



Sous la direction de
CATHERINE COURTET, MIREILLE BESSON,
FRANÇOISE LAVOCAT & FRANÇOIS LECERCLE

Contes, mondes et récits

Rencontres Recherche et Création
du Festival d'Avignon

CNRS **É**DITIONS

Contes, mondes et récits

Phigénie victime d'une histoire déjà écrite, Schéhérazade retenant la violence par le désir du récit, Arlequin portant l'énergie de la révolte...

Au temps où le rapport entre la fiction, le réel et le virtuel est bouleversé, ces figures nous apprennent à sortir des pièges narratifs, nous montrent comment la parole peut contenir la tyrannie et déjouer l'inévitable. Les récits servent à expliquer les catastrophes, à apprivoiser l'étrange, mais aussi à justifier les guerres.

Si les arts de raconter sont parfois au service de la peur et de la violence, ils rendent aussi possible un monde commun. La fiction du Droit a le pouvoir d'instituer le monde et de l'ordonner. Qu'elles racontent la féerie ou le quotidien, les fictions se nourrissent des mythes et les transforment sans cesse, traversant les cultures et les époques, modifiant nos sensibilités et notre perception de la réalité. S'interroger sur les formes et les usages de la fiction, c'est aussi questionner ce qui régule l'ordre du monde !

Dans ce dialogue entre les œuvres et les travaux de recherche, en histoire, en droit, en économie, en études littéraires ou théâtrales, en sociologie, en psychologie sociale ou cognitive, ce sont les forces respectives de description et de compréhension de la science et de la fiction qui se fécondent.

Ce volume a été coordonné par Catherine Courtet, responsable scientifique, Agence nationale de la recherche ; Mireille Besson, directrice de recherche, CNRS-Aix-Marseille Université ; Françoise Lavocat, professeure, Université Sorbonne Nouvelle ; François Lecercle, professeur émérite, Sorbonne Université.

Avec les contributions de Thomas Andrillon, Janet Beizer, Samantha Besson, Guillaume Blanc, María del Pilar Blanco, Carole Boidin, Grégoire Borst, Patrick Boucheron, Antonio A. Casilli, Simon Falguières, Massimo Fusillo, Irène Herrmann, Alison James, Enrico Medda, Arnaud Orain, Olivier Py, Kirill Serebrennikov, Anne Théron, Paola Tubaro, Georges Vigarello.

Préface d'Olivier Py

25 € prix valable en France
ISBN : 978-2-271-14939-8



9 782271 149398



anr[®]
agence nationale
de la recherche

Salut du spectacle « Le Moine noir »
de Kirill Serebrennikov,
Cour d'honneur du Palais des Papes
Festival d'Avignon 2022.

© Christophe Raynaud de Lage

www.cnrseditions.fr

Contes, mondes et récits

Contes, mondes et récits

Préface d'Olivier Py

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Cet ouvrage, qui constitue le neuvième volume de la collection, est issu de la neuvième édition des « Rencontres Recherche et Création », organisée les 11 et 12 juillet 2022, à Avignon, par l'Agence nationale de la recherche (ANR) et le Festival d'Avignon. Cette édition, qui a eu lieu dans le cadre des Ateliers de la pensée du Festival d'Avignon, était placée sous le parrainage de Mariya Gabriel, commissaire européenne à l'Innovation, la Recherche, la Culture, l'Éducation et la Jeunesse, du Secrétariat général pour l'investissement, du ministère de la Culture et du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

L'ANR et le Festival d'Avignon remercient pour leur soutien : le phénix scène nationale Valenciennes – pôle européen de création et l'Institut d'études avancées de Paris.

De nombreux partenaires y étaient associés : Aix-Marseille Université ; Arcena (Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre) ; Avignon Université ; BNF – Maison Jean Vilar ; Centro Ciência Viva – Université de Coimbra ; CNRS ; Commission européenne ; Département French Literature, Thought and Culture, New York University ; École des hautes études en sciences sociales (EHESS) ; European Cooperation in Sciences and Technology (COST) ; Institut Covid-19 Ad Memoriam ; Institut d'études avancées de Paris ; Institut supérieur des techniques du spectacle (ISTS) ; IRCAM ; le phénix scène nationale Valenciennes pôle européen de création ; *L'Histoire* ; Maison Française de New York University ; Maison Française d'Oxford ; ministère de la Culture ; ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche ; *Philosophie magazine* ; Sacem Université ; Secrétariat général pour l'investissement (SGPI) – France 2030 ; *Sciences et Avenir – La Recherche* ; Société des gens de lettres ; The Oxford Research Center for the Humanities – Torch, Université d'Oxford ; Université libre de Bruxelles ; Université Paris Nanterre.

Préface

Olivier Py, directeur du Festival d'Avignon

Si les arts de raconter sont parfois au service de la peur et de la violence, ils rendent aussi possibles le monde commun et l'esprit de fraternité. Ce ne sont pas les seules idéologies qui créent les mondes, ce sont aussi les histoires.

C'est bien à ce point-là du pouvoir des mythes, des récits et des fictions que commence le dialogue qui fait la trame de cet ouvrage. Iphigénie victime d'une histoire déjà écrite. Schéhérazade retenant la violence du tyran par le désir du récit. Gabriel et Anne sauvant le monde de ses cendres. Kovrine fuyant l'impossibilité de toute lutte politique dans la contemplation hallucinée du moine noir. Arlequin portant l'énergie de la révolte et la joie de la poésie. Autant de prétextes pour convoquer les recherches en histoire, en sociologie, en littérature, en droit, en économie ou encore en psychologie cognitive.

Grâce à leur permanence et à leur perpétuelle adaptation au présent, ces héroïnes et ces héros tracent le chemin pour interroger les forces du récit. La guerre commence en pervertissant la narration, en flattant le nationalisme, en colonisant la mémoire, en falsifiant l'héritage. Mais le récit du Droit a le pouvoir d'instituer un ordre au monde, de mettre en échec la brutalité et la loi du plus fort, et de rendre ainsi la terre habitable, comme le rappelle Samantha Besson. Et c'est encore le Droit qui peut porter la souveraineté des États et des peuples. Cette fiction-là pouvant propulser nos espoirs et nos combats vers plus d'égalité et de progrès humaniste.

Grâce à l'exercice de la fiction, c'est aussi la possibilité de bifurquer qui s'ouvre à nous. Peut-être, comme le propose Tiago Rodrigues, qu'Agamemnon pourrait oublier la guerre,

préférer l'amour de Clytemnestre et contrarier le destin, la mémoire et les dieux. Ne plus être roi et laisser les voiliers somnoler dans la baie d'Aulis.

L'écho entre la création et les savoirs des sciences est un fil infini grâce à ce temps que permettent les « Rencontres Recherche et Création » en Avignon et que prolonge cet ouvrage. C'est la joie de la recherche partagée et de l'écoute qui s'expérimente. Le théâtre aussi nous assemble dans ce travail commun, comme l'espère Kirill Serebrennikov.

Mais si le théâtre, par sa force d'incarnation des mots, est notre allié pour être au monde et retrouver la force de l'existence face à la vie factice des écrans et du virtuel, il est aussi notre atout pour discuter les points de vue et résister aux fausses informations, aux fictions qui ne se donnent pas comme fictions et aux nouvelles tyrannies qui nous menacent. Il faut aussi la puissance de l'imaginaire pour mieux prendre soin du monde et ne jamais oublier sa poésie. Samantha Besson nous le rappelle encore : contrairement au conte de Simon Falguières, nous n'avons qu'un seul monde. Et la froideur des cendres succède toujours aux flammes.

Pour ne jamais perdre l'espoir que la fiction puisse aussi nous apprendre à changer le cours des choses et ne pas croire que seule la violence écrit l'histoire, n'oublions jamais que c'est pour ne pas mourir et pour sauver ses sœurs que Schéhérazade sans fin raconte des histoires !

Introduction

Catherine Courtet, Mireille Besson,
Françoise Lavocat et François Lecercle

Il était une fois... Dans la baie d'Aulis, les Pléiades sont encore visibles aux premières lueurs du jour. Un roi se demande s'il doit sacrifier sa fille ou trahir les Grecs, impatients de partir en guerre ! Deux mille quatre cents ans après le texte d'Euripide, la tragédie d'Iphigénie se prête à l'interprétation sans cesse renouvelée du présent. Mille fois racontée, mille fois transformée : les créations d'aujourd'hui se nourrissent de celles du passé. Dans le texte de Tiago Rodrigues, les dieux n'existent plus pour justifier le sacrifice, et la fatalité est remplacée par la mémoire de l'histoire déjà relatée.

Si, comme le rappelle Patrick Boucheron, les arts de raconter s'unissent parfois aux arts de gouverner pour susciter l'effroi, Iphigénie, Schéhérazade mais aussi Clytemnestre nous incitent à penser une alternative à l'inexorable. Le récit peut être un instrument de pouvoir au service d'une « politique de la peur ». Les autocrates le savent, qui se soucient de produire les récits susceptibles de justifier leurs actes.

Inversement, la fiction offre un recours contre les abus du pouvoir, en permettant de les déjouer ou de s'y opposer. La tragédie d'Euripide peut servir de grille de lecture au script des agressions militaires qui justifient les sacrifices au nom d'une paix future, d'un engagement pris, d'une mission historique. Mais elle pointe aussi la responsabilité de chacun devant ses actes et ses crimes et développe une interrogation éthique sur le juste. On peut grâce au récit

imaginer une alternative à l'oppression et au désordre. Les contes de Schéhérazade qui mettent en échec la violence du tyran résonnent avec le rôle du Droit « comme force fictive » (Samantha Besson), qui construit un ordre du monde que la loi du plus fort ne cesse de perturber, voire de détruire.

La fiction nous incite également à comprendre comment nos points de vue déterminent notre perception du réel et notre interprétation des événements. De l'Antiquité aux Lumières, c'est elle qui a permis d'imaginer les êtres qui peuplaient les confins du monde connu. Aujourd'hui encore, notre expérience sensible de la nature est modelée par des mythes édéniques. La fiction contribue à structurer l'informe de la vie ordinaire et à modifier notre expérience du présent. Mais elle n'est pas seulement un filtre – éventuellement déformant – à travers lequel nous percevons la réalité ; elle est aussi un élément essentiel de notre connaissance du monde. Des recherches récentes ont montré que notre perception de la réalité se construit à partir d'hypothèses dans un dialogue entre données sensorielles et élaborations interprétatives.

Dans ce jeu de dialogue entre les œuvres et les travaux de recherche, en histoire, en droit, en économie, en études littéraires ou théâtrales, en sociologie, en psychologie sociale ou cognitive, en neurosciences, ce sont les forces respectives de description et de compréhension de la science et de la fiction ou du théâtre qui s'évaluent. Loin de se confondre ou de s'opposer, ces deux régimes de savoir et d'expérience ne cessent de se stimuler et de se féconder.

IL ÉTAIT UNE FOIS

Dans *Le Nid de cendres* de Simon Falguières, le monde est coupé en deux. Dans l'Occident dévasté, un enfant est abandonné à une troupe de comédiens ; dans un pays de conte, une reine donne naissance à une princesse. Gabriel

l'abandonné joue des mimodrames pour les survivants. La ville se reconstruit autour de ce théâtre. Pour Simon Falguières, il faut encore écrire des histoires pour oublier les cauchemars et reconstruire les mondes dévastés. La princesse Anne entreprend une odyssee pour sauver la reine malade et franchit l'horizon. En quittant le monde des rêves, elle perd la mémoire. Pour la retrouver, Anne écrit sur les murs de la tour où elle est enfermée. C'est la force des contes de lire le présent dans les histoires millénaires. En mêlant l'onirisme et le contemporain, le théâtre fait résonner l'humanité passée, présente et à venir. Il est une promesse de réconciliation. Et pour lui tout est bon pour raccorder les mondes : les princesses, les rois et les reines comme les saltimbanques ; les combats contre les monstres marins comme la traversée des forêts ; les descentes aux enfers comme la naissance d'une petite fille.

L'étymologie de *mundus* renvoie à la qualité de ce qui est ordonné. Le Droit est une des manières de former un monde et de rendre la terre habitable. Sa force est d'instituer, d'ordonner nos relations. Samantha Besson nous rappelle le caractère essentiel de cette pratique normative : sans Droit, pas de « personne », pas de « famille », pas « d'entreprise », pas « d'État ». Si la pièce de Simon Falguières montre un deuxième monde qui peut nous sauver de la froideur des cendres, le Droit s'occupe de ce monde-ci, qu'il doit ordonner et rendre juste. Pour le théâtre et la fiction, l'utopie peut être créatrice, mais pour le Droit, elle est risquée si elle amène à penser que l'ordre politique et institutionnel international existant est incapable de répondre aux besoins de justice sociale, climatique, sanitaire ou sécuritaire. Face à l'impérialisme et au droit du plus fort, l'ordre juridique international s'est fondé sur l'égalité des États et des peuples, dès le XVII^e siècle, avant de s'étendre progressivement jusqu'à l'universalisation de l'égalité souveraine dans la charte des Nations unies de 1945. Ces trois siècles sont marqués d'avancées et de reculs – ils ont connu, notamment,

la colonisation et la décolonisation – pour définir un ordre du monde qui s'appuie sur l'égalité des citoyens et des peuples et, par extension, sur celle des États. En référence à la guerre d'agression de la Russie contre l'Ukraine et les sanctions prises contre le pays agresseur, Samantha Besson constate, avec Emmanuel Kant, qu'il ne peut y avoir de paix durable fondée sur l'équilibre des puissances ; seule la réinstitution égalitaire des peuples du monde peut permettre d'échapper au retour de la loi du plus fort. Si, comme le dit Paul Valéry, une société s'élève de la brutalité jusqu'à l'ordre, les forces fictives du Droit apparaissent encore comme le seul rempart possible contre « l'ère du fait » de la brutalité, car l'ordre ne peut se fonder sur la seule contrainte des corps par les corps.

Les politiques de la peur constituent l'un des marqueurs historiques des gouvernements autoritaires. Le détour par l'Italie éclaire la façon dont les arts de raconter s'unissent parfois aux arts de gouverner pour susciter l'effroi. Étudiant la *novellistica* toscane de la fin du Moyen Âge, Patrick Boucheron montre comment les nouvelles sont aussi des fictions politiques, et comment elles exposent les formes narratives du pouvoir. Les nouvelles racontent le temps qui vient et ce qui est nouveau et bref.

C'est la nuit, l'empereur Domitien a invité sénateurs et chevaliers à un dîner pour célébrer ses triomphes guerriers. Tout est noir, sols, murs, plafond, nourriture et vaisselle, et les danses des esclaves laissent les convives dans la crainte et le tremblement. Seul le roi parle. Après le repas, ils retournent chez eux et reçoivent, en présent, de la vaisselle rutilante, alors qu'ils pensaient que l'envoyé de l'empereur allait leur donner la mort. Alors qu'ils sont encore muets de terreur, le tyran vient de leur donner la vie sauve. Dans ce récit tiré de l'*Histoire romaine*, Dion Cassius montre l'efficacité cruelle du renversement des usages de table – la perversion du *symposium* fondé sur la réciprocité et l'égalité entre les participants – pour imposer un ordre politique.

