux, les autorités élisabéthaines considèrent ces spectacles comme un « honnête divertissement » offert à la population londonienne et indispensable au maintien de l'ordre public et à la stabilité du corps urbain. Cette conception est exposée, par exemple, dans une lettre que le conseil privé adresse aux magistrats de Londres en 1571 : « le peuple doit se divertir et doit être détourné de nombreuses autres pratiques qui sont bien pires »¹⁷, parmi lesquels figurent les jeux d'argent ou la fréquentation de prostituées.

Non sans pragmatisme, la monarchie anglaise, confrontée à ses limites structurelles, préfère consacrer ses moyens à s'assurer que ses sujets se rendent à l'office dominical de mi-journée. En effet, si celui-ci est un moment privilégié d'enseignement de la Parole, sa fréquentation est également une marque de soumission au roi, chef suprême de l'Église¹⁸. Cela explique qu'en 1559, dans la première injonction de son règne, Élisabeth I^{re} demande aux évêques de désigner dans chaque paroisse « trois à quatre graves personnes » afin de s'assurer que tous les fidèles se rendent bien le dimanche à l'Église¹⁹. De même, lors des visites pastorales, les prélats, particulièrement ceux de Londres, rappellent régulièrement aux marguilliers cette obligation. Dans ces conditions, il est difficile de savoir si un individu fréquente l'office dominical par respect de la norme religieuse, et donc du fait d'une acculturation religieuse, s'il le fait par fidélité politique à la monarchie, ou s'il le fait par contrainte. Pour sa part, la monarchie semble se contenter de ce dernier motif.

Le choix des institutions de consacrer leurs forces à faire respecter le seul service dominical et de délaissier la sanctification du sabbat dans son ensemble apparaît dans un ordre du Conseil communal de Londres de mars 1553. Il y est défendu à tout Londonien d'organiser des spectacles publics le dimanche. Sont toutefois tolérés les spectacles commençant après 15 heures, car ceux-ci n'empêchent pas sur les horaires du service religieux²⁰. Très clairement, les magistrats veillent, avant tout, à empêcher la concurrence entre fréquentation du service et assistance aux spectacles en encadrant plus qu'en interdisant les divertissements. Cette politique ambiguë de tolérance est systématisée durant le règne d'Élisabeth I^{re}. D'un côté, la monarchie continue de produire des textes normatifs imposant aux Anglais de sanctifier le sabbat²¹, et les prélats londoniens d'interroger les marguilliers de paroisses sur la fréquentation des spectacles

17 Lettre du Conseil privé lue lors de la réunion de la cour des aldermen, le 20 mai 1572, London Metropolitan Archives (abrégé désormais en LMA), Rep 17, COL/CA/01/01/019, fol. 317.

18 Voir, par exemple, l'Acte d'Uniformité adopté par le premier Parlement élisabéthain en 1559. Cela est d'autant plus vrai que l'office dominical est aussi un lieu de communication politique pour le souverain. Voir Cooper, 2002.

19 Article 46 des Injonctions de 1559, Frere, 1910, vol. 3 : 22. Ces « personnes graves » patrouillent dans les rues de la ville pour relever le nom des personnes absentes à l'office divin.

20 LMA JCC 16, COL/CC/01/01/016, fol. 24. On retrouve la même ambition limitée dans des canons adoptés en 1571 par la Convocation de Cantorbéry. *A Booke of certaine Canons concernyng some parte of the discipline of the Church of England*, Londres, 1571 : 19.

21 Par exemple, l'homélie officielle, *Of the place and time of prayer*, publiée en 1563, s'appuie sur l'Ancien Testament et les Actes des Apôtres pour affirmer que celui qui enfreint le sabbat est en état de péché mortel. Quelques clercs réclament même que les contempteurs du sabbat soient punis de mort, conformément à l'Exode (31, 12-17) et au Livre des Nombres, (15, 32-36).

le dimanche²² ; de l'autre, les divertissements, surtout les combats d'animaux, abondent le dimanche²³ et aucun ordre n'est pris pour mettre fin aux spectacles auxquels pourraient se rendre les paroissiens après l'office.

Il serait cependant hâtif de penser que les autorités Tudor font prédominer les normes politiques (l'ordre public) sur les normes religieuses (le Salut). Les magistrats ne remettent pas en cause le lien transcendant qui doit unir cité terrestre et cité céleste. Ils continuent d'affirmer que la diffusion et la réalisation en actes de la Parole sont le couronnement et le but premier du bien commun politique dont ils sont les garants. Mais, à leurs yeux, il ne peut y avoir de réforme générale des comportements et des croyances du peuple anglais sans stabilité politique. Le *teleos* religieux nécessite la mise en ordre de la sphère temporelle. Or, l'État royal considère que les spectacles dominicaux y contribuent²⁴ et qu'il doit donc, au moins temporairement, les tolérer. Non sans paradoxe, la violation d'un des Dix commandements est envisagée comme un moyen d'assurer la conversion religieuse de tous les Anglais, au grand dam des protestants les plus radicaux, les *godlies*.

L'effondrement du *Bear Garden* selon John Field

C'est dans ce contexte que, le dimanche 13 janvier 1583, dans l'après-midi, s'effondre, en plein combat d'animaux, une tribune de l'arène du *Bear Garden*, provoquant plusieurs morts et des dizaines de blessés. Dès le 19 janvier, le prédicateur de la paroisse londonienne de St-Mary Aldermary, John Field, publie un opuscule, *A godly exhortation by occasion of the late judgement of God shewed at Paris Garden, the thirteenth of Januarie where were assembled by estimation about a thousand persons, whereof some were slaine*²⁵. Il y présente l'accident de Paris Garden comme une punition divine contre des profanateurs du sabbat²⁶, mais également contre les autorités civiles qui encouragent ou tolèrent de telles pratiques. Field n'est pas un simple prédicateur. Fortement influencé par le modèle genevois, il est l'un des plus influents *godlies* londoniens dès la fin des années 1560²⁷. Il participe à la rédaction de l'*Admonition to the Parliament* de 1572, un manifeste presbytérien violemment hostile à l'ecclésiologie mise en place par les souverains Tudor. Cet écrit lui a valu d'être envoyé un an en prison.

22 Voir les formulaires de visites épiscopales de 1560, 1571, 1576, 1580, 1584 et 1605.

23 Le voyageur italien Alessandro Magno, présent à Londres en 1562, signale que tous les dimanches, l'arène de Paris Garden accueille des combats d'animaux qui attirent de nombreux spectateurs. Magno, 1983 : 143.

24 Spina, 2011.

25 Field, 1583. La publication du livre est signalée dès le 19 janvier dans une lettre de William Fleetwood, *Recorder* de la Cité, c'est à dire principal officier judiciaire de Londres, au Lord Trésorier Burghley, lettre éditée dans Chambers et Greg, 1908 : 161. La catastrophe a sans doute donné lieu à d'autres écrits mais peu ont été imprimés, le libraire Henry Carre, qui publie le texte de Field, semblant avoir obtenu un privilège de publication.

26 Déjà, sous Édouard VI, en 1552-1553, le prédicateur John Bradford interprétait dans l'un de ses sermons, comme une punition divine le renversement d'une barge qui emmenait deux gentlemen assister à un combat d'animaux à Paris Garden un dimanche après-midi. Bradford, 1574.

27 Collinson, 1961 : 127-162.

La *Godly exhortation* révèle un conflit de normes entre *godlies* et monarchie, conflit qui existe au sein de la société anglaise depuis que la réformation henricienne a fait des souverains Tudor les « chefs suprêmes » de l'Église d'Angleterre. Toutefois, il ne s'agit pas d'un conflit entre normes politiques (maintenir l'ordre public et, plus largement, perpétuer l'État monarchique) et normes religieuses (respecter le sixième commandement et plus généralement la Parole) qui opposerait un « État élisabéthain moderne », porteur de normes de sécularisation, à des individus ou groupes d'individus, défenseurs d'une lecture littérale de la Bible, les *godlies*. En effet, le conflit ne porte ni sur le choix des normes à suivre, ni sur le fait de savoir qui a le droit de les définir. Tous les Anglais reconnaissent que les normes qui doivent être suivies sont celles définies par Dieu lui-même dans les Écritures.

Le texte de Field participe d'un tout autre conflit, conflit pour savoir qui a l'autorité suffisante pour interpréter les normes bibliques partagées. Or l'interprétation de ces normes se révèle indispensable pour qu'elles se réalisent dans le siècle. Une telle responsabilité doit-elle revenir à l'Église d'Angleterre, contrôlée par la monarchie, ou à d'autres, les ministres de la Parole dont Field fait partie ?²⁸ Loin de n'être qu'un réquisitoire contre les combats d'animaux qui se déroulent le dimanche, cet opuscule est pour le prédicateur un moyen d'interroger les processus qui permettent de passer d'une modalité prescriptive de la norme (que les comportements s'ajustent aux commandements) à une modalité descriptive de celle-ci (le respect des commandements est normal, c'est-à-dire communément pratiqué).

La voix d'un prophète

À plusieurs reprises dans son texte, Field fait le parallèle entre lui et les prophètes de l'Ancien Testament, entre sa parole et leur parole, entre son époque et leur époque. À ses yeux, l'Histoire sainte est en train de se rejouer. Comme les Juifs ont abandonné Dieu, les Anglais font de même : « nous allons [au service] comme [les Juifs] le faisaient du temps des prophètes »²⁹. Plus loin, Field glose un extrait du Livre d'Isaïe (58, 5) dans lequel la captivité des Juifs à Babylone est dite résulter, en partie, de la violation du sabbat. Son commentaire affirme que, du temps de l'Ancienne Alliance comme de la Nouvelle, Dieu rappelle son peuple à l'obéissance non pas par l'entremise des rois, mais par celle de ses prophètes. Or Field et les autres prédicateurs *godlies* sont convaincus de faire partie de la race des inspirés de Dieu. Ceci explique qu'à la différence des autorités temporelles Tudor, ces nouveaux prophètes n'ont jamais failli, rappelant

²⁸ Le roi d'Angleterre ne s'immisce pas directement dans l'élaboration du dogme. Celle-ci relève des clercs et des théologiens réunis au sein de la Convocation de Cantorbéry. Néanmoins, il s'agit largement d'un instrument entre les mains du souverain.

²⁹ Field, 1583 : B3v.

constamment aux Londoniens les commandements de Dieu « en criant pour que les profanations [du sabbat] soient réformées »³⁰.

Pendant, pour Field, qui s'inscrit dans la lignée de Calvin, la parole d'un prophète réformé et celle des prophètes vétértestamentaires n'ont plus le même statut : désormais fonction prophétique et fonction pastorale se recouvrent. « La prophétie réformée consiste à éclairer le sens du texte biblique dans une perspective didactique et non à prédire les choses à venir, dans une perspective eschatologique. Elle est donc un art de la communication, plus que de la vision »³¹. Le prophète réformé est donc un simple messenger de Dieu par lequel Sa Parole transite sans déperdition, comme par un canal parfaitement neutre³².

Porte-voix de la Vérité, le prophète ne peut et ne doit que réaffirmer indéfiniment le même message divin : la norme religieuse, et surtout le Décalogue, forme suprême de la Loi, doit être le fondement de tout acte du chrétien. Sur la page de titre de la *Godly exhortation*, figurent deux citations tirées de l'Exode (20, 8) et (31, 14)³³. Ce choix rappelle la norme sabbatique et la peine qu'encourt celui qui la viole³⁴, mais il rappelle surtout qui est à l'origine de la parole des prophètes et donc de celle de Field. En effet, selon la Bible, ces deux phrases ont été prononcées par Dieu lui-même et recueillies par Moïse. Le statut de ces versets est donc particulièrement sacré. De la sorte, guidé par la page de titre et par les citations bibliques qui saturent le texte, le lecteur doit interpréter à la lumière de l'histoire sainte l'effondrement du *Bear Garden* sur les spectateurs impies : « selon toute justice, ils méritaient non seulement d'être frappés et blessés, mais ils méritaient même de mourir »³⁵. En punissant de mort celui qui enfreint Son commandement, Dieu fait de cet événement une épiphanie de la norme. Field mène son lecteur à comprendre que, dans un royaume véritablement chrétien, le texte biblique ne doit pas être cantonné à une simple « réserve d'autorité »³⁶ : il est l'autorité même qui peut et qui doit advenir dans la sphère du politique.

Pour que le fait devienne *exemplum* et que la norme énoncée se manifeste pleinement comme Vérité, l'action divine doit être reconnue comme telle³⁷. Ainsi, pour asseoir l'interprétation selon laquelle Dieu est intervenu pour faire respecter Ses normes, Field se livre à une double herméneutique du signe. Tout d'abord, sa narration de l'effondrement du *Bear Garden* insiste sur tout ce qui

30 « Cried out for the reformation of such profanations », *ibid* : A3. Le terme de « cry out » est utilisé de façon récurrente dans les traductions anglaises des livres vétértestamentaires.

31 Szczech, 2011 et Millet, 1998.

32 Field, 1583 : B2v. Il est fort possible que la geste calvinienne soit à l'origine du renouvellement de cette image. Ainsi Théodore de Bèze nomme Calvin « Bouche du Seigneur ». Voir Szczech, 2011.

33 « Exodus 20 : 8 : Remember the Sabbath day to keepe it holier » et « Exodus 3 :14 : Yee shall therefore keepe the Sabbath, for it is holy unto youe he that delifileth it, shall die the death : therefore whosoever woorketh therein, shall be even cut off, from among his people ». L'extrait de l'Exode (20, 8) est cité intégralement dans la suite du texte, Field, 1583 : B5.

34 D'autres passages de l'Ancien Testament confirment cette condamnation : Nombres, 15, 32-36 ou Lévitique, 16, 27-35. Le Nouveau Testament, dont les lettres de saint Paul, se montre moins catégorique (Romains, 15, 4-8).

35 Field, 1583 : C2v.

36 Jégou, 2009 : 233.

37 À de nombreuses reprises, Field s'adresse directement à ceux qui étaient présents au *Bear Garden* le 13 janvier afin qu'ils attestent par leur témoignage ou par leur corps meurtri de la vérité de la norme, puisqu'ils ont été punis pour l'avoir transgressée.

semble attester que, lors de cet évènement, les cadres du « normal » ont été transcendés. Field ne qualifie jamais ce qui s'est passé d'« accident », car celui qui ne voit dans l'effondrement de l'arène de Paris Garden qu'un coup du sort et non l'œuvre de Dieu est un impie : « cela ne s'est pas passé par hasard, mais par la Providence de Dieu »³⁸. Ensuite, Field réinscrit l'évènement du 13 janvier dans une longue série de signes adressés par Dieu aux Londoniens qui violent Ses commandements. Il énumère les *visitations of God*³⁹ qui ont récemment frappé Londres : le tremblement de terre de 1580, qui toucha, en particulier, l'amphithéâtre le *Theatre*, les épidémies et les chertés que connaît la ville depuis 1582, ainsi que les pluies diluviennes qui s'abattirent sur le sud de l'Angleterre cette même année...⁴⁰ Le dérèglement de la nature et de ses lois devient la marque de l'intervention du Créateur et, donc, corroboration de la norme suprême, l'obéissance à la Toute-Puissance divine⁴¹.

Par la mise en mots de Field, l'effondrement du *Bear Garden* devient une validation de la norme : ceux qui ont enfreint le commandement divin, même après les mises en garde répétées des prophètes et après de nombreux signes divins, « ont été punis justement, et par ce par quoi ils avaient commis leur transgression »⁴². Le signe extraordinaire devient « rappel de » et « rappel à » la norme ordinaire⁴³. De manière plus subversive, le signe est surtout une mise en cause de la hiérarchie normative adoptée par la monarchie Tudor depuis la Réforme. Pour Field, le fait que la colère divine s'abatte à nouveau en 1583 sur un lieu de spectacles après le *Theatre* en 1580 est la preuve irréfutable de l'inefficacité ou de l'hypocrisie des autorités face aux divertissements dominicaux⁴⁴.

Il apparaît alors que le véritable enjeu du texte est de déterminer quelle est l'autorité qui peut légitimement énoncer la Loi dans une société véritablement réformée. Dans cette concurrence entre deux modalités d'énonciation de la norme religieuse, le statut de messenger confère au prophète une dignité et une autorité bien supérieures à celles dont sont dotés les pouvoirs temporels, ceux-ci n'étant qu'indirectement instaurés par Dieu⁴⁵. Miner l'autorité religieuse de la

38 Field, 1583 : C1v.

39 Le choix de cette expression est révélateur. Elle apparaît à dix reprises dans la traduction du Livre de Jérémie proposée par la *Bible des Evêques* pour désigner les calamités qui s'abattent sur Israël.

40 Field, 1583 : A3.

41 Ici, Field s'éloigne de Calvin qui refuse de traquer dans le monde les signes divins. Par contre, ce type de lecture herméneutique se retrouve aussi bien chez les catholiques que chez certains réformateurs dont Luther. Szczech, 2011.

42 Field, 1583 : A1. Cependant, il signale plus loin, page C2v, que, même dans la punition, Dieu se révèle magnanime : « Dieu comme un correcteur plein de pitié semble plutôt avoir voulu agiter son bâton au-dessus d'eux plutôt que de les en toucher ».

43 *Ibid* : B8v.

44 Pourtant, les autorités Tudor peuvent se montrer véhémentes dans leurs dénonciations des violations du sabbat. C'est le cas de l'évêque de Londres John Aylmer qui, en 1580, dans les semaines qui suivent le tremblement de terre qui touche la ville, affirme que « les comportements païens, c'est-à-dire la fréquentation des tavernes, des débits de boisson, des jeux, des jeux de hasard ainsi que l'assistance aux pièces de théâtre et aux combats d'animaux se font au plus grand déshonneur de Dieu, empêchent toute sanctification et consomment de manière inutile les biens des hommes qui devraient être bien mieux employés. », Admonition éditée dans Parker, 1988 : 89.

45 Sur la question des rapports entre prophètes réformés et autorités civiles, voir Junod, 2008 : 98 sq.

monarchie en pointant ses déficiences quant au sabbat, permet à Field de légitimer sa propre prise de parole et, plus largement, le droit des pasteurs à définir l'architecture des normes dans la société anglaise.

Une dénonciation de l'État Tudor

Non sans habileté, John Field choisit d'inscrire sa pensée au cœur de l'architecture normative théologico-politique bâtie par le pouvoir Tudor afin de la saper de l'intérieur. Il dédie la *Godly Exhortation* au Lord Maire et aux aldermen de Londres, soulignant que « les magistrats sont ceux qui sont les plus spécifiquement chargés de veiller à l'observation des lois de Dieu »⁴⁶. Le prédicateur semble faire sienne la conception qui se trouve au fondement de l'idéologie politique Tudor : les magistrats seraient des adjuvants de Dieu ayant pour tâche première de mener les hommes au salut quitte à les contraindre, si besoin est, par les lois et par la force. Field donne ensuite une définition de ce qu'est le sabbat en mobilisant, de façon quasi-littérale, les termes employés dans les injonctions royales :

Un jour consacré à la gloire de Dieu, durant lequel les saints de Dieu doivent s'assembler solennellement pour écouter sa Parole, pour s'adonner à la prière, pour recevoir les sacrements, pour méditer sur ses merveilleuses œuvres et pour mettre en pratique leurs pieux devoirs⁴⁷.

En procédant de la sorte, Field montre que les magistrats, en tolérant les violations du sabbat par les Londoniens, faillissent non seulement à leur mission, mais, qu'en sus, ils masquent leur impuissance ou leur manque de volonté sous un voile d'hypocrisie. Ainsi, Field accuse *in petto* la monarchie de ne considérer les normes religieuses, dont le Décalogue, que sous leur aspect de discours prescriptifs (et de se satisfaire de cette situation), alors qu'une action politique résolue depuis les années 1530 aurait déjà dû les transformer en des discours descriptifs. Field instrumentalise donc les discours normatifs édictés par les autorités Tudor en les retournant contre ces dernières⁴⁸.

Pour le prédicateur, le passage de la norme-prescription à la norme-description, c'est-à-dire le processus de réalisation de la norme, est lié à une question de volonté politique. Si la législation Tudor semble attester d'une volonté de suivre la vraie foi, cette volonté ne s'incarne jamais en norme. Cette absence de volonté se manifeste, selon Field, dans les discours récurrents tenus par la

46 Field, 1583 : A1.

47 « A day consecrated to his glory, wherein all solemne assemblies of Gods saynts should be occupied in hearing his worde, in giving them selves to prayer, in receiving his Sacraments, in meditating of his wonderfull workes and putting in practise of holy dueties », *ibid* : B3.

48 Tous les dépositaires de la norme sont accusés de laxisme par Field. Les clercs sont jugés trop timorés parce qu'ils tolèrent les errements de leurs ouailles, alors que les maîtres de maison qui ne font pas assez respecter les commandements divins à leurs dépendants.

municipalité londonienne. Les magistrats affirment ne rien pouvoir faire contre ceux qui violent le sabbat ou contre les lieux de représentations comme le *Bear Garden*, car les spectacles se dérouleraient en dehors de la juridiction civique⁴⁹. Bien que le Lord maire ne puisse intervenir directement à Paris Garden, il disposerait, d'après Field, d'autres moyens d'action comme interdire aux organisateurs de spectacle de faire de la publicité dans la ville ou défendre aux citoyens de sortir de l'enceinte civique...⁵⁰ Le prédicateur pointe l'hypocrisie de magistrats qui, derrière des discours parfois enflammés de défense des normes religieuses, tolèrent qu'elles soient violées chaque semaine.

Toutefois, en rappelant que Dieu « a confié [aux magistrats] le peuple sous l'autorité de Sa Majesté la reine »⁵¹, Field s'en prend indirectement au monarque, « Chef suprême de l'Église sur Terre ». Il concède certes que « les lois de ce pays ont saintement imposées que toutes les personnes quel que soit leur rang se rendent aux lieux où l'on célèbre publiquement le culte de Dieu »⁵², mais c'est pour mieux souligner que les pouvoirs temporels ne les font pas respecter. Lorsque les rois ne remplissent pas leur mission de bergers de leur peuple, les prophètes peuvent légitimement les tancer comme Samuel l'a fait avec Saül ou Nathan avec David. Prenant le contre-pied de la réforme henricienne, Field s'érige ainsi en juge de la politique religieuse royale. Il affirme à nouveau que l'autorité supérieure à définir les normes religieuses appartient aux pasteurs et non au souverain.

Si Field refuse aux pouvoirs temporels une quelconque autorité sur la norme religieuse, il affirme, à l'inverse, l'autorité du spirituel à définir les normes politiques souhaitables. En promulguant des lois civiles qui s'inspirent de la loi divine, « Dieu sera servi, le prince mieux honoré, vous-même obéis et tous seront menés avec bonheur jusqu'au Paradis »⁵³. Pour Field, de bons chrétiens feront donc toujours de bons sujets, mais de bons sujets ne font pas forcément de bons chrétiens. Renversant la conception politico-religieuse de l'État Tudor, il pointe l'inefficacité à long terme du choix politique des pouvoirs temporels en matière de divertissements. Les gouvernants ne s'assureront de la paix sociale et de l'ordre politique que s'ils font respecter les commandements divins⁵⁴.

Field porte le fer encore plus loin. Il sous-entend que le royaume d'Angleterre ne suit pas les normes bibliques, mais que le système normatif qu'il a adopté est tout entier tourné vers le mondain. Dans une lecture machiavélienne de la conception Tudor du lien entre politique et religieux, Field prétend révéler que la monarchie ne considère pas les commandements divins comme une

49 L'arène se situe, en effet, dans le manoir de Paris Garden. Voir, par exemple, la lettre du 17 juin 1580, adressée par le Lord Maire Nicholas Woodroffe à Lord Burghley, LMA Rem. I, n° 40, fol. 18-18v. Voir Spina, 2013 : 479.

50 Field, 1583 : A2v. Les moyens proposés par Field sont, pour certains, tout à fait réalistes et applicables. Ainsi, l'interdiction faite aux acteurs de faire de la publicité dans la Cité a déjà été édictée et appliquée lors d'épidémies touchant la ville, Spina, 2013 : 299-308.

51 *Ibid* : A3.

52 *Ibid* : B5.

53 *Ibid* : A3v.

54 La *Godly exhortation* illustre ainsi le double mouvement du prophétisme du XVI^e siècle, mis en lumière par D. Crouzet : il est simultanément critique du magistrat et enseignement au roi de ce qu'est la monarchie telle que voulue par Dieu, Crouzet, 1990 : 412.

fin, mais comme un outil de domination politique au service de sa propre perpétuation. Les lois royales se contenteraient, d'après lui, d'instaurer une orthopraxie toute formelle au détriment de l'enseignement et de l'intériorisation de l'orthodoxie par les fidèles. Le prédicateur instille dans l'esprit des lecteurs l'idée que la réformation telle que menée par les Tudor n'est qu'une illusion. Elle n'a jamais réellement mis fin au règne de l'Antéchrist romain. Derrière les discours et les gestes hypocrites de dévotion, l'Ennemi œuvre toujours à la damnation des Anglais⁵⁵.

Affirmer la norme afin de créer une communauté d'élus

Derrière la critique de l'édifice politico-religieux Tudor sourd une dénonciation plus vaste de la société londonienne. En effet, si les Londoniens n'obéissent pas à l'une des normes religieuses les plus importantes, la sanctification du sabbat édictée dans le Décalogue, ne peut-on pas, dès lors, se demander si leur respect de l'ensemble des normes religieuses n'est pas simple ritualisme ?⁵⁶ Ne se rendent-ils à l'église le dimanche que par obligation politique ou sous la pression sociale, sans percevoir intérieurement le sens du Sixième commandement⁵⁷ ? Selon Field, respecter extérieurement la norme sans la faire vivre intérieurement est pire que de ne pas la respecter du tout. L'orthopraxie, dont se satisfait le pouvoir Tudor, n'a aucune valeur par rapport à l'orthodoxie qui, elle, est révélatrice de la vraie foi.

La *Godly exhortation* n'a cependant pas pour ambition de ramener l'ensemble des pécheurs vers le droit chemin. Elle dépeint les Londoniens comme un peuple à la nuque raide, refusant de se plier à toute norme extérieure. Cette anomie (« ils suivent leur propre volonté ») est assimilée, à la suite d'Augustin, à une forme d'idolâtrie : « chacun élevant une idole dans son propre cœur »⁵⁸. L'accident de Paris Garden permet à Field de promouvoir une position théologique radicalement calvinienne, en marge de la dogmatique plus modérée que l'Église d'Angleterre est en train d'adopter. L'auteur convoque ainsi « la parabole du semeur » (Mt 13, 13-17 et Mc 4, 8-12) : celui qui reste passif, celui qui refuse de faire vivre le commandement divin, qui ne fait pas de l'Écriture sa norme de vie, est de « ceux qui écoutent la Parole de Dieu sans en tirer profit et [de] ceux qui regardent bêtement les jugements de Dieu »⁵⁹. La Parole, norme juste par excellence, apportée aux réprouvés qui n'ont pas reçu la grâce, ne sert donc à rien⁶⁰.

55 On peut même se demander si Field ne fait pas de l'État Tudor un nouvel avatar de la « Bête » de l'Apocalypse qui instaure une fausse dévotion fondée sur des actes extérieurs pervertissant l'esprit de la Loi.

56 Dès la Dédicace aux magistrats, Field souligne que le non-respect du sabbat n'est qu'une des transgressions religieuses des Londoniens...

57 Field, 1583 : B3.

58 *Ibid* : B3.

59 *Ibid* : A3.

60 Pire, la Parole apportée aux réprouvés peut conduire ces derniers à durcir encore leur cœur et violer d'autant plus les commandements divins. Une telle idée est déjà présente dans la préface du réformateur William Tyndale à sa traduction du Nouveau Testament en anglais. Voir Daniell, 1989 : 4.

Aux yeux des *godlies* qui respectent à la lettre la Parole, les Londoniens qui se rendent à des spectacles dominicaux sont simultanément des provocateurs et des témoins, à leur corps défendant, de la Vérité⁶¹. Le spectacle de la violation continuelle du sabbat est une preuve supplémentaire du fossé qui existe entre les élus, capables de voir la Vérité, et les réprouvés, qui en sont incapables.

Le respect des normes édictées par Dieu, ici la sanctification du sabbat, devient un fil d'Ariane qui unit le passé (la Révélation), le présent (l'Angleterre de 1583) et l'avenir (le Salut). Dans un refus du discours de l'Église et de la monarchie Tudor qui présente l'Angleterre post-réformation comme un « nouveau peuple élu », la catastrophe de Paris Garden permet aux *godlies* de produire un discours de la norme dans lequel le respect de cette dernière est un moyen pour le petit troupeau des vrais élus de se reconnaître au milieu de la vaste communauté des réprouvés. Par ses références incessantes à l'Ancien Testament et surtout au Pentateuque, Field construit l'image d'un nouveau peuple élu qui se conforme à la Loi de l'ancien peuple élu. Respecter la norme vétér testamentaire réaffirmée par les apôtres et les Pères, c'est rendre manifeste son appartenance à la vraie Église, l'Église invisible. Cependant, les réprouvés qui s'ignorent, et dont font sans doute partie les magistrats Tudor, constituent un véritable danger pour les élus : ils se pensent dépositaires de la vraie norme religieuse, alors qu'ils ne sont que des faux prophètes qui essaient d'imposer des normes viciées aux vrais chrétiens.

Sous l'apparence d'une condamnation du laxisme des autorités en matière de spectacles dominicaux, le petit opuscule de John Field est une attaque frontale contre l'État Tudor tel qu'il s'est construit à partir d'Henri VIII. Il est cependant difficile d'élucider les raisons qui ont poussé Field à mettre en exergue les conflits de normes qui parcourent l'Angleterre du XVI^e siècle. Une lecture radicale de cet ouvrage pourrait faire penser que, annonçant les puritains du XVII^e siècle, Field s'attaque à la politique de tolérance des spectacles pour révéler aux yeux de tous les Anglais une subversion, plus générale et absolue, des normes chrétiennes dans l'Angleterre Tudor. En s'érigeant en défenseur de la norme biblique, Field entendrait priver la royauté d'une partie de sa légitimité politique et ainsi restreindre son champ d'action dans la sphère religieuse pour que seuls les prophètes puissent l'investir.

Une lecture plus modérée ferait de la *Godly exhortation* un outil de conflit producteur de norme. Field chercherait à peser sur la monarchie pour que celle-ci modifie, en partie au moins, sa législation et ses pratiques de pouvoir. En effet, l'élaboration et la pérennisation de la norme est toujours un processus en bonne partie conflictuel, non seulement entre les institutions, mais aussi entre des institutions et des groupes plus ou moins structurés d'individus.

Dans tous les cas, des identités naissent de ce conflit autour de la sanctification du sabbat. Field crée explicitement une hiérarchie entre des communautés

61 Aux yeux des partisans d'une norme, tous ceux qui ne la suivent pas sont nécessairement « anomiques » puisqu'ils suivent des normes qui ne sont pas vraies et qui donc ne sont pas des normes. Elias et Scotson, 1997 : 46. Olivier Millet souligne quant à lui qu'un des traits majeurs de l'éloquence prophétique pour les grands réformateurs est « l'alternance de la menace terrifiante contre les impies et de la promesse consolante adressée aux fidèles », Millet, 1998 : 76.

qui se juxtaposent dans Londres mais qui n'ont pas les mêmes normes, c'est-à-dire entre une communauté d'élus qui respectent les normes bibliques, et une communauté, plus vaste mais anomique.

Olivier Spina

Université Paris-Sorbonne, UMR 8596 Centre Roland Mousnier

153

Œuvres citées

- A Booke of certaine Canons concernyng some parte of the discipline of the Church of Engand*, (1571) : Londres : John Day.
- A London Provisioner's Chronicle*, 1550-1563, by Henry Machyn, (récupéré le 8 octobre 2013, <http://quod.lib.umich.edu/m/machyn/>)
- The Statutes of the Realm*. Vol. 3 (1817), Londres : Public Record Office.
- BARISH, Jonas (1981) : *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press.
- BRADFORD, John (1574) : *Two notable sermons made by that worthy Martyr of Christ Master John Bradford, the one of Repentance, and the other of the Lords supper never before imprinted. Perused and allowed according to the Queenes Maiesties Iniunction*. 1574. Imprinted at London, by John Awdeley and John Wyght. Londres : John Awdeley et John Wyght.
- CAPP, Bernard (2003): « Playgoers, Players, and Cross-dressing in Early Modern London. The Bridewell evidence ». *The Seventeenth Century*, vol. 18/2 : 159-171.
- CHAMBERS, Edmund K. & GREG, Walter W., Éd. (1908) : « Dramatic records from the Lansdowne Manuscripts ». *The Malone Society Collections* n° 1, part II : 143-215.
- CHAMBERS, Edmund K. (1923) : *The Elizabethan Stage*. Oxford : Clarendon Press.
- COLLINSON, Patrick (1961) : « John Field and Elizabethan Puritanism ». *Elizabethan Government and Society. Essays presented to Sir John Neale*. Éd. Stanley Bindoff, Joel Hurstfield et Charles Williams, Londres : The Athlone Press : 127-162.
- COLLINSON, Patrick (1988) : *The Birthpangs of Protestant England. Religious and Cultural Change in the Sixteenth and Seventeenth Century*. Basingstoke : MacMillan.
- COLLINSON Patrick (1996) : « Elizabethan and Jacobean puritanism as forms of Popular Religious Culture ». *The culture of English puritanism, 1560-1700*. Éd. Christopher Durston et Jacqueline Eales, Londres : MacMillan : 32-57.
- COOPER, J.P.D. (2002): « O Lord save the Kyng : Tudor Royal Propaganda and the Power of Prayer ». *Authority and Consent in Tudor England*. Essays presented to C.S.L. Davies, Aldershot : Ashgate : 179-196.
- COX, John Edmund, Éd. (1844-1846) : *Miscellaneous writings and letters of Thomas Cranmer*, 2 vol., Cambridge : Parker Society.
- CROUZET, Denis (1990) : *Les Guerriers de Dieu*. Seyssel : Champ Vallon.
- DANIELL, David, Éd. (1989) : *Tyndale's New Testament*. New Haven : Yale University Press.
- Dasent, John Roche, Éd. (1890-1907) : *Acts of the Privy Council of England, 1542-1604*. 32 vol. Londres : Her Majesty's Stationery Office.
- ELIAS, Norbert et SCOTSON, John (1997) : *Les logiques de l'exclusion*. Paris : Fayard.