Une autre histoire est rédigée en 1554 par Matteo Bandello. Le prince d'Este est malade. Pour le guérir, son bouffon Gonella le précipite dans le Pô. Cette grande frayeur le sauve, mais le laisse trempé et ridiculisé. Condamné à mort pour lèse-majesté, le bouffon fuit puis revient sur une charrette remplie de terre de Padoue, prétendant se soustraire à la juridiction de Ferrare. Mais la sentence doit être exécutée, Gonella meurt de peur alors que l'échafaud n'était qu'une farce et que la foule demande sa grâce. « Faire peur au prince peut lui sauver la vie, mais la peur du prince peut nous tuer. » Mais alors comment contrevenir à la fiction politique d'une histoire inexorable ?

Au ^{xx}^e siècle, l'Amérique latine fut considérée comme le territoire du merveilleux par de nombreux écrivains autochtones ou européens. Ce merveilleux, qui entre en résonance avec l'histoire mouvementée du Nouveau Monde, fait s'entrechoquer différentes temporalités et différentes réalités. Pour María del Pilar Blanco, il faut démêler la multiplicité des sédiments culturels, politiques, historiques, ethniques qui constituent le genre fantastique. Les spectres et les fantômes expriment les angoisses face à un présent et un futur incertains. La ville fantôme décrite par Juan Rulfo dans *Pedro Páramo* résonne avec les vagues d'immigration volontaire ou involontaire en Amérique latine : les spectres sont là pour traduire la condition politique et spirituelle des dépossédés. Dans un conte du recueil *Des oiseaux plein la bouche* de l'écrivaine argentine Samanta Schweblin, les parents attendent vainement leurs enfants à la sortie de l'école. Une myriade de papillons s'échappe, allégorie des disparitions de milliers de personnes durant les dictatures des années 1970 et 1980. Le silence qui remplace le tumulte et la métamorphose de l'humain en animal figure la perte et l'absence inexplorées.

FICTION, FÉERIE ET RÉEL

Il était une fois un jardin luxuriant et fertile... Kovrine cherchait dans l'étude la vérité et la liberté qui rendraient l'humanité meilleure. Mais la joie excessive qui submerge tous les autres sentiments, les moments d'extase, les désillusions, les nuits sans sommeil tourmentent son esprit tout autant que les hallucinations et les fantômes issus de son imagination. Une légende hante ses pensées : un moine vêtu de noir marche dans le désert et, à quelques mètres de là, son double survole les eaux d'un lac. La même image est apparue en Afrique, en Espagne, en Inde ou dans le Grand Nord. C'était il y a mille ans, et aujourd'hui Kovrine a vu une grande colonne noire foncer sur lui à une vitesse effrayante. Maintenant, le moine noir lui parle, comme un mirage, comme un double, comme une voix intérieure.

Pour Kirill Serebrennikov, le personnage de Kovrine n'est pas, comme chez Tchekhov, cet être aux nerfs ébranlés. Kovrine vient se réfugier dans ce village pour fuir l'impossibilité de toute lutte politique en raison de contraintes sociales insupportables. Mais au lieu de trouver le calme et le repos dans le jardin merveilleux de son tuteur, il laisse le désespoir faire son œuvre. En choisissant de raconter quatre fois la même histoire, mais vue à travers les yeux de chacun des personnages, le spectacle montre la diffraction de Kovrine, c'est-à-dire « ce moment où la conscience de la personne s'efface et se désagrège en atomes », comme « un ensemble de particules qui bougent selon les lois de l'espace et non selon des lois dramatiques ». L'histoire quotidienne racontée par le jardinier, le mélodrame de l'amour et de la vie détruite d'une jeune fille, la demande en mariage de Tania comme une tentative de se sauver par la normalité, la parole du moine noir comme un chœur antique constituent une multitude de voix... Ces quatre points de vue, de même que les trois acteurs qui incarnent Kovrine, sont comme les mirages multipliés des apparitions du moine noir.

Qu'est-ce qui distingue le réel de l'hallucination ? Les récents travaux en neurosciences cognitives sur la perception, le sommeil et le rêve redessinent les liens entre activité cérébrale, cognition et conscience. Notre perception du monde réel se nourrit d'un dialogue permanent entre le traitement des informations sensorielles et l'interprétation du monde à partir d'hypothèses. Thomas Andrillon rappelle que la perception d'une couleur varie en fonction de la lumière et qu'elle est une interprétation qui vise à donner une cohérence à la scène visuelle. Si la fonction essentielle de la perception est d'assurer notre survie, « la perception n'a nul besoin d'être véridique, tant qu'elle conduit aux bonnes actions ». Ces observations permettent de proposer un cadre théorique pour expliquer notre rapport au monde : « Le cerveau serait une machine prédictive qui compare les entrées sensorielles aux hypothèses tirées d'un modèle du monde qui nous entoure. » Ces hypothèses fonctionnent comme autant d'*a priori* ou d'attentes qui permettent de reconnaître plus rapidement une catégorie d'objets visuels, par exemple les visages. Seule la part d'informations sensorielles par rapport aux ajouts interprétatifs distingue la perception de l'hallucination. Ces travaux conduisent Thomas Andrillon à considérer que Kovrine ne croit pas ce qu'il voit, mais voit ce qu'il croit. Ses visions sont plutôt « une conséquence anormale du fonctionnement normal du cerveau ». Les études sur le sommeil et sur le rêve ont apporté des informations nouvelles sur la capacité du cerveau à créer l'illusion de la réalité. Le sommeil et l'éveil ne sont pas toujours séparés ; une partie du cerveau peut rester éveillée quand nous sommes endormis, et inversement. Le rêve et la rêverie éveillée pourraient s'appuyer sur le même substrat neurophysiologique. Peut-être que les visions de Kovrine n'étaient qu'une exacerbation de la tendance de nos cerveaux à naviguer entre éveil et sommeil, rêve et réalité, réel et hallucination.

Récits de voyage, fictions, magazines naturalistes, documentaires, films... Les perceptions et les représentations,

l'expérience sensible de la nature et des paysages sont marquées par l'univers culturel des sociétés. Les romantiques percevaient la nature à travers l'esthétique du sublime, nous la percevons à travers la nostalgie des paysages d'hier ou de notre enfance, et nous retrouvons dans le parc de Yellowstone le souvenir de la *wilderness*. Guillaume Blanc nous rappelle combien l'expérience de la nature existe aussi par les mots et les images qui la font advenir. Depuis la fin du XIX^e siècle, portée par David Livingstone, Karen Blixen, Ernest Hemingway ou Romain Gary, la littérature de voyage décrit le continent africain comme le refuge d'une nature vierge et sauvage. L'aventure coloniale contribue à diffuser l'image d'une Afrique qui est l'incarnation du jardin d'Éden, immense jardin zoologique et lieu de l'éternité de la nature. Loin de l'Europe transformée par l'urbanisation et l'industrialisation, l'Afrique apparaît comme la nature dans son état originel. Mais c'est aussi à cette époque que se diffuse l'idée d'une nature menacée par ses habitants et qu'il faudrait protéger. Les premières réserves de chasse sont créées en 1897 en Afrique de l'Est, puis transformées en parcs nationaux. On prête à Theodore Roosevelt et Winston Churchill, lors de leur safari en Ouganda, toute la bravoure des chasseurs de trophées, alors que les Africains sont présentés comme cruels envers les animaux. Pour Guillaume Blanc, cette vision d'un Éden à protéger, notamment de ses propres habitants, a traversé et traverse encore les actions en faveur de la protection de la nature en Afrique, que celles-ci émanent d'ONG, d'organismes internationaux ou de gouvernements. L'histoire environnementale montre les multiples influences qui contribuent à déterminer les représentations de la nature et à modeler son expérience sensible, son exploitation et sa protection.

La notion de point de vue permet d'analyser comment les différentes formes littéraires et théâtrales déterminent la perception et l'interprétation des événements. Si cette notion a exercé une influence sur la narratologie de la

seconde moitié du XX^e siècle, c'est à partir de l'expérience même de l'écriture qu'Henry James l'a élaborée. Massimo Fusillo rappelle les trois grands types de focalisation élaborés par le théoricien de la littérature Gérard Genette. Si le point de vue surplombant du narrateur lui permet d'en savoir plus que ses personnages, le point de vue subjectif, cher à Henry James, à Flaubert et à de nombreux romanciers du XIX^e et du XX^e siècle, permet au narrateur de ne communiquer que ce que sait, perçoit et ressent le personnage. Un troisième type de point de vue ignore la vie intérieure des personnages et se limite à décrire leurs actions et leurs comportements, comme si le narrateur en savait moins que les personnages. Le monde possible que nous offre la fiction est aussi l'apprentissage des diverses manières d'interpréter le réel. Si les interrogations qui sous-tendent cette typologie demeurent pertinentes, les théoriciens privilégient aujourd'hui l'échelle graduelle et la coexistence de regards multiples. La notion de point de vue reste utile, car elle englobe les niveaux visuels, perceptuels, informationnels, idéologiques et émotionnels. De plus, par sa nature même, cette notion peut s'adapter à différentes formes. Au théâtre, le point de vue est diffracté par les regards mobiles des spectateurs. Au cinéma, la focalisation est primordiale, qu'elle permette d'adopter la perspective visuelle d'un personnage ou de s'identifier à sa vie émotionnelle et mentale. La force de la notion de point de vue tient aussi à sa capacité de s'adapter aux évolutions des techniques de narration. Dans sa réécriture du *Moine noir*, Kirill Serebrennikov mobilise des « centres de conscience » successifs. Les évolutions conjointes des théories de la narration et des formes de la narration contribuent à faire du point de vue le meilleur instrument pour donner forme à une vision du monde.

Monstres dotés d'un seul œil ou de plusieurs têtes, sirènes au chant puissant, satyres mi-hommes mi-bêtes... les textes d'Eschyle ou de Pline, les récits des navigateurs de la Renaissance et du XVIII^e siècle fourmillent d'êtres inquiétants qui

hantent l'imaginaire des voyageurs comme une menace située aux limites du monde. L'ailleurs ne pourrait-il que rimer avec l'étrange ? Georges Vigarello examine les métamorphoses des espaces lointains et des êtres qui les peuplent. Si la Méditerranée est familière aux navigateurs antiques, l'océan et l'Afrique inexplorés suscitent l'effroi, entre vagues déferlantes, ouragans et sols brûlants. Le *Prométhée* d'Eschyle évoque trois sœurs au visage de cygne qui n'ont vu ni les rayons du soleil, ni l'astre de la nuit, des guerriers qui n'ont qu'un œil, et le fleuve Pluton qui roule de l'or dans ses flots. De l'Afrique à l'Inde jusqu'à l'Asie, l'*Histoire naturelle* de Pline décrit une humanité dépourvue de tête ou encore avec des oreilles si grandes qu'elles touchent le sol, des êtres hybrides aux pieds de chèvre ou produisant des sons stridents. À l'ambiguïté des corps s'ajoute celle des formes de vie, taille minuscule ou gigantesque, durée de vie infime ou interminable. Avec le développement des expéditions maritimes, la rencontre avec les habitants du Nouveau Monde suscite l'admiration pour les regards prompts, les corps sveltes, agiles et rapides dans la course. Mais très vite l'étrange peut réimposer son mystère : cicatrices et anneaux, qui rendent la physionomie monstrueuse, nourritures infectes (racines, rats ou serpents), ainsi que l'absence de religion rejettent ces êtres hors de la civilisation, les rendant plus proches des bêtes sauvages que des humains. Au temps des Lumières, les voyages au long cours visent à mieux connaître les pays lointains et leurs habitants. À la description des cérémonies et coutumes religieuses s'ajoutent les considérations sur les tempéraments et le caractère naturel des peuples, ou encore, avec Buffon, le projet d'expliquer l'influence du climat et de la nourriture sur les mœurs. L'extrême Nord par sa rigueur suscite des êtres au corps disproportionné et aux mœurs grossières. Les savoirs des Lumières sont surtout mobilisés pour hiérarchiser les mœurs et les peuples. Si les voyages d'exploration, en repoussant les limites du connu, ont suscité une véritable

révolution du regard, la représentation du lointain et de l'étranger reste marquée par la fiction et les croyances, plus que par l'observation.

CHANGER D'HISTOIRES ?

Le jour se lève à peine dans la baie d'Aulis. Mille navires, peut-être deux mille... les guerriers sont impatients. Agamemnon doute, pleure, ment et cède à ce qu'il pense inévitable. Toujours la même histoire depuis tant de siècles ! Sur la scène, des cris, des plaintes s'échappent des fissures : toute mise en scène d'*Iphigénie* doit composer, lutter avec les dizaines qui l'ont précédée. Mais pour Anne Théron, les Atrides vont mourir pour la dernière fois. C'est parce que le texte de Tiago Rodrigues montre qu'Iphigénie n'est pas d'accord, qu'elle l'a choisi. Iphigénie n'est pas d'accord avec le destin, la mémoire ou les dieux, qui ne sont pour Ulysse que les autres noms de l'inévitable. Elle refuse la guerre, le mensonge de son père qui lui promettait le bonheur. Clytemnestre, elle, implore Agamemnon de renoncer à la guerre et à être roi, puis le menace, alors qu'Iphigénie sort du jeu, exerce sa liberté de mourir. Si, comme le déclare Clytemnestre, les dieux ne sont qu'une fable pour que l'on se souvienne autrement de ce qui s'est passé, alors les hommes et les rois restent seuls dans les tourments du questionnement intérieur et dans l'impuissance à changer l'histoire. Et Iphigénie meurt de vouloir s'appartenir !

Chaque nuit, jusqu'au lever du soleil, Schéhérazade raconte une nouvelle histoire pour gagner un jour de vie supplémentaire. Un récit pour la vie, la sienne et celle des autres femmes du royaume. Mais Schéhérazade, dont on sait si peu de choses, est-elle un personnage ou une technique narrative ? Carole Boidin revient sur l'origine, obscure et multiple, des *Mille et Une Nuits*, et sur les nombreuses

interprétations et réécritures qu'elles ont suscitées. Elle montre que la forme oscille entre l'oralité des contes et la littérature raffinée des élites urbaines (*adab*). Ibn al-Nadîm, lettré bagdadien du X^e siècle, évoque la traduction d'un texte persan qui suit le modèle des récits destinés à instruire les princes. Le savoir de Schéhérazade est encyclopédique, au point que celle-ci peut être rapprochée de cette figure de courtisane, souvent de condition servile, la *qayna*, qui maîtrise les manières de table, la conversation agréable, le chant et la poésie. À la connaissance de nombreux vers de la tradition arabe, elle doit ajouter l'habileté des techniques d'énonciation pour susciter l'émotion adaptée, en plus de sa capacité à donner du plaisir. Mais en voulant sauver ses consœurs et délivrer sa communauté de la loi cruelle de Schahriar (en tenant le sultan dans l'impatience de connaître la suite des histoires), Schéhérazade fait preuve de qualités héroïques presque viriles. Épouse soumise et courtisane, rusée et lettrée, héroïque : Schéhérazade cumule les statuts. En créant et entretenant un désir de récit, en subjuguant son auditeur par son art de conter, elle élimine le désordre que provoquait la violence du tyran. Depuis le Moyen Âge, ce dispositif de récits emboîtés dans un récit-cadre n'a cessé d'inspirer traductions et adaptations littéraires ou cinématographiques, de Pasolini, ou plus récemment du réalisateur portugais Miguel Gomes et, ce faisant, il est devenu emblématique de l'immersion fictionnelle et affective. En contant un récit sans fin pour sauver sa vie et en montrant que la parole peut contenir la tyrannie, ce sont les pouvoirs de la fiction et ses enjeux éthiques et politiques que Schéhérazade incarne.

Si le mythe préexiste au théâtre, la tragédie grecque en propose sans cesse de nouvelles lectures. L'étude de ses différentes interprétations permet de mieux comprendre les adaptations contemporaines et comment celles-ci peuvent si bien résonner avec l'actualité, quels que soient les contextes historiques. Enrico Medda rappelle que la

tragédie n'était pas un théâtre d'invention, mais puisait dans un immense patrimoine de récits transmis depuis des siècles. En raison de cette transmission orale, il n'y avait pas de version originale, et parfois les noms des personnages, leurs rôles ou les situations changeaient. Les connaissances des spectateurs interféraient avec le mythe et provoquaient des distorsions, suscitant ainsi de nouvelles lectures. Si les mythes anciens « étaient si gorgés d'actes de violence et de comportements socialement dysfonctionnels », au ^v^e siècle avant J.-C., conformément aux nouvelles valeurs de la société athénienne, les héros deviennent des êtres humains écrasés par la souffrance indicible de devoir être ce que l'on est. Euripide est exemplaire de cette torsion des mythes. Il va même jusqu'à renverser l'issue et tracer un destin différent de celui de la tradition. Si Oreste et Électre exécutent leur mère Clytemnestre, ils reconnaissent la monstruosité de leur crime, remettant en cause la sagesse d'Apollon qui les a poussés à le commettre. Au moment où l'armée des Sept attaque Thèbes, Jocaste, qui ne s'est pas tuée en découvrant la véritable identité d'Œdipe, tente d'apaiser la violence de ses fils qui s'entretuent. Oreste n'est plus un noble vengeur, il est dominé par l'aveuglement de la violence et de l'auto-destruction. Tous ces renversements sont le fruit des réflexions d'Euripide sur les « dangers de la soif de pouvoir et sur la crise des structures familiales et politiques ».

C'est pour respecter un serment que les Grecs arment leurs bateaux et partent à l'assaut de Troie. La légitimité de la cause justifie le sacrifice d'une innocente. Guidée par son sens du devoir et sa loyauté filiale, Iphigénie consent à sa fin tragique. Les Grecs pourront partir en guerre contre les Troyens. Euripide pose déjà un cadre clair : d'un côté, les justifications du sacrifice ; de l'autre, son acceptation. Si les agressés peuvent en appeler à la défense de la patrie ou à leur propre survie, les assaillants doivent inventer des arguments pour convaincre leurs soldats de se battre et enrôler les autres pays. Irène Herrmann revient sur les justifications données

pour lancer une guerre offensive, en s'appuyant sur les principes recensés par le pacifiste britannique Arthur Ponsonby. Les mêmes raisons sont invoquées à travers l'histoire, mais elles évoluent, et l'article analyse les modalités de leur réactualisation. L'argument de l'autodéfense par anticipation a été mobilisé dans maints conflits : c'est au nom de la préservation de la paix que les campagnes napoléoniennes ou les interventions étasuniennes du début du XXI^e siècle, par exemple, en Irak ou en Afghanistan, ont été déclenchées. Le caractère inévitable d'un conflit, le respect des engagements pris ou encore l'utilisation d'un événement, même de faible importance, voire inventé, sont autant de prétextes mobilisés par les autorités pour justifier l'agression auprès de leur population. À la défense du sol peut s'ajouter la mission que l'agresseur s'assigne dans le monde, ou encore l'identité de son peuple. Pour justifier l'invasion de l'Ukraine, la Russie prétend tout à la fois fortifier ses frontières et libérer des peuples opprimés dans la droite ligne d'une vision spécifique de l'histoire qui accorderait aux Russes d'avoir arrêté les Mongols, Napoléon, puis Hitler. Les cruautés commises par l'agresseur sont retournées comme une preuve de plus des mensonges de l'ennemi. Irène Herrmann souligne également combien la sacralité messianique attribuée au conflit est le miroir inversé de la diabolisation de l'adversaire. Si, depuis l'Antiquité, les arguments déployés pour justifier les guerres d'agression présentent de nombreuses similitudes, peut-être les peuples n'ont-ils plus la docilité d'Iphigénie pour le sacrifice.

RACONTER AUJOURD'HUI

Comment raconter des histoires d'aujourd'hui ? Quand « le rapport entre la fiction, le réel, la facticité, le virtuel est bouleversé de manière inédite », il faut, propose Olivier Py, passer d'une ère à une autre. Si le théâtre était le domaine du

factice, il prend aujourd'hui un poids ontologique réel, y compris « dans la perspective politique de s'opposer à une mise en facticité du monde à des fins commerciales ». Mais pour porter cette révolte nécessaire, il fallait une figure qui ait traversé l'histoire du théâtre et qui se prête à tous les travestissements, les métamorphoses, les actualisations... Né à la fin du XVI^e siècle, Arlequin s'affirme au XVIII^e comme une sorte d'antidote au théâtre classique. Au XIX^e siècle, il est plus métaphysique. Le théâtre du XX^e siècle semble l'oublier mais, pour Picasso, il devient presque un miroir : Arlequin représente l'artiste, et la définition de l'artiste passe par Arlequin. Cette plasticité traverse l'Arlequin de *Ma jeunesse exaltée*, qui incarne à la fois « l'avantage poétique de la joie, de la révolte, de l'éros et l'impatience de la jeunesse ». Il porte la révolte contre les puissants et les asservissements, en revendiquant la dérision, la farce, le hasard et l'espérance. Face à la multiplication des images, à la frénésie de la communication planétaire et aux fausses informations, Arlequin nous rappelle, en dansant avec les mots, que seuls le réel et l'existence sont capables de nous enchanter.

Fragments de viande ou de pâté, têtes ou queues de poisson, restes de pâtisseries... Au XIX^e siècle, valets, domestiques, marmitons des ambassades, des hôtels particuliers et des restaurants de luxe vendaient les restes des repas à des marchands spécialisés qui, dans les sous-sols des halles, les accommodaient en des assemblages hétéroclites pour les revendre à des consommateurs miséreux. Ces assiettes portaient le nom d'« arlequins », par comparaison avec l'habit composite du personnage de la *commedia dell'arte*. Ceux qui achetaient ces rebuts en étaient comme contaminés : aux yeux des bourgeois, ils devenaient ce qu'ils mangeaient et étaient, à leur tour, considérés comme des arlequins ; ce qu'attestent romans, journaux et témoignages d'écrivains ainsi qu'une abondante production de tableaux, gravures, dessins et cartes postales photographiques. Situés dans les bas-fonds d'une économie alimentaire du ruissellement, les

mangeurs d'arlequins, raconte Janet Beizer, consommaient des résidus souvent avariés mais, loin de susciter la pitié, ils provoquaient des réactions négatives. Leur dévalorisation sociale leur valait le mépris et le dégoût mais, comme ils partageaient la nourriture des classes privilégiées, fût-ce sous une forme totalement dévaluée, ils suscitaient aussi la crainte, car cette proximité alimentaire nourrissait l'idée d'une fragilité des hiérarchies sociales. Tout en confirmant la distance entre les classes, l'arlequin la menaçait sourdement.

Les grandes crises financières de l'histoire (comme celles du krach de 1929 ou des *subprimes* en 2008) ont donné lieu à une abondante production culturelle de gravures, contes, chansons et films. Pour Arnaud Orain, cette importante production s'explique par le caractère inouï de ces épisodes, l'aura de mystère qui les entoure et le sentiment du tragique qu'ils suscitent. Entre fascination et angoisse face à l'effondrement soudain du cours des monnaies, d'institutions bancaires ou d'entreprises, l'impossibilité des États à financer leur dette, la fiction permet de dégager la force épique de ces événements. Il s'agirait tout autant de désamorcer le malheur que de donner des explications intelligibles grâce à la force cathartique de la fiction. Mais les moyens de la fiction et du merveilleux ont aussi été utilisés par les promoteurs d'innovations monétaires et financières pour les rendre désirables et acceptables. À la fin du règne fastueux de Louis XIV, l'État était fortement endetté, et le Régent a fait diverses tentatives pour renflouer les finances. Entre toutes, c'est le Système proposé par John Law qui a eu le plus grand retentissement, et sa promotion comme son déclin ont été accompagnés par une intense propagande théâtrale et visuelle. John Law est un joueur international, qui tenait le rôle de banquier à la table de jeu. Il propose la création d'une banque et d'une entreprise de commerce pour assurer l'exploitation et la colonisation de la Louisiane, qui deviendra la Compagnies des Indes. La promotion de ce Système s'accompagne de la

promotion « d'une monarchie pacifique, maritime et négociante, attentive à la France qui travaille », en opposition aux transferts de richesses des classes productives vers les classes oisives. Enrichissement rapide, libération des désirs, prospérité et dépenses : la propagande officielle rejoint les œuvres de fiction pour promouvoir ces nouvelles valeurs. L'effondrement du Système signe la fin du carnaval qui menaçait l'ordre social, et le théâtre là encore aide à rendre compte du désastre. C'est ainsi que Louis-François Delisle, en 1721, enrôle un Arlequin sauvage pour dénoncer la cupidité et vanter le renoncement aux richesses et à la grandeur qui rendent esclave de mille choses inutiles.

Grâce à l'intelligence artificielle, les machines seraient capables de simuler le cerveau humain, voire de le remplacer pour résoudre des problèmes, prendre des décisions, conduire des voitures, écrire des romans. Et si cette automatisation intelligente n'était qu'une illusion ? Pour comprendre la réalité de cette innovation, Antonio A. Casilli et Paola Tubaro proposent d'étudier le travail de celles et ceux qui font exister l'économie numérique en fournissant les données nécessaires à l'intelligence artificielle. Petits jobs à flux tendu dans la logistique ou les transports, microtravail pour façonner l'intelligence artificielle, travail en réseau sur les médias sociaux et autres services gratuits : un processus de « plateformisation » s'est développé très fortement avec la crise de 2008-2009, et s'est encore accéléré avec la crise sanitaire en s'étendant à d'autres secteurs et métiers. Les enquêtes réalisées à Madagascar, en Égypte et au Venezuela montrent combien les tâches effectuées sont routinières et répétitives : trier des listes, renseigner des images manquantes dans des tableaux, enrichir des bases de données, étiqueter des objets dans des images et des vidéos. Par la notion de « travail du clic », les auteurs décrivent à la fois le contenu des activités réalisées, mais aussi les conditions dans lesquelles celles-ci sont exercées : loin du salariat, ce travail à la tâche n'offre pas de protection sociale. L'entreprise laisse la

place à des intermédiaires qui recrutent et surveillent le travail effectué pour des donneurs d'ordre européens, des pays du Maghreb et du Golfe ou d'Asie. Le travail du clic est essentiellement effectué à distance, tôt le matin ou parfois la nuit, dans une chambre ou une cuisine, un garage. Ces travailleuses et ces travailleurs sont-ils devenus des robots humains ? La fragmentation des tâches annonce-t-elle fatalement une déqualification du travail ? Les observations réalisées montrent combien ce type d'activités nécessite rapidité d'exécution, flexibilité et autonomie, mais aussi la maîtrise des langues, de la culture et des normes éthiques du destinataire du travail. Celles et ceux qui l'exécutent ont donc souvent un niveau d'études supérieures, mais leurs perspectives de développement professionnel sont extrêmement faibles. Si le récit sur la puissance et l'autonomie des machines nourrit l'imaginaire du virtuel, ces observations montrent la réalité du travail de tous ceux qui, dans le monde, sont nécessaires au développement de l'intelligence artificielle et de l'économie numérique.

À la différence de la tragédie antique ou classique, ou encore du romantisme, la fiction contemporaine fait entrer le quotidien dans la narration, en intégrant l'histoire immédiate ou les faits réels. Alison James examine les différentes représentations du quotidien dans les théories littéraires. Souvent associé à l'insignifiance, l'inaperçu, l'insaisissable, la régularité, la prévisibilité, le quotidien peut incarner une résistance irréductible à la représentation fictionnelle. Le critique Michael Sheringham réduit le quotidien à une toile de fond, une surface, à un spectacle vu par un observateur, rejoignant certaines analyses de Roland Barthes, pour qui le récit de fiction impose des formes d'intelligibilité qui sont étrangères au réel quotidien. Mais la littérature du XX^e siècle a suscité de nouvelles modalités d'écriture expérimentale – notations, inventaires, listes, transcriptions. Si Georges Perec a cherché à décrire l'infra-ordinaire, Nathalie Quintane ou Annie Ernaux ont aussi inventé d'autres

manières de dire le présent. La mise en fiction de faits vrais constitue un autre mode d'appréhension de l'expérience, comme le montre *Milwaukee Blues* de l'écrivain haïtien Louis-Philippe Dalembert qui, à partir d'une série de témoignages, raconte l'histoire d'un jeune homme noir qui, comme George Floyd, a été étouffé par un policier pour avoir présenté un billet de banque suspect dans un magasin. « La forme polyvocale et la structure sérielle du roman créent un effet d'accumulation qui densifie notre perception de l'actualité. » L'émergence du quotidien dans le récit s'articule à la fois avec de nouveaux rapports au présent, de nouvelles explorations esthétiques et de nouvelles formes de narration.

Les automatismes et les approximations nous permettent de penser et de raisonner vite, mais conduisent aussi à des irrationalités, à des erreurs de raisonnement, davantage dictées par les croyances et les opinions que par les données objectives dont nous disposons, comme dans le cas des *fake news*. Mais comment vérifier la véracité d'une information ? Grégoire Borst fait le point sur les recherches récentes en psychologie cognitive, qui explorent les conditions de développement de la pensée analytique et délibérative, et des capacités à penser par soi-même. Ces recherches ont notamment étudié les adolescents, qui sont particulièrement connectés aux réseaux sociaux et souvent plus influençables par des tiers. Certains résultats montrent que, par exemple, l'augmentation du pourcentage d'identification des fausses informations serait liée au développement de différentes aires cérébrales (le cortex préfrontal et frontal, le cortex temporal supérieur et la jonction temporo-pariétale, le cortex cingulaire antérieur). Sont également cruciales l'amélioration progressive des capacités de résister aux automatismes de pensée et la mise en place d'une pensée critique : « Il s'agit d'apprendre à penser par et contre soi-même. »

* *
*

Face à la guerre et aux possibles catastrophes, à la croissance exponentielle des échanges d'informations et à l'emprise du monde virtuel, comment croire encore que la fiction puisse sauver la vie et vaincre la tyrannie ? L'âpreté du monde et l'inquiétude de l'avenir nous condamnent-elles à renoncer à tout récit ? Mais c'est justement parce que, comme le rappelle Olivier Py, « le rapport entre la fiction, le réel, la facticité, le virtuel est bouleversé » que le désir de récit est plus vif que jamais.

La fiction s'impose à la fois pour raconter ce qui est inouï – comme les catastrophes, les crises et les drames historiques ou personnels –, pour échapper à la fascination tout autant qu'à l'angoisse et pour donner une structure à l'informe de la vie. Elle module aussi notre rapport à la réalité, aiguise et densifie notre perception de l'actualité et de l'ordinaire des jours. Ces jeux de lecture, ces exercices de pensée nous donnent des outils pour résister aux croyances et aux fausses informations. Mais, plus intrinsèquement encore, la fiction, en ses multiples formes, donne le moyen de construire les interprétations et, par l'imaginaire, de résister à ce qui s'impose comme inévitable.

S'interroger sur les formes fictionnelles comme sur les récits, c'est aussi questionner ce qui régule l'ordre du monde.