- FIELD, John (1583) : *A godly exhortation, by occasion of the late judgement of God, shewed at Paris Garden, the thirteenth of Januarie where were assembled by estimation about a thousand persons, whereof some were slaine*. Londres : Henry Carre.
- FRERE, Walter, Éd. (1910) : *Visitations articles and injunctions of the period of the Reformation*, 3 vol., Londres : Longman.
- HUTTON, Ronald (1994) : *The rise and fall of merry England. The ritual year, 1400-1700*. Oxford: Oxford University press.
- JÉGOU, Laurent (2009) : « Norme et autorité ; autorité de la norme. En guise de conclusion ». *Hypothèses* : 221-235.
- JUNOD, Samuel (2008) : *Agrippa d'Aubigné ou les misères du prophète*. Genève : Droz.
- LAKE, Peter (2006) : « Anti-Puritanism : The structure of a Prejudice ». *Religious politics in post-Reformation England: essays in honour of Nicholas Tyacke*. Éd. Kenneth Fincham et Peter Lake, Woodbridge: Boydell Press : 80-97.
- MAGNO, Alessandro (1983) : *The London Journal of Alessandro Magno*, éd. Caroline Barron, Christopher Coleman et Claire Gobbi, *London Journal*, vol. 9/2 : 136-152
- MILLET, Olivier (1998) : « Éloquence des prophètes bibliques et prédication inspirée : la prophétie réformée au XVI^e siècle ». *Prophètes et prophéties au XVI^e siècle, Cahiers V.-L. Saulnier 15*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure : 65-82.
- PARKER, Kenneth (1988) : *The English Sabbath: a study of doctrine and discipline from the Reformation to the Civil War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SPINA, Olivier (2011) : « Disorders and inconveniences in this City. Le contrôle par les autorités laïques et religieuses des spectacles dans le Londres Tudor ». *Spectacles et pouvoirs dans l'Europe d'Ancien Régime*. Éd. Marie-Bernadette Dufourcet, Charles Mazouer et Anne Surgers, Tübingen: Narr Verlag Biblio 17 : 95-111.
- SPINA, Olivier (2012) : « De la cour à la ville. Les combats d'animaux sauvages à Londres sous les Tudor ». *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne*. Éd. Corine Beck et Fabrice Guizard, Amiens : Encre Éditions : 93-107.
- SPINA, Olivier (2013) : *Une ville en scènes. Pouvoirs et spectacles à Londres sous les Tudors (1525-1603)*. Paris : Classiques Garnier.
- SZCZECH, Nathalie (2011) : *Une maïeutique du verbe. Guerre de mots et jeux de postures dans l'œuvre poétique de Jean Calvin (1531-1564)*, thèse dactylographiée, Université Paris Sorbonne.

« The first great warrior for the freedom of nations » : Jeanne d’Arc et l’imaginaire américain

Résumés

Cet article explore la réinvention de la figure de Jeanne d’Arc dans une pièce de John Daly Burk produite en 1798 et une biographie composée par Charles McClellan Stevens en 1918. Si les deux œuvres sont écrites dans des contextes différents, elles s’inscrivent néanmoins dans une vision téléologique de l’histoire où la vie de la pucelle est une répétition – dans les deux sens du terme – de la naissance de la nation américaine. Ces deux textes dressent en outre un portrait de Jeanne qui répond point par point à celui qu’en propose Shakespeare tout en ayant recours à la force légitimante du dramaturge élisabéthain.

This article explores how the figure of Joan of Arc is revisited in John Daly Burk’s *Female Patriotism; or, the Death of Joan d’Arc: An Historic Play in V Acts* (1798) and Charles McClellan Stevens’ biography of the maid (1918). Although they were published in completely different contexts, both works are informed by a teleological vision of history in which Joan’s life both reenacts and foreshadows the advent of the American nation. They also respond to Shakespeare’s representation of the virgin warrior although their use of the Elizabethan playwright is part and parcel of a legitimizing strategy.

Mots-clés : Shakespeare, John Daly Burk, Charles McClellan Stevens, Jeanne d’Arc, culture américaine

Keywords: Shakespeare, John Daly Burk, Charles McClellan Stevens, Joan of Arc, American culture

Que la figure de Jeanne d’Arc brille par son absence dans l’Amérique coloniale n’a *a priori* rien de surprenant : catholique fervente et farouche protectrice de la couronne française, la Pucelle ne dispose, outre sa chasteté, que de fort peu d’atouts pour exalter et fasciner les habitants du Nouveau Monde. Ce n’est que lorsque les Anglais deviennent l’ennemi à abattre et qu’une armée de patriotes se

met en tête de les bouter hors d'Amérique que la guerrière fait son entrée dans l'imaginaire de la jeune nation¹. Se pencher sur la place qu'elle occupe dans la culture américaine ne se résume donc pas à une simple analyse à deux termes de la captation d'un symbole national français par une jeune culture, mais se doit de prendre en compte une troisième aire. Car si la France et les États-Unis ne partagent ni la même langue, ni la même histoire, si un océan les sépare, les deux pays ont connu des relations pour le moins tumultueuses avec la perfide Albion.

Bouté hors de France au xv^e siècle et des treize colonies américaines trois siècles plus tard, l'Anglais apparaît à plus d'un titre comme le frère ennemi du Français et du citoyen américain. Prétexte à une satire de la religion catholique, la figure de la Pucelle est malmenée en France par Voltaire, mais vite intégrée à l'imaginaire révolutionnaire et républicain, bien que la jeune femme ait combattu au nom du rétablissement de l'autorité du roi sur l'ensemble du territoire². Symbole du peuple pour les uns, du martyr patriotique, de la foi ou du sacrifice individuel pour d'autres, elle est l'une des rares figures de l'histoire française revendiquées à la fois par les révolutionnaires, les bonapartistes, les catholiques, les monarchistes et les nationalistes³. Si Jeanne constitue un symbole d'unité en France, son existence et ses combats peuvent également être lus à l'aune de l'histoire et des valeurs américaines : choisie par Dieu pour accomplir une mission, fille du peuple à la tête d'une armée, elle incarne l'une des premières formes de résistance victorieuse face au pouvoir anglais.

Cette étude se propose d'explorer deux textes d'époques et de natures différentes, mais qui offrent chacun une relecture américaine du personnage de la pucelle. On s'intéressera d'abord à une pièce de John Daly Burk, *Female Patriotism ; or, The Death of Joan d'Arc*, produite en 1798, à une période où la scène politique de la jeune nation se trouve politiquement divisée entre fédéralistes et Républicains-Démocrates. Né en Irlande en 1775, Burk est renvoyé de Trinity College (Dublin) où il fait ses études, en raison de ses positions religieuses et politiques en faveur de la liberté de pensée⁴. Il émigre aux États-Unis en 1796 et s'installe à Boston, où il devient rédacteur de deux journaux qui soutiennent ouvertement Jefferson, mais meurt dans un duel en 1808⁵. En sus de ses activités éditoriales, il s'illustre par la composition de plusieurs pièces de théâtre qui exaltent le patriotisme américain, notamment *Bunker Hill ; or, the Death of General Warren*, qui est représentée pour la première fois à New York en 1797.

On étudiera également une biographie de la Pucelle rédigée par un certain Charles McClellan Stevens, *The Wonderful Story of Joan of Arc and the Meaning of Her Life For Americans*, publiée en 1918. Si l'homme est tombé dans un oubli complet, il est également l'auteur de deux autres biographies / hagiographies d'Abraham Lincoln et de George Washington (qui connurent toutes deux un certain succès), publiées un an avant son volume dédié à la pucelle, et

1 Blaetz, 2001 : 193.

2 Heimann, 2005 : chap. 1 et 2.

3 Heimann, 2005 : 176.

4 Borman, 1984 : 111.

5 Wilmeth, Miller, 1993 : 90.

dont les titres identiques dans leur structure syntaxique (*The Wonderful Story of Lincoln, and the Meaning of his Life for the Youth and Patriotism of America* et *The Wonderful Story of Washington, and the Meaning of his Life for the Youth and Patriotism of America*) inscrivent très nettement l'œuvre de Stevens dans une entreprise de glorification du génie national américain.

Une pièce aux accents politiques postrévolutionnaires fougueux de la fin du XVIII^e siècle et une biographie publiée pendant la Première Guerre mondiale qui fait de la Pucelle d'Orléans un symbole d'exaltation de la foi : ces objets discursifs difficilement identifiables semblent avoir bien peu en commun, si ce n'est l'absence à peu près complète de notoriété de leurs auteurs. Ils s'inscrivent néanmoins tous deux dans des contextes où les États-Unis affirment leur identité et glorifient les valeurs qui sont censées fonder leur *ethos* tout en se distinguant d'une nation ennemie : la couronne britannique une vingtaine d'années après l'Indépendance dans un cas et l'Allemagne impériale pendant la Première Guerre mondiale dans l'autre.

À travers l'analyse de ces deux textes, il ne s'agit bien entendu pas d'étudier l'ensemble du devenir de la figure de Jeanne d'Arc en terre américaine – d'autant plus que l'œuvre de Mark Twain ne sera qu'évoquée –, mais de souligner un certain nombre d'enjeux politiques, idéologiques et intertextuels que soulève le recours à celle qui, plus que tout autre, symbolise la résistance française à l'invasion ennemie, tout en offrant à l'Amérique l'occasion de se mettre en mots. On ne se cantonnera pas non plus à une simple étude des œuvres dans leur contexte, ni au récit historique explicite qu'elles relatent (la vie et la mort de Jeanne d'Arc). Des travaux récents ont justement rappelé que l'étude des liens entre littérature et histoire ne se limite pas à une telle approche. *Le Débat* a notamment consacré un numéro à « l'histoire saisie par la fiction » dans lequel sont explorées les porosités entre les deux champs, qu'il s'agisse des interstices de l'histoire dans lesquels la littérature s'immisce, du recours au récit et aux techniques littéraires par les historiens ou bien de la manière dont l'approche historique peut éclairer une œuvre littéraire⁶. La revue des *Annales* s'est quant à elle intéressée en 2010 aux « savoirs » historiques et sociaux qu'offre la littérature⁷. Loin de voir dans ces deux ouvrages un simple « reflet » d'une réalité historique, on explorera ici les modalités selon lesquelles ils pensent l'histoire ainsi que la mise en mots des visions du temps historique qui les sous-tendent – visions qui non seulement mobilisent plusieurs temporalités et espaces, mais engagent également la place même de la nation américaine dans l'histoire.

L'œuvre de John Daly Burk est représentée pour la première fois au *New Park Theatre* de New York en 1798⁸, mais ne remporte pas le succès de *Bunker-Hill*, produite à New York un an plus tôt⁹. Jeanne y est érigée en incarnation même du courage et du patriotisme, ainsi qu'en victime d'Anglais cruels et corrompus. Dès le début de la pièce, le ton est donné : si les valeureux Français

6 Anheim, Lilti, 2010.

7 *Le Débat*, mai-août 2011.

8 Wegelin, 1968 : 19.

9 Wilmer, 2002 : 69-70.

rivalisent de bravoure, les Anglais jouent le rôle des fourbes, qui complotent et trahissent, faute de pouvoir s'imposer sur le champ de bataille. Ainsi, Jeanne n'est pas capturée au combat, mais alors qu'elle se repose sur les bords de la Loire, après avoir retiré son armure. Contrairement à l'œuvre de Shakespeare, Talbot n'incarne plus *lethos* aristocratique dans toute sa splendeur et sa vertu, mais apparaît comme un opportuniste hautain qui tente de justifier son rang bien plus par son nom que par ses actes, et qui considère que la fin justifie les moyens.

C'est dans des termes qui ne sont pas sans évoquer la guerre d'Indépendance que chaque camp décrit son ennemi. Les Anglais deviennent ainsi des tyrans et Chastel, l'*alter ego* de Jeanne, se voit traité de rebelle par Bedford (« Speak, licens'd rebel ! », II.1¹⁰). Les Français, au contraire, sont immédiatement identifiés comme de vrais patriotes (Mary [l'épouse du dauphin] : « ... the glow of patriotism chases fear away », I.2) et ne cessent d'affirmer l'amour qu'ils portent à leur pays (Dauphin : « ... we, the country's true and zealous friends », I.1). On voit ainsi très vite que le dramaturge parle moins ici de la France que de son propre pays, moins du Moyen-Âge que du dernier quart du XVIII^e siècle, moins d'Orléans que de Lexington. Lapsus révélateur : la plupart du temps, il ne s'agit pas pour Jeanne de combattre les Anglais, mais bien les Britanniques (« British wolves », « the sons of Britain », II.1). S'ils sont dans la pièce les soldats d'un roi (Henri VI) qui revendique la couronne française, ces hommes qui occupent en toute illégitimité un territoire étranger ne cessent de faire écho au combat des patriotes américains contre George III, la pièce pouvant ainsi se lire selon une double logique temporelle.

En outre, la Pucelle est moins un symbole de la fidélité à la monarchie française que la porte-parole des idéaux jeffersoniens et la production de la pièce s'inscrit dans un contexte de fortes tensions entre les Républicains-Démocrates (partisans de Thomas Jefferson) et les Fédéralistes (qui soutiennent le président John Adams). Dès la première scène, le dauphin déplore les effets délétères des divisions partisans et la pièce se range très clairement du côté des jeffersoniens, positionnement idéologique étudié en détail par S. E. Wilmer, notamment pour *Bunker Hill*, produite à New York un an plus tôt¹¹. La jeune femme du XV^e siècle devient paradoxalement une héritière des Lumières qui n'hésite pas à évoquer les forces obscurantistes du Moyen-Âge (« the darkness of the middle age », IV.1) et qui ne s'adresse pas à Dieu lorsqu'elle prie, mais à « la puissance suprême » ou à « l'esprit universel de l'univers » (« Power supreme » et « thou universal soul of universe », II.2).

10 Les pages de l'édition originale consultée n'étant pas numérotées, je ferai uniquement référence à l'acte et à la scène dont les citations de la pièce sont tirées.

11 Wilmer, 2002 : 61. Wilmer montre néanmoins que malgré la ligne républicaine démocrate de *Bunker Hill*, Burk parvient à « intégrer son positionnement politique partisan dans un cadre nationaliste afin de plaire à un public plus large » (62). Il souligne également que Jeanne incarne une forme de mobilité sociale et d'égalitarisme républicain (71).

La figure de la bergère fait également pleinement écho à une vision rurale de l'Amérique prônée par le troisième président américain, où l'homme vertueux et éduqué vit en harmonie avec la nature. Après la prise d'Orléans, alors que Jeanne considère qu'elle a accompli sa mission et entend rentrer dans son pays natal, elle évoque la paix retrouvée dans une tirade qui n'est pas sans évoquer la pastorale jeffersonienne :

My mission's done!
Orleans is safe and o'er the better half
Of this rich land the peasant tills the soil
In peace and safety. (IV.2)

Et bien entendu, ce n'est pas pour faire couronner le roi à Reims, mais au nom de la sacro-sainte liberté que la jeune femme se bat. Son but est en outre l'égalité entre les êtres humains :

But on the head of every man in France
To place a crown, and then at once create
A new and mighty order of nobility
To make all free and equal, all men kings. (IV.1)

Les paroles de Jeanne évoquent la Déclaration d'Indépendance (dont le principal rédacteur fut Jefferson), mais en évoquant la noblesse universelle qui se loge en chaque cœur, le personnage opère également un glissement de la société d'ordres aux principes démocratiques, motif souvent repris une génération plus tard dans le théâtre de l'époque jacksonienne, notamment dans les pièces écrites pour Edwin Forrest¹².

La pièce se veut en effet une violente dénonciation de la monarchie et de l'aristocratie, et plus précisément de la tyrannie anglaise ou britannique. Si la couronne française semble épargnée par le dramaturge pendant la première moitié de la pièce, il n'en est plus rien une fois que Jeanne est capturée : le dauphin l'abandonne à son destin sans sourciller et donne l'ordre d'arrêter Chastel lorsque celui-ci s'insurge de voir que le futur roi ne fera rien pour sauver celle qui l'a tant défendu. « Thou, ugly tyrant » (V.2) : une fois ces mots prononcés par Chastel, plus rien ne distingue les couronnes française et anglaise, toutes deux illégitimes et frappées du sceau de l'infamie.

Un peu plus d'un siècle plus tard, c'est également une combattante de la liberté que C. M. Stevens décrit dans une biographie, ou plutôt une hagiographie, publiée à la fin de la Première Guerre mondiale. Le début de l'ouvrage est

12 On pense notamment au *Jack Cade* de Robert Conrad (1841) qui remporte le *Forrest Prize* et constitue l'un des rôles les plus emblématiques d'Edwin Forrest. Confronté à Lord Say, Cade refuse de lui reconnaître une quelconque supériorité sociale ou morale : « SAY: I am a peer! / AYLMEERE: And so/ Am I – thy peer, and any man's – ten times/ Thy peer, and thou'rt not honest. / SAY: Insolent!/ My fathers were made noble by a king!/ AYLMEERE: And mine by Heaven! The people are God's own/ Nobility; and wear their stars not on/ Their breasts, but *in* them! » (Conrad, 1925 : 502).

explicite : « Joan of Arc was the first great warrior for the freedom of nations »¹³. « A banner of light wav[ing] away forever the despair of the oppressed » (2), « an epic of liberty and law » (288), « a masterpiece of freedom and government » (288) : ces quelques exemples qui évoquent la rhétorique politique de l'Amérique du XIX^e siècle montrent qu'en utilisant la figure de Jeanne, Stevens ne cherche pas à développer une vision de l'histoire française, mais à glorifier des valeurs américaines à vocation universelle.

Bien que l'auteur tente également de faire de la jeune guerrière un symbole intemporel du triomphe de la foi sur la volonté (« the democracy of faith and the despotism of will », 331), on ne peut ignorer pour autant le contexte de publication de l'ouvrage, un an après l'entrée en guerre des États-Unis contre l'Allemagne et ses alliés. La période est marquée par un regain d'intérêt pour la figure de Jeanne, dont l'ubiquité dans la société et la culture américaines a été étudiée par Robin Blaetz : incarnation d'un patriotisme victorieux, elle apparaît aussi bien sur des affiches que dans des chansons populaires ou des films¹⁴. Cette Jeanne n'a rien de l'enfant décrite par Twain : c'est une guerrière que l'imaginaire américain met en scène durant la Première Guerre mondiale¹⁵. En outre, la couronne britannique n'est plus l'ennemie mais l'alliée, ce qui explique pourquoi le biographe évoque très peu l'Angleterre tout au long du livre et préfère tenir l'Église catholique pour responsable de la mort de la Pucelle.

Le portrait que Stevens dresse s'inscrit dès le premier chapitre dans une vision téléologique où l'histoire est informée à la fois par la providence divine et les théories darwiniennes qui orientent le continuum historique vers un progrès dont l'accomplissement se fera en terre américaine :

Like the three years' ministry of the Wonderful Man fourteen centuries before, the three years of this wonderful woman unveiled, as a Providential revelation and warning to coming generations, the monstrous despotism toward which the human will develops in the organized masteries of man. (2)

Political freedom is only beginning to realize itself as a moral law. Human martyrdom and sacrifice have paid infinite prices to make free, and to help us understand, the divine rights composing the evolutionary meaning of the human race. (4)

Néanmoins, l'histoire dans l'ouvrage n'est pas uniquement vue comme une ligne orientée vers un avenir glorieux. Elle est également présentée comme un ensemble d'événements qui permettent d'éclairer le présent à travers toute une série de parallèles.

En comparant la torture au Moyen-Âge et l'utilisation du gaz moutarde pendant le conflit (179), Stevens cherche à montrer les échos frappants de l'histoire de la Pucelle que l'on trouve dans l'histoire contemporaine et souligne

13 Stevens, 1918 : 1.

14 Blaetz, 2001 : xii.

15 Blaetz, 2001 : 15.

ainsi l'intemporalité de son combat. Un autre passage évoque la pertinence de la vie de Jeanne pour éclairer le monde du xx^e siècle et préserver les idéaux américains :

The American president, defining Americanism in the European War, made it clear that real Americans "desire peace by the overcoming of evil, by the defeat once for all of the sinister forces that interrupt peace and render it impossible." As the vesper bells voiced divine harmony in the soul of the wonderful woman, so her life rings out as the liberty bell of our coming civilization, not only in America, and for France, but throughout the world. (153)

Stevens va même jusqu'à établir une étroite comparaison entre l'Église médiévale – qui condamne la jeune femme au bûcher – et les maux qui, selon lui, menacent l'Europe et l'Amérique à l'époque : « The will to power shown by the military-ecclesiastic organization of the dark ages and the dynastic – capitalistic – socialism of Middle-Europe dominion, are the same forms of will as shown in the predatory greed of speculative business in America » (179). L'auteur ne s'intéresse donc pas à la figure de Jeanne pour elle-même, mais à ce qui la dépasse. Cette dernière semble devenir une forme d'*exemplum*, un modèle de bravoure et de vertu à suivre pour toute la nation américaine, comme le souligne le titre complet de l'ouvrage (*The Wonderful Story of Joan of Arc and the Meaning of Her Life For Americans*). Elle relève d'ailleurs aussi bien de l'exemplification que de l'exemplarisation. Selon Anne Duprat, il est en effet nécessaire de distinguer entre « l'exemplification, qui consiste à convoquer dans le récit une pièce d'histoire déjà connue, pour faire bénéficier le fait nouveau de l'éclairage – moral ou non – produit par le rapprochement » et « l'exemplarisation, dans laquelle, c'est l'événement lui-même qui devient exemplaire »¹⁶. La biographie de Stevens répond ainsi à une stratégie d'écriture où Jeanne permet d'éclairer implicitement les événements contemporains de la publication de l'ouvrage, mais la jeune guerrière constitue également un exemple à suivre pour les forces vives de la nation, élément que l'on retrouve dans la dimension prophétique de l'ouvrage.

Dès les premières pages, l'auteur considère ainsi que la figure de Jeanne est chargée de sens car elle s'adresse aux générations futures (« a Providential revelation and warning to coming generations », 2). Les mots sur lesquels le récit se clôt sont encore plus significatifs : « This bright and morning star of all the Christian centuries, this fairest among ten thousand, this altogether lovely soul of womanhood, drank the cup and won for all time the victory of her Lord, the Divine Master of the City to Come. » (343). Cette fin renvoie au désir originel de l'Amérique de tout recommencer, de construire cette cité sur la colline vers laquelle tous les regards se portent. La prophétie se mue paradoxalement en un retour fantasmé à l'origine. Le recours à la figure historique de la Pucelle permet d'entrevoir le rêve d'une sortie de l'histoire.

16 Duprat, 2008 : 64.

La jeune guerrière ne semble pas non plus compter uniquement pour elle-même dans la pièce de Burk : à mesure que l'intrigue se déploie, on s'aperçoit que l'objet du propos du dramaturge est moins Jeanne que l'exaltation du sentiment national américain qui permet à l'Amérique de s'affranchir du joug britannique. Le titre complet de la pièce (*Female Patriotism, or the Death of Joan d'Arc*), qui fait de la vie de la Pucelle l'illustration d'une valeur qui dépasse son individualité, ainsi que la manière dont elle est finalement évacuée de l'intrigue sont révélateurs à cet égard. Bien sûr, elle meurt sur le bûcher, mais avant la fin et en coulisse. Si des considérations techniques évidentes de la représentation scénique peuvent expliquer cette occultation, il est significatif que la majeure partie du cinquième acte se déroule après l'exécution de Jeanne : ce n'est pas sur une mort, mais sur une vision décrite dans une lettre adressée à Chaſtel, que se clôt l'œuvre.

Au milieu du troisième acte, la Pucelle avait néanmoins avoué que ses soi-disant visions étaient une invention, une pieuse imposture (« a pious fraud », pour reprendre ses termes, III.3) visant à galvaniser les troupes qu'elle mène à la bataille. La vision mystique de la légende laisse place à une prophétie politique qui annonce l'avenir glorieux de la France et de l'Amérique :

Monarchy for some time longer will be the government of [France], but the time will be when every vestige of it will disappear, your country will one day become a mighty Republic, in the glory and immensity of which all former governments will be lost – A virtuous band of English colonies, whose love of freedom forc'd them to immigrate to a vast unknown land beyond the great waters, shall first throw down the gauntlet to Kings, and overturn the throne of their tyrant – France will follow her example: shall overturn all thrones, and exterminate all tyrants. (V.2)

Cette prophétie s'inscrit dans un double mouvement : du point de vue de l'intrigue, elle est prospective et constitue une lueur d'espoir pour les peuples opprimés par le joug monarchique, mais elle est bien sûr rétrospective pour les spectateurs contemporains de Burk, la pièce ayant été jouée en 1798. Le combat de la Pucelle devient ainsi une répétition de l'Indépendance – et ce dans les deux sens du terme – qui informe une vision téléologique de l'histoire.

Si le titre de la pièce souligne que son sujet est avant tout le patriotisme et non la vie même de la pucelle, et fait de cette dernière un exemple, l'œuvre n'échappe pas aux constructions de genre essentialistes. Jeanne elle-même rappelle que le champ de bataille n'est pas fait pour elle (« not a place for me », IV.2) et que sa mission n'est que temporaire. Le patriotisme féminin du titre serait en quelque sorte une anomalie. En ce sens, si la pièce peut être lue comme un *exemplum* qui met en scène et en mots une guerrière qui prend la tête d'une armée exclusivement masculine et fait siens les attributs virils que sont l'armure et l'épée, elle confirme également la séparation spatiale des genres, Jeanne appa-

raissant comme une exception qu'il ne s'agit pas d'ancrer durablement dans un espace habituellement contrôlé par les hommes.

La féminité de Jeanne est d'ailleurs essentialisée à plusieurs reprises par la Pucelle elle-même. Elle se sent emplie « d'émotions » toutes féminines, notamment aux actes II et IV :

*Sometimes the weakness of my sex prevails
And I do shudder at the noise of arms;
And oft, when I have slain some warlike chief
And seen life's current issue from his wound,
My heart seems broken so intense my grief,
And pity issues gushing from my heart
As if the ford of sorrow was a spring. (II.2)*
Yet I feel
*Those timid, soft, and virgin sentiments
Play on the silken fibres of my heart
Which speaks me all the woman. (IV.2)*

Malgré son courage au combat, la Pucelle se trouve ici représentée comme un être de l'affect, du sentiment et non de la raison ou de l'action, deux caractéristiques traditionnelles de *l'ethos* masculin. Dans la première citation, la position sujet de « weakness » participe de ce mouvement, le genre étant ici l'élément qui détermine les actions, mais également l'être du personnage. Sous la cote de maille se cache ainsi un être délicat, aux émotions douces comme la soie, et qui ne demande, une fois les Anglais boutés hors de France, qu'à retourner littéralement à ses moutons. Le passage suggère non seulement les difficultés que suppose le recours à une figure féminine héroïque quand il s'agit de glorifier les principes fondateurs de l'Amérique, mais aussi la prégnance d'une idéologie qui voit dans la femme avant tout un être domestique, bien plus un ange de la maison qu'un soldat de Dieu. En ce sens, la pièce – et notamment la pièce représentée où le corps de la jeune femme se meut sur la scène – essentialise ce qui relève de la « performance » (entendue au sens butlerien du terme, comme une praxis, que l'on exécute selon une logique répétitive et qui construit le sujet).

Cette incongruité du genre de la pucelle est également soulignée par Stevens, qui donne la parole à son personnage lorsqu'elle s'adresse à Jean de Metz : « such is not a work fitted for me, yet, I must go do it, for such is the will of the Lord » (61). Et les voies du Seigneur sont impénétrables. La jeune femme devient une sorte d'*hapax*, et le biographe insiste sur sa fragilité et sa féminité pour mieux souligner la supériorité de la foi sur la volonté.

Si la figure de Jeanne inscrit l'histoire américaine dans un schéma téléologique, son genre pourrait remettre en cause les structures sociales et culturelles établies, l'héroïne excédant les limites des espaces géographiques et symboliques traditionnellement associés aux femmes. En insistant sur le fait que Jeanne n'est pas à sa place dans cet environnement masculin, la pièce et la biographie légitiment donc le partage hétéronormatif de l'espace (c'est l'exception qui confirme la

règle) et suggèrent par là-même un désir de préserver une forme de cohérence au sein d'une construction du genre. En effet, Jeanne introduit de l'incohérence et de la discontinuité car elle remet en cause « les genres « intelligibles », [...] qui, en quelque sorte, instaurent et maintiennent une cohérence et une continuité entre le sexe, le genre, la pratique sexuelle et le désir »¹⁷.

Au cœur de cette relation triangulaire entre trois espaces culturels et littéraires plane également le spectre de l'œuvre de Shakespeare, dont les enjeux sont à la fois intertextuels et idéologiques. La première partie d'*Henry VI* est consacrée au conflit qui oppose la couronne d'Angleterre à Charles VII. La jeune guerrière est bien entendu l'un des personnages principaux de la pièce. Mais, francophobie et patriotisme obligent, la Jeanne d'Arc du dramaturge élisabéthain n'a rien à voir avec l'héroïne nationale dépeinte par les Français depuis la fin du Moyen-Âge. Point de vision divine, de bravoure et de pureté pour le personnage de Shakespeare. Au contraire, Jeanne invoque le Malin quand la chance tourne pour elle et s'empare de Rouen non pas en combattant, mais en s'infiltrant sournoisement à l'intérieur de la ville. En outre, elle n'a de pucelle que le nom, s'étant compromise dans le lit du dauphin. Si aucune préface ne vient attester le fait que Burk cherche à infléchir l'image que le dramaturge élisabéthain donne de la jeune guerrière, son entreprise n'en est pas moins une tentative de réhabiliter et de glorifier sur les planches une figure honnie des Anglais depuis la fin du Moyen-Âge et représentée pour la première fois dans une œuvre théâtrale par Shakespeare. L'Amérique s'approprie ici l'une des figures exaltées par la France révolutionnaire, une nation avec laquelle elle entretient des liens d'amitié ambigus et avec laquelle elle partage un ennemi commun : la Grande-Bretagne.

L'entreprise de Burk est néanmoins beaucoup plus ambivalente qu'elle n'y paraît à l'égard de Shakespeare – et le fait qu'il soit dramaturge, à l'instar de son illustre prédécesseur, n'y est pas pour rien. En effet, une partie de la scène où Jeanne d'Arc apparaît pour la première fois à la cour de France est directement empruntée, presque mot pour mot, à *1 Henry VI*, lorsque Jeanne se présente au dauphin et le reconnaît malgré son déguisement¹⁸. Si, chez Shakespeare, la jeune femme joue la comédie en se présentant comme un modèle de courage et de dévouement (le reste de la pièce ne cesse de contribuer à la légende noire de la pucelle), le passage permet au contraire à Burk de souligner sa valeur. Ainsi, si le dramaturge américain dresse un portrait de Jeanne qui contredit point par point la vision qu'en donne Shakespeare, transformant la manipulatrice sans scrupules de la scène élisabéthaine en incarnation de la vertu républicaine, il n'en a pas moins recours à la force légitimante de son prédécesseur et contribue par là-même à la consécration de ce dernier au panthéon littéraire. La rupture idéologique n'exclut donc pas la revendication d'une continuité esthétique qui – littéralement – ne dit pas son nom.

Les références à Shakespeare sont beaucoup plus explicites dans la biographie de Stevens. L'auteur cite l'œuvre du dramaturge à plusieurs reprises, ce qui peut paraître surprenant, étant donné les représentations on ne peut plus

17 Butler, 2005 : 84.

18 Shakespeare, 1990 : I.2.48-86, 93. L'écho est également identifié par Wilmer (70).

contrastées que les deux hommes proposent de la Pucelle. Ce qui, à première vue, semble encore plus étonnant, c'est qu'à aucun moment le biographe ne fait de procès d'intention à son prédécesseur. L'ouvrage repose sur une stratégie paradoxale : si la vision que Stevens donne de Jeanne s'oppose en tout point au portrait qu'en fait Shakespeare – et constitue en cela une réponse à *1 Henry VI* –, l'auteur a recours au dramaturge afin de légitimer son propos. En effet, en sélectionnant avec habileté quelques citations entièrement sorties de leur contexte, Stevens évoque Shakespeare afin de glorifier la figure de Jeanne :

Shakespeare in King Henry VI wrote a wonderful prophecy of her fame:

*“No longer in Saint Dennis will we cry
But Joan la Purcelle shall be France’s Saint.”*

When all the world thought her bad, he said in the same play:

*“No; misconceived Joan of Arc hath been
A virgin from her tender infancy,
Chaste and immaculate in every thought;
Whose maiden blood, thus vigorously effused
Will cry for vengeance at the gates of heaven.”*(21)¹⁹

Il s'agit des paroles de Jeanne peu avant son exécution. Mais ce que Stevens omet de nous dire, c'est que, dans *1 Henry VI*, la jeune guerrière est la maîtresse du Dauphin et que quelques vers plus bas, constatant que sa virginité n'émeut personne, elle tente en vain de sauver sa vie en se déclarant enceinte. En outre, l'emploi de l'expression « he said » est tout à fait significatif : si Shakespeare est l'auteur de la pièce, il n'est pas celui « qui parle » dans la pièce. Si l'on reprend la terminologie d'Antoine Compagnon, le passage convoqué par Stevens est un indice, c'est-à-dire une citation d'auteur qui prend la forme d'une « motion de confiance [...] par laquelle le citateur s'absente, dégage sa propre responsabilité, renvoie l'énonciation »²⁰ ; mais dans cette transaction intertextuelle, le citateur (Stevens) crée l'illusion que l'auteur cité est également l'énonciateur de ces vers dans l'économie même de l'hypotexte. Dans les ouvrages de Burk et Stevens, la glorification d'un *ethos* national passe ainsi par une négociation ambiguë de l'œuvre du dramaturge – qui, plus que tout autre, symbolise le génie littéraire britannique depuis le XVIII^e siècle – dont la valeur n'est pas remise en cause malgré le positionnement idéologique des deux textes américains.