Il était une fois

La princesse Anne, qui a franchi l'horizon et quitté le monde des rêves, a perdu la mémoire. Il faut encore écrire des histoires pour oublier les cauchemars et reconstruire les mondes dévastés. C'est la force des contes de lire le présent dans les histoires millénaires. (Simon Falguières)

L'étymologie de *mundus* renvoie à la qualité de ce qui est ordonné. L'une des manières de former un monde et de rendre la Terre habitable est le Droit. Le droit international ou le droit des peuples jouent un rôle fondamental dans la formation d'un ordre commun à tous nos mondes. Comment ce principe fondateur d'ordonnement, élaboré en réaction à l'impérialisme et au droit du plus fort, peut-il encore constituer une protection pour les peuples qui partagent cette Terre? (Samantha Besson)

Les politiques de la peur constituent l'un des marqueurs historiques des gouvernements autoritaires. L'histoire des pouvoirs, sur la longue durée, permet de s'interroger sur le contexte de leur émergence. Le détour par l'Italie du XIV^e au XVI^e siècle éclaire la façon dont les arts de raconter s'unissent parfois aux arts de gouverner pour susciter l'effroi. (Patrick Boucheron)

Au XX^e siècle, l'Amérique latine fut considérée comme le territoire du merveilleux par de nombreux écrivains autochtones ou européens. Ce merveilleux, qui entre en résonance avec l'histoire mouvementée du Nouveau Monde, fait s'entrechoquer différentes temporalités et différentes réalités. (María del Pilar Blanco).

Le théâtre comme espoir de réconciliation

Simon Falguières

Entretien avec Francis Cossu, Frédéric Sawicki
et Caroline Callard

Deux mondes ou plutôt, un monde coupé en deux...

En Occident, ravagé par les flammes, les machines de la finance se détraquent, le peuple, qui n'a plus de travail, se révolte. Gabriel est abandonné par ses parents au pied d'une roulotte de comédiens. Dans l'autre monde, un roi, une reine qui se meurt, deux princes et une princesse, Anne. Le roi a fait un rêve : ses enfants partiront au-delà des mers pour sauver la reine. Anne tombe dans les limbes, arrive aux portes de l'horizon, de l'autre côté du monde, dans l'Occident en cendres. Elle rencontre trois ivrognes.

Pour se sauver du péril, il faudrait que le monde réel et le monde du rêve se rejoignent.

Soixante personnages, dix-sept comédiens, deux cents costumes, treize heures de théâtre... Simon Falguières, metteur en scène, a présenté Le Nid de cendres au Festival d'Avignon 2022.

Francis Cossu : *Le Nid de cendres* est un spectacle-fleuve que vous jouez pour la première fois dans son intégralité au Festival d'Avignon. Pouvez-vous nous décrire les sept pièces qui composent cet opus ?

Simon Falguières : *Le Nid de cendres* parle d'un monde coupé en deux. D'un côté, l'Occident en pleine auto-destruction, où naît Gabriel, que ses parents abandonnent

à une troupe de comédiens ambulants. De l'autre, un pays de conte, où la princesse Anne vient au monde. Cette double naissance inaugure une geste théâtrale faite de mille histoires. De part et d'autre, les deux héros entreprennent des odyssées, croisent les ombres errantes de Shakespeare, Homère ou Sophocle.

La première pièce, *L'Abandonné*, commence donc par la naissance des deux héros : la princesse Anne et Gabriel. Ici, le spectateur suit le drame originel, découvre les personnages.

Puis, *L'Endormie* se déroule dans le monde des rêves, du conte, des histoires, des présages. La reine de ce royaume tombe malade. Fou de tristesse, le roi décide d'envoyer ses fils puis sa fille chercher l'homme qu'il a vu en rêve sauver sa femme.

Dans *L'Appel*, les années ont passé. Gabriel a grandi. Mélancolique, il parcourt les cendres de son monde en jouant des mimodrames pour les survivants. Soudain, il va recevoir comme un appel de la mer : celui d'une jeune femme qui entreprend une odyssée pour le retrouver. Instinctivement, il pressent qu'elle sera son salut.

Dans *Et voguer le navire*, Anne et son équipage tuent un monstre marin aux portes de l'horizon. Après de nombreuses péripéties, dont une catabase, une descente aux enfers, qui la fera chuter de cercle en cercle, elle arrive finalement de l'autre côté du monde, au sommet d'une tour, où elle rencontre Sophie.

La cinquième pièce, *Le Véritable Abandonné*, est un drame familial. Argan, le chef de troupe, est mort. Brock, son fils naturel, est écarté de la succession, au bénéfice de Gabriel qui, lui, part à la recherche d'une tour au sommet de laquelle il retrouverait une princesse.

Dans *Le Réveil de la reine*, Anne est devenue amnésique. Pas une nuit ne se passe sans cauchemars. Sophie tente de l'aider en les rejouant devant elle, qui se met alors à écrire ces histoires sur les murs de la tour. Gabriel, qui découvre l'œuvre de la princesse, décide de construire un théâtre et

invite tous les personnages de la pièce à assister à sa dernière création.

La dernière pièce, *Le Rêve d'Auguste*, se passe dix ans après le réveil de la reine. La ville de cendres a été reconstruite autour du théâtre de Gabriel. Brock est devenu le chef de la cité. Gabriel quitte le théâtre et part avec la princesse Anne pour retrouver l'éternité...

L'onirisme et le contemporain... C'est la force et la magie du conte. J'ai voulu que le public perçoive dans cette fable l'écho de notre présent mêlé aux histoires millénaires des contes. Ce sont ces histoires qui rappellent à l'homme son humanité. Tout est affaire de résonance, et le théâtre permet de communier avec l'humanité passée, présente et à venir. Souvent sans le savoir... Il suffit de voir comment le public s'émeut du geste archaïque de l'acteur. Dans ce geste, il y a tous les gestes des acteurs passés. C'est un mystère jubilatoire. Ce n'est pas pour rien que Shakespeare avait pour livre de chevet *L'Âne d'or* d'Apulée, premier conte de l'histoire, première fois qu'un homme a écrit : « Il y avait une fois, dans certaine ville, un roi et une reine... »

Frédéric Sawicki : Samantha Besson évoquait la dimension d'utopie présente dans votre pièce, mais si l'utopie est présente, n'y a-t-il pas une forte dimension dystopique, avec ce deuxième monde, qu'il s'agit de « compoter », c'est-à-dire de rassembler les deux parties de la pomme qui sont séparées ? Pourriez-vous développer ce que signifie pour vous cette métaphore de la pomme ?

Simon Falguières : *Le Nid de cendres* est une déclaration d'amour au théâtre, un festin théâtral. Il est à la fois un thriller, un mélodrame, une farce, un drame symboliste, une fable épique, dramatique mais truffée de scènes comiques, que j'appelle des scènes poumons. C'est une épopée théâtrale qui en effet parle de deux mondes séparés, déchirés, qui tentent pendant treize heures de se réunir.

J'ai un rapport à l'écriture très instinctif. Je construis mes pièces, mais ensuite, une grande partie de ce qui se raconte à l'intérieur de l'écriture me dépasse. Je n'ai pas de rapport discursif à l'écriture. Je pense que ce qui transpire au sein du *Nid de cendres* naît de la déchirure du monde que j'avais la sensation de vivre intérieurement. La solution que j'ai trouvée en moi, et que je traduis à l'intérieur de l'écriture de ma pièce, c'est de retisser le lien avec les contes et les histoires anciennes, presque millénaires. Il s'agit d'une certaine façon de retisser le lien avec l'humanité originelle.

Ce qui toujours me bouleverse – car c'est vraiment ça, l'art du théâtre –, c'est de voir le geste d'un acteur en me disant : « Mon Dieu, ce geste a plusieurs millénaires. » Quand on fait du théâtre, c'est une sensation qu'on vit souvent. Le théâtre, comme les contes, est un art de fantômes. C'est comme si les vieilles histoires étaient enfouies très profondément dans notre cerveau reptilien. On raconte la même chose depuis des millénaires. On a beau avoir l'impression de réinventer, on parle toujours de crise, d'amour, de mort, de famille.

Frédéric Sawicki : Est-ce que c'est un signe qu'il y a quand même un autre monde possible et une possible réconciliation ? La pièce est-elle finalement plutôt optimiste ?

Simon Falguières : Oui, bien sûr, il y a l'espoir d'une réconciliation, et je mets cet espoir dans le théâtre. Je crois que c'est une déclaration d'amour au théâtre dans laquelle j'ai voulu mettre tout ce qui m'a nourri, tout ce qui m'a constitué en tant que lecteur et en tant que spectateur, notamment comme spectateur du Festival d'Avignon.

L'utopie est présente dans l'histoire du *Nid de cendres*, et je crois que c'est ça que le public apprécie, mais elle traverse aussi l'histoire de notre troupe. La véritable utopie est dans l'aventure humaine que nous vivons ensemble depuis presque huit ans. Mais pour que l'utopie existe, il faut une organisation, et cela pose des questions de droit.

Depuis un an, nous avons acheté, à sept, en Normandie, une ancienne filature du XIX^e siècle, dans laquelle je vis avec mes amis techniciens et comédiens. Là-bas, nous travaillons notre art et il faut beaucoup d'ordre pour que l'utopie soit possible.

Pour tenir une équipe de trente-cinq personnes dans la joie, cela demande beaucoup de considération de chacun et une réflexion collective sur l'égalité et l'équité. Par exemple, pour que cela se passe bien, l'égalité salariale n'est pas possible. Le travail poétique et le travail d'organisation sont indissociables et me passionnent tout autant. La fidélité à une équipe, à des collaborations artistiques et techniques nécessite une attention à chaque corps de métier. Pour que tout le monde ait une partition et se sente heureux de défendre un théâtre, cela demande beaucoup de travail. Pour moi, l'utopie est aussi là.

Caroline Callard : La lecture de votre texte fait immédiatement entendre la voix. L'énergie sociale qui habite la performance de treize heures contribue à nous tenir en haleine. On est « rapté » par la performance, comme par la voix de Shéhérazade. C'est une des premières fois que vous présentez la pièce en treize heures. Qu'est-ce que cela fait à votre pièce ? Qu'est-ce que cela fait à vos acteurs ? Qu'est-ce que cela vous fait ? Quel rapport avec les spectateurs avez-vous senti ?

Simon Falguières : Avant d'être auteur, je suis acteur, et mon rapport à l'écriture passe par l'oralité. J'écris toujours à voix haute. Je ne peux pas écrire dans ma tête. En revanche, dans ma tête, je vis avec mes personnages. Jean Giono disait : « Au bout d'un moment, les personnages s'invitent dans mon bureau. » Je marche beaucoup, et en marchant je pense mes constructions dramaturgiques. Je me dis : « Mais qu'est-ce qui va lui arriver, à lui ? » Je discute avec eux.

Comme l'écriture passe par la voix, je ne peux jamais écrire quand quelqu'un est là. Je dois être seul. La présence de l'autre est pour moi comme un bâillon, sans doute à cause d'une forme de timidité.

Flaubert dit qu'il faut que les phrases claquent dans l'air. C'est la même chose pour un texte de théâtre, il faut que cela sonne. Mais qu'est-ce qui fait que ça sonne ? C'est un peu inexplicable.

Je ne me suis jamais considéré comme un auteur, mais comme un comédien poète qui écrit pour d'autres comédiens. Mon travail d'écriture est intrinsèquement lié à mon travail de chef de troupe. L'écriture est toujours une affaire de nécessité. Il faut trouver en soi la nécessité profonde de raconter une histoire.

C'est la première fois que je monte la pièce dans sa totalité. C'était mon rêve ! J'ai mis plusieurs années à réussir à monter, d'abord, sans un sou, sur un plateau de bois, *Les Étoiles*, et puis après pour trouver des productions.

J'avais monté, au théâtre du Nord, à Lille, une première version de six heures avec entractes, qui a été le spectacle fondateur de la compagnie ; mais j'avais la sensation – et d'ailleurs, la plupart des gens le disaient – que la deuxième partie était un peu bancal. Je crois que le spectacle paraissait beaucoup plus long que maintenant, parce qu'il manquait la naissance des motifs et leur fin.

Dans sa version de treize heures, le spectacle est très segmenté, en sept parties avec des pauses et des entractes. Il a été pensé dès le départ pour ce format-là. Nous l'avons joué deux jours de suite, et ces vingt-six heures de spectacle ont suscité pour l'équipe presque une transe. C'est un voyage, un rêve et une parole poétique. Maintenant on ne peut pas ouvrir la bouche sans que le texte de la pièce nous vienne naturellement.

Quand on travaille sur une pièce, c'est comme un peintre qui a le nez contre sa toile : on ne sait plus si ça raconte quelque chose. Sentir que la parole qu'on a ciselée est

entendue par le public est quelque chose d'incroyable. On est très ému parce que le public ne part pas, il reste jusqu'au bout et, à la fin, il se lève d'un coup.

Frédéric Sawicki : Il y a beaucoup de bébés et de scènes d'accouchements assez cocasses dans la pièce. Le travail est aussi traversé par des spectres, des voix.

Simon Falguières : En effet, il y a trois accouchements. Je mets des accouchements dans toutes mes pièces. Un des comédiens de la troupe, Charlie Faber, m'a dit : « Un jour, il faudrait que tu fasses un spectacle avec tous les accouchements de toutes tes pièces. » J'adorerais faire ça. Ce sont des accouchements rêvés.

Le rapport à l'enfance, à la toute petite enfance, est essentiel. C'est comme si les choses avaient infusé il y a très longtemps et qu'elles se retrouvent après dans le geste poétique. Des histoires d'œuvres magiques tout d'un coup viennent transparaître à l'intérieur de mes écrits, sans même que je le désire. C'est le cas de l'œuvre de Pedro Páramo.

La dernière pièce que j'ai écrite, pour les jeunes du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, s'appelle *Le Rameau d'or*. Je voulais écrire une catabase. Chez les Grecs, la catabase, c'est quand le personnage de l'épopée descend aux enfers. La catabase raconte donc les spectres. Il y en a une dans *Le Nid de cendres*.

La catabase est le moment qui me touche le plus dans les épopées. Dans l'*Odyssée*, Ulysse retrouve sa mère et il fait un geste archaïque. Il essaye de l'enlacer trois fois, et trois fois, il n'y parvient pas. C'est comme les contes qu'on ne comprend pas mais qui nous touchent de façon magique. Heureusement qu'on ne les comprend pas : ce qui est bouleversant, c'est justement ce qu'on ne comprend pas.

Quand j'ai commencé à écrire, je me suis dit que j'allais faire une pièce sur le père. *Le Rameau d'or* parle d'un jeune homme qui tombe amoureux d'une jeune fille avec qui il a

passé toute son enfance. Il doit partir pour la guerre et, avant de partir, il fait l'amour avec cette femme. Il part avec son petit frère à la guerre. Son petit frère meurt dans ses bras ; l'aîné devient une sorte de dieu des ténèbres, un dieu de la guerre, et il ne reviendra jamais dans son village. Pendant ce temps, la femme avec qui il a fait l'amour donne naissance à une petite fille et meurt en couches. L'enfant part à la recherche de son père comme si elle allait dans les ténèbres, comme si elle faisait une catabase, et ainsi elle met fin au règne sanguinaire de son père.

Lorsque j'écrivais ce texte, j'ai visité l'exposition Turner au musée Jacquemart-André. Au fond d'une petite salle, je vois un tableau avec un paysage très lumineux ; devant une sorte de petite caverne noire, il y a une femme nue et une femme qui tient un rameau d'or. Je regarde le petit cartel qui indique « Chant VI de l'*Énéide* ». Lorsque je rentre à la maison, je lis le chant VI de l'*Énéide*. C'est une catabase et c'est un sommet de la littérature. Énée descend dans les enfers, comme Ulysse dans l'*Odyssee*.

Cette lecture me bouleverse. À la fin, il y a les âmes qui bourdonnent autour du lac. Énée dit : « Ça a l'air tellement bien, quelle idée de vouloir retrouver la pesanteur d'un corps. » Et il retrouve son père. Et que fait-il face à ce père ? Il essaye de le prendre trois fois dans ses bras. Alors que je voulais écrire une pièce sur le père, la seule catabase que je connaissais (je n'avais pas lu le chant VI) était la catabase vers une mère. C'est le hasard d'une exposition qui m'a apporté la catabase dont j'avais besoin. Dans l'écriture, ce type de coïncidence, de réminiscence vous arrive tout le temps. C'est une forme de mystère !

Quand, à la fin du *Nid de cendres*, j'ai choisi le prénom Auguste pour l'enfant, je pensais évidemment au clown et à l'empereur. Après avoir fini d'écrire la pièce, j'ai eu envie de travailler sur *Les Métamorphoses* d'Ovide. J'ai relu le texte en faisant quelques recherches. Quand j'ai fini le septième chant du *Nid*, je me suis rendu compte qu'Ovide était un

poète exilé. À la fin du *Nid*, Gabriel part en exil dans la nudité du monde, après avoir été exilé par Auguste. Auguste est la fille de Broc, qui est l'empereur du dernier pays du *Nid de cendres*.

J'ai dédié à mon père *Le Nid de cendres*, qui raconte des enfants qui cherchent leur père. Il y a une grande scène de spectres au centre de la pièce, avec le fantôme d'Hamlet. C'est essentiellement un hommage à *Fanny et Alexandre* de Bergman, qui est vraiment le film de ma vie. Le père de Fanny et d'Alexandre meurt en jouant le spectre d'Hamlet et la mère dit toujours : « Tu n'es pas Hamlet, Alexandre », et Alexandre voit son père directeur de théâtre, le spectre de son père qui revient.

Mon père était directeur de théâtre, et j'ai eu un beau-père qui ressemblait un peu au pasteur. Donc c'est quelque chose de très important dans ma vie.

Quand on écrit, on croit écrire quelque chose, mais on se trompe, toujours. Grâce aux acteurs et au travail de plateau, on comprend véritablement ce que l'on a écrit, mais que l'on n'avait pas vu au moment même de l'écriture.

Je ne me suis rendu compte très tardivement que toutes mes pièces parlaient d'abandon. D'ailleurs, j'ai monté *Le Petit Poucet*.

Samantha Besson : La pièce dit que le véritable abandonné n'est pas celui qu'on croyait.

Simon Falguières : Oui. Je n'ai pas été un enfant abandonné, mais il doit y avoir, en moi, une déchirure sûrement de l'ordre de l'enfance ou de la petite enfance, par rapport à la voix de la mère. C'est une pièce que j'ai dédiée à la paternité et à mon père, alors que finalement, c'est une pièce qui, d'un point de vue intime, veut retisser le lien avec la mère.

Cette dimension se joue dans la dernière scène de la pièce, quand Gabriel retrouve Julie, sa mère. Gabriel retrouve son père, mais son père ne lui dit pas qu'il est son père, il

reconnaît son fils, mais il se dit : « Si je lui dis que je suis son père, sa vie est finie. » Donc il laisse Gabriel vivre, faire et accomplir. À la fin, il retrouve sa mère, devant la tombe du père.

J'ai compris, au dernier moment, que j'avais écrit treize heures de spectacle pour que la mère dise : « Je te demande pardon mon enfant », et que Gabriel lui réponde : « Je te pardonne. » Le personnage de Sophie porte le même prénom que ma mère. Je crois que toute ma nourriture poétique m'a été transmise par ma mère. D'une certaine façon, elle est la gardienne des histoires, et les histoires sur le bord du lit sont des histoires très, très anciennes.

Frédéric Sawicki : Patrick Boucheron rappelait que le tyran est un survivant au pouvoir. Le personnage de Broc est une sorte de tyran. Votre pièce peut aussi faire l'objet d'une lecture très politique. En effet, le début évoque une République qui s'effondre, un président de la République qui réussit à s'échapper et qui ne survit qu'en se grimant en femme, en devenant Françoise pendant vingt ans, avant de redevenir lui-même lorsque le pseudo-ordre est rétabli et qu'il est remplacé par un empereur, qui va se révéler progressivement tyran parce qu'il a passé un pacte avec le Diable.

Pour reprendre cette notion de dystopie, on peut y voir un écho très fort – conscient ou non – avec une actualité marquée par la remise en cause des régimes représentatifs. Une partie des citoyens des États occidentaux se tourne vers des faiseurs de miracles ou des rétablisseurs d'ordre. Vous avez commencé à écrire cette pièce il y a sept ans, nous étions sous un quinquennat différent, dans un autre contexte politique.

Simon Falguières : En effet, le personnage du Diable traverse toute la pièce. Étymologiquement, le Diable est celui qui divise ou qui ne veut pas que la pomme se réunisse.

Son personnage est fondamental pour moi, parce que c'est grâce à lui qu'il y a une histoire. S'il n'y a pas de Diable, il n'y a pas d'histoire. Je le tue toutes les deux heures et je le fais revenir, pour le plus grand plaisir des spectateurs, parce que ça veut dire que l'histoire va pouvoir redémarrer.

Toute la pièce parle d'une troupe en errance dans les cendres d'un continent disparu qui, dans cette errance et dans cet acte de résistance, va peut-être créer son art le plus beau, un art sans mots, un art silencieux, un grand dessin à l'eau sur une page blanche, dit le personnage d'Argan, des mimodrames.

La nuit, loin du regard des autres, les membres de la troupe lisent les poètes et les apprennent par cœur, mais dans un travail intérieur. L'objectif, dans toute la pièce, c'est de faire en sorte que les choses se réunissent, que tout aille bien : ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants. Et il s'agit ensuite de reconstruire.

Pour Maeterlinck, quand on dit à la fin d'un conte : « Ils se marièrent heureux et eurent beaucoup d'enfants », c'est le début de la tragédie. Une fois que l'on pose ses valises, c'est le début de la tragédie. À partir de ce moment, il faut de l'ordre, il faut réorganiser. Broc devient une sorte de tyran dans cette nouvelle vie, mais il n'est pas qu'un méchant, c'est aussi quelqu'un qui est délaissé. Le chant qui parle de la naissance de cet être s'intitule « Le chant du véritable abandonné ». C'est un abandonné du cœur. Il le dit : « J'ai disparu devant vous, je suis un disparu, j'ai grandi comme dans un dé à coudre. »

Je suis né et j'ai grandi à Évreux, dans le département de l'Eure, je vis maintenant dans le département de l'Orne, et ce sont deux départements qui, très récemment, ont voté assez massivement pour le Rassemblement national. Je côtoie ces habitants qui ont une sensation d'être abandonnés, d'être mis à l'écart. Le Diable dans la pièce dit ça, parle de ça. Lors du combat avec un comptable, il parle de l'abandon du cœur comme d'un nid de serpents.

Mais Broc sera sauvé, lui aussi, grâce à la filiation, qui est peut-être la seule éternité possible. Il était très important pour moi que tout le monde fût sauvé.

François/Françoise est un personnage comique qui suit tout le parcours de la pièce. Quoi de mieux que de mettre un président de la République grimé en voyante qui, par le masque devient un bouffon et fait rire tout le monde mais qui, pourtant, dit toujours la vérité, dans la pièce ?

Un intervenant : « Contes, monde, récits », j'ajouterais « légendes », parce que *Le Nid de cendres* donne continuellement l'impression de plonger dans une multitude de légendes. Cette idée de déchirure des deux mondes à travers cette pomme coupée en deux est une éternelle légende, comme Adam et Ève et la pomme partagée. Dans cette pièce, on fonctionne toujours par couples, des couples qui se déchirent, qui se recherchent, pas uniquement le masculin/féminin, mais aussi mère/fille, père/fils et toutes les combinaisons possibles.

Le récit de votre projet collectif évoque la période d'après 68. Pendant quarante ans, de par ma profession, j'ai toujours cherché à créer cet esprit d'équipe, mais l'esprit d'équipe ne peut se faire que si l'on est très structuré et un peu despote finalement.

Simon Falguières : Non, je ne crois pas. Durant deux années nous étions un collectif composé d'une troupe de théâtre, de vidéastes et de photographes, et nous faisons une revue littéraire par an. Petit à petit, la troupe de théâtre a tout mangé. Elle a tout mangé, mais on a continué à s'appeler « collectif » pendant pas mal d'années. Jusqu'à ce que je me dise que c'était vraiment une malhonnêteté intellectuelle.

À l'époque, j'étais beaucoup plus despote qu'aujourd'hui, parce qu'on se disait collectif et parce qu'il régnait une sorte de flou. Beaucoup de collectifs sont des groupements qui

revendiquent ce terme pour garder une sorte de flou, avec à la tête une personne d'autant plus tyrannique qu'elle n'assume pas ouvertement le rôle.

À un certain moment, on a retrouvé un ordre clair en se constituant en une compagnie dont j'ai pris la direction artistique. Tous les postes ont été clarifiés ; il y a aussi un directeur technique et quelqu'un qui s'occupe des territoires et des actions culturelles. Je crois que je n'ai jamais été dans une structure aussi collective que la compagnie d'aujourd'hui.

Elle est hiérarchisée et ordonnée. Elle est beaucoup plus collective que le collectif qui se disait collectif. Quand j'ai dit qu'on allait arrêter d'être un collectif pour devenir une compagnie, on m'a dit : « Quelle régression ! » Je crois que c'est faux.

J'ai grandi dans la pensée que, pour être génial il fallait être tyrannique. Aussi, dans mes premières mises en scène, je forçais ma nature pour tenter d'être le plus tyrannique possible afin d'être le plus génial possible. J'ai compris que non, pas du tout. Si on fait ce métier, c'est bien pour que ce soit avec joie !

Francis Cossu : Vous avez écrit plusieurs *Nid de cendres* avant de pouvoir enfin en livrer au public cette version finale. Comment avez-vous reconstruit cette épopée, ce conte à la fois fantastique et onirique, pour le Festival d'Avignon ?

Simon Falguières : Je n'ai pas voulu m'enfermer dans un décor. Je voulais garder une grande liberté, or la pièce compte une infinité d'espaces : un appartement, une forêt, un palais de conte, le bord d'une falaise, un radeau en haute mer, un désert de cendres, les limbes, la banquise, etc. Très vite, dans nos discussions avec Emmanuel Clolus, le scénographe, est venu le terme de « boîte à jouer ». Un plateau nu, quelques modules déplaçables et réversibles, des chaises, des servantes pour la forêt, de la matière pour les cendres et les

gravats. Il s'agit avant tout d'un terrain pour les acteurs où le merveilleux apparaîtra dans un principe métonymique.

Francis Cossu : Vous jouez ce spectacle à La FabricA, dans la première partie du Festival d'Avignon. Qu'est-ce que cela vous inspire ?

Simon Falguières : C'est extrêmement émouvant pour moi, car il s'agit de mes racines. Mon père, qui a aujourd'hui 83 ans, est avignonnais. Il a découvert le théâtre avec Jean Vilar. Il a même été hallebardier dans la mise en scène de *Lorenzaccio* ! Avec lui, j'ai suivi l'aventure du Festival d'Avignon dès mes 6 ans. Toutes mes grandes émotions théâtrales viennent de là. Terminer l'aventure du *Nid de cendres* au Festival d'Avignon est un coup du destin hallucinant !

Francis Cossu, pour la 76^e édition du Festival d'Avignon.

L'en-Droit du monde

Samantha Besson¹

La place exacte qui doit revenir au Droit au sein de ces rencontres entre chercheurs et créateurs est difficile à déterminer. Les juristes, dont je suis, sont en effet à la fois des « chercheurs » et des « créateurs » – et ne sont peut-être de ce fait véritablement ni l'un ni l'autre. Ils participent à la création du Droit en tant qu'il s'agit d'une pratique sociale normative. Et cela, même lorsqu'ils pensent ou enseignent le Droit comme un objet et paraissent n'en être que les « chercheurs ». En ordonnant, justifiant ou critiquant le monde sur un mode normatif, les juristes contribuent en effet à le créer et le recréer, et non pas seulement à l'observer, à l'organiser ou à l'interpréter comme le feraient d'autres chercheurs². Mais, à la différence des artistes ou d'autres « créateurs » qui peuvent refaire le monde à leur guise, les juristes sont contraints normativement par les possibilités sociales du monde actuel, comme l'a bien expliqué Otto Pfersmann³. Ils ne peuvent réformer le Droit que de l'intérieur du monde que ce Droit ordonne.

1. Rédigée en vue d'un dialogue avec Simon Falguières sur sa pièce *Le Nid de cendres* présentée au Festival d'Avignon en juillet 2022, cette contribution en conserve le style oral et extradisciplinaire. Je tiens à remercier les organisatrices et organisateurs des « Rencontres Recherche et Création » de leur invitation ; Mireille Besson, Catherine Courtet, Françoise Lavocat et François Lecerclé de leurs remarques éditoriales ; et Nadia Signorell de son aide à la relecture et à la mise en forme.

2. Samantha Besson, *Reconstruire l'ordre institutionnel international*, leçons inaugurales du Collège de France, Paris, Collège de France/Fayard, 2021, p. 37.

3. Otto Pfersmann, « Les modes de la fiction : droit et littérature », dans Françoise Lavocat (dir.), *Usages et Théories de la fiction : le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 61-65.

LA FORCE FICTIVE DU DROIT : COMME AU THÉÂTRE ?

En fait, même si peu le savent ou, du moins, sont prêts à l'admettre, notre monde serait méconnaissable sans le Droit. On peut même douter de la possibilité d'un monde sans Droit, puisque le propre d'un « monde », comme l'étymologie du mot latin *mundus* nous le révèle, est d'être « habitable » ou encore, et là l'étymologie est encore plus parlante, « ordonné ». D'où le titre de cette contribution, dédiée à « l'en-Droit du monde » et au travail des juristes, qui est de mettre, puis de remettre, lorsque c'est nécessaire, le monde en ordre ou à l'endroit.

La manière pour nous de former un monde à plusieurs, et par-là de rendre cette Terre habitable, pour citer l'une des analyses de la « mondialité » humaine proposées par Hannah Arendt⁴, est le Droit. Le Droit nous institue et, à ce titre, ordonne nos relations. Sans Droit, pas de « personne », pas de « famille », pas d'« entreprise » et, bien sûr, pas d'« État ». Une fois instituées, nos institutions de Droit nous « représentent » dans un sens transitif et réflexif⁵. En fait, il est fréquent chez les juristes de se référer au « théâtre » du Droit et à ses « acteurs⁶ ». D'ailleurs, l'expression « personnalité juridique » dérive du mot *persona* qui, en latin, désigne le masque et le rôle de l'acteur de théâtre. Et ce ne sont là que quelques-uns des nombreux liens qui existent entre Droit et théâtre dans la création du monde.