Lorsqu'ils s'approprient la figure de Jeanne d'Arc, Burk et Stevens parlent donc moins de la France que de l'Angleterre et surtout de l'identité américaine. La Pucelle renvoie constamment à autre chose qu'elle-même. Son combat, son époque ou son milieu ne sont pertinents qu'en ce qu'ils évoquent d'autres combats, d'autres époques et d'autres milieux. Si, au XIX^e siècle, Jeanne apparaît comme un symbole de l'identité nationale française qui fédère des groupes sociaux, politiques et religieux antagonistes, elle constitue également un objet

19 Shakespeare, 1990 : V.iv.49-53.

20 Compagnon, 1979 : 78.

facilement exportable, qui traverse l'Atlantique avec une aisance déconcertante et qui, une fois réinventé, apporte sa pierre à l'édifice américain. « The incarnation and symbol of patriotism » (331), nous dit Stevens.

On peut, pour finir, revenir sur la notion d'exemple à l'œuvre dans les deux textes. Dans sa préface à l'ouvrage *Construire l'exemplarité*, Laurence Giavarini souligne les liens ambivalents qui existent entre exemplarité, originalité et continuité :

166

Que les textes fassent eux-mêmes de l'exemplaire, on peut donc le comprendre de deux manières : soit qu'ils s'inscrivent dans des séries, dans l'imitation littéraire ou dans un genre, ce qui relève du même type d'exemplarité formelle, semble-t-il ; soit que, de manière différente, plus immédiatement liée au problème de l'exemplarité, ils s'inscrivent ou tentent de s'inscrire dans ce que Karlheinz Stierle appelle le système philosophico-moral de l'exemple (la tradition de l'exemplum), qu'ils entendent constituer une exemplarité morale, philosophique, religieuse, politique, éventuellement en masquant qu'ils peuvent pour cela s'inscrire dans une série, une tradition textuelle – telle vie de martyr, de saint, de philosophe, d'homme d'action ; tel témoignage peut-être. Dans le premier cas, celui de l'exemplaire de la série comme celui du système, il semble que l'exemplarité ait pour effet de masquer la singularité de l'écrit, disons de la soumettre à du genre, du général, voire du générique, à quelque chose qui a à voir avec « la littérature » ou « l'histoire », soit l'inclusion de l'écrit dans de la norme et de l'institution. Dans le second cas, c'est le caractère commun de l'exemplaire qui semble mis en retrait.²¹

Dans la pièce de Burk comme dans la biographie de Stevens, les deux modes semblent à l'œuvre. Jeanne est un symbole héroïque d'exemplarité morale dont le caractère unique est souligné à plusieurs reprises (et son genre n'y est peut-être pas pour rien), mais sa vie s'inscrit dans une logique historique où ses exploits non seulement évoquent d'autres événements contemporains, mais sont partie intégrante d'un schéma téléologique qui inscrit l'Amérique dans une trajectoire historique. Les références à Shakespeare participent également de ce mouvement, puisqu'elles attestent une double logique de continuité et de rupture, mais selon des modalités différentes chez Burk et Stevens. Burk répond trait pour trait au portrait que Shakespeare dresse de Jeanne tout en incorporant certains passages de *1 Henry VI*. Chez Stevens, le recours à la citation d'auteur marque un désir de continuité, mais le biographe manipule les vers qu'il convoque pour présenter une Jeanne, elle aussi opposée en tout point à celle du dramaturge élisabéthain. Dans les deux textes, l'affirmation d'une identité américaine continue ainsi, à deux époques différentes, de chercher sa légitimité en s'appuyant sur la

21 Giavarini, 2008 : 10.

canonicité du dramaturge élisabéthain tout en soulignant paradoxalement son affranchissement de la culture britannique.

Ronan Ludot-Vlasak
Université du Havre

Œuvres citées

167

- Le Débat. Histoire, politique, société* (mai-août 2011) : « L'histoire saisie par la fiction ». 165
- ANHEIM, Étienne, LILTI, Antoine (dir.) (2010/2) : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, « Savoirs de la littérature ».
- BLAETZ, Robin (2001) : *Visions of the Maid – Joan of Arc in American Film and Culture*. Charlottesville, London : University Press of Virginia.
- BORMAN, Gerald Martin (dir.) (1984) : *The Oxford Companion to American Theatre*. New York, Oxford : Oxford University Press.
- BURK, John Daly (1798) : *Female Patriotism; or, the Death of Joan d'Arc: An Historic Play in V Acts*. New York : Printed by Robert M. Hurtin.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. (2005) : *Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte.
- COMPAGNON, Antoine (1979) : *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil.
- CONRAD, Robert (1925) : « Jack Cade », in *Representative Plays by American Dramatists*. Montrose J. Moses (Ed.). New York: E. R. Dutton & Company.
- DUPRAT, Anne (2008) : « Pestes et incendies : l'exemplarité du récit de témoin aux XVI^e-XVII^e siècles ». *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiques (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Giavarini, Laurence (dir.). Dijon : Éditions Universitaires de Dijon : 63-83.
- GIAVARINI, Laurence (2008) : « Étranges exemplarités ». *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiques (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Giavarini, Laurence (dir.). Dijon : Éditions Universitaires de Dijon : 7-25.
- HEIMANN, Nora M. (2005) : *Joan of Arc in French Art and Culture (1700-1855)*. Aldershot: Ashgate.
- SHAKESPEARE, William (1990) : *The First Part of King Henry VI*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEVENS, Charles McClellan (1918) : *The Wonderful Story of Joan of Arc and the Meaning of her Life for Americans*. New York: Cupples & Leon Company.
- STEVENS, Charles McClellan (1917) : *The Wonderful Story of Lincoln, and the Meaning of his Life for the Youth and Patriotism of America*. New York: Cupples and Leon Company.
- STEVENS, Charles McClellan (1917) : *The Wonderful Story of Washington, and the Meaning of his Life for the Youth and Patriotism of America*. New York: Cupples and Leon Company.
- WEGELIN, Oscar (1968) : *Early American Plays 1714-1830*. New York: Haskell House Publishers Ltd.
- WILMER, S. E. (2002) : *Theatre, Society and the Nation. Staging American Identities*. Cambridge, Cambridge University Press.
- WILMETH, Don B., MILLER Tice L. (dir.) (1993) : *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Codes amoureux et criminalité dans les *Desengaños amorosos* de María de Zayas : plaidoyer pour une norme matrimoniale ?

Résumés

Le second livre de nouvelles de María de Zayas (*Desengaños amorosos*, publié en 1647) nous intéresse pour le discours qu'il offre, au fil des traitements violents et sanglants auxquels les femmes sont soumises par leurs conjoints. Outre l'aspect spectaculaire qui relève d'une dimension de l'esthétique baroque, sont évoquées les structures sociales de repli ou de solidarité et, par ce biais, la mise en relation avec le discours juridique contemporain sur le traitement conjugal et le droit du mari nous a paru possible. Il autorise, à notre avis, une interprétation du texte de Zayas qui sort de la ligne strictement féministe que certains lui prêtent aussi bien que d'une lecture clairement religieuse menée par d'autres. María de Zayas pourrait fort bien suggérer à travers le discours sur les abus que l'état matrimonial doit être réformé de sorte à garantir protection et solidarité aux époux, et en particulier à la femme.

In María de Zayas's second book of short stories, *Desengaños amorosos*, published in 1647, men submit their wives to violent and bloody treatments. The spectacular dimension is part of the book's baroque aesthetics. At the same time, the social structures of confinement or solidarity that are found in the text can also be related to the contemporary judicial discourse on conjugal relations and the rights of husbands. Zayas's work can thus be interpreted under a different perspective from the strictly feminist or clearly religious one. I would like to contend that María de Zayas is advocating, through the abuses described in her book, a reform of the matrimonial state so that rights are guaranteed to spouses, wives particularly, who would then be protected and helped within a legal framework.

Mots-clés : Femme, Zayas, droit conjugal

Keywords: women, Zayas, rights of spouses

L'amour est le sujet exclusif des deux livres de nouvelles de María de Zayas¹ ; cependant, au-delà du traitement romanesque des péripéties, l'auteure s'intéresse essentiellement à la redéfinition intersubjective et sociale des femmes par rapport aux hommes qui se joue au cœur de la relation amoureuse. Celle-ci est comprise le plus souvent comme union matrimoniale. Or elle est réglée par les hommes ; en tant que catégorie dominante et dominatrice de la société, ils régissent les structures sociales (travail, loisirs, culture, les savoirs et leur transmission) suivant des critères dérivés d'une conception réductrice de la femme forgée dans la culture judéo-chrétienne, en particulier. La perpétuation de cette image figée de la femme a constitué un emprisonnement conceptuel, moral, social, pratique, depuis des temps très anciens et toujours actuel à l'époque de notre auteure.

L'œuvre narrative² de M. de Zayas intéresse la critique moderne qui la perçoit comme une réflexion sur le genre et un élément précurseur du féminisme. Nous ne discuterons pas, ici, ces classifications³ mais cependant nous considérons que María de Zayas a un discours de défense des femmes. Ses protagonistes, le plus souvent nobles, il est vrai, révèlent moins le conservatisme, plus d'une fois reproché à leur auteure, que celui d'une société dont l'emprise masculine est au premier chef responsable de l'immobilité et de la perversité morale. M. de Zayas traite en effet de la frange des décideurs, de ceux qui ont le pouvoir ou une autorité quelconque et cette visée, à notre avis, a davantage d'impact que n'en aurait un discours général sur les vices de la société et de l'être humain, tel que le Moyen Âge, le XVI^e et le XVII^e siècles se sont montrés capables d'en produire.

Ces dix *desengaños amorosos* (désenchantements amoureux) sont narrés par dix personnages-narratrices à un public interne de femmes et d'hommes de la noblesse. On a donc affaire à une structure narrative emboîtée dont le récit cadre est le « *sarao* », mot dérivé du portugais qui signifie soirée fastueuse, dont l'intérêt et le motif sont les récits de désenchantements amou-

1 Il s'agit de *Novelas amorosas y ejemplares*, publié en 1637 à Saragosse et de *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, publiée en 1647 et intitulée dans les éditions modernes *Desengaños amorosos*. Le premier titre déclare la filiation cervantine en même temps que l'inscription dans la tradition morale des *novelle*, dont joue Cervantes, et qu'un certain héritage de l'exemplarité médiévale. Sa plume lyrique s'exerce abondamment dans le *prosimetro*, insertion de poèmes dans la prose narrative, qui caractérisait déjà la fiction pastorale (*Los siete Libros de la Diana* de Montemayor, 1559, par exemple, et, plus tard, l'œuvre de Lope de Vega, les *Novelas a Marcia Leonarda*, entre autres).

2 Elle est auteure également d'une œuvre théâtrale *Traición en la amistad* et de poèmes.

3 Certains (dont A. Yllera, 2004 : 48-52) la qualifient de conservatrice s'appuyant sur le fait que la hiérarchie sociale n'est jamais remise en cause, mais il faut, nous semble-t-il, raisonner avec des concepts de son époque et non de la nôtre : elle est certainement d'une famille noble et a reçu sans doute l'éducation propre à ce milieu. Goytisolo, 1992 : 125, en plus du conservatisme social, ne trouve aucune qualité à son art du récit qui reprend aveuglément un modèle « usé jusqu'à la trame », sans que l'auteure manifeste aucune lucidité, semble-t-il, sur ce phénomène d'usure. (Nous remercions Emmanuel Le Vagueresse de nous avoir indiqué cet essai). Cependant, à notre avis, si le respect exprimé par Zayas envers les critères de statut social (esclave, peuple, noblesse, vieux chrétiens et descendants de convertis) est présent dans ses représentations narratives, il est le cadre dont la familiarité lui est nécessaire pour dénoncer l'éducation « infligée » aux femmes, de même que l'utilisation d'une forme « usée » permettait d'y introduire des idées qui ne l'étaient pas. Par ailleurs M. de Zayas critique l'acquisition de titres de noblesse, qui est une pratique courante dès les années 1565-1570, satirisée à une époque antérieure par Sebastián de Horozco et blâmée par Quevedo.

reux. Tout se déroule dans la plus grande courtoisie, telle qu'elle caractérise l'éducation des nobles, et qui n'est pas sans rappeler l'ambiance de cour idéale dont B. Castiglione avait donné précisément les normes et les codes dans son *Corteggiano* (1527), plus d'un siècle avant. Cependant les hommes sont priés de se taire ; ils sont en outre admonestés à maintes reprises, pendant les inter-récits – moments des repas et des repos – aussi bien qu'au cœur des récits de désenchantements, lors de pauses narratives où les narratrices internes laissent libre cours à leur indignation de femme et à l'émotion qu'elles ressentent en racontant les tromperies et les abus masculins. L'écoute remplit donc une fonction essentielle dans la construction du récit et dans la stratégie émotionnelle de l'auteure. Les auditeurs internes sont des témoins et les hommes, surtout, sont entraînés dans un processus de mise en cause non exempte de culpabilisation. C'est dans cette « mise en scène » de l'acte de parole et d'écoute, qu'il faut comprendre l'impact visuel des scènes de cruauté. Tous les sens – participation du corps – sont ainsi requis, engageant le récit dans une puissante (voire excessive) dramatisation, déjà chère à Cervantès, et mise en œuvre par le père du *Quichotte* avec maestria dans ses *Nouvelles exemplaires* comme procédé de perméabilité des « genres » littéraires.

La prise de parole met en valeur le corps des narratrices (corps parlants) en même temps que le traitement corporel féminin est sélectionné comme objet de discours privilégié et ce par le biais du thème amoureux (amour, conjugalité).

C'est le corps confronté à la violence qui est notre centre d'intérêt ici ; mais il est évident qu'il ne peut être compris que replacé dans la dynamique corporelle représentée dans le récit: corps désirant – corps sacrifié – corps régulé ou dénié, « de sorte à produire un texte spécifiquement féminin »⁴. Il s'agit pour nous d'étudier la fonctionnalité de cette violence dans le discours de défense féminine, et de dégager le rapport qu'elle entretient avec les normes matrimoniales (celles qui règlent les relations amoureuses aux XVI^e et XVII^e siècles). Nous verrons que la violence est une sémiotique qui, en établissant le caractère proprement transgressif de ces normes, vise à les remettre en cause ou, du moins, incite à une reconsidération de ce qu'elles impliquent.

Dans la première partie intitulée « Construction de la culpabilité féminine : une écriture paradoxale », nous verrons que dans la phase préparatoire à la violence, l'auteure joue du paradoxe pour amener ses lecteurs / auditeurs à participer à sa démarche. Puis, sous le titre « Corps meurtri, cri d'alarme » la seconde partie explorera plus précisément les actes destructeurs commis à l'encontre des femmes et la fonction de la violence dans le discours de défense féminine. Enfin dans la troisième partie, « Plaidoyer pour une équité matrimoniale », nous établirons la relation entre cette violence fictionnelle et des référents réels pour mettre en évidence un discours juridique et une revendication d'ordre civil et sacré concernant l'union matrimoniale.

4 Pilar Alcalde, 2005 : 111 (nous traduisons).

Construction de la culpabilité féminine : une écriture paradoxale

Chacun des dix *desengaños* est introduit dans le récit cadre par l'entrée en lice narrative d'une conteuse qui est d'un statut social élevé, certes, mais surtout est présentée dans tout l'éclat d'une beauté naturelle rehaussée d'atours raffinés. Ce personnage narrateur féminin prend place sur un siège surélevé, une espèce de trône, qui se nomme « *asiento del desengaño* » –siège du désenchantement– d'où elle domine l'assemblée attentive et qui fait d'elle le point de mire de toute l'assistance⁵. La conteuse peut être elle-même amoureuse et promise à un homme de l'assistance, comme dans le *Desengaño* 2. Le livre de María de Zayas n'est pas un plaidoyer contre l'amour⁶, il est bien au contraire un hymne de défense de l'amour moyennant une redéfinition des exigences matrimoniales. La parole est entendue et vue, émanant d'un corps féminin dans toute la splendeur idéalisée qui caractérise les femmes dans de nombreuses représentations littéraires⁷.

Structuellement chaque histoire amoureuse commence par un moment de séduction où l'invention de l'homme (généralement), dans sa poursuite amoureuse et dans ses stratégies de contact, donne au récit son traitement narratif. Ainsi, le travestissement est la technique d'intrusion utilisée par Esteban, dans le *desengaño* 6, pour entrer au service de la belle Laureola qu'il charme grâce à ses dons poétiques et musicaux ; le déploiement lyrique (« *prosimetro* »), les parcours dans l'espace urbain, les aubades et sérénades sont les éléments de la cour patiente livrée par le Prince de Flandres du *desengaño* 7 à la demande de sa promise ; la prodigalité et autres délicatesses d'Alonso, noble espagnol et héritier, soumis à son père puissant et fortuné (*desengaño* 8) ; le récit qui permet à Juan de cacher son amour pour la femme de son meilleur ami ou la poésie qui, à l'inverse, lui permet de le lui déclarer de façon détournée (*desengaño* 3) ; le recours à une tierce personne et à l'imposture identitaire pour confondre la femme mariée et fidèle (*desengaño* 5). Toutes ces démarches inventives révèlent la force du désir tant féminin que masculin⁸, et constituent autant d'illustrations du code de séduction en même temps que l'exploration du désir masculin et féminin.

Si, parfois, ce désir est contraire à l'ordre socio-moral en s'attachant à un objet interdit, il est le plus souvent licite, et c'est ce qui nous permet de suggérer

5 "Desengaño segundo", 171.

6 Certaines études critiques pointent l'échec matrimonial et y voient une méfiance à l'égard de l'amour humain : Alicia Yllera, Eva Tilly –que nous remercions pour les articles qu'elle nous a communiqués, sans données bibliographiques nous permettant une citation précise–; cet aspect associé à la fréquence des épilogues où les femmes, après l'échec matrimonial, se retirent au couvent constituerait une indication anti-matrimoniale et une préconisation du choix de claustration conventuelle.

7 "Noche segunda", introduction au *desengaño* 5, 259.

8 Apparaît sans doute aussi la dimension de folie amoureuse tant dénoncée dans les écrits moraux et relayée par la littérature. Dans le *desengaño* 4, don Jaime, jeune soldat espagnol en Flandres, est courtisé par une femme qui ne peut dévoiler son identité. C'est elle qui le poursuit et lui prodigue cadeaux et caresses ; le jeune homme stimulé par l'attrait de l'inconnu et de l'étrange, se laisse aimer et aime.

que la critique morale de María de Zayas ne relève pas d'une absolue mise en garde contre l'amour. Ce qu'elle met en évidence c'est l'inconséquence non pas de l'amour mais du comportement amoureux masculin. L'amour est loi naturelle et il est à vivre comme tel.

Mais autant le jeu de séduction est promesse d'amour, autant la réalisation de l'amour (conjugal le plus souvent) est pleine d'accidents, de trahison et surtout semble opérer une métamorphose affective chez l'homme envers la femme enfin possédée avec des incidences sur son comportement social. C'est un paradoxe générateur d'affrontements et de cruauté sur lequel est bâti l'ensemble des *desengaños* car l'union, recherchée ardemment un temps, s'avère être un piège, une prison de tourments ou de mort pour la femme.

María de Zayas, tout au long des dix *desengaños*, exploite des structures et des situations paradoxales : l'amour le plus impérieux laisse place à la plus intransigeante rigueur, ou encore, contre tout esprit de justice, l'innocence, ignorée comme telle, est traitée comme la pire culpabilité. C'est là un processus d'implication du lecteur / auditeur interne car la position d'omniscience – accordée par le principe de narrateur interne combinée à l'identification – lui permet de ressentir de façon aiguë le déséquilibre ou l'anomalie de la situation. Par ailleurs le paradoxe narratif a un rendement dramatique important car il s'exprime par des malentendus qui séparent les personnages, perturbant la communication et provoquant des tensions qui mènent à la catastrophe.

Le retournement fait l'objet d'une démarche analytique dans la diégèse, prise en charge par l'instance narrative interne qui établit un système de causalité souvent complexe participant pleinement du ressort romanesque. Mais, nous le verrons, si l'exposé des causes a une fonction explicative du désamour, il ne le justifie en rien car il est bien rare que l'épouse soit la cause objective (volontaire) du désintérêt de son mari. Donnons quelques cas. Don Alonso (8) a tué sa sœur de plusieurs coups de couteau pour empêcher un mariage contrariant le dessein que son père avait pour elle de la mettre au couvent, et mettant en cause l'héritage de son frère⁹. Celui-ci, après son crime, fuit à Naples où il tombe éperdument amoureux de doña Ana. Sa cour est aussi assidue qu'infructueuse jusqu'au jour où un ami l'aide à se rapprocher de la famille de la femme tant désirée ; il l'épouse, a un fils d'elle et la comble grâce à l'argent que lui envoie son père. Mais quand celui-ci apprend le mariage de son fils avec une fille qui, malgré sa noblesse, n'a pas de fortune, il coupe vivres et liens. Cela est propre à changer les sentiments d'Alonso pour Ana ; il se repent de l'avoir épousée et en vient à la détester. Dans le *desengaño* 3, Pedro, dont l'épouse a fait preuve d'une fidélité et d'une loyauté parfaites en déjouant la cour assidue de leur meilleur ami, lui garde rancœur de la cour de son ami, cède à la séduction d'une autre femme et place la sienne au couvent sous prétexte qu'elle doit être protégée. L'attention narrative portée à ces causes établit les erreurs de jugement des maris excessive-

9 On assiste, chez Lope, dans *Servir a señor discreto* (II, v. 1713-1726), à une scène où le père menace de mort sa fille parce qu'elle aime un homme qui contrarie ses projets. Traité de fou, il répond que le fou –doté d'un bon sens que n'a pas le plus sensé– est maître chez lui, ce qui en dit long sur l'autorité patriarcale.

ment orgueilleux, plus pointilleux pour leur honneur qu'aimants et protecteurs pour leurs femmes. La mise en garde contre le jugement hâtif, et les réactions coercitives forcément inadaptées qui en découlent, sont un topique de la sagesse médiévale¹⁰. Ailleurs, en revanche, la déception que représente le mariage peut être, de la part de la femme, à l'origine d'une stratégie d'ajournement de l'union matrimoniale, indiquant la crainte suscitée par un phénomène connu. La très jeune doña Blanca, du *desengaño* 7, a exigé à son futur mari, Prince de Flandres, une cour d'un an avant le mariage et le départ pour les Pays Bas, qui signifie l'abandon de l'Espagne :

*Con poco gusto aceptó la hermosa señora el casarse sin conocer ni saber con quién, porque, decía, y decía bien, que era grande ánimo el de una mujer cuando se casaba sólo por conveniencias y ajeno gusto con un hombre de quien ignoraba la condición y costumbres; por cuya causa envidiaba a las que se casaban precediendo primero las finezas de enamorados [...]*¹¹.

Satisfaite dans sa demande, la jeune fille aime son prince mais pleure cependant chaque jour qui passe, déchirée paradoxalement par la crainte de se marier avec celui qu'elle aime : –*Más desesperada estoy yo de que se cumpla tan presto el plazo; que si a ellos [criados del príncipe] se les hace tarde, o le juzgo temprano*¹². Le mariage, après avoir été un espace idéal du bonheur, est un lieu réel de frustration par opération de retournement, la « versatilité » du mari, dont le motif, extrinsèque à la femme, répond à des exigences socio-morales codifiées essentiellement dans l'honneur¹³. L'épouse délaissée pense à mourir ou, plus chrétiennement, à fuir et, dans une démarche sauvegardant son honnêteté, à entrer au couvent. C'est l'un des espaces assignés aux femmes, comme réponse sociale et morale à l'inquiétude que suscite, aux XVI^e et XVII^e siècles, une nouvelle liberté de mouvement¹⁴. Le couvent apparaît plus d'une fois comme un substitut insti-

10 *Sendebar*, día quinto, cuento 12 "Enxemplo del quinto privado, e del perro e la culebra e del niño", 115-117 : toute la structure du livre repose sur l'attente et le silence du prince qui dépend d'une dualité entre sa belle-mère, qui veut sa mort, et les conseillers du roi, qui persuaderont celui-ci de ne point exécuter son fils. Cela crée une double tension, précipitation (à exécuter le prince) – circonspection (sur l'opportunité de sa mort). Voir aussi l'exemplum xxxvi de *El conde Lucanor*: "De lo que contesçió a un mercadero quando falló a su muger et a su fijo durmiendo en uno", 202-204).

11 *Desengaños amorosos*, 339: « C'est avec bien peu de plaisir que la belle dame accepta de se marier sans connaître celui avec qui elle le faisait ni rien savoir de lui car, disait-elle, et elle avait raison, il fallait grand courage à la femme qui se mariait pour les seules convenances et le bon plaisir d'autrui avec un homme dont elle ignorait la condition et les coutumes ; c'est pour cette raison qu'elle enviait celles qui se mariaient après avoir connu les délicatesses d'amoureux. »

12 « Je suis bien désespérée quant à moi que l'échéance arrive si vite, et si l'attente leur [aux serviteurs du prince] semble longue, pour ma part je la juge courte ». *Ibid.* p. 348.

13 Rappelons, à ce propos, que l'inconstance, la variabilité sont des vices attribués aux femmes, suivant le discours misogynne dominant –*El Corbacho* de l'Archiprêtre de Talavera, *Malleus maleficarum* des frères Inſtitoris et Sprenger (cuestión VI), par exemple– qui rendent les femmes fragiles et peu fiables.

14 Gamboa (2009 : 98) analyse l'enfermement féminin. L'entrée au couvent est parfois un choix pour échapper au mariage, comme pour les trois sœurs de la jeune Laureola (*desengaño* 6), qui, après avoir été abusée par Esteban, est assassinée avec préméditation par ses propres père, oncle et tante.

tutionnel du domicile paternel ou conjugal et de la protection masculine (père, mari), tout en révélant leur insuffisance. Ainsi dans le *desengaño* 2, la belle mais pauvre Octavia est encouragée à entrer au couvent par Carlos qui l'a aimée sans l'épouser et se débarrasse ainsi d'elle pour pouvoir se marier avec Camila. Dans le *desengaño* 3, le couvent est pour Roseleta un lieu où cacher sa honte de femme loyale mais mal payée de retour par un mari dont les aventures amoureuses sont de notoriété publique.

La technique narrative de María de Zayas met en relief la soudaineté de la métamorphose en question et l'exprime de diverses façons. Dans le *desengaño* 7, la froideur du mari est concomitante au voyage en bateau vers les Pays-Bas, qui aurait dû être une lune de miel. Ce voyage fonctionne comme un rite de passage, affecté d'un pouvoir d'inversion négative, dans la mesure où le statut d'épouse au lieu de mener la femme vers une réalisation personnelle et sociale, la mène vers sa destruction.

On observe un autre traitement narratif de la période amoureuse par ellipse temporelle ou par condensation. Dans les récits à répétition, María de Zayas en arrive à systématiser la succession des deux motifs « mariage » et « meurtre de l'épouse », par simple reproduction de cette séquence : ainsi dans le *desengaño* 7, les quatre sœurs ont un sort conjugal tragique. Le cas des trois premières, relaté brièvement, est réduit à une schématisation du mécanisme « mariage comme lieu de destruction féminine » où seule joue la variante du type de destruction infligée : épée, strangulation, tyrannie poussant la femme à se défenestrer.

Quelle que soit la modalité de retournement, le trait constant qui signale l'anomalie de la situation est l'innocence de la femme. Sur le plan narratif cette innocence est en butte à l'incompréhension du mari, opposition ou obstruction hautement productrice de tragique. Le mari aveuglé est inaccessible à tout discours pour une raison d'ordre psychologique et socio-morale à la fois : son orgueil nourri par le sens de l'honneur. Ce facteur culturel et psychologique n'est saisissable que dans la mise à l'épreuve de l'honneur (*honra*). C'est là un élément de grand rendement narratif sur lequel s'articulent mensonges, calomnies, mises en scène trompeuses. C'est justement à cause de son orgueil que le mari est très perméable à ce type « d'informations ». Dès lors qu'on lui a suggéré l'infidélité de sa femme, il ne cherche pas à s'en assurer, ou bien il se laisse convaincre par des signes trompeurs et, privant son épouse de toute parole (défensive, explicative), il la soumet aux pires traitements, comme l'énonce la narratrice du quatrième *desengaño* : *[E]n lo que toca a crueldad son los hombres terribles pues ella misma los arrastra, de manera que no aguardan a la segunda información; [...] no todas [las mujeres] han de ser culpadas como en la común opinión lo son*¹⁵. Autrement dit, le couple est fragilisé par l'emprise qu'a sur lui l'extérieur – que l'on peut désigner « renommée » –, à l'encontre de la force qu'il pourrait trouver en lui-même, par le biais de la confiance conjugale. Mais cette vulnérabilité n'affecte pas également l'homme et la femme : si le premier est

15 « En matière de cruauté, les hommes sont terribles car ils subissent son emprise de sorte qu'ils n'attendent pas d'être plus amplement informés ; toutes les femmes ne doivent pas être accusées comme elles le sont dans la commune opinion ». *Desengaño* 4, p. 255.

atteint dans son amour propre, il en est immédiatement investi du devoir, du droit et du pouvoir de réparation qui s'effectue au détriment de la seconde. Le meurtre de l'épouse était légalement admis et établi dans le cadre normatif mais, en raison de sa grande fréquence, on essaya de le soumettre à contrôle judiciaire pendant le règne des Rois Catholiques ; il ne fut pas question de le supprimer mais de veiller à ce que la justice pût en superviser l'application¹⁶.

Voici quelques illustrations de cette pratique non supervisée par l'instance judiciaire. Le *Desengaño* 4¹⁷ montre de quelle façon les calomnies d'une esclave suffisent pour qu'un noble, don Jaime de Aragón, condamne sans appel son épouse tant aimée. L'ordre social au sein de la maison en demeure bouleversé puisque le mari décide d'inverser les fonctions respectives de la calomniatrice et de l'épouse innocente. Le mari du *desengaño* 3, que nous avons déjà évoqué, ne pouvant supporter la ternissure de son image, qu'il a lui-même aggravée avec ses frasques, fait sortir Roseleta du couvent, où elle était d'abord isolée, pour mettre fin à ses jours. Quant à Camila (*desengaño* 2), elle subit deux vengeances aussi lâches qu'injustes : le frère de l'ex-amante de son mari la viole pour venger l'abandon de sa sœur, et son époux, offensé par la dépossession que le viol signifie pour lui, l'empoisonne. La plupart des récits mettent en scène l'innocence bafouée : l'intérêt de ce choix narratif est de construire, par le biais de l'identification, le supplice moral du lecteur / auditeur qui, grâce à l'omniscience relative que lui confère son statut, se fait le juge d'une situation fondamentalement injuste.

Le silence imposé aux personnages féminins des récits encadrés contraste vivement avec la libre parole des narratrices internes, de sorte que la stratégie narrative de María de Zayas se comprend comme un éclairage donné sur le pouvoir de la parole féminine qui opère pleinement dans le récit cadre – lieu textuel du discours « à fictionnalité réduite » de défense des femmes – et qui est neutralisé dans les récits encadrés. Les récits font état de la pression psychologique causée par le dédain, l'indifférence ou l'attitude insultante du mari, préalablement aux sévices corporels, pression qui s'appuie de façon essentielle sur la privation de parole infligée à la femme. Il se dégage implicitement, ou plutôt métatextuellement, une réflexion sur la fonction salvatrice (défensive, justicière, équitable) de la parole, alors même que la conception structurelle du texte tient au jeu entre autorisation et privation de parole.

L'intervention du surnaturel (magie, apparitions) –à côté du parti-pris de vérité et d'authenticité, tout conventionnel, proclamé à maintes reprises– permet de porter à un degré ultime les garanties de l'innocence féminine. Par exemple, Inés, victime d'un sortilège ourdi par un galant qu'elle a éconduit, commet l'adultère malgré elle mais l'imposture n'échappe pas à la vigilance du corrégidor qui établit son innocence. Pourtant elle se retrouve emmurée pendant six ans par son mari irréversiblement déshonoré (*desengaño* 5). Dans le *desengaño* 9, hormis les explications de type littéraire, liées à l'évolution des récits de fiction, le magique ou le surnaturel permettent d'explorer le cas où l'innocence de la

16 Bazán, 2006 : 56.

17 Voir Dumora, 2012.

femme atteignant les limites du probable, du vérifiable, reste cependant totale et requiert, en tout état de causes, vérification et confiance avant toute réaction punitive ou vengeresse.

Le silence forcé, pour finir là-dessus, constitue un élément de torture ou de sacrifice qui permet au mari d'user de son pouvoir de façon absolue. En même temps, on ne peut éviter de constater qu'étant l'élément de différenciation entre l'homme et la femme maîtrisé par l'homme, le silence transforme l'être féminin en objet de défoulement masculin –révélateur d'une pulsion refoulée, s'entend. Si le mari manifeste une telle vulnérabilité eu égard à sa puissance virile, c'est peut-être le signe d'une fragilité ou d'une insuffisance dont il redoute la mise en évidence par son épouse désirante. À ce titre, le silence aurait une valeur symbolique dans la signification croisée des situations décrites, à mettre au compte de la subjectivité de l'auteure. En tant qu'élément de métamorphose de l'être passant d'un statut parlant à un statut muet, il serait le signe de l'impossible énonciation du désir. Les personnages de Zayas sont des héroïnes en ce qu'elles muent vers ce silence qui, comme l'étudie Rosalba Galvagno dans son ouvrage sur les *Métamorphoses* d'Ovide¹⁸, scelle la métamorphose tragique de certains êtres mythiques féminins. À cet égard, il est remarquable que dans le *desengaño* 9, Béatrice, épouse du roi de Hongrie, ait déchiré la déclaration d'amour reçue de son beau-frère, lettre qui prouvait irréfutablement la culpabilité du prétendant illicite et sa propre innocence. À cet acte fatal, se conjuguera bien sûr, l'empêchement de la parole imposée par son mari.

L'amour dans sa phase de séduction est soumis à certains codes mais le mariage, comme institution, correspond à un passage à des normes d'autorité maritale. Le silence de la femme accompagne ces normes et la parole permet d'en montrer les anomalies.

Corps meurtri, cri d'alarme

Dans la deuxième partie nous allons parler du passage à l'acte destructeur – que l'on peut appeler « catastrophe » en raison de la dramatisation du récit et de son issue morale¹⁹. La dimension spectaculaire de la violence y prend une large part mais on ne saurait la réduire à une pure scopophilie²⁰. Nous analyserons ici

18 Galvagno, 1995 : 83-85 en particulier. Il ne s'agit pas d'assimiler les situations des *Desengaños* aux cas des métamorphoses étudiées par Galvagno, sur un plan psychanalytique ; cependant ce qui nous intéresse est que l'auteure avertit qu'elle procède moins à une psychanalyse appliquée à la littérature qu'à une « analogie entre discours psychanalytique et discours littéraire » (13). Elle montre que la métamorphose est une forme sacrificielle de la structure subjective « qui se cristallise dans l'asservissement à l'Autre » et qu'elle est non pas la figure du mouvement mais celle de la castration qui advient comme empêchement d'accomplissement de l'acte sexuel interdit.

19 Terme que Monika Bossé (1999 : 249) reprend pour désigner le goût particulier de l'époque baroque pour le visuel, le spectaculaire ; elle insiste sur l'impact du théâtre à l'intérieur d'une intertextualité complexe qui marque l'œuvre de Zayas. Laura Mulvey utilise la notion de scopophilie pour décrire la fascination exercée par le cinéma ; mais, selon Freud, c'est une des composantes de l'instinct sexuel, manifesté par le voyeurisme, entre autres.

20 La société de l'époque baroque est caractérisée comme spectaculaire et visuelle par J.-A. Maravall, d'après Gamboa, 2009 : 32.

la fonction de la représentation de la violence dans le discours de défense des femmes.

Tout d'abord, on observe que le passage à l'acte violent s'accompagne généralement de préméditation et peut s'appuyer sur la complicité familiale ou l'aide d'amis²¹. Cette complicité est d'autant plus condamnable quand elle vient d'un personnage féminin ; la défense féminine dans les récits est introduite par des commentaires de la narratrice interne qui s'érige en véritable juge des faits qu'elle-même relate. Voyons le cas de la jeune Laureola qui sera écrasée sous le poids d'une cloison descellée à dessein par son père et son oncle, pour la punir d'avoir succombé aux charmes d'un jeune homme qui, après s'être engagé à l'épouser, l'a aussitôt abandonnée. Voici le point de vue de Matilde, la narratrice du *desengaño* 6, sur la tante de Laureola :

mas la cruel tía, no sé cómo la llevaba [a Na Sa de Atocha], pues no ignoraba la sentencia que estaba dada contra Laureola, antes bien había sido uno de los jueces de ella. [...]. Cruel mujer, por cierto, que ya que su marido y hermano eran cómplices en la muerte de la triste dama, ella, que la pudiera librar, llevándola a un convento, no lo hizo; mas era tía, que es lo mismo que suegra, cuñada o madrastra; con esto lo he dicho todo²².

La préméditation comprend une stratégie d'approche par le mari (ou le père) qui consiste à feindre la bonté, la compréhension, la protection, après une période d'enfermement au couvent, de rejet ou d'indifférence. La femme, toute prête à accepter le renouveau des bonnes dispositions en y voyant un signe positif de retour à des relations (conjugales) normales, ne dispose plus d'aucune défense. Ainsi en est-il d'Inés, emmurée pour avoir été détournée de sa fidélité malgré elle, dans le *desengaño* 5 :

Acordado, en fin, el modo, don Alonso disimulando su dañada intención, se fue a su casa, y con caricias y halagos la aseguró, haciendo él mismo de modo que la triste doña Inés, ya más quieta, viendo que su marido había creído la verdad, y estaba seguro de su

21 Dans le *desengaño* 5, Inés est emmurée par son mari avec l'aide de son frère et de sa belle-sœur ; dans le *desengaño* 8, le corps de la jeune épouse décapitée est jeté dans le puits de l'ami du mari meurtrier, dans ce même *desengaño* 8, la sœur est poignardée par son frère avec accord du père. A propos de la nocivité des parents, surtout des membres de la belle-famille, voir Dumora, 2012a.

22 *Desengaños amorosos*, 329 : « Je ne saurais dire pourquoi sa cruelle tante l'y emmena [au jubilé de Notre Dame d'Atocha] puisqu'elle n'ignorait pas la sentence qui avait été prononcée contre Laureola, bien au contraire, elle avait été un de ses juges. [...] Cruelle femme, sans nul doute, car bien que son mari et son frère fussent complices dans la mort de la pauvre demoiselle, elle aurait pu l'en délivrer en l'emmenant dans un couvent [...], cependant elle ne le fit point ; mais elle était tante, ce qui revient au même que d'être belle-mère, belle-sœur ou marâtre ; avec cela tout est dit. » La narratrice avec sa formule quasi proverbiale fait allusion à une série de proverbes qui dénoncent la méchanceté des belles-sœurs et des belles-mères.

inocencia, porque habérselo encubierto era imposible, según estaba el caso público, se recobró de su pérdida²³.

En effet, suivant le code de l'honneur, le mari pouvait choisir de pardonner sa femme au lieu de se venger ; cependant pour que le pardon fût juridiquement garanti et qu'il permît à la femme de vivre sans peur d'une vengeance impromptue, il existait une procédure appelée *cartas de perdón de cuernos*²⁴.

Arrive alors le moment de l'exécution du châtiment où s'exprime la volonté de donner une mort plus ou moins rapide. La mort immédiate donne lieu à un spectacle sanguinaire : la femme est poignardée de plusieurs coups de couteau (*desengaño* 8), elle est égorgée (*desengaño* 8), elle est soumise à une saignée intégrale (*desengaños* 3, 7), elle est écrasée et son corps mutilé n'est plus identifiable (*desengaño* 6). Le sang répandu, contemplé, devient un objet dramatique, un actant : on constate, par exemple, qu'il reste frais, liquide et vif des heures après s'être écoulé – comme celui de doña Mencía poignardée par son frère, *desengaño* 8 – ; ailleurs, sa vue déclenche un processus de recherche de la morte et une démarche en justice – comme dans la seconde partie du *desengaño* 8.

La saignée mortelle, qui est le sort de deux protagonistes (*desengaños* 3 et 7), met en évidence la fascination exercée par l'écoulement de cette humeur. Sans en déduire que María de Zayas avait des connaissances en matière médicale, on peut néanmoins rappeler qu'on se situe moins d'un siècle après la description par le docteur espagnol Miguel Servet de la circulation pulmonaire²⁵. La conscience que le sang flue dans le corps, et que de ce flux dépend la vie, est présentée avec une acuité particulière en étant articulée avec la pratique curative²⁶. Le corps qui dépend du médecin est un corps entre la vie et la mort, en phase de guérir mais tout aussi bien de mourir. Dans le *desengaño* 3, Carlos profite que sa femme a subi une saignée médicale pour lui ôter le pansement qui cautérise la plaie de sorte à relancer une hémorragie fatale. La médecine est trahie en même temps que le corps impuissant – mortel certes, mais nécessaire –, est une proie

23 *Desengaños amorosos*, 282: « Après avoir décidé enfin du moyen [de sa mise à mort], don Alonso, dissimulant sa nuisible intention, rentra chez lui et, avec des tendresses et des flatтерies, rassura la triste Inés, faisant en sorte que, désormais plus sereine, elle se remit de sa déchéance en voyant que son mari, assuré de son innocence, avait accepté la vérité, puisque la publicité de l'affaire rendait impossible de la lui cacher. »

24 Charte de pardon du cocuage. Bazán Díaz, 2006: 60: «el marido podrá perdonar a su mujer pero para que la mujer no viviera con la permanente hipoteca de que podía matarla porque había sido infiel, se recurría a escritura pública de perdón ante notario “cartas de perdón de cuernos”».

25 Miguel Serveto ou Servet était théologien mais aussi scientifique ; il décrit, dans l'ouvrage intitulé *Christianismi restitutio* publié en 1553, la circulation pulmonaire en expliquant que le sang se purifie et acquiert sa couleur rouge vif en passant d'un ventricule à l'autre du cœur par les poumons. Il s'enfuit à Genève où il est poursuivi par l'Inquisition pour son adhésion à la foi protestante et condamné au bûcher en 1553. Il ne s'agit pas d'une découverte mais d'une contradiction à la médecine galénique ; en 1924, on trouva que la circulation pulmonaire avait été décrite trois cents ans avant par un médecin arabe Ibn an-Nafis, voir l'article bien documenté sur sa biographie et ses travaux de William Osler (2007 : 112, n.32).

26 Lisa Vollendorf, 2001 : 44, suggère une relation entre la présence du sang et des pratiques de flagellations et autres disciplines effectuées chez soi ou données en public par l'Église et l'Inquisition. Elle cite par ailleurs, en renvoyant particulièrement à *La fuerza del amor*, nouvelle n° 5 de *Novelas amorosas* une préconisation de Francisco de Osuna en faveur de la flagellation par le mari en cas de désobéissance persistante de sa femme, 46.

facile pour le criminel. D'une façon différente, la saignée mortelle est pratiquée sur l'épouse du *desengaño* 7 par le beau-père sous les yeux du mari, à la fois consentant, impuissant et fasciné. Dans ce cas, la fascination est explorée par le biais de la mise en abyme: la beauté de doña Blanca qui, conformément à son nom, devient livide tandis qu'elle agonise, suscite l'émotion du mari, une émotion esthétique qui ne se traduit aucunement par le courage d'interrompre l'exécution :

180

*A poco rato que la sangre comenzó a salir, doña Blanca se desmayó, tan hermosamente, que diera lástima a quien más la aborreciera, y quedó tan linda, que el príncipe, su esposo, que la estaba mirando, o enternecido e ver la deshojada azucena o enamorado de tan bella muerte, volviéndose a su padre con algunas señales piadosas le dijo : [...]*²⁷.

Le prince estime que la punition peut s'arrêter là, que la colère paternelle et que sa propre irritation sont assouvies. Mais il est totalement soumis à l'autorité de son père inflexible dans son exigence de mort. Il faut dire aussi qu'en dépit de la cour amoureuse qu'il avait faite à doña Blanca avant le mariage, le jeune époux se livre à un amour contre-nature. Il a été surpris avec son amant par son épouse qui en a conçu l'horreur qu'inspirait le péché abominable (*pecado nefando*) de la sodomie, de loin le plus grave des comportements sexuels illícites. La vision de la sexualité interdite et celle du processus de la mort semblent se répondre de façon spéculaire puisque la mort est le châtiement mérité par celle qui a vu²⁸. La fonction du spectacle (du regard intradiégétique) est moins une médiatisation qu'une autorisation performative à révéler l'interdit, à l'affronter. Personne ne saurait voir la mort (ce que nous dit bien la descente d'Orphée aux Enfers) et personne ne saurait voir (s'entend concevoir) un acte sexuel contre-nature, sauf le texte, le regard institué par l'écriture. On peut se demander si le sang libéré du corps de Blanca pourrait symboliser celui de la défloration non accomplie par un mari implicitement présenté comme incapable de consommer le mariage.

Il est un autre type de sévices par lequel le mari souhaite la souffrance et la mort lente qui donne lieu à des scènes de dégradation physique irréversible en grande partie. Les femmes enfermées, dans un cagibi ou emmurées, sont amaigries, hâves, la chevelure pleine de vermines, la peau rongée par les excréments qui, accumulés au cours des années (six ans dans le cas d'Inés, *desengaño* 5) ont

²⁷ *Desengaños amorosos*, 363: « Le sang avait commencé à couler depuis quelques instants quand doña Blanca s'évanouit avec tant de beauté que même une personne qui l'eût haïe en eût conçu de la peine, et elle était si belle ainsi, que le prince, son époux, qui la regardait, soit qu'il fût attendri de voir ce lys effeuillé, soit qu'il fût épris d'une si belle mort, se retournant vers son père avec une sorte d'appel à la pitié dans le regard, lui dit [...] ». Cette beauté mortuaire est interprétée par certains critiques comme le signe de la sainteté de la femme sacrifiée. C'est Dieu qui est présent à ce moment : *desengaño* 8, il avertit l'amant du danger et aussi de l'accession de doña Mencía au ciel ; dans le *desengaño* 7, l'émotion esthétique est la prise de conscience du mari spectateur de la mort de sa femme, Alcalde, 2005 : 90, 102-103.

²⁸ Voir ce que dit Pascal Quignard du *fascinus* dans *Le sexe et l'effroi*.

recouvert le corps d'une croûte. La même Inés devient aveugle ; mais malgré tout, elle est libérée car une femme entend ses plaintes à travers la cloison d'une pièce, jusque-là inoccupée, dans un bâtiment mitoyen. En revanche, Elena (*desengaño* 4), qui est extraite de son réduit aux heures de repas et contrainte de ronger, à même le sol, les os qu'on lui lance de la table, meurt au bout de plusieurs années après avoir entendu le récit de sa propre histoire fait par son mari aux voyageurs qu'il a hébergés. Il y a un double emboîtement du récit (le mari narrateur à son hôte témoin, qui lui-même a rendu possible le récit de la narratrice interne) combiné avec l'action d'une parole spéculaire puisque Elena est à la fois protagoniste du récit de son mari et victime actuelle de la torture qu'il décrit : l'effet cathartique est mortel dans ce cas puisque du fait de la privation de parole, elle subit une version fautive des faits, amplifiée par la narration en public²⁹.

Quant à Camila (*desengaño* 2), après empoisonnement, son corps enflé pendant six mois et elle meurt dans d'atroces souffrances. Le mari de Béatrice (*desengaño* 9), confie l'exécution du châtement à son frère bien-aimé, celui-là même qui l'a trahi en courtisant Béatrice avec une parfaite dissimulation. Cet amoureux éconduit devient un redoutable bourreau : il crève les yeux de sa belle-sœur et l'abandonne dans une forêt profonde pensant qu'elle y mourra dévorée par les bêtes³⁰.

Ces actes violents qui neutralisent le corps féminin et sa sexualité signifient aussi, paradoxalement, sa possession absolue dans un mode substitutif de rencontre charnelle. Dans le cas du prince flamand « homosexuel », la soumission au père exécuteur de l'épouse mériterait d'être examinée à la lumière de notions psychanalytiques. Et l'on pourrait se demander dans quelle mesure ces représentations révèlent une phobie ou un fantasme sacrificiel chez l'auteure qui les conçoit, mais cela dépasse les limites de cette étude. Quoi qu'il en soit, suivant une lecture socio-morale du fonctionnement du couple – car ce n'est pas la famille qui est en question mais bien le couple –, la violence est un instrument employé par les hommes pour asseoir leur autorité unilatérale. Comme nous l'avons déjà indiqué, il ne s'agit pas d'une autorité qui intéresse l'économie ou l'organisation du ménage et de la famille³¹, mais d'une autorité qui résulte des exigences culturelles, morales et sociales auxquelles doivent répondre les

29 Elena a été victime de calomnies : l'esclave noire qui s'était éprise du cousin de sa maîtresse sans être jamais payée de retour, s'est vengée en disant au mari, don Jaime, que les deux cousins entretenaient des relations incestueuses. Le cousin est décapité et Elena contrainte de boire dans son crâne. La similitude de ce motif morbide avec celui d'une nouvelle de Marguerite de Navarre (*Heptameron*, n° 32) a été soulignée, cf. Foa, 1979.

30 L'intervention du surnaturel divin dans ce *desengaño* transforme considérablement la portée de l'effet destructeur. Il répond au statut royal du personnage qui requiert un traitement sublime tout en permettant une multiplication des actes violents qui, en revanche, montre l'acharnement dont est capable un homme déçu dans ses aspirations amoureuses. La protection de la Vierge, si elle répond à une modalité de culte à la fois fictionnel mais marqué par la Contre-Réforme, est une variante de la protection qu'une femme peut trouver auprès d'une autre. C'est le seul récit qui se termine par une réhabilitation de l'épouse après un processus de révélation de la vérité.

31 Les deux autorités sont évidemment liées; mais au contraire de Fray Luis de León qui, dans *La perfecta casada* (1583) traite de l'honnêteté de la femme à travers le gouvernement domestique et familial auquel l'assigne Dieu par l'état du mariage, María de Zayas envisage le couple dans sa relation amoureuse conjugale, laquelle devient un domaine régi par le seul affect masculin.

hommes, comme l'affirme Ricardo Córdoba de la Llave³². Les violences conjugales sont pratiquées dans la maison sauf dans le cas de la reine Béatrice (*desengaño 9*), dont nous avons déjà souligné la spécificité.

On peut invoquer ici la théorie de Doreen Massey suivant laquelle la position occupée par l'individu dans son espace privé est similaire à la perception qu'on a de sa position dans la société³³. L'univers de Zayas est essentiellement urbain. Or la crise du patriarcat, liée aux grandes mutations socio-économiques des XVI^e et XVII^e siècles (qui ont été étudiées, pour le cas espagnol, par J. A. Maravall, Bennassar ou Geremek, par exemple), est indissociable d'une crise de l'individu affecté par une urbanisation et une mobilité géographique qui modifient ses rapports aux espaces extérieur et intérieur avec, comme l'analyse Mary Elisabeth Perry, des perturbations dans les relations intersubjectives entre hommes et femmes³⁴. L'ordre patriarcal qui s'appuie sur l'assignation de la femme à l'espace domestique doit être consolidé ou reformulé. Et les récits de María de Zayas laissent apparaître cette obsession masculine de l'enfermement, qui va de pair avec la crainte de voir la femme se déplacer librement³⁵.

Toutefois le corps féminin prend aussi, dans certains récits, une signification qui transcende le rapport individuel entre hommes et femmes pour représenter les conflits entre territoires dans leur lutte pour la souveraineté³⁶.

Le discours sur la violence exercée contre les femmes porte donc une pluralité de sens, dont le sens socio-moral et le sens symbolique politique. Il s'inscrit dans un processus de défense de la femme, non en tant qu'elle doive être absolument révéérée – ce qui renverrait au topique de la louange des femmes si présent en littérature – mais en tant qu'elle a des qualités et des facultés égales à celles des hommes dans des domaines auxquels les hommes se réservent l'accès exclusif : capacités intellectuelles, habileté aux armes, compétences pour exercer des fonctions ou occuper des charges. Pour illustration : *¡Ah, flaqueza femenil de las mujeres, acobardadas desde la infancia y aviltadas las fuerzas con enseñarlas primero a hacer vainicas que a jugar las armas!*³⁷

Il faut examiner la logique interne des deux discours : celui de la persécution et celui de la défense féminine. La persécution est un empêchement radical à l'épanouissement des capacités « innées » et « acquises » des femmes, comme êtres humains. Montrer particulièrement le corps brimé c'est montrer que l'exer-

32 Córdoba de la Llave, 2006 : 25.

33 *Space/place and gender*, Minneapolis University press, 1994, cité par Y. Gamboa, 2009 : 93.

34 M. E. Perry, "Crisis and disorder in the world of María de Zayas", in A. Williamsen & Judith Whitenack, *María de Zayas: the dynamics of discourses*, Madison, New Jersey, Fairley Dickinson Univ. Press, 1995 : 23-39, cité par Gamboa, 2009 : 94.

35 Le proverbe *La mujer en casa con una pierna quebrada*, recensé fréquemment (*Vocabulario de refranes* de Correas, 1627 : « La femme, à la maison avec une jambe cassée ») préconise l'atteinte à l'intégrité physique de la femme pour garantir la stabilité de la maison (s'entend du chef de famille).

36 Nous faisons référence à cette dimension « politique » du discours sur la violence faite à la femme (Dumora 2012b). Sur ce sujet, nous renvoyons au chapitre 5 de Gamboa (2009) qui propose une intéressante étude de Naples dans cette perspective. On peut clairement déceler une modalité de l'association oppositive entre barbarie – nord protestant / civilisation -sud catholique.

37 *Desengaño 1*, p. 137 : « Oh ! Faiblesse bien féminine des femmes faites à la lâcheté depuis l'enfance et dont les forces sont dénaturées par l'apprentissage de la broderie plutôt que des armes ! »

cice de la force physique réduit à néant la liberté humaine (la pensée, l'action) et du même coup l'individu. Mais au-delà de ces brimades, les récits acheminent les auditeurs /lecteurs vers une dimension de lutte puisque jamais la victime ne cesse d'exercer sa réflexion et sa conscience. Elle analyse son enfermement, elle considère la rigueur de son entourage, elle cherche en vain la cause rationnelle de son sort, elle a toutes sortes d'états d'âme. La narratrice interne, forte de l'omniscience qui lui permet d'explorer les sentiments de son personnage, est tout aussi bien distancée, pour prendre à témoin son auditoire. Cette double dimension favorisée par la structure du récit confère aux professions de foi pro-féminines un statut double dans la chronogénèse du récit : elles s'inscrivent dans une antériorité de l'expérience pour les auditeurs internes (performatifs) et sont en cela des avertissements. Mais elles sont également des leçons en ce qu'elles se situent dans la postériorité d'une expérience, présentée comme transmissible, dans la tradition des *exempla*. Les deux éléments structurels de l'emboîtement apparaissent indissociables dans leur cohérence et leur complémentarité : le récit encadré illustre le récit cadre mais il en est aussi le prétexte, prétexte de l'ensemble du « sarao ». Chronologiquement les événements rapportés dans le récit encadré précèdent le récit encadrant, structurellement, logiquement, le récit encadré est le récit subordonné au cadre subordonnant car c'est le récit cadre qui érige l'expérience en principe, en idéologie. L'expérience seule ne suffit pas car la femme est isolée dans sa souffrance, aussi commune soit son expérience. Le discours de défense féminine, issu de la décision d'écrire, érige la violence en une donnée heuristique, une base de réflexion.

On notera que le mot « violence » n'est pas employé à l'époque qui nous intéresse, cependant la description des actes brutaux comme expériences particulières, singularisées, « implique un modèle du juste »³⁸. Dans une étude sur la violence, et à plus forte raison dans un écrit de fiction qui choisit de représenter la violence, « énoncer revient à dénoncer » et, pour reprendre les termes de Lorenza Mondada, « en tant que discours situé qui configure son contexte [...] la description est moins un miroir du monde qu'une activité qui agit sur le monde »³⁹. Or la violence ne peut se dire que par représentation verbale ou picturale (aux XVI^e et XVII^e siècles) qui aboutit de façon plus ou moins directe à une visualisation, à un accès au concret, au sensible. D'où l'impression de réalité, au sens étymologique. Les narratrices internes sont toujours médiatrices de la métamorphose qui se produit –du beau, gracieux, attirant, aimable, au souillé, mutilé, repoussant, terrifiant– métamorphose qui opère véritablement comme figure de la violence et se constitue en système de signes et en message. La dimension spectaculaire, voire plastique, exploitée par María de Zayas, développe une esthétique du corps soumis à un passage vers la dégradation ou

38 Claverie, Jamin, Lenclud, « Une ethnographie de la violence est-elle possible ? », *Études rurales*, 1984, n° 89-96 : 9-22, cité dans Lavergne, Perdoncin, 2010 : 6, ouvrage qui nous a paru très éclairant malgré la différence essentielle entre le principe épistémologique de son contenu qui porte sur un référent réel et la démarche de María de Zayas, fondée sur une projection fictionnelle.

39 Lorenza Mondada, *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Paris, Anthropos, 2000 : 20, Lavergne, Perdoncin, 2010 : 7.

la mort. L'auditoire (interne et externe) mené du plaisir à l'horreur et à l'indignation subit une grande frustration esthétique et morale qui suscite un désir de justice grâce à l'opération comparative effectuée par la vue (imaginante) et l'esprit.

La violence aussi extrême soit-elle n'est donc pas un but narratif ni esthétique en soi⁴⁰. Elle forge puissamment un désir de justice, intégré au processus narratif, et qui sous-tend une revendication touchant à la vie matrimoniale.

Plaidoyer pour une équité matrimoniale

Comme nous l'avons déjà dit, dans ces nouvelles, seule la femme parle⁴¹ et elle parle de femmes, mue par une intention de défense : *Fue la pretensión de Lisis en esto [organizar el sarao] volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas*⁴². Parole de divulgation -exposition, analyse, information- qui revendique la vérité et la justice : *Y como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino lo que les dan [...]*⁴³. La parole est bien perçue et définie comme instrument de pouvoir. La nécessité d'une reconnaissance des torts par les hommes est si vivement sentie que le vœu de voir les femmes se venger apparaît dans la bouche de certaines narratrices internes :

*Licencia me daréis, señores, para que me admire en este desengaño en que pondero los engaños de los hombres de la ira de la mujer; mas también me la darán estos mismos para conocer que de las cautelas de los hombres nacen las iras de las mujeres, y que por una que procura venganza, hay mil que no la toman de sí misma; que yo aseguro que si todas vengaran las ofensas que reciben, como Octavia hizo, no hubiera tantas burladas y ofendidas*⁴⁴.

40 Même si, comme nous l'avons dit précédemment, Maria de Zayas crée une esthétique de la violence, qualifiée de « grotesque » par M. Bossé qui y voit une fonctionnalité déstabilisatrice des « dogmatismes inhérents aux modèles discursifs de référence » 1999 : 298 (nous traduisons).

41 Cette généralité fait abstraction de l'emboîtement de voix masculines qui, à un 3^e ou 4^e niveau de récit, transmettent l'histoire rapportée au 2^e degré narratif par les dames (ainsi dans le *desengaño* 4, déjà évoqué et dans le 10 où c'est Gaspar qui, après avoir recueilli les aveux de sa bien-aimée criminelle, est le rapporteur implicite mais logique des événements relatés).

42 Introducción, 118 : « Ce que recherchait Lisis en faisant cela [organiser cette fête du désenchantement] c'était plaider pour les femmes (car leur réputation est si ternie et ruinée par le jugement des hommes qu'on ne trouve quasiment personne qui dise du bien d'elles). »

43 *Ibid.*, 166 : « Et comme les hommes président à tout, jamais ce ne sont leurs ingratitude envers autrui qu'ils rapportent mais celles commises à leur égard. » Ce discours sur la médisance misogyne est récurrent : « Et ce qui me surprend le plus » dit doña Isabel, alias Zelima, narratrice du *desengaño* 1, « c'est que ni le noble, ni l'honnête homme, ni celui qui a des obligations, ni celui qui s'enorgueillit d'avoir un bon jugement, n'agissent mieux envers elles [les femmes] que les hommes simples de l'humble société ».

44 *Desengaño* 2, 188-189 : « Vous me donnerez licence, messieurs, pour exprimer ma surprise [...] devant la colère d'une femme ; mais tous les hommes me la donneront aussi pour reconnaître que ce sont leurs ruses qui provoquent les colères des femmes [...] ; et je peux assurer que si toutes les femmes se vengeaient des affronts subis, comme le fit Octavia, il n'y aurait pas autant de femmes trompées et offensées. »

Il est vrai que la justice de Dieu est souvent invoquée et sa protection salvatrice souvent sollicitée par les victimes.

¿Hasta cuándo poderoso y misericordioso Dios ha de durar esta triste vida? ¿Cuándo señor, darás lugar a la airada muerte que ejecute en mí el golpe de su cruel guadaña, y hasta cuándo estos crueles y carniceros verdugos de mi inocencia les ha de durar el poder de tratarme así? ¿Cómo señor permites que te usurpen tu justicia, castigando con su crueldad lo que tú Señor no castigarás? [...] En qué tierra de moros pudiera estar cautiva que me trataran como me tratan ?⁴⁵.

On aura remarqué le terme « cruauté » et ses emplois dérivés pour signifier le degré extrême des mauvais traitements.

Les critiques mettent souvent en exergue la dimension de femme martyre, femme sainte, pour ainsi dire femme christique, dont le corps, déchi-queté, saigné, démembré conserve, par-delà une beauté physique mortuaire toute miraculeuse, son unité spirituelle qui la mènera au salut de l'âme obtenu par souffrance⁴⁶. Cependant cet aspect appartient à un arsenal du discours de défense féminine, à côté d'autres éléments d'une teneur toute temporelle : le premier concerne l'éducation donnée aux femmes et le second les prérogatives du mari en termes d'autorité.

Le discours sur l'éducation inscrit l'œuvre de María de Zayas dans un courant européen incarné par plusieurs femmes, de Christine de Pisan à Margaret Cavendish en passant par Marguerite de Navarre. Toutes ces écrivaines relèvent ou déplorent que l'éducation des filles empêche le développement de leur intellect et de leurs habiletés physiques, pour ne privilégier que les travaux domestiques associés à leur fonction génitrice.

Pues crean que aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilio con moño, por lo menos, tienen el alma y las potencias y los sentidos como los hombres. No quiero decir el entendimiento, que, aunque muchas pudieran competir en él con ellos, fáltales el arte de que ellos se valen en los estudios, y como lo que hacen no es más que una natural, fuerza es que no salga tan acendrado⁴⁷.

45 « Combien de temps, Dieu puissant et miséricordieux, ma triste vie durera-t-elle encore ? Seigneur, quand permettras-tu à la hargneuse mort de me frapper de son cruel coup de faux et combien de temps ces bourreaux cruels et acharnés de mon innocence garderont-ils le pouvoir de me traiter ainsi ? Comment permets-tu, Seigneur, qu'on usurpe ta justice en châtiant avec cruauté ce que toi-même ne puniras point ? [...] Quel est le pays maure où l'on traite une captive de la façon dont ils me traitent ici ? ». *Desengaño* 5, 284-5.

46 Alcalde, 2005 : 83-93. Nous remercions Eva Tilly Roudaut pour nous avoir communiqué deux articles sur les nouvelles de M. de Zayas, qu'elle étudie à partir des notions de chute et de rédemption.

47 Noche segunda, préambule au *desengaño* 5, 259 : « Croyez donc bien que les femmes, sans être des Homère en jupons ou des Virgile à chignons, ont à tout le moins une âme, des facultés et des sens semblables à ceux des hommes. Je ne parle pas de l'intelligence car même si les femmes qui pourraient rivaliser en la matière avec eux sont nombreuses, il leur manque le savoir dont ils se dotent en étudiant ; et comme elles ne procèdent que suivant un savoir

Par ailleurs, il y a dans l'œuvre un aspect trop présent pour ne pas remplir une fonction signifiante, c'est la référence au statut conjugal du mari et ses prérogatives. Les maris sont punisseurs mais pour des fautes généralement non commises, ou simplement parce qu'ils croient que leur honneur a été bafoué. Cette application privée des châtiments, souvent injuste et excessive⁴⁸, prend place dans un ensemble d'éléments qui convoquent en filigrane un discours juridique. Il nous semble évident que María de Zayas utilise la fiction pour évoquer une réalité contemporaine qu'elle juge inacceptable. Ses nouvelles sont beaucoup plus proches du témoignage documentaire qu'il n'y paraît à première vue : malgré les réticences que suscite l'in vraisemblance de certaines situations « merveilleuses », et en dépit des précautions scientifiques qui exigent de distinguer absolument un récit de fiction de son référent réel, on ne peut que constater les similitudes entre les violences relatées et les propos qu'on relève chez les historiens. Cordoba de la Llave explique :

La abundancia de homicidios por adulterio es tan notable que casi nos invita a sospechar, cuando menos a preguntarnos, si muchos maridos que asesinaron a sus mujeres en el curso de riñas o discusiones familiares no desearían simplemente divorciarse de ellas por la vía rápida y sin acudir al vicario y si no utilizaron luego la justificación del supuesto adulterio⁴⁹.

Ainsi dans le *desengaño* 5, l'intervention de la magie au service du désir illégitime d'un homme rend encore plus éclatant le décalage entre l'innocence totale de la femme et la cruauté criminelle du mari. Dans un premier temps, la présence d'une autorité juridique, témoin de certaines scènes, permet d'établir de façon officielle et irréfutable, la culpabilité du prétendant envoûteur qui viole Inès profitant de son état d'inconscience. C'est en l'occurrence le *corrégidor*, représentant royal chargé du maintien de l'ordre et de la justice auprès des autorités municipales, qui surprend Inès la nuit, dehors, dans un état qu'on appellerait aujourd'hui somnambulique ou hypnotique. Toutefois c'est l'Inquisition qui met la main sur le violeur et mène à bien son procès, comme il se doit dans un cas où la magie est employée pour déposséder une personne de sa volonté. Les autorités ecclésiastique et civile interviennent ensuite à Séville pour arrêter le mari et ses complices qui maintiennent Inès emmurée depuis six ans. On peut voir ici une illustration de la vengeance différée avec ce mari qui ne pardonne

naturel, forcément le résultat ne peut être aussi parfait. » Ce sont des propos de la narratrice de premier niveau et non d'une des narratrices internes.

48 Citons le mari du *desengaño* 10 qui massacre toute la maisonnée avec son épée, en commençant par son épouse, qui est absolument innocente mais qui a été l'objet d'une calomnie imaginée par la servante de sa sœur adoptive.

49 Córdoba de la Llave 2006 : 23. « La quantité d'homicides pour cause d'adultère est telle qu'elle nous incite à soupçonner, ou tout du moins à envisager, que de nombreux maris ayant assassiné leurs femmes au cours d'une bagarre ou d'une dispute familiale, désiraient tout simplement divorcer par un moyen rapide et sans avoir recours au vicaire, et qu'ils utilisèrent ensuite la justification d'un soi-disant adultère. »

qu'en apparence et qui se venge d'une façon atroce, n'ayant pas signé la « *carta de perdón de cuernos* » que nous avons déjà évoquée.