4. Hannah Arendt, *On Revolution*, New York, Viking Press, 1963, p. 175 : « *The hope for man in his singularity lay in the fact that not man but men inhabit the earth and form a world between them. It is human worldliness that will save men from the pitfalls of human nature.* »

5. Sur les différents sens de la « représentation », voir : Yves Sintomer, « Le sens de la représentation politique : usages et mésusages d'une notion », *Raisons politiques*, 50(2), 2013, p. 13-34 ; et Roger Chartier, « Le sens de la représentation », *La Vie des idées*, 2013, <https://laviedesidees.fr/Le-sens-de-la-representation.html> (consulté le 19 février 2023).

6. Voir par exemple : Jacques Krynen, *Le Théâtre juridique : une histoire de la construction du droit*, Paris, Gallimard, 2018.

Au sujet de cette force de représentation du Droit, je ne résiste pas ici à la tentation de citer un autre « créateur », un peu juriste mais surtout poète : Paul Valéry. En 1930, dans sa préface aux *Lettres persanes* de Montesquieu, Valéry écrivait : « Une société s'élève de la brutalité jusqu'à l'ordre. Comme la barbarie est l'ère du fait, il est donc nécessaire que l'ère de l'ordre soit l'empire des fictions, car il n'y a point de puissance capable de fonder l'ordre sur la seule contrainte des corps par les corps. Il y faut des forces fictives⁷. » Et l'une des forces fictives du monde qui permettent d'entrer et de demeurer dans l'ère de l'ordre, nous rappelle Valéry un peu plus loin, c'est précisément le Droit⁸.

La comparaison entre les forces fictives du Droit et celles du théâtre doit pourtant s'arrêter là. Les juristes n'ont en effet qu'un seul monde dont ils sont chargés de l'en-Droit. S'« il était une fois » ou « sera une fois » d'autres mondes au théâtre, « il n'est qu'une fois » ce monde-ci en Droit et il ne peut y en avoir qu'un seul à la fois. C'est cet en-Droit-ci qui occupe les juristes. Il n'y a donc pas, en Droit, et contrairement à ce que la pièce de Simon Falguières, *Le Nid de cendres*, nous permet heureusement de vivre, de deuxième monde qui puisse venir sauver le premier. Les juristes sont certes chargés de rendre le monde plus habitable et notamment plus juste – et, en cela, le monde normatif du Droit a une dimension fictionnelle et constitue une réalité alternative idéale. Cela se fait cependant toujours dans le cadre des contraintes de possibilité que ce monde-ci, unique et actuel, nous impose – et, en cela, le monde normatif du Droit est « limité », contrairement aux mondes des fictions littéraires⁹.

7. Paul Valéry, « Préface », dans Montesquieu, *Lettres persanes* [édition du tricentenaire], Paris, Points, [1930] 2021, p. 373, sec. A.

8. *Ibid.*, p. 374, sec. B.

9. Voir Pfersmann, « Les modes de la fiction : droit et littérature », *op. cit.*, p. 63 et 70.

L'« ENTOPIE » DU DROIT

Cet en-Droit du monde m'amène à la question de la place de l'utopie en Droit. Dans un entretien qu'il a donné en préparation du Festival, Simon Falguières explique que sa pièce nous présente un « endroit utopique¹⁰ ». Le metteur en scène nous offre ainsi ce que seul le théâtre peut offrir : faire de l'utopie, qui, étymologiquement, est un non-lieu ou une absence d'endroit, un véritable lieu, un endroit. Le Droit, au contraire, est, je l'ai dit, celui d'un lieu, celui de ce monde-ci. Il n'y a, en somme, rien de moins utopique et donc de plus topique ou d'« entopique » que le Droit et le monde qu'il ordonne.

Certes, la question des utopies a toujours fasciné les juristes – et Thomas More était juriste –, suscitant dès la parution de l'ouvrage *Utopia* en 1518 un débat sur la place des utopies en Droit et du Droit dans les utopies¹¹. Beaucoup de juristes se sont d'ailleurs prévalus de l'utopie, de manière plus ou moins radicale, et notamment en droit international¹². On observe actuellement un retour des utopies juridiques internationales, en cette période de

10. Voir l'entretien avec Simon Falguières pour *Le Nid de cendres* à l'occasion de la 76^e édition du Festival d'Avignon, <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Nid-de-cendres/videos/media/Rencontre-avec-Simon-Falguieres-pour-Le-Nid-de-Cendres-76e-Festival-d-Avignon> (consulté le 19 février 2023).

11. Dans sa lettre à Thomas Lupset de 1517, Guillaume Budé opposait l'*Utopia* de Thomas More aux « volumes d'arguties qui composent nos droits civil et canonique, et que nous voyons aujourd'hui être tenus pour le refuge de la prudence et du gouvernement ». Il disait souhaiter que les « piliers des lois utopiennes », qu'il jugeait d'ailleurs meilleurs que les principes des Pandectes de Justinien, se voient « fichés dans les sens de tous les hommes ».

12. Voir par exemple : Antonio Cassese (dir.), *Realizing Utopia. The Future of International Law*, Oxford, Oxford University Press, 2012 ; Isabel Feichtner, « Realizing Utopia through the Practice of International Law », *European Journal of International Law*, 23(4), 2012, p. 1143-1157 ; Jens T. Theilen, Isabelle Hassfurth et Wiebke Staff, « Guest Editors' Introduction : Towards Utopia – Rethinking International Law », *German Yearbook of International Law*, (60)1, 2017, p. 315-334.

polycrise et de désenchantement vis-à-vis de la capacité de l'ordre juridique et institutionnel international existant à répondre aux besoins pressants de justice, qu'elle soit sociale, climatique, sanitaire ou sécuritaire.

Pour ma part, je vois dans ces appels aux utopies et pour les raisons liées aux contraintes de possibilité du monde actuel pesant sur le Droit, évoquées précédemment, une diversion et une fuite hors du Droit, voire un déni de la force normative propre au Droit et des valeurs et principes immanents qu'il impose, comme la justice ou l'égalité. Le recours à certaines utopies en Droit invoque certes les mêmes normes de justice et notamment d'égalité – d'où d'ailleurs la notion concurrente d'*eutopia* pour signifier « l'endroit du bien¹³ » et ramenant peut-être ainsi ce bien en notre en-Droit actuel, comme dans le titre de l'ouvrage *Eutopia* de l'internationaliste Philip Allott¹⁴. Toutefois, en situant généralement ce bien hors du monde normatif juridique, ce type de discours d'utopie juridique court, à terme, le risque de dépolitiser la norme juridique, trahissant ainsi la dimension sociale de la pratique normative qu'est le Droit.

Il ne s'agit pas, bien sûr, de réduire le travail des juristes à un travail d'apologie de l'ordre juridique et institutionnel existant, et encore moins de les condamner au réalisme. Au contraire, critique et réforme font, avec la justification, partie intégrante de la pratique normative qu'est le Droit. Par opposition aux fictions littéraires, en effet, le Droit s'« impose » au monde plus qu'il ne se « propose¹⁵ ». C'est donc plutôt la tension entre réalité et idéalité ou entre apologie et utopie, pour citer le titre de l'ouvrage de l'historien du droit international Martti

13. Sur *utopia* et *eutopia*, voir : Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, p. 9-28.

14. Philip Allott, *Eutopia. New Philosophy and New Law for a Troubled World*, Cheltenham, Edward Elgar, 2016.

15. Voir Pfersmann, « Les modes de la fiction : droit et littérature », *op. cit.*, p. 65-66.

Koskenniemi¹⁶, qui rend le mieux compte de la spécificité du Droit dans ce monde.

L'ÉGALITÉ SOUVERAINE DES ÉTATS, EXEMPLE DE LA FORCE FICTIVE DU DROIT INTERNATIONAL

J'aimerais illustrer mon propos sur l'en-Droit du monde et la force fictive, quoique non utopique, du Droit par un exemple de droit international : celui de l'égalité souveraine des États¹⁷. Cet exemple permet d'ailleurs au passage de mieux comprendre l'origine et la force du droit international lui-même.

À l'échelle désormais universelle d'habitation de la Terre, pour revenir à la citation d'Arendt du début, le droit international, c'est-à-dire le droit des peuples qu'il permet d'instituer et de représenter, joue un rôle fondamental dans la formation d'un ordre commun à tous nos mondes, une sorte de « monde des mondes ». Le droit international, en tant que droit universel, est cependant très récent dans l'histoire des institutions humaines. Et ce qu'on appelle la « scène » internationale et les « acteurs » internationaux sont encore fort mal institués¹⁸.

Dans la construction d'origine du XVII^e siècle, puis dans la constante reconstruction de l'en-Droit international du monde depuis, un principe fondamental s'est rapidement imposé en réaction à l'impérialisme, à la contrainte et au « droit du plus fort » : celui de l'égalité des États et des peuples. Ce principe fondateur de l'ordre du monde

16. Martti Koskenniemi, *From Apology to Utopia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

17. Pour un argument complet, voir : Samantha Besson, « L'égalité des États membres de l'Union européenne : un nouveau départ en droit international de l'organisation des États ? », dans Édouard Dubout (dir.), *L'Égalité des États membres de l'Union européenne*, Bruxelles, Bruylant, 2022, p. 263-298.

18. Besson, *Reconstruire l'ordre institutionnel international*, op. cit., p. 63.

aujourd'hui si nécessaire, et pourtant malmené de toutes parts quand il n'est pas tout bonnement oublié, illustre bien comment les principes fondamentaux du droit international permettent d'ordonner le monde. Sa généalogie révèle aussi combien l'histoire de ces principes est celle d'une lente transformation de l'intérieur, une histoire itérative faite d'avancées comme, malheureusement, de reculs. La force fictive du Droit, international en l'occurrence, est toujours aux prises avec les contraintes de possibilité du monde actuel.

De nos jours, le principe de l'égalité des États est, selon la Cour internationale de justice, « l'un des principes fondamentaux de l'ordre juridique international¹⁹ ». C'est ce qu'a d'ailleurs confirmé l'article 2, paragraphe 1, de la charte des Nations unies en 1945, selon lequel l'égalité dite « souveraine » des États est au fondement de l'Organisation des Nations unies. À cet égard, il est intéressant de souligner que le préambule de la charte indique que les membres des Nations unies « renouvellent » leur « proclamation de foi » dans l'égalité de droits des peuples, rappelant ainsi le caractère fiduciaire de ce principe.

En fait, c'est en posant l'égalité de la pluralité des États qu'il institue que le droit international a pu garantir leur souveraineté et leur indépendance. Ce faisant, le droit international des origines est devenu le droit égal de tous les États, et ce indépendamment de leur taille, puissance ou fortune (qui étaient et sont encore très variables). C'est ainsi qu'il se distingue du droit d'un empire, selon l'adage latin *par in parem non habet imperium*, qui signifie qu'un égal ne peut pas être soumis à l'autorité d'un autre. Au vu de ce rôle fondamental de l'égalité des États en droit international, l'on comprend bien pourquoi le principe est apparu en même temps que le droit international dans l'Europe du

19. Cour internationale de Justice, *Immunités juridictionnelles de l'État (Allemagne c. Italie)*, arrêt du 3 février 2012, recueil CIJ 2012, p. 99, par. 57.

XVII^e siècle, précisément au moment où ces États ont été institués ensemble en tant que tels et en dépit de toutes leurs différences, dans les ruines du Saint Empire romain-germanique. D'abord une égalité entre États européens, les seuls États considérés comme « civilisés », elle accompagne ensuite l'entreprise de « civilisation » du monde par le droit international, par la « colonisation » dès le XVIII^e siècle, puis par la « décolonisation » et enfin le « développement » des autres États dès le XX^e siècle²⁰.

Si l'ordre juridique international est fondé sur l'égalité des États depuis le XVII^e siècle, comment expliquer des siècles d'inégalités de droit entre États ? L'explication tient en fait à la conception de la souveraineté de l'État dont l'égalité est garantie par le droit international et son évolution dans le temps²¹. Ainsi, la souveraineté des États a-t-elle tout d'abord été conçue sur le modèle de l'autonomie privée des personnes physiques, dans le modèle anthropomorphe d'origine chrétienne, puis jusnaturaliste et libéral qui a présidé à l'analogie et à la transposition de l'égalité entre personnes autonomes à l'égalité entre États souverains au XVII^e siècle²². C'est ce qui explique d'ailleurs qu'elle ait pu être, selon les auteurs de cette époque, abandonnée par simple consentement au profit d'autres États (par exemple, par les peuples

20. Samantha Besson, « Du droit de civilisation européen au droit international des civilisations : instituer un monde des régions », *Swiss Review of International and European Law*, (31)3, 2021, p. 373-400.

21. Voir par exemple : Ulrich K. Preuss, « Equality of States : Its Meaning in a Constitutionalized Global Order », *Chicago Journal of International Law*, 9(1), 2008, p. 17-49.

22. Voir par exemple : Emer de Vattel, *Le Droit des gens ou principes de la loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des nations et des souverains*, Londres, [1758] 1820, préliminaires, p. 18 : « Puisque les hommes sont naturellement égaux, et que leurs droits et leurs obligations sont les mêmes venant également de la nature, les nations composées d'hommes, et considérées comme autant de personnes libres qui vivent ensemble dans l'état de nature, sont naturellement égales, et tiennent de la nature les mêmes obligations et les mêmes droits. La puissance ou la faiblesse ne produisent, à cet égard, aucune différence. »

autochtones au profit des colons). Par la suite, au cours du XIX^e siècle et aux prises avec le standard de civilisation, seuls certains peuples institués d'une certaine manière pouvaient être considérés comme des États souverains dignes d'égalité. À cela se sont ajoutées bien sûr les inégalités de fait, et notamment de puissance entre États (de l'Europe du Congrès de Vienne en 1815 aux conférences de La Haye en 1899 et 1907, puis à la Société des nations en 1919) et les entorses à l'égalité de droit qu'elles ont permis d'imposer, notamment par le biais du concept d'équilibre des puissances, sur lequel je reviendrai.

Il est possible d'avancer deux raisons à la généralisation puis à l'universalisation de l'égalité souveraine des États dès le début du XX^e siècle, et à son ancrage ensuite en 1945 dans la charte des Nations unies. Premièrement, le développement des droits de l'homme et de la démocratie au sein des États occidentaux. En effet, un lien est noué dès ce moment-là entre l'autonomie individuelle et la souveraineté populaire dans une démocratie et, dès lors, entre l'égalité des citoyens et l'égalité des peuples, et, par extension, l'égalité des États. Un deuxième facteur décisif dans l'universalisation de l'égalité des États dès 1945 tient à la réorganisation des États au sein de nouvelles institutions, les organisations internationales. C'est notamment le cas lorsque ces dernières sont universelles, et en principe ouvertes à tous les États du monde dont elles garantissent l'égalité, comme l'Organisation des Nations unies.

LES CONTRAINTES D'UN MONDE ACTUEL EN GUERRE : L'ÉGALITÉ DES ÉTATS POUR UNE PAIX DURABLE

Tel a été, en bref, le chemin de l'égalité des États et des peuples en droit international. Ce chemin, s'il nous semble avoir été tout tracé depuis toujours, a en fait été très sinueux. Il aura fallu trois siècles pour que l'égalité devienne un

principe universel, applicable non seulement à tous les États du monde, mais aussi à tous les peuples, en tout cas dans sa garantie.