Dans le *desengaño* 8, la servante de l'ami complice du meurtre d'Ana alerte les autorités quand, après avoir vu le sang sur la table du jardin, elle découvre le corps de la jeune femme dans le puits. Parfois c'est le témoin et auditeur de 3^e niveau du récit qui contribue à mettre un terme à la situation de châtement, tel don Martín dans le *desengaño* 4. Il ne peut sauver la victime mais la traîtresse meurt et le mari, devenu fou, ne tardera pas à mourir : l'ordre est ainsi rétabli. C'est là le fait d'un véritable noble qui a eu pitié d'Elena et a, par-là, suscité la confession du mari bourreau. La confession a eu un rôle cathartique sur l'esclave traîtresse, qui à son tour a avoué son imposture. Malgré la mort de la victime, le retour à la norme consiste dans le triomphe de la vérité. Dans ces cas, la violence relatée cesse d'occuper un premier plan grossissant (au sens optique) et entre dans un processus de relativisation, assuré dans la fiction par les personnages compatissants, justes, « normalisateurs »⁵⁰.

Dès lors on peut affirmer que la description de la violence n'a pas seulement un rôle de pur symbole visant à associer par le biais de la souffrance, du martyr, la femme innocente au Christ. Le rapport entre l'engagement corporel et la vérité a été étudié par Pilar Alcalde ou Lisa Vollendorf⁵¹. En établissant que le corps martyr est un instrument de vérité, la violence corporelle entre dans un processus de découverte de la vérité juridique visant à définir la culpabilité et l'innocence des parties concernées. Notre analyse prend une autre orientation, sans doute complémentaire, de celle de Lisa Vollendorf qui propose : *presented as a stark contrast with the golden days of old, the dynamics of violence and victimization in the novellas proper reflect the practices of criminal justice, particularly as they were implemented by the Inquisition*⁵².

Pour nous, la violence dans les nouvelles de Zayas renvoie à une réalité effective de l'époque en question où la femme mariée était sous la protection autoritaire d'un mari qui avait le droit et le devoir de la corriger. L'étude de Martine Charageat, intitulée « Décrire la violence maritale au Moyen Âge. Exemples aragonais et anglais (XIV^e-XV^e siècles) »⁵³, fait ressortir que, au nom de sa *potestas*, le mari pouvait user de sa force physique envers son épouse en vertu de la « correction maritale » et en application de la quatrième des *Siete*

50 Mais le recours à la justice est loin d'être systématique : ainsi la cuisinière de la maison où sera écrasée la jeune Laureola est avertie du crime qui se trame mais elle ne dit rien. Elle s'enfuit, effrayée, et ne rapporte son témoignage qu'après coup à la mère et aux sœurs. Ces dernières iront au couvent pour y trouver protection.

51 Alcalde, 2005 : 94, Lisa Vollendorf, 2001.

52 Vollendorf, 2001 : 43 : « Présenté en contraste total avec l'âge d'or, la dynamique de la violence et de la victimisation dans les Nouvelles reflète exactement les pratiques de la justice criminelle, et particulièrement telles qu'elles étaient appliquées par l'Inquisition. »

53 Étude qui porte sur une centaine de procès, voir Lavergne et Perdoncin, 2010 : 43-63. En réalité pour ce qui est de l'Aragon, les documents examinés concernent aussi le XVI^e siècle. Dans une autre étude, l'auteure explique que « De fait et de droit, les hommes et les femmes disposent donc, a priori, des mêmes arguments légaux pour réclamer en justice, à l'officialité, l'application de la norme matrimoniale et son respect par la partie adverse ». Cependant elle relève que le vocabulaire et le registre sont différenciés suivant le genre : la femme est dénoncée ou présentée comme corps alors que le mari l'est suivant des paroles (promesses, engagement verbal). Le corps masculin n'est évoqué que lorsqu'il y a incapacité à consommer le mariage, Charageat, 2009.

Partidas qui autorise le mari à tuer sur-le-champ la femme et son amant s'il les surprend ; cette loi est conservée, comme on sait, dans la *Nueva recopilación* qui date du XVI^e siècle⁵⁴. Si, dans les procès étudiés par cette chercheuse, les témoins ne savent que décrire les faits, les juges et procureurs utilisent des notions abstraites, telles *male tractare*. L'apparition d'un seuil de tolérance est l'enjeu des actions en justice et de la défense, en particulier. La description des actes s'effectue avec des mots désignant l'iniquité, la sévérité, la rudesse. Mais le terme « cruauté » est celui employé pour dire le mauvais traitement corporel, puisque, rappelons-le, le mot violence n'apparaît jamais, et on le retrouve chez María de Zayas pour caractériser les situations dont elle parle : *pues en cuanto a la crueldad para con las desdichadas mujeres no hay que fiar en hermanos ni maridos que todos son hombres*⁵⁵.

Dans les procès, l'auteur des actes est à son tour qualifié, au XVI^e siècle en Aragon, avec des expressions telles que « diabolique », « mauvais », « traître envers Dieu ». Si le mari est reconnu fou furieux, il est inapte à exercer la correction maritale qui, normalement, a vocation à faire sortir la femme de l'erreur ou du danger. Par ailleurs, l'accent est mis sur les risques de mort que les maris font encourir à leurs femmes en les privant de nourriture, en usant d'armes blanches, ou en leur faisant subir, alors qu'elles sont enceintes, des sévices, situations qui inspirent, semble-t-il, María de Zayas. « La criminalisation du mari est en marche » même si l'état d'âme des épouses n'est jamais évoqué dans les documents. Dans la pratique, les magistrats, construisent un seuil du tolérable : même s'ils évitent de prononcer la séparation, le risque vital (sur la femme ou sur l'enfant qu'elle porte) est un critère essentiel dans la détermination de ce seuil. Peu à peu la violence maritale apparaîtra comme catégorie autonome, par le biais de la notion d'excès atteint au regard d'une violence légitime.

La renommée de María de Zayas de son vivant – dont témoignent, par exemple, les poèmes dédicatoires du volume *Novelas amorosas y ejemplares* – nous montre la nature de ses relations sociales et culturelles en dépit du lacanisme des éléments biographiques la concernant. On en déduit que c'est une femme sinon parfaitement renseignée, du moins consciente de ces questions dans leur aspect le plus concret. Son milieu social, de toute évidence, lui permet d'accéder à un certain niveau d'information, sans parler de la culture proprement dite, et ses écrits procèdent visiblement d'une démarche réfléchie et critique envers sa société.

Les expériences de toutes ces femmes aimantes et déçues par leurs époux (l'homme aimé ou le protecteur) élaborent en creux un discours sur le mari et le mariage tels qu'ils devraient être : source d'amour, d'attention, de soins, d'assistance dans le respect des valeurs morales promues par la religion chrétienne. N'oublions pas que la formule « *dos en carne una* » (deux personnes en une seule chair) consacre l'union du couple.

54 Vollendorf, 2001 : 49.

55 *Desengaño* 5, 288 : « Car en ce qui concerne la cruauté envers les pauvres femmes, il ne faut point se fier aux frères ni aux maris, puisqu'ils sont également hommes. »

L'idéal de l'époux débouche sur le seul être masculin capable de remplir toutes ces attentes : le Christ. *Ay divino esposo mío [...] jamás me arrepentí cuanto ha que me consagré a vos de ser esposa vuestra; [...] aunque os agraviase que a la más mínima lágrima me habéis de perdonar y recibirme con los brazos abiertos*⁵⁶. Il est à la fois la réponse affective, spirituelle et spatiale également, puisque les femmes le rencontrent au couvent.

Cependant la spiritualité qui est largement étudiée et soulignée, résultant de la souffrance et apportant aux femmes pratiquement une raison d'être (nous pensons aux analyses de P. Alcalde et A. Yllera, par exemple) ne doit peut-être pas occulter une attente féminine d'ordre civil et temporel. Il semble difficile d'interpréter l'œuvre de Zayas comme l'exposé d'un idéal de vie féminine dont le couvent serait la clef unique. En revanche l'aspiration à une vie conjugale équilibrée auprès d'un mari compréhensif, confiant, juste et raisonnable surgit des divers plans du récit – le commentaire des narratrices internes, les réflexions de leur personnages – et constitue l'articulation entre les éléments structurels du récit. Le lecteur ressent ainsi une similitude entre ces instances narratives qui forge le principe revendicatif de l'œuvre. Nous y voyons donc le vœu que le mariage scelle réellement une union sacrée et qu'il cesse d'être le lieu où l'amour du prochain est si couramment trahi.

Pour conclure, disons que le langage du corps violenté, dans tout le volume des *Desengaños amorosos*, dessine le paradigme de la femme victime qui complète, par contraste, l'autre paradigme, développé dans les *Novelas amorosas y ejemplares*, celui de la femme vengeresse qui va jusqu'à s'armer pour frapper et pour tuer, momentanément travestie en homme pour ce faire, et accompagnée d'une présence masculine adjuvante dont l'intérêt consiste en l'approbation du genre dominant (*La burlada Aminta y venganza del honor*)⁵⁷. Le corps sanglant, mutilé, strangulé, abîmé est donc un signe visuel et moral qui fonde le discours de défense féminine face aux conceptions traditionnelles misogynes, cultivées par les hommes en particulier, qui ne font qu'entretenir et autoriser l'irrespect de l'épouse. C'est pourquoi nous comprenons l'œuvre de María de Zayas comme un contre-discours visant à réhabiliter la femme, l'épouse et, dans un projet plus global, la vie matrimoniale pour qu'elle ne soit plus un lieu de souffrance mais un lieu de respect des commandements chrétiens, de la loi du Christ, revendiqué comme référence en la matière. Dans les préambules ou les épilogues du récit cadre, la récurrence avec laquelle les hommes trompent en faisant passer les femmes pour trompeuses forme une théorie sur l'*engaño* qui mériterait une étude séparée.

La démarche de María de Zayas est déculpabilisante : elle cherche à débarrasser la femme d'un carcan atavique en travaillant à convaincre les hommes que leur discours est si puissant qu'il a créé une image de la femme qui occulte la réalité tout en les dédouanant de leurs propres turpitudes : *Caballero que soli-*

56 *Desengaño* 5, épilogue, 290 : « Ah divin époux [...] jamais je n'ai regretté depuis que je me suis vouée à toi d'être ton épouse ; [...] même si je t'ai offensé car à ma plus petite larme tu me pardonnes et me reçois dans tes bras ouverts. »

57 *Novelas amorosas*, n° 2, p. 213-248.

*cita la doncella, déjala, no la inquietes y verás como ella aunque no sea más de por vergüenza y recato, no te buscará a ti. El que busca y desasosiega la casada no lo haga y verá como cuando no la obligue la honestidad, el respeto y temor de su marido la hará que no te solicite y busque*⁵⁸.

Sans prêter à María de Zayas l'esprit du législateur, il est permis de percevoir dans son discours une concordance avec les normes en construction et, à notre avis, le plaidoyer pour une vie matrimoniale normale, c'est-à-dire dégagee des déséquilibres qu'elle exprime par la violence dans les *Desengaños amorosos*.

On ne peut s'empêcher de tisser le lien entre cette posture, la critique ouverte émise par la pure Eliodora à l'égard des médisances antiféminines de Castillejo et de l'archiprêtre de Talavera dans *El Infamador* (1579 ?) et l'école des maris qui s'impose à l'esprit du Lope narrateur de *La prudente venganza*⁵⁹.

Florence Dumora

Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 4299 CIRLEP

Œuvres citées

Sendebarr, Madrid, Cátedra, ed. María Jesús Lacarra.

Alcalde, Pilar (2005), *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*, Newark, Juan de la Cuesta.

Bazán Díaz, Iñaki (2006), « Mujeres, delincuencia y justicia penal en la Europa medieval y moderna. Una aproximación interpretativa », *Mujer marginación y violencia entre la Edad Media y los Tiempos Modernos*, Ed. Ricardo Córdoba de la Llave, Córdoba, Universidad de Córdoba, 29-74.

Bossé, Monika (1999), "El sarao de María de Zayas: una razón (femenina) de contar el amor" in Bosse Monika, Barabar Potthast & André Stoll, *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, 2 vols., 1, 239-299.

Charageat, Martine (2009) consulté le 20 mai 2013 « La confrontation des genres au tribunal au Moyen Âge, (xiv^e-xvi^e s). Une relecture des relations de couples en conflit », *Histoire et genre* n° 5, <<http://genrehistoire.revues.org/index775.html>>.

Córdoba de la Llave, Ricardo (2006), "Mujer marginación y violencia entre la Edad Media y los Tiempos Modernos", in *Mujer marginación y violencia entre la Edad Media y los Tiempos Modernos*, coord. Ricardo Córdoba de la Llave, Universidad de Córdoba, 7-27.

58 Nise *desengaño* 3, p. 200 : « Gentilhomme, vous qui sollicitez la jeune fille, laissez-là, ne la perturbez pas et vous verrez que, ne serait-ce que par honte et par réserve, ce n'est pas elle qui vous cherchera. Que celui qui cherche et trouble la femme mariée s'abstienne, et il verra que si ce n'est pas l'honnêteté qui la retient, c'est le respect et la crainte de son mari qui l'empêchent de vous solliciter et de vous chercher. »

59 Juan de la Cueva, *El infamador* (1579?), III, 2, v. 17-32 et 59-80 ; Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1968 : 128.

- Cueva, Juan de la, *El infamador* (1579?), Madrid, Espasa Calpe, 1965, Ed. de Francisco A. de Icaza.
- Dumora, Florence (2014) « Les sociabilités conflictuelles au miroir des proverbes (xvi^e – xvii^e siècles) » in *S'opposer dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Perspectives historiques et systèmes de représentation*. Hélène Tropé (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, collection « Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des xvi^e et xvii^e siècles », (sous presse).
- Dumora, Florence (à paraître), « Tipología social de la crueldad en el *Cuarto desengaño amoroso* de María de Zayas », colloque international organisé par Encarnación Medina, Université de Jaén, Baeza, *Vida cotidiana de la mujer en el Mediterráneo (Edad Media, siglos XVI-XVII)*, octobre 2012.
- Foa, Sandra (1979), *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, ediciones Albatros Hispanófila.
- Galvagno, Rosalba (1995), *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les « Métamorphoses » d'Ovide*, Panormitis.
- Gamboa, Yolanda (2009), *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Goytisolo, Juan (1977-1978, 1992), *Disidencias*, « El mundo erótico de María de Zayas », Madrid, Taurus, 77-142.
- Juan Manuel, don (1992), *El conde Lucanor*: Madrid, Castalia, ed. José Manuel Blecuá.
- Lavergne, Cécile et Perdoncin, Anton (dir.) (2010), *Décrire la violence. La violence à l'épreuve de la description, Tracés*, Revue de Sciences humaines, n°19, introduction
- Lope de Vega (1968), *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza editorial.
- Osler, William (2007, consulté le 21 mai 2013), *Ars medica, Revista de humanidades*, 1, 93-119, <<http://www.virtualmedica.com/uploads/3/servet.pdf>>.
- Vollendorf, Lisa (2001), *Reclaiming the body. Maria de Zayas's early modern feminism*, North Carolina studies in the romance languages and literature, n° 270, University of North Carolina press.
- Zayas, María de ([2000] 2007), *Novelas amorosas y ejemplares*, 1637 (Saragosse), Madrid, Julián Olivares, Cátedra.
- Zayas, María de, ([1983] 2004), *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, 1647 (Saragosse), cité sous le titre usuel *Desengaños amorosos*, Madrid, Alicia Yllera, Cátedra.

De la forme à l'informe : la posture transgressive de l'art informel à travers Tàpies et Saura

Résumés

Il s'agira ici de comprendre comment Antoni Tàpies (1923-2012) et Antonio Saura (1930-1998) ont renouvelé l'art et de saisir de quelles contraintes il leur a fallu se défaire pour atteindre plus de liberté et d'authenticité dans leur création artistique et établir un nouveau contrat de réception. L'analyse du processus créatif de Tàpies et de Saura s'attachera à montrer que le peintre informel non seulement nie la forme, mais vise aussi à se débarrasser de la contrainte de l'image en la refusant, pour que se réalise un nouvel espace pictural. La réflexion permettra de voir que, tout en étant animés des mêmes intentions, les deux artistes espagnols ont des approches différentes. Ainsi, Antoni Tàpies *vide* l'espace pour que la matière domine, produisant une peinture sans image, alors qu'Antonio Saura part au contraire des images pour les détruire.

The aim is here to understand how Antoni Tàpies (1923-2012) and Antonio Saura renewed the art and to grasp from what constraints they must break away to reach more freedom and authenticity in their artistic creation and establish a new contract of reception. The analysis of their creative process will be to show that the informal painter not only negates the form but he also aims to get rid of the constraint of the image rejecting it for the creation of a new pictorial space. The study will show that, while having the same intentions, the two artists have a different approach. Therefore, Antoni Tàpies *empties* the space for the matter to predominate, producing a painting without image, while rather for Antonio Saura the images are the basis for destroying them.

Mots-clés : Tàpies – Saura – informel – transgression – art contemporain espagnol

Keywords: Tàpies – Saura – informal – transgression – Spanish contemporary art

L'articulation entre Autorités et normes d'autorité dans les représentations artistiques invite à comprendre comment, à partir du rejet de la norme, l'art parvient à se renouveler. L'Histoire de l'art n'a cessé en effet de montrer la tentation de l'artiste de « faire table rase » en s'opposant aux règles produites par une époque, imposées par une tradition ou par un contexte esthétique. Et si la marge – espace qui indique l'écart – installe une ambiguïté en évoquant une posture qui laisse moins de place au risque, dans la transgression on y vit la tension jusqu'au déséquilibre ; c'est ce vers quoi tend l'art contemporain qui s'emploie à transgresser les transgressions, au point où certains, comme le critique Harold Rosenberg, y voient une tradition du nouveau¹. En tout état de cause, il est toujours question de créer les conditions pour faire naître un regain de créativité, de proposer une nouvelle esthétique pour revitaliser une pratique artistique. Aucune peinture ne proclame autant le désir d'ouvrir à d'autres horizons, ni ne manifeste autant le besoin de renaître que celle de l'après-guerre.

En Espagne, les artistes sont doublement marqués par les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et par les souvenirs traumatisants de la guerre civile qui provoquent chez eux un malaise et une crise d'identité face à l'époque qu'ils vivent, face à l'art tel qu'il se fait sous le franquisme, en même temps que face à l'art tel qu'il s'est fait avant la guerre civile, ou encore tel qu'il se fait sur la scène internationale. Les interrogations qui ont germé dans ce contexte particulier sont sans aucun doute à la naissance de la peinture informelle et revêtent un caractère spécifique dans la Péninsule dans la mesure où il est alors question pour les artistes espagnols de savoir, à la fois, comment se débarrasser des contraintes tant académiques qu'historiques et socio-historiques ou surtout, comment peindre après Picasso, comment renaître après le grand maître.

Il s'agira ici de comprendre comment Antoni Tàpies (1923-2012) et Antonio Saura (1930-1998), principaux représentants de l'art informel en Espagne, ont renouvelé l'art et, pour répondre à la problématique posée, de saisir de quelles contraintes il leur a fallu se défaire pour atteindre plus de liberté et d'authenticité dans leur création artistique, pour inscrire leurs recherches dans les tendances dominantes de l'avant-garde internationale et pour établir, par là-même, un nouveau contrat de réception.

Pour cela, dans une première étape, nous verrons que la question de l'innovation s'est imposée autant à partir d'une volonté de se débarrasser des contraintes classiques dans un contexte où domine un art plus en accord avec l'idéologie franquiste, qu'à partir du besoin de se distinguer de l'art abstrait. L'objectif est alors de s'affranchir des contraintes de la forme en la niant.

Dans une deuxième étape, l'analyse du processus créatif de Tàpies et de Saura s'attachera à montrer que le peintre informel non seulement nie la forme, mais vise aussi à se débarrasser de la contrainte de l'image en la refusant. En vérité, nous verrons que l'effacement de l'image est alors la condition nécessaire pour que se réalise un nouvel espace pictural. La réflexion permettra de voir que, tout en étant animés des mêmes intentions, les deux artistes espagnols ont

1 Rosenberg, 1962.

des approches différentes. Ainsi, Antoni Tàpies *vide* l'espace pour que la matière domine, produisant une peinture sans image, alors qu'Antonio Saura part au contraire des images pour les détruire.

Les conditions de l'innovation

Au lendemain des cataclysmes de la Seconde Guerre mondiale, la question qui se pose pour les artistes, confrontés à la déraison du monde disloqué, est de savoir quel art produire désormais. Ils se demandent comment donner du sens à leur pratique, comment se construire aussi. S'impose alors à eux la nécessité de créer un art *autre*. Mais, alors que sur la scène internationale, les expériences artistiques, de Fautrier et de Dubuffet par exemple en France ou de Pollock aux États-Unis, montrent à quel point les artistes avancent dans leurs recherches, en Espagne il faut compter sur un climat particulier qui retarde l'émergence de la peinture informelle, mais qui est révélateur des barrières à détruire pour créer une nouvelle esthétique.

Si la guerre civile marque un avant et un après, comme le souligne Valeriano Bozal, cette période n'a pas signifié – contrairement à ce que l'on pourrait penser – la disparition des activités culturelles. Entre 1936 et 1939, la culture prend un caractère politisé, donnant la préférence à un art qui forme les esprits, ou du moins qui soit plus représentatif d'une conception du monde dans une situation belligérante. Cette exigence a pour effet d'entraîner des changements notables, tels que la conversion du surréalisme², ainsi que la disparition des derniers restes du cubisme d'avant-garde, ou la transformation de l'académisme. Le réalisme a alors la part belle, notamment à travers la diffusion d'affiches à tendance clairement propagandiste, et cela, autant du côté républicain que du côté nationaliste. À la fin de la guerre civile, de nombreux artistes de l'avant-garde partent en exil et se réfugient en France, où existe déjà une colonie artistique espagnole, pendant que l'Espagne vit une période de répression et de misère. Mis à l'écart par l'Assemblée générale de l'ONU en 1946, le régime franquiste est plutôt à la recherche d'un art national. Cependant, soucieux du regard international, il est difficile pour lui de développer un art purement fasciste ou national-socialiste. Selon Angel Llorente³ ou José Manuel Rodríguez⁴, la peinture se résume alors aux portraits officiels, en particulier ceux représentant Franco (Daniel Vázquez Díaz), aux paysages (Lezcano), aux natures mortes (Magdalena Leroux) ou aux grandes figures historiques représentant Pizarro ou Hernán Cortés (Vázquez Díaz). L'Espagne se tourne à nouveau vers le classicisme et met en exergue la tradition espagnole du passé, la peinture religieuse ou encore Solana (1886-1945), Ignacio Zuloaga (1870-1945), Benjamín Palencia (1894-1980), par exemple. Dans ce but, l'avant-garde artistique, qui s'était déve-

² Guigon, 1998.

³ Llorente, 1995 : 213.

⁴ Rodríguez, 1998 : 77.

loppée auparavant, est rejetée, au profit d'un art plus académique où abondent les représentations régionalistes, voire folkloriques.

Alors que le blocus économique a des conséquences importantes sur la vie quotidienne des Espagnols, il fait surtout prendre conscience que le régime franquiste s'installe dans la durée. Michelle Vergniolle-Delalle a montré que, dans ce contexte, naît progressivement un esprit de résistance⁵. Toutefois, il faudra attendre 1948 pour voir apparaître de nouvelles énergies créatrices, et ceci d'abord en Catalogne ou plus précisément à Barcelone. Ces énergies se manifestent en premier lieu autour de la création de groupes ou de revues qui essaient de retrouver l'esprit de l'avant-garde, antérieur à la guerre civile. Ainsi peut s'expliquer le décalage temporel qui fait que l'Espagne verra l'éclosion de l'art informel en retard par rapport à ce que vivent, depuis déjà plus de trois ans, les artistes à l'échelle internationale. En effet, alors qu'ailleurs la préoccupation est de se distinguer de la modernité et de proposer une nouvelle conception picturale, les artistes – catalans essentiellement – sont surtout occupés à récupérer cette modernité pour retrouver, en premier lieu, le souffle novateur apporté par Picasso ou par Miró, et s'écarter de l'art officiel, plus enclin aux réalismes et aux académismes. C'est pourquoi, avant de s'engager pleinement dans l'aventure informelle, les peintres empruntent un temps le chemin des surréalistes. À notre sens, ce n'est qu'après cette étape, indispensable pour récupérer une identité avant-gardiste et une mémoire artistique, que peut alors s'installer – certes avec un retard sur les artistes étrangers – le débat nécessaire pour que s'engage la réflexion sur l'art et se dessine l'orientation vers l'esthétique informelle.

Un déclencheur : Dau al Set

Dans la Barcelone des années quarante domine l'académisme, à côté de la tendance marquée par l'impressionnisme et le modernisme avec des artistes tels que Ramon Casas (1866-1932), Isidre Nonell (1873-1911), Joaquim Mir (1873-1940) ; ou encore la tendance dérivée du fauvisme dont les peintres les plus représentatifs sont Jaume Mercadé (1889-1967) ou Manuel Capdevila (1910-2006). Mais c'est en 1948 que, parmi les groupes artistiques d'avant-garde – aussi paradoxal que puisse paraître le terme dans un contexte franquiste – s'impose le groupe Dau al Set (1948-1952) dans lequel Tàpies occupe une place prépondérante. L'enjeu est de démontrer qu'il est possible de continuer la trajectoire avant-gardiste qui avait produit, précisément en Espagne, des valeurs aussi grandes que Picasso, Miró et Dalí, et dont on connaît l'influence sur les premières œuvres de ses membres. Retrouver cet esprit qui avait été mis à l'écart permet aux artistes d'amorcer l'évolution de leur art. Ainsi, Dau al Set marque à la fois un point de rupture avec les formes d'expression du moment – celles de l'art officiel et de l'académisme – et un point de départ pour un nouveau traitement des images et des signes. De fait, en expérimentant les

5 Vergniolle-Delalle, 2004 : 53.

tendances nouvelles qui triomphent dans le reste de l'Europe, l'action réalisée par Dau al Set génère une réflexion sur les formes artistiques, tout en faisant mûrir un art qui se lancera, tout de suite après 1950, vers l'art informel. Premier à ouvrir la voie, Antoni Tàpies représente une figure essentielle au sens où il est le lien qui unit les années quarante et les années cinquante, les deux périodes décisives pour l'art contemporain en Espagne ; c'est en effet en 1957 que verra le jour, à Madrid – près de dix ans après Dau al Set – la formation du groupe El Paso dont Antonio Saura est le principal représentant.

C'est ainsi qu'Antoni Tàpies et les groupes artistiques qui lui emboîtent le pas, affrontent la réalité du pays et se détachent de la peinture diffusée par les instances culturelles franquistes. Pour élaborer une expression picturale nouvelle et tendre vers un art critique, les peintres prolongent les recherches sur la matière entamées par Tàpies et essaient d'imposer la déformation et le désordre des images, contre l'ordre et les images conventionnelles. Cependant, on peut se demander pourquoi, ou comment, il a été possible qu'un art aussi éloigné des idéaux ou de l'esthétique classique, ait pu se développer dans l'Espagne de Franco. Pour le comprendre, nous retiendrons deux aspects du problème : le premier qui tient au régime et à sa volonté d'ouverture, le second qui tient autant aux artistes et à leur intérêt pour la tradition espagnole qu'à la nature même de la peinture informelle.

Dès 1951, le changement culturel coïncide avec les changements sociaux et/ou politiques. Valeriano Bozal attribue cet épanouissement à la situation artistique et culturelle de l'Espagne des années 1950⁶. Cette décennie marque la fin de la politique autarcique de l'après-guerre et le début d'un processus de normalisation politique et économique. En 1950, l'ONU autorise ses membres à reprendre les relations diplomatiques avec la péninsule. La possibilité d'ouvrir des bibliothèques et instituts culturels à l'étranger, en particulier aux États-Unis et à Londres, la multiplication de bourses d'études pour étudiants, permettent à l'Espagne d'offrir une image plus présentable sous couvert d'expansion culturelle. Les historiens s'accordent à dire que le contexte de la Seconde Guerre mondiale et la défaite de ses alliés obligent le régime franquiste à changer de position ; la reconnaissance de l'Espagne par les États-Unis force les autorités espagnoles à adoucir leur attitude vis-à-vis de l'art, jusque-là radicalement anti-moderne. Les théoriciens proches de la Phalange posent la nécessité d'une nouvelle avant-garde pour un nouvel État. Le panorama artistique espagnol offre alors une double facette : si à l'intérieur du pays dominant toujours les valeurs conservatrices du national catholicisme, le pouvoir entend donner une image plus dynamique à l'extérieur afin de faire oublier le franquisme. Celui-ci comprend rapidement l'intérêt d'établir une distinction entre un art académique pour l'intérieur du pays, correspondant davantage au goût de Franco, et un art plus moderne pour l'exportation : c'est ainsi que le régime laisse faire la rénovation artistique. Les Biennales, comme la Biennale hispano-américaine de 1951, sont alors l'occasion de donner à l'extérieur une image moderne de l'Espagne,

6 Bozal, 2000 : 174.

l'image d'un pays démocratisé, visant ainsi la reconnaissance du régime ; c'est pourquoi y sont présentés les artistes les plus audacieux : Tàpies, Cuixart ou Guinovart. En promouvant l'art espagnol le plus avant-gardiste de l'époque, le gouvernement franquiste prétend donner l'image d'un pays où les artistes et les intellectuels ont toute liberté d'agir⁷.

Les artistes face à l'art

198

Outre l'ouverture de l'Espagne et sa volonté de changer son image aux yeux du monde, il semble qu'un autre facteur ait joué un rôle important, non plus d'ordre politique, mais qui tient cette fois aux artistes eux-mêmes et à la spécificité de l'art informel.

Pour comprendre comment s'est imposé le besoin d'innovation, il faut se replonger dans les débats qui animent les milieux artistiques de l'après-guerre. Dans les années cinquante, les artistes ressentent le besoin de se différencier de l'art dit abstrait et très vite, la peinture informelle se situe en marge de celui-ci. La peinture informelle partage la même rupture avec la tradition puisqu'elle ne considère plus que l'art soit par essence lié à la *mimesis*, comme toute la pensée occidentale l'avait expliqué depuis Platon ; c'est-à-dire que désormais la peinture ne postule plus que l'art soit l'imitation de la nature ; elle est non figurative. Comme l'art abstrait, la peinture informelle propose également l'abolition des images, mais en adoptant une position plus radicale au sens où, pour elle, le cubisme par exemple, est toujours dans un projet figuratif : que ce soit le compotier ou la guitare, c'est toujours la réalité qui inspire à l'artiste les traitements qu'il lui fait subir. Face à cet état des lieux, les peintres vont répondre en proposant une conception picturale totalement nouvelle, qu'ils opposent au formalisme. Ainsi, de même que romanciers et dramaturges des années cinquante expriment la désintégration du monde par un langage désintégré (comme l'ont fait Maurice Blanchot ou Samuel Beckett par exemple), de même les peintres poussent la forme jusqu'à l'informe.

La peinture informelle franchit donc un autre cap, en refusant tout graphisme figuratif, ou même simplement géométrique. Elle abolit l'objet et l'espace qui l'entoure, en faisant disparaître la perspective. À la géométrie rigide, les peintres informels répondent par des formes irrégulières. Pour eux, la forme est, par nature, indéterminée, imprévisible, insaisissable et, pourtant, décisive. À la composition réfléchie, ils opposent l'improvisation et l'accident pour laisser surgir l'irrationnel. De l'écriture automatique du surréalisme, ils retiennent la liberté d'exécution, l'inventivité créatrice et les essais sur la matière, ainsi que la capacité de donner du sens à l'inattendu. Au niveau moral, ils n'oublient pas que le surréalisme a constitué un levier indispensable de la révolte contre l'académisme en même temps qu'une certaine attitude envers la vie ; c'est avec acuité qu'ils le perçoivent au lendemain de la Seconde Guerre, où une même généra-

7 Borja-Villel, 1996 : 484.

tion s'interroge sur les valeurs et sur la signification de l'être humain. Relayés par le doute existentialiste, ils cherchent comment donner du sens à leur art ou à leur pratique, comment ne pas fuir mais agir. Cette conception sera mise en pratique dans la recherche d'une peinture de l'action, de l'acte immédiat, dont l'enjeu est de construire une réalité à partir de l'expérience définie comme *devenir vers la liberté*. L'artiste éprouve cette liberté à travers son pouvoir de créer, la création étant le signe de la libération de l'expression en même temps que la participation charnelle, au sens où la définit Merleau-Ponty, puisque « [c]'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture »⁸. Autrement dit, par son acte, par son « *faire* », l'artiste découvre le monde et son expérience lui permet de sortir de ses impasses, d'être libre, c'est-à-dire d'échapper à toute clôture. L'art informel se fondant sur un expressionnisme de caractère existentialiste, les références aux libertés ne sont pas suffisamment explicites pour déranger le pouvoir franquiste, comme peuvent le faire par exemple la littérature ou le cinéma de leur côté. L'ambiguïté qui définit cet art et qui laisse l'observateur en quête de sens, n'est pas pour déplaire au régime.

Ainsi, la spécificité même de l'art informel a contribué à ce que les autorités tolèrent son expression (néanmoins relative) sur le territoire national. L'absence d'images se référant à la réalité, l'absence d'objets identifiables si loin de la *mimesis* traditionnelle et si loin des critères artistiques du régime, est tenue soit pour un vide d'image, soit – dans le meilleur des cas – pour l'expression d'un certain ascétisme propre à la tradition espagnole. Ce dernier aspect est conforté par les procédés employés par les peintres comme, par exemple, l'utilisation des matériaux pauvres (en particulier, la toile de jute ou la terre), par la préférence des couleurs telles que l'ocre, le noir ou le rouge, que la critique se met à juger comme très « hispaniques », par le besoin chez certains artistes de retourner aux œuvres des grands maîtres de la peinture espagnole, comme Vélasquez, Zurbarán et surtout Goya, en incluant ces références dans leur propre production en les retravaillant et en se les réappropriant. Le fait est qu'en se réclamant de la tradition espagnole, cette approche proposée par les peintres ne peut que convenir au régime franquiste.

Pour certains historiens de l'art, comme Manuel Borja-Villel, les références à la tradition picturale espagnole sont un moyen de réhabiliter une histoire différente de celle présentée par la propagande officielle⁹. Pour ma part, j'avancerai que la préoccupation des artistes espagnols est moins identitaire qu'esthétique, même si, pourrait-on m'objecter, parmi leurs revendications se trouve la recherche d'une « anti-esthétique ». En effet, se souvenir des images du passé participe à mon sens de la volonté de s'affranchir des grands maîtres, afin de se libérer de la forme, de transgresser les catégories formelles, de libérer l'espace pictural pour vider l'image et rendre ainsi possibles les images nouvelles. De cette façon, les peintres peuvent inscrire leurs recherches dans les tendances dominantes de l'avant-garde internationale. Par conséquent, la priorité n'est pas de faire une peinture informelle d'essence espagnole, mais de penser d'une part,

8 Merleau-Ponty, 1964 : 16.

9 Borja-Villel, 1996 : 484.

l'acte de création comme art poétique et d'autre part, de réaffirmer la valeur éternelle et universelle de l'art.

Un autre rapport à la matière

Les principes de cette nouvelle conception artistique mis en place, il s'agit maintenant de montrer comment les artistes se sont affranchis de la forme en créant un autre rapport à la matière. Sur le plan esthétique, la liberté qu'ils recherchent se traduit à l'égard de la forme. Il ne s'agit plus, en effet, de réaliser sur la toile une forme préalablement conçue mais, de la laisser surgir de la matière. Les artistes se tournent alors vers une réflexion sur le matériau, sur la technique et révisent les conditions de l'art. Ainsi, le refus de la matière picturale traditionnelle au profit d'enduits et de pigments mélangés à toutes sortes de substances constitue l'innovation de cette nouvelle conception picturale – Tàpies, par exemple, mélange au pigment de la poudre de marbre, utilise le blanc d'Espagne ou le vernis. À cela s'ajoute le rejet de la peinture de chevalet au profit de toiles, de plus grand format, placées au sol, autour desquelles Tàpies peut tourner, voire sur lesquelles il peut même marcher (comme le fait Pollock par exemple), ou encore le refus des outils traditionnels comme le pinceau pour lui préférer la truelle, les doigts ou la peinture à peine sortie du tube, comme le pratique Saura quand il l'étale en couches épaisses. Toutes ces contraintes dont l'artiste se défait délibérément entraînent des innovations techniques en même temps qu'un nouveau rapport à l'art qui donne priorité à la matière. En effet, alors que le peintre classique tendait à faire oublier la matière pour que l'illusion soit totale, Tàpies et Saura choisissent de la mettre en scène, la laissant s'échapper sous nos yeux pour la laisser s'apprécier pour elle-même, en fonction de sa texture. La paroi picturale devient dense et la matière le sujet même de l'œuvre d'art. Par conséquent, d'une part, la figure tend à disparaître pour ne laisser présent que le grain du matériau et, d'autre part, la couleur par exemple, est utilisée pour elle-même et non plus pour créer l'illusion, comme ce fut le cas pendant si longtemps. De là, un changement de point de vue qui modifie toute une conception de l'art et qui est propre à produire un effet libérateur. Tàpies et Saura utilisent en effet la couleur pour la mettre en avant, la faisant émerger à la surface. Pour cela, elle est employée en tant que pigment, texture ou corps, dans une gamme chromatique réduite aux bruns, ocres, noir et blanc. Cette palette qui renvoie à l'art préhistorique s'accompagne d'une volonté de retrouver le sens de ces matières et, à travers elles, le contact originel avec la nature. Ce besoin pousse à utiliser des matières comme le blanc d'Espagne, la chaux, la terre ou le noir de fumée pour leur propre couleur, mais aussi pour les laisser libres d'agir ; c'est en effet de la qualité et de la nature de la texture que naîtra la forme, car, pour le dire comme Bachelard, « [l]a forme est interne à la matière »¹⁰.

10 Bachelard, 1942 : 7.

*Tache rouge coulante*¹¹, de 1961, rend palpables les changements que Tàpies introduit pour se distancier des normes figuratives – tant classiques que modernes – et faire émerger une nouvelle conception de l'œuvre d'art. Si, comme le titre l'induit, la priorité est donnée ici à la couleur en tant que matière agissante, la tache inclut la présence du créateur ; l'œuvre d'art est alors le résultat de deux forces en puissance qui se donnent à voir. Dans un ordre apparent, réglé par des lignes droites qui divisent la surface en six rectangles, s'installe le désordre ; à partir d'un amas de pigments rouges, les coulures conduisent le regard vers d'autres lignes qui divisent le tableau en deux zones opposant le continu et le discontinu d'une part, le lisse et le rugueux d'autre part. De ce chaos naîtra la forme qui surgira d'elle-même de la matière. À la souplesse de la toile traditionnelle, Tàpies oppose la dureté du contre-plaqué, recouvert d'un mélange qui forme une couche épaisse rendant visible le travail de la spatule, soit pour étaler, soit pour creuser, soit pour perforer. Pendant ce temps, la pâte rouge continue de s'écouler librement jusque dans la partie inférieure, plus accidentée. À la peinture de chevalet, Tàpies répond par un travail sur de grands formats – ici, 195 x 130 cm – posés à plat, en général au sol. Le tableau est placé ensuite à la verticale pour que la peinture s'écoule. Ainsi, l'artiste laisse faire la peinture, il la laisse « être », ne sachant pas exactement où elle se dirigera ni où elle s'arrêtera. Dans ce tableau *Tache rouge coulante*, la coulure est de l'ordre de l'accident, avec la volonté d'utiliser le hasard comme principe de création picturale. En rejoignant la partie inférieure qui porte plus visiblement la marque du travail de l'artiste, la couleur-matière dans son action, dans son « faire », rejoint le « faire » de l'artiste pour mettre en évidence leur interaction dans l'élaboration de l'œuvre d'art.

*Brunhilde*¹² est un tableau qu'Antonio Saura réalise en 1963 et qui témoigne des mêmes préoccupations qui animent les artistes espagnols dans leur tentative de rejoindre les nouvelles orientations artistiques internationales. Saura exploite de la même façon les diverses possibilités offertes par la matière, mais sur un support différent. Si, contrairement à l'exemple précédent, Saura conserve la toile, c'est parce que son élasticité permet à la peinture de s'étaler dans toute sa fluidité ou de la retenir dans sa masse. À l'exception du coin inférieur droit, qui laisse apparaître un coin de toile vierge, le noir envahit entièrement le support, comme pour mieux mettre en évidence la naissance de la forme de cet art *autre*. Au centre de cette surface opaque et apparemment lisse, se trouve la structure qui sert de point de départ à l'acte pictural. Là se concentre la matière dans son épaisseur ; là le noir et le blanc livrent un combat qui donne à voir le travail de l'artiste, au pinceau, à la spatule, ou encore avec les doigts. Véhicule de travail, cette matière accueille les coulures de pigments rouges qui font que la peinture récupère sa liberté et la matière ses droits. Le traitement fait à la coulure atteste la même intention de rejet de la peinture de chevalet, d'autant plus manifeste

11 Tàpies, Antoni : *Tache rouge coulante*, 1961, technique mixte sur contre-plaqué, 195 x 130 cm, collection particulière, Suède.

12 Saura, Antonio *Brunhilde*, 1963, huile sur toile, 162 x 130,5 cm, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Cologne.

que *Brunhilde* peut être une référence à la tradition du portrait. Le procédé est le même que celui mis en évidence dans le tableau *Tache rouge coulante* de Tàpies, laissant deviner que la toile a été redressée pour que la matière s'écoule sur les deux-tiers de la surface, à la différence que la présence de l'artiste s'impose davantage dans le traitement qu'il fait subir au hasard. En effet, défiant la loi de la pesanteur, puisque le tableau nous est présenté verticalement, la matière s'écoule « vers le haut », autrement dit, elle s'est écoulée d'abord librement, puis a été figée dans son mouvement par l'intervention de l'artiste. Ce changement de direction amenuise la part du hasard en révélant que celui-ci n'est qu'une phase de l'exécution. Repris en main, neutralisé en quelque sorte, grâce à l'entrée en jeu de l'artiste, il perd son caractère aléatoire. La toile, initialement blanche, est comme un écran qui enregistre l'action de l'artiste, un écran sur lequel agit aussi la couleur-matière, où elle se met à exister.

Par conséquent, libérés de certaines contraintes, Tàpies et Saura interrogent la matière, étudient sa texture en attente des formes qu'elle va créer, lui restituant le sens de « *materia prima* », celle qui engendre. Or, si les peintres redonnent priorité à la matière, s'ils sont dans l'attente des réactions des matériaux, ces derniers n'imposent-ils pas alors leurs propres contraintes à l'activité artistique ? En vérité, en laissant surgir la forme de la matière, Tàpies et Saura s'emploient à créer un nouveau rapport avec elle. Ainsi, la matière peut alors résister ou se plier au geste du peintre, elle peut accélérer le dynamisme de son activité ou, au contraire, le ralentir, ou encore échapper entièrement à son contrôle. L'acte de peindre, c'est-à-dire le geste, est enregistré dans une matière concrète qui donnera naissance à l'œuvre. La toile est ce lieu d'énergie qui recueille deux actions et où, dans un corps à corps entre la matière et l'artiste, elle donne existence à l'homme.

Créer un nouvel espace pictural

Si nous résumons, la peinture informelle veut faire table rase de toutes les habitudes acquises en matière d'art, elle ne prétend pas représenter quelque chose, elle veut se débarrasser de l'imitation, de la ressemblance. Pour s'affranchir de la forme classique, Tàpies et Saura s'emploient à laisser *être* la matière, établissant un nouveau rapport avec elle. D'autre part, pour que la création puisse être authentique et pour atteindre la plus grande liberté, le peintre informel ne se contente pas de nier la forme traditionnelle ; il vise aussi à se libérer de la contrainte de l'image en la refusant. Or, n'y a-t-il pas un paradoxe à ne vouloir rien représenter quand la fonction de l'œuvre d'art est précisément de montrer quelque chose ? La grande nouveauté pour l'art informel est donc que les peintres n'entendent plus représenter le monde tel qu'il est. Ils ne veulent plus l'illustrer ; voilà pourquoi ils refusent l'image et préfèrent produire la peinture elle-même, dans sa matérialité. L'œuvre d'art se fera contre l'image et sans elle, dans une *mise à nu* de la peinture, en exposant ce qui la constitue, le support, le trait, la touche, le geste ; ainsi seront possibles des images *autres*.

Cependant, quoi qu'animés des mêmes intentions, Tàpies et Saura ont des approches différentes. Nous verrons tout d'abord que Tàpies *vide* l'espace pour que la matière domine et impose sa contexture au peintre, produisant une peinture sans image. Contrairement à la peinture figurative, il n'y a pas d'espace diégétique au sens où il ne s'y trouve pas d'endroits à montrer, pas de personnages qui donneraient lieu à une narration quelconque. Nous avons plutôt affaire à une négation progressive de tout ce qui détermine l'espace pictural que Tàpies s'emploie à vider de ses référents habituels ; donc, pas de distinction entre le fond et la forme, lesquels s'engendrent mutuellement, pas de perspective non plus, reine de l'illusion (exemple : *Grand Ovale*, 1955¹³). L'espace ici est ouvert, sans commencement et sans fin; il n'est pas non plus illusionniste : il ouvre sur une autre réalité, non plus celle qui était décrite comme trompe-l'œil, comme simulacre, mais sur une réalité matérielle et peut-être même au-delà. Dans les œuvres de Tàpies, l'étendue de l'espace est donc vaste parce que la matière est étalée dans un même plan, jusque sur les bords. Cette impression est renforcée par la couleur souvent monochrome qui concourt à unifier l'ensemble en un espace plat et bidimensionnel, et à ouvrir vers l'infini. Ainsi, de même que la forme produite par la matière déclenche l'espace, de même la couleur le révèle et le crée. C'est pourquoi, chez Tàpies, elle fait l'objet d'une recherche : l'artiste déclare essayer de trouver la « couleur du vide », « la couleur de l'espace »¹⁴. En d'autres termes, en laissant apparaître les choses, l'art de Tàpies fait voir les matériaux qu'il manipule. Le tableau porte ainsi la marque des instruments que l'artiste utilise, et donc de sa main et de son corps, pour ouvrir la voie à une autre façon de voir.

Si, donc, l'effacement de l'image est la condition nécessaire pour que l'espace se vide, nous mesurons ce que l'œuvre de Saura a de paradoxal. En effet, comme à rebours par rapport à ses contemporains, Saura part, au contraire, des images qui sont celles du savoir, de la culture. Pourtant, si l'image est présente à travers la répétition de la figure, la peinture se fait bien *contre* elle. Antonio Saura cherche tout autant à se libérer des contraintes de la forme en se défaisant des images reçues, images qui sont « déjà là » et qui font partie, dirait Merleau-Ponty, de la « préhistoire¹⁵ » de l'artiste. Par conséquent, il est question pour Saura de se défaire de ces images – parce que ce qui est reçu n'est pas soi – afin de trouver sa propre expression et, surtout, afin de comprendre son rapport à l'art et au monde. Pour cela, l'artiste cherchera sa source dans le corps lui-même et donc, à travers la rapidité et la spontanéité du geste. Celui-ci n'est pas simple automatisme mais tracé dynamique qui obéit à la même volonté de destruction de la forme. Cependant, alors que pour Tàpies, c'est la matière qui est matrice au sens où elle donne naissance à la forme, chez Saura, ce sont les schémas figuratifs qui constituent la structure de départ. Il œuvre alors dans le sens d'une déformation de la forme en vue de la dissoudre, de l'effacer pour, comme

13 Tàpies, Antoni : *Gran Óvalo*, 1955, technique mixte sur toile, 194,5 x 170 cm, Musée des Beaux Arts de Bilbao.

14 Catoir, 1988 : 97.

15 Merleau-Ponty, 2005 : 287.

Tàpies, vider l'espace et créer un nouvel espace pictural. La toile étant considérée comme un « champ de bataille¹⁶ », la lutte se fait contre la figure traditionnelle, vestige d'un contenu traditionnel, d'un savoir et donc d'une histoire. L'œuvre d'Antonio Saura nous montre que le geste du peintre peut être subordonné à une structure qu'il a en mémoire, que sa mémoire a enregistrée.

La question ouvre alors sur un paradoxe : le peintre peut-il véritablement faire abstraction du passé, autrement dit peut-il se débarrasser de l'autorité de l'histoire de l'art ? Comment échapper à ces mécanismes qui se déclenchent et qui lui viennent de sa culture ? Parmi les artistes informels espagnols, Antonio Saura est celui qui se confronte le plus à cette interrogation, comme l'attestent les nombreux tableaux qui renvoient à *Dora Maar* de Picasso, à *Philippe II* de Sánchez Coello, au *Chien de Goya*. Son œuvre révèle que Saura sait que le présent a forcément ses racines dans le passé, qu'il sous-entend toujours un passé, réel ou imaginaire. Mais alors comment passer des images héritées du passé à une image véritable ? Conscient que l'écho de l'histoire résonne dans la pratique du peintre, Antonio Saura le reconnaît lui-même lorsqu'il affirme : « le peintre se sent autant élève que précurseur »¹⁷. Il est clair que Saura s'adresse à des images archétypes de la mémoire culturelle au sens où les portraits de l'histoire de l'art déclenchent normalement chez le spectateur un processus de reconnaissance quasi immédiat : en nous livrant le titre de ces séries (comme *Dora Maar visitée*, 1983), Saura nous signifie que le problème n'est pas la reproduction ; il ne nous donne à voir ni une copie, ni un tableau « à la manière de ». Il semble plutôt que Saura interroge et cherche à percer ce qu'il nomme « l'insondable mystère du geste créateur »¹⁸ quand il parle de Picasso, de Matisse ou de Motherwell, autrement dit, percer le mystère de ce geste qui fait naître les images qui collent à la mémoire. Si le point de départ est une figure référentielle, c'est pour se la réapproprier, se nourrir de l'art, abolir ses contraintes, dans un présent de l'acte qui a tout du cérémonial initiatique dont le but est de retrouver la structure primaire. De ce fait, j'avancerai que les nombreuses répétitions de *Dora Maar*, de *Philippe II*, du *Chien de Goya*, loin d'être de simples séries ou de simples citations, sont autant d'essais qui montrent que Saura reprend, repeint, transforme en métamorphosant. Tàpies d'ailleurs confirme cette idée en parlant, de son côté, de la nécessité de « corriger l'héritage »¹⁹. Saura vide les images du passé de leur contenu référentiel, et par là temporel, pour n'en faire que des matrices. En mettant à vif la destruction de la forme, il s'agit d'un retour à zéro pour atteindre, déclare-t-il, « un état de pureté et d'innocence face à la toile », tout en gardant visible un élan. Ainsi, en refusant l'image, en pensant la règle avec sa transgression, Saura cherche à oublier ce qu'il a appris, non pas pour nier la culture, mais pour la dépasser et, par là, se dépasser soi-même. Grâce aux images du passé, celles héritées de l'histoire de l'art, il existe une sorte d'engendrement par lequel le peintre se fait en faisant²⁰, comme le dit Mikel Dufrenne. Ainsi, cette expé-

16 Saura, 1992 : 55.

17 Saura, 1992 : 49.

18 Saura, 1992 : 80.

19 Raillard, 1996 : CD.1.

20 Dufrenne, 1992 : 354.

rience permet à l'artiste d'avancer, d'échapper à toute clôture et d'essayer d'être libre.

Enfin, pour s'affranchir des autorités et normes d'autorité, le tableau chez Tàpies et chez Saura ne donne à voir que ce qui, concrètement, s'y trouve. Pour s'affranchir de la forme classique et de l'image, Tàpies et Saura s'emploient à établir un nouveau rapport avec la matière : en la laissant être librement, elle permet de créer ses propres images et de donner corps à l'œuvre d'art tout en permettant à l'artiste, par son geste, de s'incarner en elle. L'art des deux artistes espagnols ouvre sur un monde *autre*, un « monde de vie », pour reprendre l'expression de Valeriano Bozal²¹ : c'est-à-dire un monde qui en s'opposant à l'académisme, se construit et se présente, au lieu de se représenter. Et loin de tout illusionnisme, car plus authentique, il est à la recherche de la liberté créatrice qui, à partir du geste pictural, provoquera un mouvement qui sera désormais affirmation de soi, conquête progressive de soi-même ; en d'autres termes, un monde en quête de l'image véritable de l'homme.

Martine Heredia

CPGE Reims

Université Paris-Sorbonne, EA 2561 CRIMIC

Œuvres citées

- BACHELARD, Gaston (1942) : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- BORJA-VILLEL, Manuel de (1996) : *L'art espagnol*. Paris : Bordas.
- BOZAL, Valeriano (1993) : *Pintura y escultura española del siglo XX, 1939-1990, Summa Artis*. Madrid: Espasa Calpe.
- BOZAL, Valeriano (2000) : *Historia del Arte*, Tome II. Madrid: ISTMO.
- CATOIR, Barbara (1988) : *Conversation Antoni Tàpies*. Paris : Cercle d'Art.
- DUFRENNE, Mikel (1992) : *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris : PUF.
- GUIGON, Emmanuel (1998) : *El surrealismo y la guerra civil española*. Teruel: Ed. Museo de Teruel.
- LLORENTE, Angel (1995) : *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*. Madrid: Visor.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2005) : *Phénoménologie de la perception*, [1945]. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) : *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- RAILLARD, Georges (1996) : *Entretiens avec Antoni Tàpies*. Paris : édit. André Dimanche.
- RODRÍGUEZ, José Manuel (1998) : *Historia del arte contemporáneo en España e Iberoamérica*. Madrid: Edinumen.
- ROSENBERG, Harold (1962) : *La Tradition du nouveau*, traduit de l'anglais par Anne Marchand. Paris : Minuit.
- SAURA, Antonio (1992) : *Note Book (memoria del tiempo)*. Valencia: Artes Gráficas Soler.
- VERGNIOLLE-DELALLE, Michelle (2004) : *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*. Paris : L'Harmattan.

21 Bozal, 1993 : 401.

Dans la marge du hors-champ : le corps cinématographié de la femme par Claudia Llosa

Résumés

Le cinéma de la péruvienne Claudia Llosa (Lima, 1976) cadre le corps de la femme. Et l'histoire de ce cinéma pourrait se résumer comme le désir de ce corps d'être cadré – mais aussi comme sa résistance à se soumettre tout entier à la discipline du cadrage. Car le cadre est une pression que le corps cinématographié de la femme désire mais aussi subit. Les bords du cadre, qui séparent le visible du non-visible, sont les agents de cette lutte du corps de la femme dans les cadres, comme dans la société péruvienne actuelle. Entrant et sortant du cadre, le corps de la femme affirme les enjeux du hors-champ. Il s'agit donc de reprendre la trajectoire cinématographique de Claudia Llosa comme une histoire politique au plus près du corps de la femme, de sa soumission ou de sa liberté. Du corps acteur comme du corps spectateur : l'un et l'autre invités à la liberté du hors-champ, à ne pas tout céder à l'empire du spectacle et aux exigences de l'œil. Telle serait, en résumé, la problématique du cinéma de cette jeune cinéaste, auteure de trois longs métrages (*Madeinusa* de 2005, *La teta asustada* de 2009 et *Aloft* de 2014) et deux courts (*El niño Pepita* de 2010 et *Loxoro* de 2011).

The cinema of the Peruvian film director Claudia Llosa (Lima, 1976) frames the woman's body. Not only could the history of this cinema come down to the desire of this very body to be framed – but also to its resistance to submit itself fully to the discipline of framing. For the frame is a pressure that the woman's body, which is filmed, both yearns for and is subjected to. The edges of the frame, which separate the visible from the non-visible, are the agents of this struggle of the woman's body in(side) the frames, as in the current Peruvian society. Entering and exiting from the frame, the woman's body affirms/clearly shows the stakes of what is off-screen. The point is then to go back to the cinematic path of Claudia Llosa seen as a political history, as closely as possible to the woman's body, to its submission or to its freedom. To the acting body as well as to the body as spectator: both tempted by the freedom of what is off-screen, and not to yield it all to the control of the show and to the demands of the eye. Here is the thread of the cinema of this young filmmaker, who directed three feature-films (*Madeinusa*, 2005; *The milk of sorrow*, 2009 and *Aloft of*, 2014) and two short films (*El niño Pepita*, 2010 and *Loxoro*, 2011).

Mots-clés : Claudia Llosa ; cinéma péruvien ; corps de la femme ; cadre et hors-cadre

Keywords: Claudia Llosa; Peruvian cinema; woman's body; frame and in(side) the frames

La tradition occidentale a longtemps séparé – voire opposé – le corps et l'âme, et subordonné la chair à l'esprit qui ne pouvait pleinement s'épanouir, dans l'art, la littérature ou la spiritualité, qu'en s'affranchissant des limites et des servitudes de l'incarnation¹. Cette dichotomie et cette hiérarchie ont été, depuis les Temps modernes, souvent contestées, jusqu'à ce que le corps prenne, en Occident, à la fin du XIX^e siècle, une revanche éclatante que résume, à elle seule, la réponse de Zarathoustra à ses contempteurs : « Corps suis tout entier, et rien d'autre : et âme n'est qu'un mot, pour désigner quelque chose dans le corps² ». Cette réhabilitation de la chair a marqué profondément et durablement la création artistique : les avant-gardes du XX^e siècle ont donné de plus en plus d'initiative au corps, depuis le futurisme et le dadaïsme, jusqu'aux écritures du corps contemporaines et aux performances du *Body Art*. Celles-ci tendent à dresser le corps contre l'esprit, faisant de lui seul le principe et la substance de pratiques qui s'affichent résolument matérialistes et souvent rebelles à la signification. Les plus forcenées d'entre elles aboutissent à des dérives dérisoires ou à des excès inquiétants : le corps déborde de la scène et s'expose en même temps qu'il explose aux yeux du spectateur. Bien qu'elles se prétendent révolutionnaires, ces pratiques hors normes ne font que refléter la déchéance à laquelle notre société voue parfois le corps, lorsqu'il devient pur instrument de travail ou de plaisir, objet d'expérimentation voire de manipulation pour les sciences et les techniques, marchandise pour le trafic du sexe ou de la drogue, chair à bombes ou à missiles. Le « corps cinématographié³ » par la Péruvienne Claudia Llosa – sur laquelle cet article s'interrogera – prend le parti d'inverser l'idéalisme qui oppose corps et esprit en réhabilitant le corps profané de la femme latino-américaine. Considéré littéralement comme en dehors des normes dictées par

1 Cette notion est pourtant au cœur du christianisme, mais la théologie n'en a pas toujours tiré les conséquences qui s'imposent aujourd'hui à la pensée chrétienne elle-même, laquelle a rendu au corps toute la dignité que lui confère l'incarnation d'un Dieu fait homme.

2 Nietzsche, 1883-1853 : 45.

3 Derrière cette expression se cache un intense effort théorique et critique sur la question du corps au cinéma – le corps cinématographié –, marqué notamment par l'ouvrage de Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, celui de Vincent Amiel, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, celui dirigé par Andrea Grunert, *Le Corps filmé*, ou encore celui de Steven Shaviro, *The Cinematic Body*. Ces chercheurs tentent de répondre aux deux problématiques suivantes : comment le cinéma est-il à même de représenter les facultés créatrices du corps, mais aussi ses puissances et ses formes irréductibles à toute typologie : gestes, désirs, pulsions, tendances hors-cadre, hors-champ, hors-discours ou hors-normes ? Comment peut-il rendre compte des contextes et instances cognitifs, culturels, politiques et technologiques associés à – ou affectés par – la fabrique des corps à travers l'histoire ? Ces questions essentielles, et les champs de recherche qu'elles recourent, ont été bien débroussaillées par les études récentes. Parallèlement, les films eux-mêmes, comme toujours, ont eu recours au corps comme topos, figure ou motif privilégié, et ont pleinement participé de ce questionnement.

des sociétés phalocrates depuis la nuit des Temps, la femme a toujours été située dans les marges.

Le cinéma de Claudia Llosa est précisément une tentative de recadrage du corps de la femme andine à travers celui d'une actrice, exemplaire dans la trajectoire cinématographique de Magaly Solier (1986). Le « parti pris du corps » dans ce cinéma cherche à réunir ce que dissocient le matérialisme aussi bien que le spiritualisme, en envisageant la chair du corps de la femme non comme l'envers de l'esprit, mais bien comme le lieu même où s'incarne et s'élabore une pensée. Voici l'hypothèse risquée ici : face au corps de la femme andine dissous dans l'anonymat d'un corps im/proprie, exhibé comme objet ou comme une collection d'organes et souvent placé sous le signe de l'insensé et de l'im/monde par refus de la beauté de la femme – mais aussi du monde nature et/ou social –, Claudia Llosa proposera de *Madeinusa* (2005) à *La teta asustada* (*Fausta*, 2009) un corps enfin cadré. En d'autres termes, c'est depuis la marge du hors-champ que la réalisatrice péruvienne recomposera ce corps jusqu'à le placer au cœur du plan cinématographique. Du surcadrage au cadrage du corps de la femme andine.

Claudia Llosa cadre le corps de la femme. Et l'histoire de ce cinéma pourrait se résumer comme le désir de ce corps d'être cadré – mais aussi comme sa résistance à se soumettre tout entier à la discipline du cadrage. Car le cadre est une pression que le corps cinématographié de la femme désire mais aussi subit. Les bords du cadre, qui séparent le visible du non-visible, sont les agents de cette lutte du corps de la femme dans les cadres, comme dans la société péruvienne actuelle. Entrant et sortant du cadre, le corps de la femme affirme les enjeux du hors-champ. Il s'agit donc de reprendre la trajectoire cinématographique de la Péruvienne Claudia Llosa comme une histoire politique au plus près du corps de la femme, de sa soumission ou de sa liberté. Du corps acteur comme du corps spectateur : l'un et l'autre invités à la liberté du hors-champ, à ne pas tout céder à l'empire du spectacle et aux exigences de l'œil. Telle serait, en résumé, la problématique du cinéma de cette jeune cinéaste, auteure de deux longs métrages (*Madeinusa*⁴ et *La teta asustada*⁵) et de deux courts (*El niño Pepita*⁶ de 2010 et *Loxoro*⁷ de 2011).

Démarrons notre réflexion en enfonçant une porte ouverte : l'histoire du cinéma en son cours ramassé – un gros siècle – rend compte de notre rapport au monde visible, et, mieux que d'en rendre compte, nous le fait voir. Voir le comment de ce que nous voyons. Innombrables, avant le cinéma, étaient les instruments conçus pour forcer la puissance de nos yeux (chambres noires, écrans, lentilles, loupes, lunettes...). Voir comme obsession. Voir comme pouvoir. L'effet de toutes les machines à voir est paradoxal : elles posent des bornes matérielles à l'irréfrénable désir de voir au moment même où elles paraissent l'assou-

4 Claudia Llosa, *Madeinusa*, DVD9, Cameo media S.L., 2005.

5 Claudia Llosa, *La teta asustada*, DVD9, Cameo media S.L., 2009.

6 Claudia Llosa, *El niño Pepita*, 2010 [en ligne], [URL : sur le site : <http://www.andina.com.pe/Ingles/Video.aspx?VideoId=14109>]. Consulté le 01/07/2013.

7 Claudia Llosa, *Loxoro*, 2011 [en ligne], [URL : sur le site : <http://vimeo.com/50083635>]. Consulté le 01/07/2013.

vir. Microscope et télescope, lentille et miroir définissent des champs et font, du coup, apparaître les limites de ces champs. Tel serait le cinéma, ou plutôt tel serait perçu le cinéma si le cadre qui borde chacun des plans était compris comme frontière, ce qui n'est pas souvent le cas : ce cadre parfaitement visible n'est vu que par qui le veut vraiment. Ironie du sort ou sort de l'Histoire, il en va de même du corps de la femme en Amérique latine : l'histoire de la représentation du corps de la femme s'y est bâtie sur la censure fortement marquée, comme si filmer le corps de la femme était indécent. Poursuivons ce parallèle. Le spectateur de cinéma pose un regard halluciné sur l'écran : il y perçoit une profondeur inexistant (les deux dimensions de l'écran étaient une constante jusqu'à l'arrivée du cinéma en trois dimensions) et n'y perçoit pas le cadre qui l'enferme⁸. Il en va de même du regard porté sur la femme au Pérou. D'après les conclusions accablantes formulées le 26 janvier 2010 par le rapport « *Una aproximación a la situación de la mujer en el Perú*⁹ », la femme, notamment la femme andine, serait paradoxalement dotée d'un corps sans visage, ou s'il a un visage, c'est celui de la pauvreté :

Mejorar la situación de las mujeres peruanas y sus oportunidades de desarrollo en el país es un reto en el cual se está trabajando de manera comprometida desde el Estado y la sociedad civil; sin embargo, constatamos que aún persisten grandes disparidades regionales y locales en áreas sensibles del desarrollo como la salud y la educación en el caso de las mujeres rurales; así mismo, la continuidad de la violencia de género, incluyendo el feminicidio; el incremento del embarazo adolescente y los retrocesos en el campo de la participación política son problemáticas que deben exigirnos una mayor reflexión, focalización e inversión pública en programas y servicios especializados; pero también un esfuerzo sistemático que aporte al cambio en las representaciones sociales de género y los patrones socio culturales que legitiman la discriminación y las relaciones asimétricas de poder entre hombres y mujeres.¹⁰

8 L'hypothèse d'un fonctionnement hallucinatoire de ce regard du spectateur de cinéma est posée (après Jean-Pierre Oudart, le pionnier, dans *La Suture, Cahiers du cinéma*, 1969) par Raymond Bellour (2010).

9 « Une approche de la situation de la femme au Pérou ».

10 « Améliorer la situation des femmes péruviennes et leurs possibilités d'évolution à l'intérieur du pays est un défi sur lequel l'État et la société civile travaillent avec acharnement; cependant, nous constatons que persistent de grandes disparités selon les régions et les villages dans les domaines de la santé et de l'éducation chez les femmes dans les campagnes. De la même façon, la violence conjugale – féminicide inclus –, la hausse des grossesses d'adolescentes et les reculs dans la participation des femmes en politique doivent exiger de nous une plus grande réflexion et une plus grande concentration, ainsi qu'un investissement public dans des programmes et des services spécialisés. Mais cela exige également un effort systématique propice au changement de l'image socio-culturelle de la femme qui entérine la discrimination et les relations de pouvoir asymétriques entre les hommes et les femmes », in « *Una aproximación a la situación de la mujer en el Perú* », Dirección de derechos y ciudadanía de las mujeres, Redacción documento base: Soc. Tatiana Acuario, Redacción final: Equipo DDCM-Dirección General de la Mujer, 26/01/2010, [en ligne], [URL : sur le site : <http://www.crolimacallao.org.pe/pdf/libros/Aproximacion%20situacion%20de%20la%20mujer-%20MIMDES%202010.pdf>]. Consulté le 07/04/2013. Nous traduisons.

Dans *Cien años del cine en el Perú: una historia crítica*, Ricardo Bedoya démontre, sans trop de difficultés, que le corps cinématographié de la femme n'est qu'une « figure cinématographique » ou un « corps sans support¹¹ ». En d'autres termes, la femme péruvienne, dans la production cinématographique nationale comme dans la société, n'a été qu'une enveloppe charnelle plus ou moins vide de contenu. La question est donc : comment rendre visible ce qu'une société ne veut pas voir ? Littéralement iconoclaste, le cinéma de Claudia Llosa prétend casser les stéréotypes et réhabiliter ainsi le corps sacrifié et profané de la femme¹². Dans le flux incessant des images constitutif de la réalité péruvienne, le corps-image de la femme andine est dans le cinéma de Claudia Llosa comme un pôle à re-constituer *sur* et *par* ses marges. Les images alentour le déterminent en lui communiquant du mouvement, et vice versa :

Mon corps, objet destiné à mouvoir des objets, est donc un centre d'action [...]. [Les objets] renvoient donc à mon corps, comme ferait un miroir. [...] Toutes les images se règlent sur une image centrale, notre corps, dont elles suivent les variations.¹³

Autrement dit, au sens le plus littéral qui soit, c'est avec son corps que la femme andine voit, c'est lui qui regarde – autant qu'il est vu. Le point de départ de la trajectoire cinématographique de Claudia Llosa est précisément un film, *Madeinusa*, qui nous invite à découvrir un Carnaval des fous baroque et andin qui s'étale sur trois jours, trois jours durant lesquels « *Dios no ve*¹⁴ ». Ce premier film est l'histoire d'une épiphanie, bien plus païenne que chrétienne, même si les apparences sont trompeuses. « *Tiempo santo, tiempo santo*¹⁵ », chantent les enfants de Manayaycuna, un petit village des Andes où vivent la jeune Madeinusa¹⁶, son père (don Cayo, le maire du village) et sa sœur Chale.