Aujourd'hui, le principe d'égalité des États est menacé. Il suffit d'observer les nombreuses inégalités entre États désormais légalisées au sein des organisations internationales pour s'en convaincre²³. Ironiquement, c'est en fait précisément parce que l'ordre institutionnel international d'après-1945 a failli au respect de l'égalité de tous les États qu'il a pu si facilement depuis faire le lit des nouvelles puissances en quête des mêmes privilèges que les anciennes²⁴. Si l'égalité souveraine des États n'était qu'une préoccupation lointaine des géants du siècle dernier, elle se rappelle donc depuis quelques années au bon souvenir de ces « géants » en passe de devenir des « nains », pour reprendre la célèbre formule d'Emer de Vattel²⁵.

De ce point de vue, la guerre d'agression contre l'Ukraine nous offre un rare moment institutionnel²⁶. Pour peu que cette guerre se termine, en effet, elle permet d'entrevoir la possibilité d'une nouvelle étape dans la réinstitution égalitaire des peuples. Elle serait la promesse d'un approfondissement de l'égalité de représentation des peuples et de leur égalité de participation au sein de l'organisation universelle

23. Lora Anne Viola, *The Closure of the International System : How Institutions Create Political Equalities and Hierarchies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

24. Samantha Besson, « Le retour des crispations intercivilisationnelles doit nous inquiéter », *Le Monde*, 29 janvier 2022, https://www.lemonde.fr/international/article/2022/01/29/samantha-besson-le-retour-des-crispations-intercivilisationnelles-doit-nous-inquieter_6111494_3210.html (consulté le 19 février 2023).

25. Vattel, *Le Droit des gens ou principes de la loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des nations et des souverains*, op. cit., préliminaires, p. 18 : « Un nain est aussi bien un homme qu'un géant : une petite république n'est pas moins un État souverain que le plus puissant des royaumes. »

26. Samantha Besson, « L'égalité pour une paix durable/Equality for Lasting Peace », *ESIL Newsletter*, éditorial 1, 2022, <https://esil-sedi.eu/esil-newsletter-spring-2022/> (consulté le 19 février 2023).

des États – que cela passe par une réforme des Nations unies ou la mise en place d'une nouvelle organisation mondiale.

À bien y regarder, toutefois, c'est plutôt un recul égalitaire que l'on voit poindre. Au lieu de préparer le terrain d'une solution multilatérale au conflit et, à terme, un meilleur respect du droit international dont celui de l'égalité des États, y compris par la Russie, les exclusions en chaîne de cette même Russie des organisations internationales universelles et régionales et de leurs organes précipitent (voire, devrait-on dire d'un point de vue historique, renouvellent) son ostracisation, nous menant vers un nouveau rééquilibrage des puissances. Emmanuel Kant écrivait pourtant en 1795 qu'il ne peut pas y avoir de paix durable fondée sur l'équilibre des puissances²⁷ – par opposition à l'égalité entre États. Les deux siècles qui nous séparent de cette période lui auront malheureusement donné raison.

L'égalité protège les grands États comme les petits, je l'ai dit. Si le principe a été posé au fondement de l'ordre juridique et institutionnel international du XVII^e siècle, puis proclamé à nouveau de manière plus universelle en 1945, c'est précisément comme antidote aux impérialismes, ces mêmes impérialismes qui se renvoient aujourd'hui la responsabilité de la guerre en Ukraine. Alors que nous célébrerons bientôt les quatre-vingts ans de la charte des Nations unies, il serait bon de renouveler la « proclamation de foi » de son préambule et de son article 2(1) pour espérer, un jour, lorsque les armes se seront tues, poursuivre le travail de réinstitution égalitaire des peuples du monde en droit international et espérer échapper ainsi au retour de la loi des plus forts et à l'ordre de la contrainte.

27. Emmanuel Kant, *Projet de paix perpétuelle : esquisse philosophique*, trad. par Jean Gibelin, Paris, J. Vrin, [1795] 1992, p. 21.

POUR UNE CONVERGENCE DES FORCES FICTIVES

Toujours dans sa préface aux *Lettres persanes*, Paul Valéry mettait en garde contre l'érosion régulière de l'ordre du Droit et de ses institutions. Voici ce qu'il écrivait en 1930 :

« L'oubli des conditions et des prémisses de l'ordre social est accompli ; et cet effacement est presque toujours le plus rapide dans les mêmes que cet ordre a le plus servis ou favorisés. [...] C'est ainsi, par le détour des idées et dans le tourbillon de leur mouvement, que le désordre et l'état de fait doivent reparaitre et renaître aux dépens de l'ordre. [...] Certains trouvent aujourd'hui que la conquête des choses par la science positive nous va conduisant ou reconduisant à une barbarie, quoique de forme laborieuse et rigoureuse [...]. Nous reviendrions à l'ère du fait – mais du fait scientifique²⁸. »

Près d'un siècle plus tard, la lecture de ces lignes est troublante. Notamment alors que les lois des femmes et des hommes cèdent souvent le pas aux lois de la science, et que les nouvelles normes d'ordre technique (par exemple, les standards adoptés par le groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat) ou économique (par exemple, les objectifs du développement durable) se confondent désormais, aux yeux de la plupart de nos concitoyens (et même de certains juristes, ce qui est encore plus grave), avec celles du droit international (par exemple, du droit international de l'environnement ou des droits de l'homme). Comment ne pas être inquiets à l'heure où certains verraient bien la diplomatie internationale des scientifiques du climat ou de l'énergie, les représentants d'une science dite objective et universelle, remplacer celle des politiques et des juristes, et alors que les conférences internationales d'investisseurs (à l'instar de la conférence de reconstruction de l'Ukraine de Lugano de juillet 2022) remplacent les conférences de paix ?

28. Valéry, « Préface », *op. cit.*, p. 376-377, sec. E et G.

N'est-ce pas d'ailleurs aussi le sens de la présentation des maux de la « gouvernance par les machines » dans *Le Nid de cendres* ?

Et Valéry de poursuivre :

« Alors, entre l'ordre et le désordre, règne un moment délicieux. [...] Les institutions tiennent encore. [...] Mais sans que rien de visible soit altéré en elles, elles n'ont guère plus que cette belle présence [...]. C'est l'heure de la jouissance et de la consommation générale. La fin presque toujours somptueuse et voluptueuse d'un édifice politique se célèbre par une illumination où se dépense tout ce qu'on avait craint de consumer jusque-là²⁹. »

À nouveau, comment ne pas être troublés en 2022 alors que nous sommes entrés dans l'ère des grands incendies, au sens propre comme au sens figuré, et dans une course à l'armement que nous tentions pourtant d'entraver juridiquement depuis soixante-dix ans, et que nous nous dirigeons vers la réactivation de la production des énergies que nous nous étions pourtant péniblement engagés juridiquement à ne plus consommer ? Et, surtout, comment ne pas penser ici au début de la traversée du *Nid de cendres* et à la mise à feu du premier monde ?

L'invitation à participer à ces rencontres entre chercheurs et créateurs, je l'ai prise comme une reconnaissance de l'importance du travail de tous les juristes pour construire un monde plus habitable et, notamment, plus égalitaire. Un travail de juristes, rompus à la patience depuis des siècles, mais très inquiets à l'heure où notre (seul) monde brûle encore une fois et que la plupart s'émerveillent des flammes au lieu de penser déjà à la froideur des cendres qu'elles ne manqueront pas de laisser. Merci à Simon Falguières et à sa troupe de nous l'avoir rappelé. La convergence des « forces fictives » de ce monde est une source d'espoir.

29. *Ibid.*, p. 378, sec. H et I.

Dernières nouvelles de la peur

Patrick Boucheron

« La réunion de quoi ? Des deux mondes malades comme deux hémisphères séparés d'une pomme. Tu n'as pas écouté ? Je ne vois pas de quoi tu parles. Le monde enchanté et le monde désabusé. Tu n'as donc rien compris ? »

Simon Falguières, *Le Nid de cendres* (2022)

Je crois que si, justement : on commence à comprendre. Car si la recherche et la création ont en commun de chercher à voir venir le temps, le temps qui vient peut effectivement être celui de la peur. « Dernières nouvelles de la peur », tel est le titre. Il n'est pas loin d'une « couverture à laquelle vous avez échappé », celle d'un livre que j'ai publié en 2013, *Conjurer la peur*¹, qui aurait pu s'appeler, « Actualité de nos peurs » parce qu'il tentait de comprendre comment les peurs anciennes pouvaient se réactualiser sans cesse, non seulement sous nos yeux, mais dans nos bouches, dès lors qu'on les dit et dès lors qu'on laisse dire la langue qui assurément en sait plus long que nous sur la peur, la terreur et la révérence, pour reprendre le triptyque proposé par Carlo Ginzburg dans son analyse du fameux frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes.

1. Patrick Boucheron, *Conjurer la peur. Sienne, 1338. Essai sur la force politique des images*, Paris, Seuil, 2013. Afin de respecter l'adresse orale de cette intervention, j'ai renoncé à y adjoindre des notes. Le lecteur curieux pourra se reporter aux pages du site du Collège de France pour les années 2017-2018 et 2018-2019 où sont précisées toutes les références bibliographiques de la recherche que j'expose ici, en attendant la parution de ces deux années de cours (« Fictions politiques » et « Nouvelles de la tyrannie ») en traduction anglaise, chez l'éditeur Other Press à New York.

Par exemple, quand on dit la peur du tyran, que dit-on ? Qui a peur de qui ? Est-ce le tyran qui a peur de nous, ou nous qui avons peur de lui ? Dans son indistinction même, la langue nous met donc sur la voie, du fait que le gouvernement injuste n'est pas celui qui se targue de n'avoir peur de rien, mais celui dont les dirigeants sont sans vergogne. C'est ce que disait Machiavel. La honte, c'est la crainte de la colère des autres. Or les dirigeants n'ont pas besoin des théoriciens de la pensée politique pour savoir se placer, d'instinct, dans un rapport asymétrique au pouvoir, étant entendu qu'il n'est pas vrai, même si Xénophon le croyait – mais vous ne pouvez pas imaginer le nombre de tyrans modernes qui n'ont pas lu Xénophon –, que les hommes injustes deviennent prisonniers de la peur qu'ils inspirent. Cette idée est belle et consolante, on aimerait tellement y croire, mais en réalité, il y a une ténacité, une férocité dans l'exercice du pouvoir qui déjouent toujours le lien qu'on voudrait enchanté entre art de gouverner et art de raconter.

« Nouvelles » ne dit pas seulement ici ce qui advient, le temps qui vient, les *avvenimenti*, comme disaient les novellistes toscans, ceux qui, depuis Boccace et la révolution narrative qui procède de son *Décameron*, alliaient la brièveté et la méchanceté dans des formes cinglantes de narrativité qui cherchent justement à faire voir venir le temps. Car les nouvelles – et là encore, la langue dans son ambivalence a un coup d'avance sur ceux qui prétendent se jouer d'elle – désignent aussi les *news*. Elles disent donc ce qui est nouveau et bref.

Le rapport des dernières nouvelles de la peur avec mon travail en cours sur la *novellistica* toscane de la fin du Moyen Âge outrepassé ce qu'on appelle banalement le *storytelling*, qui est la petite monnaie, l'écho que la société du spectacle dégradée en société de communication paie à la médiocrité de nos existences. Les nouvelles sont des fictions politiques, c'est-à-dire qu'elles exposent les formes narratives du pouvoir, bien au-delà de ce que l'on peut appeler platement

des « éléments de langage » – elles reposent moins sur un lexique que sur un phrasé. Ce qu'il faut comprendre, en historiennes et en historiens, en anthropologues du pouvoir, c'est en somme la manière dont on peut se trouver enserré et dominé, englobé littéralement, comme dans *Le Nid de cendres*, par les façons de dire un récit. Je vais raconter deux histoires, deux nouvelles qui nous donnent elles-mêmes des nouvelles de la peur que nous inspire le tyran aujourd'hui.

LA PAROLE DU TYRAN OU LE RESSORT SECRET DU CONSENTEMENT AU POUVOIR

La première est racontée par Dion Cassius dans le livre 57 de son *Histoire romaine*. L'empereur Domitien a un jour convié des hôtes de marque à dîner, sans doute, pensent les sénateurs et chevaliers, pour célébrer ses triomphes à l'issue des guerres daciques. C'était en 89 de notre ère. Mais arrive ici une scène shakespearienne ou moliéresque, en tout cas proche de ce que l'on peut ressentir en lisant ou en voyant *Le Nid de cendres*. Les invités arrivent, et c'est la nuit. Ils découvrent qu'ils sont accueillis dans une pièce qui est entièrement drapée de noir, sols, murs et plafond. Devant la place de chacun, des lits de la même couleur noire, « avec une stèle pareille à celle des tombeaux, écrit Dion Cassius, où le nom de chacun d'eux est gravé, et une petite lampe du genre de celles qu'on suspend dans les sépulcres ». Des esclaves arrivent, nus, mais « noircis d'encre », ils « s'avancent comme des spectres ». Les voici qui tournent autour des convives et exécutent une danse « propre à inspirer l'effroi ». Puis, ils leur servent les mets, noirs dans des vaisselles noires, et un grand silence se fait, de sorte, dit l'auteur de l'*Histoire romaine*, que « tous étaient saisis de crainte et tremblement ».

Que va-t-il se passer ? Ils vont tous mourir, évidemment. Les esclaves s'en vont. Le roi parle, il n'y a que lui qui parle. C'est le contraire des *Mille et Une Nuits* où on raconte pour

se sauver et pour se sauver d'un tyran. Là, le roi parle, on écoute, tout le monde est intimidé et muet, et il est évident qu'ils vont mourir. Ils n'ont pas vu tous les épisodes de *Game of Thrones*, mais ils comprennent qu'ils ne peuvent que mourir. Je cite Dion Cassius : « Ils s'attendaient à chaque instant à être égorgés, d'autant qu'un profond silence régnait parmi les autres convives et que Domitien ne parlait que de meurtres et de massacres. » Et voici qu'intervient une sorte de jeu du chat et de la souris. On les laisse manger. Ils s'en étonnent. Ils finissent d'une certaine manière par accepter l'idée de leur mort à venir. Et puis Domitien les renvoie chez eux.

À peine rentrés dans leur maison, commençant en quelque sorte à respirer, on leur annonce, à chacun d'entre eux, l'arrivée de quelqu'un de la part de l'empereur. C'est qu'ils sont désormais séparés. Chacun à sa place se dit que c'est une cruauté supplémentaire, une macabre mise en scène. Le tyran vient les faire liquider par quelque sicaire, conciliant en somme l'éclat public de la mise à mort et son efficacité sournoise. Mais non, pas davantage, c'est un messenger qui apporte les objets de la veille, et notamment les tablettes d'argent. Toute cette vaisselle noire mais lavée de la suie qui les obscurcissait, toute la vaisselle désormais rutilante. « C'est ainsi, conclut Dion Cassius, qu'après toute une nuit d'angoisse, ils reçurent des présents. »

Le premier des présents, lorsque l'on vit sous le règne de la tyrannie, c'est d'avoir la vie sauve. C'est ce qu'en comprend Elias Canetti, qui commente le passage de l'*Histoire romaine* de Dion Cassius dans son grand livre *Masse et Puissance* (1960). Elias Canetti montre que le tyran, c'est le survivant au pouvoir. Lui-même déjà est survivant. « L'instant de *survivre* est instant de puissance. L'effroi d'avoir vu la mort se dénoue en satisfaction, puisque l'on n'est pas soi-même le mort. Voici celui-ci gisant, mais le survivant debout. C'est comme s'il y avait eu combat et que l'on eût soi-même tué la mort. Survivant, chacun est l'ennemi de l'autre. » Ce n'est

pas seulement donc que le despote ne vous tue pas, c'est que, ne vous donnant pas la mort, il vous ramène à la vie.