11 Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, 1998 : 32. Dans un travail proche de celui de Nicole Brenez, Philippe Dubois isole la notion de *figural* comme « tout ce quoi, dans une image, subsiste, une fois que l'on a enlevé en elle le figuratif (c'est-à-dire le motif référentiel, sa part iconographique) et le figuré (le(s) sens second(s), sa part rhétorique et iconographique) – mais qui reste encore figurable » ; venant du « dedans de l'image elle-même », le figural est « toujours au travail dans le corps même de l'image, dans la chair vive de sa visualité », in Dubois, 2004 : 51-76.

12 Inma Vélez synthétise l'histoire du corps de la femme péruvienne en ces termes : « Lo importante es destacar cómo el cuerpo de la mujer es una y otra vez más el espacio simbólico de luchas ideológicas, guerras fratricidas e intereses que pocas veces le sirven a la mujer sino que más bien se sirven de ella. La película de Llosa es una oda a la vida y al deseo, una reverencia que se le rinde a la mujer para que logre superar los horrores del pasado en base a la sola esperanza que pueda construir desde un lugar en donde su propio deseo sea estructurante, más allá de los lastres de la historia en la que quedarán, sin duda, las huellas de la violencia endémica padecida por ella », in « Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa », *Lectures du genre*, n° 8, coll. « Imageries du genre », [en ligne], [URL : sur le site : http://www.lectures-dugener.fr/lectures_du_genre_8/velez2.html]. Consulté le 28/03/2013.

13 Bergson, 1932 : 14, 15 et 21. Cité par Brohm, 2000 : 140.

14 « Dieu ne voit pas ». (Nous traduisons).

15 « Temps saint, temps saint ».

16 Prononcer à l'espagnol et d'un trait. Ce prénom, énigmatique même pour un hispanophone, est une création des parents de la jeune femme à partir de l'expression anglaise « Made in USA ». D'où la surprise de Madeinusa lorsqu'elle retrouve son prénom sur l'étiquette des vêtements de marque américaine de Salvador. Madeinusa, bien qu'elle vive dans le « village où on ne peut entrer » (« Manayaycuna » en quechua) semble prédestinée à être attirée par l'extérieur, l'étran-

Du Vendredi Saint au dimanche de Pâques, le petit village vit un véritable charivari : le Christ est mort, il ne ressuscitera que deux jours plus tard, donc le péché n'existe plus dans ce laps de temps, car Dieu ne peut voir les humains. Les villageois s'en donnent donc à cœur-joie.

Et Claudia Llosa également, puisqu'elle profite de ce temps béni pour briser la première et la plus tenace des représentations de la femme en Amérique latine, celle qui consiste à confondre la femme avec la Vierge. Puisant aux sources du cinéma de Luis Buñuel, comme on le verra, Claudia Llosa profite de l'absence de ce dieu qui est à la fois extralucide, hypervoyant et omniscient pour provoquer le spectateur péruvien, et latino-américain, et lui « en mettre plein la vue ». Ainsi, ce travail de construction d'une image de la femme – qui est en fait un travail de déconstruction – passe-t-il tout d'abord par un sacrilège. Comme les autres jeunes filles du village, Madeinusa participe dans ce film au concours annuel célébrant, à l'occasion des fêtes pascales, la plus belle vierge du village. Madeinusa, qui est la fille aînée du maire, remporte le trophée, devant sa sœur Chale. Dans une scène digne de *Tristana* de Luis Buñuel, on découvre une jeune fille de quinze ans débordante de désir. Quant à nous qui ne sommes pas ce dieu omnivoyant, que voulons-nous voir ? Que pouvons-nous désirer ou supporter de voir ? Il est fascinant de constater à quel point le « voir », le « visible », le « montré », et toutes leurs variations et irisations, usages et mésusages jusqu'à *L'œil absolu* détaillé par Gérard Wajcman¹⁷, sont chamboulés par la caméra de Claudia Llosa. Dans ce premier film, le corps cinématographié de la femme est le corps d'une jeune fille de quinze ans, un corps désirant que l'arrivée d'un beau brun ténébreux au prénom prédestiné – Salvador – va transformer en corps désiré. Salvador, géologue de profession, vient exhumer du corps de Madeinusa tout ce que quatre siècles de christianisme semblent avoir enfoui. Leur premier contact sera déterminant dans la construction de cette image du corps de Madeinusa puisqu'il sera visuel. Salvador est celui qui regarde Madeinusa. L'œil de Salvador ne se contente pas de « voir », il fabrique une image érotisée de Madeinusa, il fabrique du regard qui voit ce qui n'était pas visible parce que sacrilège.

C'est en ce sens que la caméra de Claudia Llosa prend le relais de l'œil de Salvador en mettant en jeu une vibration du corps de Madeinusa, une vibration en osmose avec une vibration du monde, un chant du monde qui ne pouvaient qu'avoir échappé aux yeux et aux oreilles de ces hommes du village de Manayaycuna. Et c'est en chanson, et en quechua, que Madeinusa chantera cette épiphanie et la naissance de ce nouveau corps de femme sous l'œil du beau *limeño*. La construction du corps de la femme andine passe par la fusion entre ce même corps et le cosmos au travers de la survivance du mythe de la « femme-paysage¹⁸ ». La symbiose entre Madeinusa et Salvador se fera sur fond de cordillère des Andes : les corps apparaissent comme détourés et inscrits dans

ger, la modernité ; c'est pourquoi elle tombera tout naturellement sous le charme du journaliste Salvador, grand liménien aux yeux bleus.

17 Wajcman, *L'Œil absolu*, 2010.

18 Nous empruntons cette expression au catalogue de l'exposition *L'Homme-paysage*, Tapié et Zwingenberger, 2006 : 32 ; voir en particulier Zwingenberger, 2006 : 52-75.

un plan fixe qui les installe dans la durée : aucun mouvement ne vient troubler le regard contemplatif que pose la réalisatrice sur l'immobilité du paysage et sur l'immobilité de ces corps qui se regardent. En privilégiant la durée et l'intégrité de ce plan, Claudia Llosa construit le corps de la femme andine en dotant celui-ci des valeurs esthétiques de la continuité musicale. Par le mouvement des cheveux au vent de *Madeinusa*, le corps de la femme andine est un trait d'union entre le ciel et Salvador. Son corps cerné par l'horizon est dans le paysage¹⁹. La cinéaste péruvienne s'inscrit dans la lignée de la phénoménologie de l'espace d'Erwin Strauss que Jean-Marc Besse commente en ces termes : « Le paysage en tant qu'il est paysage ordinaire, paysage de la fusion ou de la communication originaires de l'homme et du monde, précède donc toute orientation et tout repère, il est une manière d'être envahi par le monde²⁰ ». Le paysage sera le lieu du lien et de la fusion entre le corps de la femme et celui de l'homme ; nous en aurons la confirmation lors de l'analyse du film suivant *La teta asustada*. L'histoire du corps de la femme andine est celle d'un corps unique qui essaie de s'ouvrir au monde en s'ouvrant et se donnant à l'Autre masculin. À une pensée initiale de la séparation s'opposent une phénoménologie et une poésie cinématographique de l'incarnation, qui font du corps de la femme andine le médiateur de notre relation au monde et au cosmos. Si la conscience peut être définie comme « être au monde », si l'histoire de la femme andine dans le cinéma de Claudia Llosa est celle d'une ouverture sur ce que nous appellerions « l'horizon du nous », c'est en un double sens : la femme ne se borne pas à y être, elle en est partie prenante. Dans cette relation, difficile et éprouvante, « le corps [de la femme andine] est de la partie » ; c'est « la corporéité de la conscience » qui fonde, pour Husserl²¹, sa « participation au monde qu'elle constitue »²². Dans la lignée de Merleau-Ponty, Claudia Llosa voit, selon nous, une illustration exemplaire de cette appartenance du corps de la femme andine incarnée au monde dans la réversibilité de la perception tactile, où le corps propre est à la fois sujet et objet, touché dans *Madeinusa* et finalement touchant dans *La teta asustada*. Ce « rapport du corps à lui-même » que nous propose la cinéaste péruvienne est « le *vinculum* du moi et des choses », le foyer d'un monde dont il fait partie mais dont la société phallocrate péruvienne l'a maintenu exclu :

Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme [...] il forme avec lui un système [...] La chose et le monde me sont donnés avec les parties de mon corps [...] dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même.²³

19 Sur ce point, Claudia Llosa s'inscrit précisément dans la catégorie du « paysage-expression » établie par André Gardies ; cette catégorie désigne une « forme d'osmose, voire de fusion, qui s'établit entre personnage et paysage. [...] C'est mon regard de spectateur, épousant ou non celui des personnages, qui va, sur la base des propositions filmiques, lire la mélancolie, la solitude, la quiétude, la douceur ou la violence qui sourdent du paysage » (Gardies, 1999 : 148).

20 Voir Strauss, 1989 : 78-90, ainsi que le commentaire de Besse 2000 : 121.

21 Husserl, 1966 : 66.

22 Levinas, 1982 : 156.

23 Merleau-Ponty, 1945 : 272.

Tant que cette pomme de terre²⁴ – symbole national péruvien par excellence nous renvoyant aux plaies de l'histoire nationale – fera obstruction, le corps de Fausta sera toujours en marge de la société, et Claudia Llosa n'hésitera pas à le faire apparaître de façon fragmentée ou bien souvent hors-cadre, comme le notifient l'*incipit* de *Madeinusa* où le corps de Magaly Solier apparaît de façon éclatée, ou bien l'insertion de ce même corps au cœur d'un enchâssement de rectangles (fenêtres, portes...) caractéristique du cadrage de *La teta asustada*. Dès lors, Claudia Llosa peut dire et écrire en images indifféremment que le corps de la femme andine est de la même chair que le monde péruvien, et que le monde péruvien est fait de l'étoffe même de ce corps.

La notion de « chair du monde » éclaire d'un jour nouveau la correspondance traditionnelle entre macrocosme et microcosme. Elle permet de la fonder non plus sur une symbolique préétablie et sur une métaphysique, mais sur l'expérience sensible. Elle éclaire, par exemple, l'érotisme cosmique qui se déploie dans *Madeinusa* : l'arrivée du beau *limeño* ténébreux provoque le chamboulement du corps de Madeinusa. Plus le corps de la jeune fille se rapproche du corps de cet homme, et plus les cheveux de Madeinusa – lisses, noirs et très longs – volent au vent. Madeinusa perdra bien sûr sa précieuse virginité en sa compagnie. Tout comme dans la poésie d'Arthur Rimbaud, *Madeinusa* est l'histoire d'une jeune femme qui cherche à « sentir un peu [l']immense corps » du paysage andin, ou de l'« Être » de Salvador en qui s'incarne la « beauté » du monde, et elle sent ses propres « os » « revêtus d'un nouveau corps amoureux²⁵ ».

Salvador est également celui qui offrira à Madeinusa, dès les premières minutes de leur rencontre, un tirage de Polaroid, un tirage instantané, comme pour immortaliser dans le présent de la pellicule l'entrée dans une certaine modernité du corps de Madeinusa, qui quitte le cadre figé du village de Manayaycuna – dont le nom signifie « village dans lequel personne ne peut pénétrer » – pour s'installer dans le cadre, plus moderne, d'une photographie. Jean-François Chevrier considère le dispositif optique du « miroir noir » ou « miroir de Claude » (Le Lorrain) comme l'ancêtre de la photographie : le peintre, tournant le dos au paysage, en capte la « vue » (*veduta*) dans un miroir convexe fortement assombri de façon à ramener le spectre des couleurs et l'intensité des lumières à une gamme de gris²⁶. Le peintre voit les formes visuelles de son objet « se peindre » ainsi d'elles-mêmes sur la surface courbe du miroir. Et il tourne le dos au spectacle. Il ne le voit que réduit et schématisé. Pour voir, il lui faut une médiation technique qui reprenne et retradise dans le langage d'un dispositif optique (d'une machine à voir) ce que « naturellement » il avait sous les yeux. Cet exemple nous dit à quel point dans la peinture, et la photographie qui lui fait suite, la médiation machinique est décisive. Voir, c'est voir au travers, mais aussi et surtout de travers, à rebours, de biais... Madeinusa reçoit sur ce

24 Pendant la guerre civile qui opposa l'armée péruvienne au Sentier Lumineux, les villageoises avaient l'habitude de placer dans leur vagin une pomme de terre, dont les racines germées repoussaient les assauts sexuels des soldats des deux camps.

25 Rimbaud, 1872-1875 : 140 et 127.

26 Cf. « La photographie comme modèle, une réévaluation », *Entre les Beaux-Arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

cliché Polaroid une impression du monde visible qu'il traduit dans un langage qui n'est pas celui des sens mais celui d'une série d'artefacts qui font effet sur les sens. Que voyons-nous sur ce cliché ? Madeinusa couronnée vierge du village ! Derrière cette mise en abyme de clichés, il est intéressant de voir que Claudia Llosa installe la présence du cadre dans le cadre comme prélèvement dans le champ du visible. Le cadre du tirage Polaroid est d'abord une forme. Une forme qui encadre d'autres formes, concrètement ici une forme qui encadre un corps de fille formaté, le limite, le cerne. La scène suivant l'épisode de l'*altiplano* hors du temps et de l'espace du village de Manayaycuna viendra ternir un peu plus la nouvelle image du corps de Madeinusa. La jeune fille se retrouve devant un miroir et coiffe précisément ces cheveux que le vent des Andes et le désir semblent avoir quelque peu bouleversés. Une réplique permet de faire le lien entre les deux scènes, une réplique formulée par Madeinusa à sa sœur, Chale : « *No me mires* »²⁷. L'illusion d'être une femme désirée et désirante sera anéantie par cette jeune fille au regard inquisiteur qui n'hésitera pas à rappeler à Madeinusa que si Dieu ne voit pas, leur père, lui, est bien présent. La vie n'est donc pas un songe ; le fatal coup de ciseau porté par Chale à la chevelure de Madeinusa fera basculer un peu plus la jeune fille du côté obscur. Le cinéma de Claudia Llosa fait alors voir le monde de Manayaycuna comme spectacle du monde : illusion de totalité, illusion de continuité, illusion de plénitude. Les scènes de liesse ponctuant le film ne font qu'ajouter du visible au visible, alors que l'essentiel est précisément dans ce que l'on refuse de voir. Mais nous sommes au cinéma. Ce qui est filmé l'est dans un dispositif qui, pour le filmer, le transforme en système de signes différents, l'altère, le change et le restitue tout autre.

Le cadre devient mutilation aussi bien qu'exaltation. Mais lorsque l'on connaît la fin du film *Madeinusa*, lorsque l'on découvre que, derrière cette vierge de quinze ans, se cache une parricide, notre regard change. Nous, spectateurs, qui hallucinons les images projetées sur l'écran, préférons ne pas voir ce cadre mutilant, que néanmoins nous ne pouvons pas ne pas voir, puisque nous voyons à travers lui. Même s'il est constitutif de la possibilité même d'une prise de vue cinématographique, le cadre est un cache. Toute la mécanique de la caméra aboutit au passage saccadé mais régulier de la pellicule dans la « fenêtre », c'est-à-dire dans le champ cadré. Le cadre, tout cadre, est par définition partiel. S'enlevant sur un hors-cadre (le champ du visible), il ouvre aux possibles du hors-champ. L'expérience du lien entre champ et hors-champ permettra à Claudia Llosa de proposer un second métrage, *La teta asustada*, où le corps de la femme andine gagnera en dimension. En dehors des salles de cinéma, la conscience d'un hors-champ se dissout dans l'amplitude indéfinie du champ visuel ordinaire, et ne signifie plus que l'envers de ce champ : ce qu'on ne peut voir puisqu'on a le dos tourné ; ce corps de femme que l'on ne reconnaît pas puisqu'on lui tourne le dos. Dans les salles de cinéma, en revanche, il n'y a pas divergence entre champ et hors-champ : solidaires, liés, l'un ne va pas sans l'autre ; le champ ne peut qu'ouvrir sur ce « non-visible » qui le cerne, le pro-

27 « Ne me regarde pas ». (Nous traduisons).

longe, s'étendant jusqu'à nous, seul en notre place dans cette ombre même. Le hors-champ est celui-là même de la salle obscure ; le non-visible et le non-lumineux communiquent pour le spectateur, qui les peuple de ses fantômes.

Dans *La teta asustada*, la caméra de Claudia Llosa montre plus que nous ne savons voir. Or, ce « plus » est compris dans un « moins » : le cadre comme cache, le hors-cadre comme révélateur. Telle est l'expérience à laquelle nous nous confrontons dans ce film qui prétend nous faire voir ce que nous ne voulons pas voir. L'histoire de l'œil est devenue notre histoire. Le corps cinématographié de la femme est un corps historique. Un corps porteur des cicatrices des traumatismes de l'histoire péruvienne. Le corps de Fausta – personnage principal également interprété par Magaly Solier – est porteur de signes que la cinéaste se donne pour tâche de déchiffrer ou d'interpréter. Le synopsis de *La teta asustada* est en ce sens éclairant : dans les années 1970 à 1990, une guérilla entre les militaires au pouvoir et les combattants maoïstes du Sentier Lumineux et du *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru* a ensanglanté le Pérou, y faisant près de 70 000 victimes, la majorité quechua. Comme des milliers d'autres femmes, la mère de Fausta fut violée pendant cette période alors qu'elle était enceinte. Sa fille, elle, n'a pas vécu la guerre en sa chair propre, mais souffre aujourd'hui du syndrome de « *la teta asustada*²⁸ » (« le sein apeuré ») : selon le *cante jondo* quechua hors-champ²⁹ sur lequel s'ouvre le film et fredonné par la mère mourante de Fausta, les enfants issus d'un viol – ou dont la mère a été violée pendant la grossesse – sont génétiquement programmés pour avoir peur. En attendant que son âme, effrayée par cette scène de viol, décide de sortir de sous terre où elle s'est cachée, Fausta a choisi de placer une pomme de terre dans son vagin, convaincue que les racines germant du tubercule suffiraient à dissuader un

28 Rita Diogo nous propose l'étymologie suivante pour cette expression : « La expresión “teta asustada” es una traducción de la antropóloga Kimberly Theidon (<http://www.terra.com.pe/noticias/noticias/act1659267/2/es-sueno-para-cualquier-investigador-quetutrabajo-motive-demas-html>) a lo que se suele designar en quechua por “leche de miedo”, respecto a la creencia que surgió durante los años de terror en Perú, que consistía en pasar a los hijos la “leche de ira”, “de preocupación”. Al elegirla como tema de su filme, la directora peruana pone en escena una historia de violencia estrechamente relacionada con el género femenino y con la etnia indígena que entronca con la historia nacional », in « De Guamán Poma a La teta asustada: vestigios de una historia de asimetría cultural », [en ligne], [URL : sur le site : <http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/documentos/cil4/182.Diogo.pdf>]. Consulté le 14/01/2013

29 Marianne Bloch-Robin synthétise en ces termes la fonction narratologique de cette initiale voix *off* d'où émerge le film : « El canto empieza después de que los títulos de crédito hayan desfilado en blanco sobre una pantalla negra. La pantalla sigue negra y se oye la voz aguda de la madre que, cantando *a cappella* en quechua, cuenta de manera muy cruda y directa, como fue violada. La voz sigue percibiéndose sin ninguna imagen durante casi un minuto treinta segundos hasta que aparece la madre en plano medio corto, un plano muy largo de dos minutos diez segundos. Se puede decir pues que las imágenes y la película nacen literalmente de la voz materna y de la música en un parto metafórico. La melodía, sencilla, basada fundamentalmente en un acorde perfecto es una melopeya muy repetitiva que parece encerrada en los dos extremos del acorde, lanzándose del primer al quinto grado para volver a bajar inexorablemente en una representación musical del lamento original, expresando rabia y impotencia frente al dolor – un esquema melódico muy propio de la música tradicional andina según el estudio de Marguerite D'Harcourt [« Lamusique dans la sierra andine de la Paz a Quito », in *Journal de la Société des Américanistes*, volume XII, 1920] », in « De *Madeinusa* a *La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor » en ligne, [URL : site http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf]. Consulté le 13/02/2013.

potentiel et inévitable agresseur. Élevée au lait de la peur, Fausta hérite de la mémoire de cette profanation, et (involontairement ?) perpétue cette souffrance en s'automutilant. Après le décès de sa mère, le corps de Fausta se retrouve dans une solitude à rapprocher de celle emblématisée par la virginité glacée de l'Hérodiade mallarméenne³⁰.

Le corps de Fausta se retrouve fait de la chair du monde et de l'histoire péruvienne, un corps enfermé et déserté qui incarne une poétique intransitive, où le texte cinématographique fait d'images se replie sur lui-même afin de se réfléchir en miroir. Dix-sept minutes. C'est précisément le temps que met le corps de l'actrice à entrer complètement dans le cadre de l'écran. Dix-sept minutes de *presque* hors-champ pour le corps de Fausta. *La teta asustada* démarre par un chant en quechua lui aussi hors champ : face à ce premier écran noir, confronté à la mélodie en quechua, le spectateur mettra du temps à comprendre ce qui se passe. Progressivement, la scène se construit, les personnages prennent place et Fausta finit par apparaître à l'écran, de façon fragmentée néanmoins. Avant de basculer dans le noir. Se détache sur le fond de cette obscurité – qui est un manque à voir ou l'envie de ne pas voir – tout le drame sur lequel repose *La teta asustada* : le viol d'une femme enceinte. Le champ visible est cerné d'un hors-champ, autre nom du non-visible. Ainsi le film *La teta asustada* se présente-t-il comme la tentative, par Claudia Llosa, d'articuler visible et non-visible, dans le but de reconstruire le corps d'une femme profané dont le corps apparaîtra pour la première fois entièrement dans le cadre de l'écran alors qu'il sera entouré de cercueils.

Le corps de la femme andine est reclus dans le huis clos de son habitation : l'absence d'articulation entre la ville et le paysage distend le lien social. *La teta asustada* est l'histoire d'un cheminement mental et physique. Comme des milliers de personnes, Fausta s'est installée avec sa mère dans un bidonville de la périphérie de Lima pour échapper à la violence des guérillas et de l'Armée³¹. La mère de Fausta meurt, et celle-ci décide de faire le voyage de retour à son village pour l'enterrer. Sans argent pour y parvenir, la jeune femme se met au service d'une riche aristocrate. Ce nouveau travail oblige Fausta à traverser toute la ville pour se rendre chez sa patronne, une pianiste prénommée Aida, issue de l'aristocratie de Lima et en manque d'inspiration. Par peur d'un éventuel viol, elle est encore plus méfiante et prend soin d'éviter les hommes sur le chemin du travail et dans la riche maison d'Aida. Le film est ainsi scandé par de nombreux *travelings* – plutôt lents – qui lui confèrent une fluidité presque aérienne. La caméra précède, accompagne ou suit la jeune femme dans ses déambulations, le long d'un couloir d'hôpital, d'une ruelle encombrée, d'une allée de jardin. Jusqu'à ce que Fausta ne rencontre Noé, le jardinier, un homme qui lui montrera que tous

30 Mallarmé, 1864-1867 : 22.

31 Si les activités du Sentier Lumineux ont fortement diminué à la suite de l'arrestation, en 1992, de son chef et fondateur, Abimael Guzmán, il reste toujours des groupes d'irréductibles qui n'ont pas répondu à l'appel du cessez-le-feu ; les enlèvements sont encore monnaie courante dans la zone d'Ayacucho ou du Cuzco et la question du Sentier Lumineux pollue fréquemment le débat politique, comme le rapporte Jacqueline Fowks dans l'article « Los errores en la lucha contra Sendero Luminoso diez años al gobierno de Perú », *El País*, 11/05/2012.

les hommes ne sont pas dangereux, et qui permettra à la jeune femme d'éclorre littéralement.

Dans sa note d'intention³², la réalisatrice évoque le Minotaure, auquel Fausta devra symboliquement se confronter. On peut ainsi lire ce territoire comme autant de labyrinthes dans lesquels se perd la femme andine : horizontaux – les ruelles de Lima, les couloirs de l'hôpital où l'on doit extraire la pomme de terre vénéneuse du vagin de Fausta, la maison de la concertiste... – mais aussi verticaux –, comme cet escalier monumental, reflet de la topographie tourmentée de la capitale andine, que doit emprunter Fausta dès qu'elle souhaite réintégrer son cocon protecteur. L'exil intérieur de Fausta se cristallise particulièrement sur la fonction assignée aux portes et aux fenêtres, comme nous le relevons plus haut. La jeune femme reste bien souvent sur le seuil de sa maison : elle semble monter la garde devant le territoire de son *domus*. Tapie au cœur de sa petite chambre de domestique, Fausta ne reçoit qu'une lumière artificielle : les fenêtres sont systématiquement des obstacles à la circulation de la lumière. Elles produisent l'effet d'une lacération dans le décor, et fragmentent l'espace en invalidant, dans un premier temps, tout rapport de la femme andine au paysage. Les fenêtres s'interposent entre la femme et les éléments naturels, les carreaux étant systématiquement translucides, voire couverts de barreaux. Les couleurs, éclatantes et vives en extérieur dans ces deux films, aussitôt atténuées par des clairs-obscurs à l'intérieur, semblent traduire un entre-deux dans lequel navigue le corps, oscillant entre exaltation divine et obscurantisme aveugle. Jusqu'à ce que les yeux du jardinier Noé fassent leur entrée dans la vie de Fausta, et viennent perturber un ordre immuable.

Ce n'est pas un hasard si Noé entre dans la vie de Fausta d'abord en voix *off*. Et ce n'est pas non plus un hasard si l'homme qui permettra au corps de la femme de se reconstruire, s'appelle « Noé ». Le nom de Noé en hébreu, *Noah*, est formé des deux lettres *Noun* et *Het*. Inversées, ces deux lettres forment le mot *Hen*, grâce ; les deux mots figurent dans la Genèse : « Mais Noé (*Noah*, *Noun* *Het*) avait trouvé grâce (*Hen*, *Het* *Noun*) aux yeux de Yahvé ». Si Noé se regarde « dans les yeux » de YHWH, il y trouve « grâce », son nom inversé, comme dans un miroir. Noé, double inversé et complémentaire de Fausta. Créature en voie d'extinction – parce que trop humaine –, Fausta est attirée par ce corps masculin, corps-lumière, corps-couleur et corps-sons. Le toucher joue un rôle fondamental dans la rencontre de ces deux corps : en effet, à lui seul, ce toucher est capable d'engendrer en Fausta toutes les facultés humaines (mémoire, imagination, entendement, désir, volonté...). Le toucher, toujours du bout des doigts, est indispensable à la genèse et à la découverte du corps propre de la femme qui permettent de faire le départ entre l'impression ressentie et la réalité extérieure à laquelle ces caresses renvoient. En faisant du toucher – et plus encore de la vue – le vecteur de l'idée d'étendue, Claudia Llosa reprend une tradition qui fait la part belle à ce que Lucrèce considérait comme le « sens suprême ».

32 Voir : http://www.trigon-film.org/de/movies/La_Teta_Asuštada/documents/DP_La_teta_asuštada.pdf, p. 4. Consulté le 24/03/2013.

Différentes étapes marquent, en outre, l'émergence du corps de la femme et définissent la progressive rencontre avec l'Autre masculin : par l'appréhension d'une contiguïté, elle peut apercevoir l'étendue que représente son corps ; il faut donc que la main (celle de l'homme) se tende vers Fausta à plusieurs reprises pour que celle-ci finisse par entrer complètement dans le cadre ; ce qui sera le cas à la toute fin de *La teta asustada*, lorsque Noé vient relever Fausta, à terre après avoir passé la nuit à marcher pour rentrer chez elle après avoir été lâchement abandonnée sur la route par sa patronne, Aida. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le toucher donne la distance, l'extériorité. Le corps de Fausta doit toucher afin de distinguer les corps extérieurs à son propre corps. En touchant, le corps de Fausta commence par se découvrir plusieurs : il est ici, là, ailleurs. Elle fait progressivement émerger son corps pour que celui-ci ne reste pas éclaté et que sa géographie soit éventuellement explorée par le corps masculin. Ces caresses du bout des doigts sont accompagnées d'un sentiment qui confère au corps de Fausta le privilège d'être aussi vécu.

Bien entendu, nous pouvons en toute légitimité penser que seul l'amour physique – caresse ultime – permettra à ces deux corps, non de fusionner, mais de « converger » et de devenir cercles que la nature rapproche. Mais il n'en sera rien. Pas un baiser, ni de véritable caresse. Juste une main. Le corps de Noé, tel un miroir, suffira à renvoyer au corps de Fausta son image la plus parfaite : celle d'une femme-fleur. Si ces deux corps ne font *a priori* que se frôler, de ces rencontres furtives naîtra une fleur... de pomme de terre. La métaphore est simple, mais efficace : Noé le jardinier est parvenu à réconcilier Fausta avec le monde et avec son corps, et a ainsi permis à la jeune fille de fleurir à nouveau. Désormais, le corps de la femme andine, re/composé s'incarne dans une chair qui est à la fois sa propre chair de femme et celle du monde. Noé permet au corps de Fausta de s'ouvrir au monde et d'exister. Tel qu'elle le vit « de l'intérieur », son corps ne se distingue plus aussi nettement du monde extérieur ; il en reçoit les messages et renvoie la réponse au-dehors. Elle n'y est pas enfermée, puisqu'elle est ouverte sur le monde comme sur cet océan où Fausta déposera les cendres de sa mère défunte. La dernière scène, construite sur le même modèle que celui de la scène d'ouverture où l'on a vu Fausta se pencher sur le visage de sa mère, nous permet de conclure sur la réconciliation de Fausta et de son corps, de Fausta et de la vie.

En fin de compte, la disparition définitive du hors-champ confirme une plénitude qui transcende la matérialité du cadre. Désormais, l'écran est visible, mais non plus comme cache : comme supplément. Fausta semble songeuse face à la mer. Et l'image cinématographique s'en trouve modifiée. Il y a quelque chose d'une hallucination dans cette aspiration à rendre le cadre transparent, imperceptible, à dévorer le champ. C'est aussi pourquoi nous sommes dans l'illusion à la fin de *La teta asustada* ; voudrait-on, pourrait-on lever le leurre, que le spectateur le relance ; mais l'illusion cinématographique a l'avantage de maintenir, si faiblement que ce soit, la probabilité du cadre contre la toute-puissance de l'illusion. Au cinéma, qu'on le veuille ou non, l'écran est toujours une surface bornée par l'ombre du hors-champ.

En produisant ses images, ses plans, comme articulation de visible et de non-visible, le cinéma de Claudia Llosa nous conduit à nous interroger, précisément, sur nos façons de considérer la femme, mais aussi, tout simplement, sur nos façons de voir. Le hors-champ cerne le cadre, dans l'image et hors d'elle. Le noir ? L'ombre ? Autant de mots pour dire ce qui échappe à la vue. À la fois le visible est tramé de non-visible et, à rebours, l'obscurité ouvre sur la clarté.

Le hors-champ est cette ombre qui cerne l'éclat du corps de la femme andine à l'écran ; entre cette ombre et l'ombre en salle, pas de frontière. L'ombre est le lieu des projections mentales, de même que le hors-champ déborde le rectangle de l'écran pour passer dans la salle et devenir terrain de jeu ou ligne de fuite des spectateurs. L'ombre serait la part commune au hors-champ et au spectateur, la part précieuse du cinéma. Tout un système subtil de relations mouvantes se noue entre les ombres dans l'image, qui sont la part obscure du champ, le hors-champ qui est le lieu / non lieu de toutes les obscurités, et la nuit de la salle, en passant par la part d'ombre agitée en chaque spectateur. La nuit de la salle est notre hors-champ.

Au cinéma, les ombres s'unissent et se répondent. Elles sont habitées de sons qui viennent d'en-deçà ou d'au-delà de l'image, de voix qui nous parlent en quechua, venant de nulle part. Les limites du visible ne sont pas les limites de la représentation – qui sait articuler diverses sortes d'ombre, celles qui viennent du film, celles qui viennent de l'écran, celles qui tombent dans la salle et celles qui montent en chaque spectateur. Au bord du visible, du côté de l'ombre, il y a tout un jeu de bascule entre le possible et l'impossible, l'espéré et le redouté, la forme et l'informe, le prévisible et l'invisible. Il semble que, pour Claudia Llosa, la question principale est de s'opposer à l'image du corps de la femme dont nous ne devons plus vouloir. La profondeur du message semble à la mesure du hors-champ, qui est aussi libération de la femme andine.

Dominique Casimiro

Université Sorbonne-Nouvelle, EA 2052 CRICCAL
Université Paris-Sorbonne, EA 2561 CRIMIC

Œuvres citées

Films

LLOSA, Claudia (2005) : *Madeinusa*, Lima: Cameo media S.L.

LLOSA, Claudia (2009) : *La teta asustada*, Lima: Cameo media S.L.

Livres

- ARTAUD, Antonin (1948-1949) : *Œuvres complètes*, tome XXI, Paris : Gallimard.
- BELLOUR, Raymond (2010) : *Le Corps du cinéma*, Paris : P.O.L.
- BARTHES, Roland (1953) : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Le Seuil.
- BERGSON, Henri (2012) : *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Paris : Flammarion, coll. GF.
- BRENEZ, Nicole (1998) : *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles : De Boeck.
- CHEVRIER, Jean (2010) : « La photographie comme modèle, une réévaluation ». *Entre les Beaux-Arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris : L'Arachnéen.
- HUSSERL, Edmund (1929) : *Méditations cartésiennes* [1966], tome V, § 44, traduction de Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, Paris : Vrin.
- LEVINAS, Emmanuel (1982) : *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris : Vrin.
- MALLARMÉ, Stéphane, (1864-1867) : « Hérodiade. Scène ». *Œuvres complètes* [1998], tome I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MALLARMÉ, Stéphane (1878) : « Les Mots anglais ». *Œuvres complètes* [1998], tome I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) : *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960) : *L'Œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, « Folio / Essais ».
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) : *Le Visible et l'invisible. Suivi de Notes de travail*, Paris : Gallimard.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885). *Œuvres philosophiques complètes* [1971], tome VI, Paris : Gallimard.
- NOËL, Bernard (1998) : *Treize cases du je*, Paris : P.O.L.
- PREVEL, Jacques (1974) : *En compagnie d'Artaud*, Paris : Flammarion.
- RIMBAUD, Arthur (1872-1875) : « Aube » et « Being Beateous ». *Illuminations*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- STRAUSS, Erwin (1989) : *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble : Jérôme Million.
- WAJCMAN, Gérard (2010) : *L'Œil absolu*, Paris : Denoël.

Articles

- BESSE, Jean-Marc (2000) : « Entre géographie et paysage, la phénoménologie », *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles : Actes Sud.
- BROHM, Jean-Marie (2000) : « Le corps, un référent philosophique introuvable ? ». *Corps*, 12-13.
- DUBOIS, Philippe (2004) : « La question du figural ». *Cinéma. Art(s) plastique(s)*, Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), Paris : L'Harmattan.
- FOWKS, Jacqueline (2012) : « Los errores en la lucha contra Sendero Luminoso diez años al gobierno de Perú ». *El País*.
- GARDIES, André (1999) : « Le paysage comme moment narratif ». *Les Paysages du cinéma*, Jean Mottet (éd.), Seyssel : Champ Vallon.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960) : « Le Philosophe et son ombre ». *Signes*, Paris : Gallimard.
- LOUDART, Jean-Pierre (1969) : « La Suture », *Cahiers du cinéma*, n° 211 et 212, avril-mai 1969.

ZWINGENBERGER, Jeannette (2006) : « L'histoire du paysage anthropomorphe. Le corps, géographie du monde ». *L'Homme-paysage*, Alain Tapié et Jeannette Zwigenberger (dir.), Paris-Lille : Somogy-Palais des Beaux-Arts de Lille.

Documents en ligne

BEDOYA, Ricardo (consulté le 29/03/2013) : « Una aproximación a la situación de la mujer en el Perú », Dirección de derechos y ciudadanía de las mujeres, Redacción documento base: Soc. Tatiana Acuario, Redacción final: Equipo DDCM-Dirección General de la Mujer, 26/01/2010, <http://www.crolimacallao.org.pe/pdf/libros/Aproximacion%20situacion%20de%20la%20muje-%20MIMDES%202010.pdf>.

BLOCH-ROBIN Marianne (consulté le 13/02/2013) : « De *Madeinusa* a *La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor », http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/articulos_pdf/n3/De%20Madeinusa_a_La_teta_asustada_de_Claudia_Llosa-la_musica_vision_del_mundo_de_un_autor.pdf.

DIOGO, Rita (consulté le 12/03/2013) : « De Guamán Poma a *La teta asustada*: vestigios de una historia de asimetría cultural », <http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/documentos/cil4/182.Diogo.pdf>.

LLOSA, Claudia (consulté le 24/03/2013) : « Note d'intention », http://www.trigon-film.org/de/movies/La_Teta_Asuñada/documents/DP_La_teta_asuñada.pdf.

VÉLEZ, Inma (consulté le 17/03/2013) : « Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa », http://www.lecturesdugenre.fr/lectures_du_genre_8/velez2.html.

Varia

Entretien avec Aitor Saraiba.

« Une bouée, une boussole, une œuvre... »

Protéiforme, le travail d'Aitor Saraiba est avant tout autobiographique : les œuvres de cet artiste prolifique, qui prennent souvent appui sur ses expériences vitales, investissent des supports aussi divers que variés. Aitor Saraiba écrit, dessine, peint et prend des photos. Parfois même, il participe à ce qu'il appelle des « actions », *happenings* ou *performances*, comme ce fut le cas lors de l'édition 2009 de la Nuit Blanche (Madrid), durant laquelle il offrit aux habitants en mal de rêves des « dessins curatifs ». Il utilise enfin les techniques artisanales de son village natal, Talavera de la Reina, pour concevoir des objets en céramique. Il a exposé, entre autres, à Manchester, Mexico, Los Angeles, Lisbonne et, bien sûr, à Madrid où il réside actuellement. Son œuvre est empreinte d'un onirisme certain, d'une poésie indéniable, et aborde le plus souvent les thèmes de l'amour, la famille, l'enfance, la sexualité, la marginalité et la liberté. Depuis le début de sa trajectoire artistique, son univers graphique trouve refuge dans des livres où les épisodes les plus marquants de sa vie sont illustrés par des dessins et des textes. Les trois derniers ouvrages – qu'il définit lui-même comme de véritables « romans graphiques »¹ – ont bénéficié d'une distribution plus large que les précédents et ont reçu un accueil très favorable de la critique. *El hijo del legionario*

¹ Toni Torrecillas, «Los dibujos curativos de Aitor Saraiba: el ilustrador emergente nos dedica un remedio contra el mal de otoño», *El País* (moda), Madrid, 17 octobre 2011, disponible sur : <<http://smoda.elpais.com/articulos/el-arte-de-aitor-saraiba-si-que-cura/234>> (consulté le 5 décembre 2013).

(2011)², *Pajarillo* (2012)³ et *Nada más importa* (2013)⁴ ne sont pas uniquement les chapitres d'une autobiographie illustrée. Ils constituent par ailleurs un guide, le manuel d'instructions de l'ensemble de son œuvre. C'est à l'occasion de la publication de son dernier opus, *Nada más importa*, que nous avons eu l'honneur d'interviewer Aitor Saraiba. Il nous a livré, sans détour ni fausse pudeur, ses inquiétudes d'artiste, d'homme et de citoyen, que nous transcrivons ici en version originale.



Aitor Saraiba – © Dawanda

Maxime Breyse: En una entrevista para la revista *La Mono*⁵, te defines como “un poeta heavy marica”. Pero como dibujante, ¿no te defines a ti mismo ante todo como un artista?

Aitor Saraiba: Es que ser *heavy*, poeta y marica es ser ya un artista [risas]. La respuesta en sí, en aquella entrevista, era una acción artística.

MB: Para ti, ¿hay una diferencia entre ser artista y poeta?

AS: Podría llegar a haberla. Para mí, el poeta no es el que escribe poesías sino el que sabe leerlas. Pasa lo mismo con las palabras “arte” y “artista”. No es que no me considere artista: me dedico a las artes plásticas desde hace mucho tiempo. Pero, a lo mejor me siento más cercano a los poetas, a los escritores, porque son los que más me influncian. Sí que hay artistas plásticos que son poetas.

MB: ¿Te da igual el soporte que usas con tal de que el resultado sea poético?

AS: Sí. Cuando he tenido que usar cerámica, he usado cerámica; Cuando he tenido que usar tela, he usado tela; Cuando he tenido que hacer fotos, he hecho fotos. Cuando me han pedido que haga un libro, he hecho tres [risas]. Al final he acabado usando la herramienta que necesitaba en el momento. No he buscado una herramienta al azar. No. Tenía que hacer algo, tenía la necesidad de crear tal cosa concreta con tal material. Por ejemplo, hay dos cosas muy unidas en mi obra, que a lo mejor el público no ve, que es la publicación del Hijo del legionario y empezar yo la creación de las cerámicas en Talavera de la Reina. Yo soy de Talavera de la Reina, y toda la vida estuve relacionado con la

2 Aitor Saraiba, *El hijo del legionario*, Alicante, Ponent, 2011.

3 Aitor Saraiba, *Pajarillo*, Alicante, Ponent, 2012.

4 Aitor Saraiba, *Nada más importa*, Madrid, Planeta, 2013.

5 “Entrevista: Aitor Saraiba, get loud”, *La Mono*, disponible sur : <<http://lamonomagazine.com/entrevista-aitor-sarabia-get-loud>>; (lien consulté le 29 novembre 2013).

cerámica pero tuve que hacer este proceso de volver a las raíces y hacer las paces con mi pasado para realmente hacer cerámica tal y como la hacen en mi ciudad. Es como un ejercicio a continuación del *Hijo del legionario*. Las personas que leerán *El hijo* verán el proceso que hay de volver a los orígenes, de pedir perdón y a lo mejor, inconscientemente, justo después, esto lo materialicé con las cerámicas hechas en mi ciudad. Sin haber escrito *El hijo*, hubiera sido imposible. No hay ninguna diferencia entre una de mis cerámicas y mis libros: siempre estoy contando lo mismo.

MB: Esta poesía que lo sobrepasa todo...

AS: Sí. Por ejemplo, con la cerámica, lo que he intentado hacer es mantener la tradición técnica pero intentar elevarla a un concepto de alto objeto. Empecé a hacer piezas como la calavera, el pajarillo y elevarlas a un nivel poético. La figura no tiene importancia, pero que con el texto fuera otro objeto. Es lo que he intentado hacer.

MB: Un universo... un arte total...

AS: Sí, totalmente.

MB: Un poco como ocurre en la obra de García Lorca ¿no?

AS: Sí, exacto. Yo creo que de todos modos, todas las personas tenemos un universo. Cuando empiezas a ponerle símbolos a este universo, los puedes poner en cualquier lugar, en cualquier soporte. Me hace mucha gracia cuando oigo un artista decir “se me acaban las ideas” porque a mí me falta tiempo para poder seguir sacando todo mi universo que llevo dentro, porque lo que tengo dentro va expandiéndose cada vez más, no para de crecer y crecer. Estos libros [*El hijo del legionario*, *Pajarillos* y *Nada más importa*] los escribí en dos años, y cada vez son más grandes... Mi universo va creciendo y si tienes los símbolos identificados dentro de tu cerebro o de tu corazón –depende con qué parte-trabajes– es muy fácil sacarlos fuera, y te da igual el soporte.

MB: En el último libro, *Nada más importa*, precisamente, estableces un paralelo muy fuerte entre tu obra y la de Nazım Hikmet. Como la tuya, la obra de este poeta turco es autobiográfica. Los dos escribís, de alguna manera, poemas autobiográficos, y acabas escribiendo –traduciendo, copiando– uno suyo en tu libro acompañándolo de dibujos tuyos...

AS: El capítulo sobre Nazım lo uso para reivindicar su poesía, porque no es nada fácil de acceso. Lo elijo también por la influencia que ha tenido en mí, por su forma de contar las cosas. Por ejemplo, el poema en que cuenta la historia de su vida en una sola hoja y te quedas como “¡vaya vida!”, me encanta esta forma de contar. Yo siempre intento quitar todo lo que sobra de cualquier frase que escribo, de cualquier dibujo que hago. En la poesía de Nazım Hikmet, veo esto también: él sólo deja lo necesario, nada de adorno. Eso de que “más es más” es mentira.

MB: Al representarlo con alas, un atributo que en tu obra suele acompañarte, te identificas con él... Aitor Saraiba, Nazım Hikmet: dos poetas en busca de libertad...

AS: Cualquier persona que está buscando libertad es un poeta. El libro anterior se llamaba *Pajarillos* y en la portada sale un pájaro volando. Y ese

recurso de ponerle alas a un personaje que está huyendo para llegar a algún lugar, lo uso tanto para Nazım Hikmet como para mí. *El pajarillo* es un símbolo de huida, de viaje, es la búsqueda de algo. Me identifico mucho con la obra de Nazım Hikmet. Mi vida no tiene nada que ver, pero me identifico mucho con él sobre todo por su forma de contar, de lo sencillo que es, pero que a la vez se convierte en algo político.

MB: Antes de artista, has sido lector. Cuando dibujas, ¿tienes en cuenta al lector? ¿Piensas en un público en particular? ¿Te da totalmente igual?

AS: Yo cuando estoy dibujando o escribiendo, no estoy pensando en un lector, la verdad. Si pensara en el lector, no podría escribir ni dibujar. Si pensara que mis libros iban a ser leídos, no podría hacerlos.

MB: Pero te das cuenta de que hay mucha gente que se identifica con tu obra...

AS: Sí, sí. De eso me di cuenta luego. Cuando se publicó *El hijo*, nunca pensé que iba a pasar lo que está pasando ahora. Nunca jamás. Ni que iba a haber dos libros después. *El hijo* lo hice como una necesidad. Nunca pensé en el lector. En el libro nuevo [*Nada más importa*], sí que hay un capítulo en el que me dirijo directamente al lector. Es la primera vez que me pregunto: ¿quién estará leyendo el libro? Intento comunicarme con él para sentirme yo menos solo o para que él se sienta menos solo. No lo sé.

MB: O sea que no piensas en un público específico...

AS: No. En *Nada más importa* es bastante explícito. Hablo de Nazım Hikmet o de *Metallica de la misma forma*. No va dirigido a un público en particular, al revés. Escribo para los humanos.

MB: ¿Incluso cuando haces hincapié en lo mal que lo pasaste siendo adolescente en la escuela? Todo lo que es el tema, en filigrana, del acoso escolar ¿no hay ahí ningún tipo de reivindicación? El querer dirigirte, por ejemplo, a un niño que lo esté pasando mal...

AS: No. Es más: uso mis libros como una brújula para poner orden a mis sentimientos. Me lo estoy diciendo a mí mismo. Estoy intentando solucionar todo esto. Que luego haya gente que se identifique, y que le pueda servir de algo es maravilloso, pero cuando lo estoy escribiendo, lo estoy escribiendo para sobrevivir. Si no tuviera estos libros escritos, no podría sobrevivir.

MB: En el prólogo de *Pajarillo*, Nacho Vegas, quien firma el prólogo, se ha identificado mucho con las historias que cuentas. De hecho, el prólogo es como una declaración de amor. He podido leer muchas entrevistas que te han hecho, y en muchas de ellas, el entrevistador declara haberse sentido muy identificado con tu obra...

AS: Hoy en día, con todos los e-mails que recibo por parte de lectores, me doy cuenta de que estoy mucho menos solo de lo que pensaba. Lo que yo estaba buscando con el libro no era eso, hacer una horda de gente que nos sentimos así y nos unamos. Cuando lo hice, y a lo mejor eso es egoísta, no lo hice para el público, lo hice como un flotador, lo hice para sobrevivir.

MB: Al final, la creación artística es para ti una terapia...

AS: Sí, mis libros son una terapia absoluta. Un análisis. Es el tipo de arte que a mí me interesa y que uso: el arte es una forma de sanar y sanarte a ti mismo y curarte de las cicatrices. Sin estos tres libros, tendría un montón de heridas dentro.

MB: Tus libros son muy íntimos. ¿Te llevas bien con esto de cara al público?

AS: La primera vez que vi *El hijo del legionario* en un escaparate, pensé: “¿Qué he hecho?!”. Pero nadie ha usado el libro en mi contra. Al revés. Viene la gente a contarme su experiencia. El mundo tiene mucho miedo a la gente transparente porque si yo soy transparente, obligo a mi interlocutor a que lo sea también. Esto es aterrador porque si todos fuéramos como queremos ser, pues seríamos todos libres. Y hay mucha gente que no quiere que seamos libres. Yo, con mis libros, quiero que todos seamos libres. A mí me escriben e-mails homosexuales, heterosexuales, jóvenes de 19 años, señores, niños, porque al final lo que cuento es la búsqueda de la identidad y todas las cosas que han estado en tu contra, al final, luchas por ellas. A mí me encanta cuando alguien me dice que mis libros le han dado ganas de escribir o dibujar.

MB: Es decir que todo lo que te ha podido pasar de malo siendo niño te ha fortalecido...

AS: Sí. Por ejemplo, ayer estuve en un concierto con un amigo. Me dice: “Tengo tu libro en la mochila porque lo estuve leyendo en el metro, y me he quedado justo cuando le dices a tu madre que eres gay y salen todos los monstruos detrás de ti. Me ha encantado ese dibujo porque es muy bonito que las cosas más siniestras y que más miedo dan, son las que más fuerza te han dado”.



© Aitor Saraiba

MB: ¿Y qué relación tienes con este monstruo? ¿Existe?

AS: ¡Claro que existe! Vino él solo. No sé si es ajeno o si yo soy el monstruo. La primera vez que lo dibujé fue en una libretita en el año 2009 y no lo recuperé hasta el 2012. Se me veía sentado en una sillita, y el monstruo se apoyaba en mí

con sus pies, como asomándose, y ponía “Mi Apocalipsis personal”. Esta cabra simboliza, con los siete cuernos, con los siete ojos, un montón de terror y un montón de miedos que tenía. La cabra no intentaba aterrarme sino ayudarme.

MB: Es un personaje ambiguo.

AS: El miedo es eso: ambigüedad. Me acuerdo de pequeño cuando me daba miedo la oscuridad y empezaba a pensar “me dan miedo los monstruos”. Una de las cosas por las que me gusta la cultura *heavy*, es que sirve para asustar a los demás. La ropa por ejemplo: es como una armadura, un maquillaje de guerra casi, para sobrevivir. Como los hechiceros en las tribus cuando se maquillaban para tener el poder sobre los demás.

MB: Pero luego tu forma de dibujar es muy inocente...

AS: Durante mucho tiempo, ha sido el niño asustado el que ha dibujado. Y ahora es el adulto el que está contando la historia de este niño asustado. Entonces realmente la estética da igual porque lo aterrador es la historia. En *El hijo del legionario*, la historia de Gerardo es aterradora. Da igual cómo es el dibujo.

MB: Sin embargo tienes muy afirmado tu estilo gráfico...

AS: Es que me sale así (*risas*). No sé dibujar de otra forma. Esta estética no viene de una conciencia. No he pensado “voy a dibujar así para llegar a tal efecto”. No. Lo único que sé hacer es esto. (*Risas*)

MB: Hablando de la niñez, llama la atención cuando tu familia dice que es bueno equivocarse, que es algo positivo⁶. ¿Te ha servido a la hora de dibujar? En muchos momentos de tus libros, por ejemplo, hay tachaduras, que son como errores, equivocaciones...

AS: Durante dos años, ha sido una batalla con los editores. Pero yo lo quería dejar como algo orgánico. Me decían que la gente iba a decir que, por ejemplo, en el libro hay faltas de ortografía. Yo les decía: “pero también hay muñecos que tienes cuatro o cinco dedos”. Yo quería que lo orgánico de mi creación no se perdiera. Los libros están hechos directamente así, el dibujo no está hecho por un lado y el texto maquetado por otro. No. Entonces yo quería mantener esto. Es como una reproducción de mi cuaderno. Si a la gente le apetece leer entre líneas, se dará cuenta que las tachaduras aparecen en momentos muy concretos. Y a lo mejor lo que se está tachando dice más de lo que se está escribiendo realmente, de lo que se está corrigiendo.

MB: Estos errores es lo que da más fuerza a lo escribes...

AS: Y realismo. A mí me encantan los errores. Quiero que toda la gente, al leer el libro, pueda pensar: “Esto lo puedo hacer yo”. Que el libro tenga faltas de ortografía, que haya cosas mal escritas. No soy un artista renacentista que necesita una base. No. Todo el mundo tiene una creatividad dentro y quiero que toda la gente al leer mi libro piense: “Ahora voy a escribir yo mi vida”.

MB: He leído por ahí que dices que dibujas mal... pero eso, ¿no hay quien se lo crea! (*Risas*).

6 “Creo que como mis padres se equivocaron tantas veces en el pasado, a mí también me han dado la oportunidad de hacerlo. Y eso es maravilloso” (*El hijo del legionario*).

AS: (*risas*) El nuevo libro me ha dado pie a muchas cosas. Es más largo y tiene muchas referencias dentro.

MB: Tenemos la impresión de que quieres hacer una obra más abierta también...

AS: Lo que he intentado hacer es un libro de agradecimiento a toda esta gente (amigos, escritores, desconocidos, músicos...) que ha marcado mi identidad de alguna forma. Entonces me di cuenta de lo que tenían todos en común: que me habían acompañado en mi vida. En mis libros hay muchos personajes, pero nadie más que yo los conoce a todos. Mis amigas de Los Ángeles no conocen a Redouan, que no conoce a mi amiga Ruby ... Con el libro quería homenajear a todas estas personas que me han hecho ser un poco la persona que soy o la gente que ha ayudado a mi proceso de madurez o de infancia, por ejemplo mi vecina Lucía. Tampoco quería mantener este tabú cultural: quería que estuviese presente tanto Berger como Iron Maiden, porque los dos me han influenciado de igual manera. Toda la cultura popular, la que consumimos, la que leímos, la que escuchamos, la que vemos, toda, la que nos gusta, la que no nos gusta, la que nos narra nuestra abuela, la televisiva, hacen las cosas que somos. Lo único que nos diferencia de los animales es la cultura. La cultura nos humaniza, sea cual sea.

MB: La estética de tus libros también nos remite a cierta inocencia, incluso cuando hablas de la sexualidad.

AS: El proceso para escribir mis libros es intenso. Me paso muchas horas haciéndolos. Estoy en un estado creativo en que es la inocencia la que crea. Entonces, los dibujos tienen esta inocencia. No tienen la pretensión en ningún momento de ser más infantiles o más adultos. Con *Nada más importa*, me he pasado tres meses, entre ocho y doce horas al día dibujando y escribiendo. Intenté mantener este estado creativo. Mis dibujos vienen del interior, intento mantenerlo lo más puro posible. Mis dibujos vienen de un lugar de la infancia, pero un niño no dibuja así nunca. Cuando un niño es consciente de que hay que dibujar algo que está vivo, deja de dibujar cosas bonitas. Uso esta estética porque viene de un lugar, a lo mejor el único lugar puro que hay en el mundo, incluso feo y horrible, que es la infancia. Me cuesta mucho conseguir este estado, pero cuando lo consigo me tiro ahí meses. Por eso publico los libros a lo mejor tan rápido, en dos años. Más que una inspiración es un estado, porque inspirado lo estoy todo el tiempo. Pero de donde viene el dibujo, es un lugar que intento mantener bastante en orden⁷.

MB: Hay una estabilidad estética muy importante. No hay una búsqueda de estilización extrema, pero al no haberla, creas tu propio estilo.

AS: Le doy mucha importancia a la estética. Los libros están poseídos por la estética: son blancos, son muy reconocibles. Todo el mundo me dice: “cuando voy a una librería, encuentro tu libro rápido”. Esta obsesión de quitar e intentar dejar sólo la esencia de lo que quiero poner se ha convertido en una estética plástica. Pero *no* estoy buscando una estética. Es mi forma de contar las cosas.

7 Está hablando de su corazón.

Es para que el lector vea bien el símbolo que quiero poner, el color que quiero poner. En el último libro, en cada capítulo cambia el color, cambia la estética incluso, y creo que el lector nota eso, porque está dentro de la historia. No piensa “Qué mal queda este color”. No. Cuando lo hice no pensé: “voy a cambiar aquí de color”. No. Tenía esta necesidad, de repente. Me veía a mí mismo dibujar el capítulo con un bolígrafo azul, por ejemplo. Una intuición que me decía que mejor lo hiciera así...

MB: ... Que crea un ambiente particular...

AS: Tiene también un papel simbólico, incluso poético. Esto se va adquiriendo con los años. Ahora me sale sin pensar. Cuando hice el capítulo en rojo y negro, en *Nada más importa*, me apareció así en mi mente.

MB: En la Escuela de Bellas Artes de Cuenca, ya dibujabas así, me imagino.

AS: Es que no he sabido dibujar de otra forma nunca. Yo soy de los que han suspendido dibujo en primero de carrera. Soy pésimo para representar la realidad. Ahora dibujo muchísimo mejor de lo que dibujaba antes. En Bellas Artes, me hacían dibujar un punto sobre un plano o representaciones geométricas. Yo no tenía ni idea de cómo hacer esto. Yo sólo quería representar mis miedos.

MB: Éstose refleja en tus primeras obras, donde encontramos el mismo mundo. ¿No crees que podrías llegar a cansarte de este mundo total, tan coherente?

AS: A lo mejor un día sí. Cuando me canse, pues habré dicho todo lo que tenía de decir. Se habrá acabado. No me da miedo terminar. Hasta ahora he sabido decir “¡basta!” a cada proyecto en su momento. Proyectos muy bonitos como los dibujos curativos tuvieron un principio y un fin. Me han llamado muchas veces para resucitarlos y no tiene sentido. Fue algo muy poético. Para mí tenía un principio y un fin esta acción. Todo tiene un principio y un fin. Con los libros es algo más difícil, porque creo que hasta que me muera, habrá libros. Hablan de mi vida. Son la espina dorsal de mi obra. Es el manual de instrucción de todo lo demás. Ahora, la gente, después de haber leído mis libros, lo entienden todo: la cerámica, etc.

MB: Tenemos la impresión de que en tus libros quieres dar otra imagen de la homosexualidad o de los homosexuales. Rompes con los cánones gays del siglo xx e incluso los del xxi. Propones alternativas.

AS: Ni que las propongo. Es que están ahí. O sea mi mundo es así. No todo es *glitter*. Estoy harto de esto. Odio la palabra “gay”. Significa “divertido”. Yo no soy divertido, no soy una persona divertida. No quiero que me definan como divertido. Hay veces que me divierto, y hay veces que estoy al borde del suicidio. No soy “gay”. Y es horrible lo que ha hecho la televisión y los medios de comunicación porque nos dicen cómo tenemos que ser. Y no se cuestiona la masculinidad, no se cuestiona la heterosexualidad. Yo siento mucha tristeza por los hombres heterosexuales porque son los que menos cuestionada tienen su identidad. Las mujeres ya van con pantalones vaqueros y los hombres no pueden ir con minifaldas. Las mujeres son el futuro del planeta porque son miles de veces más desarrolladas que el hombre. El hombre heterosexual sigue siendo un hombre de las cavernas. Y con los homosexuales, se ha dado la misma opción:

si eres homosexual, tienes que ser así. La televisión ha planteado un tipo de homosexual. Es horrible, porque si hubiera más referentes homosexuales, no sería tan difícil para muchas niñas y muchos niños poder plantearse la opción de ser homosexual. Pero cuando tus patrones y tus referentes son gente que se depilan las cejas, que son frívolos y lo único que hacen es sonreír y blanquearse los dientes, pues mucha gente no quiere eso. Cada ser humano es un mundo paralelo y diverso. Me parece horrible y macabro lo que la sociedad ha hecho, ha conseguido, y lo que la comunidad homosexual ha mantenido y disfrutado de ello. Ser homosexual no es pura frivolidad. Uno de mis libros lo pone: “La vida no es una fiesta”. Y no lo es. Y pensar que lo es, es mentira. Mi vida no es confeti, color y pluma. No lo es. Hay un momento para todo. Todo esto no me define como persona.

MB: Lo más importante es el amor. Y como lector, a través del dibujo, seguimos y experimentamos todos tus estados de ánimo.

AS: ¡Qué bien!

MB: Háblame de tu relación con el mundo de la investigación. Es una temática que aparece en *Nada más importa* ya que vas investigando sobre la obra de Nazım Hikmet...

AS: El que estudia una obra de arte va a descubrir cosas que el artista desconoce o que el público todavía no ha visto. Todo este tipo de lecturas me interesan porque yo estudio mucho a los autores que me gustan. El capítulo dedicado a Nazım Hikmet me llevó mucho tiempo. Sin embargo es un capítulo muy corto. Comparar los textos, ver si las fechas coincidían, leer las traducciones... No había mucha información disponible sobre él. Este autor me interesó, me costó mucho encontrar conocimientos y compartirlos. Por eso pongo los títulos, las referencias, para que la gente encuentre los textos sin problemas.

MB: En el último libro, hasta se te ve haciéndolo.

AS: No soy doctor. No tengo tiempo. Pero el libro nuevo irá sobre la investigación. No puedo adelantar más pero va a ser de mucha investigación. Los libros anteriores eran un poco más de mirarme el ombligo, y en *Nada más importa* hay momentos en los que los demás se convierten en protagonistas. Ruby o Reduan que me quitan el trono dentro de mi libro, y se los doy encantado. En *Nada más importa*, hago de observador, intento comprenderles, por qué se comportan de tal manera, intento contárselo al lector. Y el resultado es como una investigación sociológica.

MB: Hay mucho de los estudios de tribus urbanas...

AS: Sí, muchísimo. De mis tíos, de cómo van pasando los años, de cómo se cortan el pelo, como vestían al principio.

MB: Formas como una familia de marginados.

AS: Sí. Todos mis personajes son *outsiders*, incluso mi padre. Incluso Ruby que dentro de los transexuales es rara. O por ejemplo Reduan que es árabe, que es marica y tiene que cuidar de su abuela. Me interesa mucho este tipo de gente, que son supervivientes como yo, porque a pesar de todo, o de nada, sobrevivimos y creamos nuestra identidad a pesar de la sociedad que nos dice lo que tenemos que hacer.

MB: Es como el personaje de Dani que ve porno asiático en *Pajarillo*, que rompe con todos los esquemas. Pero luego un personaje que parece más normativo como puede ser tu padre, también se convierte en un marginal en *Nada más importa*.

AS: Me encanta dar información con cuentagotas. Que los lectores se lo tengan que imaginar casi todo.

MB: Crea suspenso. Por ejemplo, en *Nada más importa*, por fin tenemos más información sobre tu padre.

AS: Sí, los libros se pueden interconectar. La idea es ésa: los libros funcionan de forma individual pero hay una tela de araña que los une a todos. Por ejemplo, en *Pajarillo* hay un capítulo entero cuando vivo en la cabaña en Colorado, y en *Nada más importa* sale la cabaña. Aparece en dos libros diferentes pero se habla del mismo momento. Es como la vida misma: que la gente no desaparece enseguida.

MB: Nosotros te conocemos a través de la ficción. ¿Piensas que la mediación va a influir en tu obra?

AS: Es una pregunta que me encantaría hacerle a la gente que ha leído toda mi obra. Si han visto una diferencia entre *El hijo del legionario* y *Pajarillo*, por ejemplo. Si han visto que, de repente, sin yo saberlo, me he puesto tímido, o si creen que hay cosas que ya no cuento. Yo creo que no.

MB: En el último se te ve como más maduro.

AS: Totalmente. En *El hijo del legionario*, se trata del Aitor adulto hablando del Aitor niño con miedo. En *Nada más importa*, es la primera vez que el adulto habla del hombre adulto. Por eso, en *Nada más importa* me gusta retomar el tema de la homosexualidad, de cómo digo yo a mi familia que soy marica. Es muy diferente de cómo se representa en *El hijo del legionario*. En *Nada más importa* lo cuenta el adulto, en *El hijo del legionario*, el niño asustado.

MB: ¿En qué, para ti, difiere mucho *Nada más importa* de los demás libros?

AS: *Nada más importa* es mucho más radical porque tiene cambios estéticos muy fuertes dentro del propio libro. Sobre todo los últimos cinco capítulos son muy diferentes.

MB: A diferencia de *Pajarillo* por ejemplo...

AS: *Pajarillo* se vendió muchísimo más rápido que *El hijo del legionario*. Pero los lectores me dijeron que a ellos les gustaba más *El hijo del legionario*. *Pajarillo* es como un poema gigante, porque el texto es mucho menos. Ese viaje, es como un poema casi visual, como este capítulo que no tiene palabra. Si pienso en *Pajarillo* me sale una palabra: "silencio". O el zumbido del avión, este "puf" del viaje, que fuera un viaje literal, que si lo leyera seguido, que fuera como unos dibujos que parecieran poemas. Escribí *Pajarillo* para que no se me olvide esta historia de amor, este viaje amoroso. Este libro es intentar recuperar la memoria. Mis libros son como notas. En *Nada más importa*, lo digo: "los libros los uso como una antigua tumba egipcia". Es mi forma de coquetear con la inmortalidad. Si me partiese ahora un rayo, no me importaría mucho. Porque están los libros.

MB: En *Nada más importa*, escribes: “Los libros soy yo”. ¿Es lo que quieres ser? ¿Lo que eres de verdad?

AS: Lo que quiero que vean. Cómo quiero que me recuerden. Por eso, en este libro me tuve que poner como el malo porque no quería ser siempre el bueno de mis libros. Quería que la gente viera esto también.

MB: Los libros son como algo explicativo. Tus dibujos o cerámicas son como una síntesis ¿no es así?

AS: Sí. Un manual de instrucciones. El que quiera entender mi obra plástica, debe leer mis libros. Los dibujos, no quiero que se entiendan: son como un puzzle, y que cada uno lo monte como quiera.

MB: ¿Cómo trabajas en tu día a día? ¿Cuál es tu rutina?

AS: No tengo una rutina de creación. Pero, para cada proyecto acabo teniendo una diferente. Lo difícil para mí es pasar de un proceso a otro: de la cerámica a la foto, al libro... El libro, por ejemplo, lo escribo encerrado en mi casa, en mi ratonera, durante muchos días escuchando música. Para el proyecto de Morissey, era todo lo contrario: era yo el que iba a la calle, buscaba a la gente. *El hijo del legionario* se escribió entre Madrid y los Ángeles, *Pajarillo* entre Madrid y Oporto. *Nada más importa* se ha escrito entre Madrid y Los Ángeles. Entonces era muy diferente todo, no lo veía igual en Los Ángeles y en Madrid. El libro casi se iba adaptando a mí, dependiendo de cómo estuviera y de dónde estuviera. Soy un poco egoísta para esto. No soy una persona que tiene un estudio con herramientas. Mi obra lo tiene que pasar un poco mal. Por ejemplo, hay dos capítulos de *Nada más importa* que escribí este verano cuando he estado con Redouan en un festival de *black metal*. Y ahora me resulta gracioso verlos en el libro. Parecen hechos de forma totalmente ajena a este momento en concreto. El capítulo de Nazım Hikmet está hecho también durante este festival. Cada vez que veo estos dibujos pienso: “¡Madre mía! Esto está hecho con 12.000 personas a mi alrededor y un montón de música y de ruido”. No tengo un proceso creativo cerrado.

MB Y ahora, ¿qué estás haciendo?

AS: Cerámicas nuevas. Ya estoy pensando en un libro nuevo.

Propos recueillies par Maxime Breyse (octobre 2013)
Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 4299 CIRLEP