Domitien a servi à ses hôtes, en guise de festin, une macabre plaisanterie. Les historiens de la Rome antique y reconnaîtront une perversion du *symposium*, fondé sur les traditions de réciprocité et d'égalité entre les participants, mais aussi une inversion symbolique du banquet de funérailles. Ce pouvoir est tyrannique, car il renverse la table, au sens propre – il produit un renversement des usages de la table et de la commensalité qui expriment l'ordre politique. Mais quel est le ressort secret du consentement à tout pouvoir tyrannique ? Dans cette scène, parce que lui seul parle, l'empereur rend les autres muets de terreur. C'est donc comme s'ils étaient déjà morts. On peut y reconnaître les deux mondes du *Nid de cendres*, le monde noir, le monde enflammé, le monde en cendres, et celui qui peut nous sauver – ce qui pose aussi la question de la fiction utile. Soit : quelle histoire peut-on raconter au pouvoir pour qu'il ne se contente pas de nous donner la vie sauve et ainsi nous faire ses propres survivants, mais nous craigne, comment faire pour retourner l'équation machiavélienne de la peur ?

D'où la question du pouvoir de la dérision, d'où ma deuxième histoire.

COMMENT RETOURNER LA PEUR CONTRE ELLE-MÊME ?

Cette histoire se trouve à la retombée de cette grande aventure narrative et politique de la *novellistica* qui, après Boccace et d'après lui, a animé des auteurs toscans comme Sacchetti, Sermini ou Sercambi. Nous sommes ici avec Matteo Bandello, qui fait fructifier cette tradition au XVI^e siècle – ses nouvelles sont rédigées en 1554.

Le marquis d'Este forme un duo comique avec son bouffon Gonella et cela a aussi une valeur très théâtrale. La dix-septième nouvelle du quatrième livre de Bandello

met en scène la mort du bouffon. Elle commence elle aussi par la maladie du prince. Le prince est malade, et Gonella sait comment le guérir par *una bruta paura*, « une grande frayeur ». Il le précipite dans le Pô et, de fait, le prince guérit, d'une certaine manière, par le saisissement.

Mais le prince est trempé et ridiculisé. Que faire ? « Pas une seule personne ne croyait que Gonella eût fait cela pour noyer le marquis », mais l'acte, quoique salutaire, doit être puni. Le conseil délibère et condamne le bouffon à mort, pour lèse-majesté. Gonella fuit à Padoue, le prince se languit de lui, cette sentence lui déplaît, mais que faire ? Il est le prince. Le bouffon, en revanche, sait quoi faire. Il revient à Ferrare, dans une charrette remplie de terre prélevée à Padoue et munie d'un écriteau la désignant comme terre soustraite à la juridiction de Ferrare. Le prince est le prince, il ne peut se laisser impressionner par ce subterfuge juridique et doit exercer sa justice. Mais il tient à son ami Gonella, dont il sait qu'il lui a sauvé la vie. Il va donc organiser une farce et lui faire, à lui aussi, *una fiera paura*. Le bouffon veut s'entretenir avec le marquis, cela lui est refusé. Il est condamné à l'échafaud. « Le malheureux Gonella, voyant qu'on procédait pour de bon et non pour rire, et que jamais grâce ne lui avait été accordée de parler au marquis », monte donc à l'échafaud résigné à mourir. Il met sa tête sur le billot, les yeux bandés. Le bourreau lève sa hache, l'instant est suspendu, toute la foule rassemblée crie miséricorde. Mais Niccolò d'Este avait imaginé un subterfuge : au dernier moment, c'est un seau d'eau froide que le bourreau devait verser sur sa tête. Sauf que la *controbeffa* tourne mal. De peur, Gonella meurt. Il meurt vraiment.

Et la nouvelle s'achève ainsi, bien tristement : le prince se montra si affligé de l'accident « que, pendant longtemps, il demeura insensible à toute consolation ». Jean Starobinski avait comparé cette nouvelle à un poème en prose de Baudelaire, « Une mort héroïque ». Il y retrouve, à juste titre, la valeur casuistique de la *novellistica*, qui noue la littérature

et le droit dans la *fictio iuris* : c'est bien le sens de la mystification juridique de Gonella, mettant en scène avec sa charrette une fiction d'extraterritorialité. Mais celle-ci ne résiste pas à la force de loi, à cette violence constitutive du droit, qui n'est plus ici celle d'un justicier cruel et blagueur mais de « la violence de l'appareil juridique lui-même ». C'est le conseil du prince, et non le prince lui-même, qui prononce la sentence de majesté : car le sacrilège du bouffon est un crime de lèse-majesté, qui sauve le prince en blessant sa dignité, en le ramenant à un simple corps.

Niccòlo d'Este n'est plus un seigneur cruel et blagueur – il n'est pas cruel et sa blague rate tristement. La nouvelle de Bandello est un drame de l'asymétrie du pouvoir. Faire peur au prince peut le sauver, mais la peur du prince peut nous tuer. Voici pourquoi le pouvoir ne peut plus, désormais, jouer innocemment à faire peur.

Nous revoici donc dans la chambre noire du banquet de Domitien. Nous revoici au moment décisif, tranchant, ce moment interminable et bref, le moment où l'on retient son souffle, qui est précisément celui de la grâce. Cette puissance de la grâce est aiguisée comme le fil d'une épée soulevée, en suspens, prête à s'abattre ou non, à décider – c'est-à-dire à trancher. Il s'agit de faire durer l'intensité du tout dernier moment. Ainsi l'écrit Elias Canetti dans *Masse en puissance*, que je cite une fois encore : « Quand le décret de mort que l'on a décidé est sur le point d'être exécuté, juste sous la potence, ou avant la salve du peloton, la grâce paraît une nouvelle vie. La puissance trouve sa limite dans le fait qu'elle ne peut pas réellement rappeler les morts à la vie ; mais la grâce longtemps suspendue donne souvent au souverain l'impression qu'il a franchi cette limite. »

Reste à tenter de poser à nouveau la question : y a-t-il un moyen, proprement narratif, de faire peur à un gouvernement de la peur ? Tel est l'objet d'un livre extraordinaire de Louis Marin, *Le récit est un piège*, publié en 1978, dans lequel il parle des fables, des contes cruels, de La Fontaine, de la

capacité à piéger le pouvoir dans les séductions qu'exercent ses propres fables, à partir de cette capacité tout animale que les faibles ont de sauver leur peau, l'air de rien.

Je cite Louis Marin : « Il ne sert à rien d'accuser la force ou de la contredire ou de demander sa soumission à la justice, il ne lui sert à rien de tenir le discours de la justice contre la force, car celle-ci s'exerçant quand même, dira que le juste est injuste et que c'est elle qui est juste. Et la justice du juste, dès lors, ne saura prévaloir contre la justice du fort. Ce discours de la force, la force qui a dit un jour, pour toujours, qu'elle était juste, se nomme pouvoir. Alors, doit-on travailler à le piéger en le dissimulant, en s'immobilisant, en faisant le mort ? Les bêtes savent faire cela. »

Telle est la ruse du Chat botté piégeant l'ogre, devenant lui-même grand seigneur, mangeant le mangeur, devenant le roi de ces divertissements. Ce que Louis Marin décrit en somme, c'est une révolution symbolique dont nous sommes les enfants. C'est d'ailleurs pourquoi nous peinons à sortir de son piège narratif et à contrevenir à cette fiction politique qui présente une histoire lisse, fatale et inexorable de la souveraineté. Il faut pour ça écouter la leçon des bêtes, celle des fables, des contes, celle des « brèves machinations » comme l'appelait Louis Marin, celle de la *novellistica* italienne, celle de Boccace, Sacchetti, Sermini, Sercambi et tant d'autres, et peut-être de Dion Cassius avant eux, tous ces « narrateurs habiles et légers qui eurent l'ambition de se délivrer de l'Histoire en se racontant des histoires », ce qui est ultimement la seule manière de se sauver.

La spectralité et l'enchantement dans la littérature d'Amérique latine

María del Pilar Blanco

La littérature latino-américaine – particulièrement celle des XX^e et XXI^e siècles – est souvent considérée comme le royaume du fantastique. Le réalisme magique peut être envisagé comme une version culturaliste du fantastique. Elle a bénéficié de tirages mondiaux jamais vus et de traductions dans plusieurs langues. L'Argentin Jorge Luis Borges, qui a représenté une source d'inspiration pour des figures aussi importantes que Michel Foucault, dans les années 1960, a suscité une sorte de révolution dans la perception globale de la littérature de la région. Après lui, son compatriote Julio Cortázar et le Colombien Gabriel García Márquez nous ont transportés dans des lieux qu'on croit reconnaître, mais qui exposent des situations hyperboliques, cauchemardesques et tout à fait absurdes. Cortázar, qui voyage entre l'Argentine et la France, a une imagination proche des surréalistes. Le Macondo de García Márquez présente, sous forme allégorique, un condensé des angoisses d'une région toujours agressée par les intérêts politiques et économiques de nations plus puissantes. Le réalisme magique qu'il crée émerge de cette relation de différence et d'altérité, c'est-à-dire d'un réseau de relations géopolitiques qui a mené à l'incompréhension interculturelle dans le continent américain et aussi dans le théâtre des relations internationales. Les écrivains et artistes qui ont voyagé à travers l'Amérique latine pendant le XX^e siècle étaient aussi à la recherche d'une révolution de la perception. Des figures comme André Breton ou Antonin Artaud ont dit avoir

trouvé dans le Nouveau Monde – spécifiquement au Mexique – une rénovation radicale de la pensée, ainsi qu’une alternative aux mœurs stagnantes de l’Europe. « La culture rationaliste de l’Europe, écrit Artaud à propos du voyage au cours duquel il a eu une première expérience chaotique avec le peyotl, a fait faillite et je suis venu sur la terre du Mexique chercher les bases d’une culture magique¹. »

Comment peut-on forger de telles hypothèses sur le fantastique latino-américain sans tomber dans le cliché du binarisme culturel, qui oppose une Europe et un Nord rationaliste à des régions « magiques » ? À cause de leurs différences, de leur éloignement géographique mais aussi historique, celles-ci sont difficilement pénétrables. Il est essentiel d’analyser les divers éléments qui font partie du genre fantastique pour démêler la multiplicité de sédiments culturels, politiques, historiques, ethniques². Les récits fantastiques ont toujours été peuplés de spectres et de fantômes ; ceux-ci ménagent un passage entre le monde qu’on connaît et cet autre royaume qui appartient à une réalité inassimilable. En tant que manifestations matérielles ou immatérielles de l’absence, ils marquent un bouleversement des temporalités, se heurtant ainsi à notre conception du temps. Au lieu de lire la différence radicale du spectre dans plusieurs récits latino-américains comme une altérité exotique, il vaut mieux nous concentrer sur ce que chacun de ces spectres annonce.

La spectralité est en effet une condition de la modernité. Les spectres qu’on trouve dans un conte, un roman ou un film donnent forme aux conditions que nous associons à notre réalité de sujet moderne. Je veux en souligner trois ici : l’isolement, les migrations, la disparition. Donc, inventer

1. <https://zone-critique.com/2015/07/28/artaud-voyage-au-pays-des-tarahumaras/> (consulté le 21 mars 2023).

2. María del Pilar Blanco, *Ghost-Watching American Modernity : Space, Haunting, and the Hemispheric Imagination*, New York, Fordham University Press, 2012.

un spectre, pour les écrivains et réalisateurs, est une façon d'exprimer ses angoisses sur un présent et un futur incertains. Ils décrivent des perturbations dans la vie de gens qu'on ne connaît pas, qui sont peut-être loin de nos yeux, mais qui mènent une existence précaire, tandis que nous continuons à mener une vie ordinaire. La création des spectres est, en effet, le deuil de cette rencontre. Une bonne partie de la littérature latino-américaine qu'on considère comme fantastique est précisément une manifestation de ce deuil très moderne et très complexe.

DES SPECTRES, DES PAPILLONS ET DES AUTOMATES

Pensons, par exemple, à l'un des romans les plus importants du XX^e siècle : *Pedro Páramo* du Mexicain Juan Rulfo, publié en 1955. La ville fictive de Comala est située quelque part au Jalisco, au nord du Mexique. C'est une ville de spectres, de voix et murmures, qui racontent la dissolution d'une société écrasée par un féodalisme encore très présent. Comala est une « ville fantôme », car elle s'est peu à peu vidée de ses habitants, à cause des vagues de migrations volontaires et involontaires. Le narrateur, Juan Preciado, rencontre le spectre d'une femme (Eduviges), dont la maison est pleine de *tiliches* (« babilles »), laissées par des voisins qui sont partis et qui ont promis de revenir, sans tenir leur promesse : « *Tengo la casa toda entilichada* », elle dit. « *La escogieron para guardar sus tiliches los que se fueron y nadie ha regresado por ellos*³. » Dans le présent éternel de Comala, cette relation précaire entre un spectre gardien des objets, traditions, histoires locales (Eduviges) et « *los que se fueron* » (« ceux qui sont partis ») remodèle l'histoire classique des fantômes, où le fantôme représente une espèce de revanche du passé sur

3. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, [1955] 1973, p. 14 (trad. fr. G. Iaculli, Paris, Gallimard, 2005).

un présent intrusif. Dans le monde de Rulfo, la spectralité est liée au rythme des migrations. Celles-ci continueront à hanter indéfiniment la région et la frontière. La spectralité créée par Rulfo définit la condition politique et spirituelle des dépossédés, au Mexique, en Amérique latine, mais aussi dans le monde entier.

La littérature plus contemporaine propose des fictions qui donnent forme à des terreurs tout à fait universelles, mais qu'on peut retrouver dans l'histoire récente de l'Amérique latine, notamment dans l'œuvre de l'écrivaine argentine Samanta Schweblin – en particulier dans les contes de son recueil *Des oiseaux plein la bouche* (*Pájaros en la boca*) publié en 2009. Il y a dans cette belle et inquiétante collection un récit très bref, intitulé « Papillons » (*Mariposas*). Deux parents, Gorriti et Calderón, attendent leurs enfants devant l'entrée d'une école. Ils parlent du quotidien des enfants (leurs pieds, la chute des dents...) en attendant le tumulte de l'heure de la sortie. Mais ce tumulte ne se manifeste pas. À la place des écoliers, une myriade de papillons émerge de l'école. « Des parents sont toujours attroupés devant les portes, criant le nom de leurs enfants. Puis, en quelques secondes, les papillons s'envolent tous dans différentes directions. Les parents tentent de les attraper⁴. » Il est impossible de lire cette fiction apparemment fantastique sans la transposer dans une autre histoire trop réelle, qui est comme une plaie toujours ouverte, surtout dans le contexte du Cône Sud : la disparition de milliers de personnes – dont beaucoup de jeunes – pendant les dictatures des années 1970 et 1980. Cette lecture du récit est symptomatique d'une tendance à lire le fantastique comme une allégorie, et spécifiquement les figures des spectres matérialisés sous la forme de papillons. Si le genre fantastique peut toujours être lu de manière allégorique, il est essentiel de prêter attention aux détails,

4. Traduction par Marie Léger, St Edmund Hall, Université d'Oxford.

à l'atmosphère créée par Schweblin, aux méthodes qu'elle emploie pour établir des relations affectives : l'envie d'écouter, de voir ou de rencontrer un être aimé est remplacée – sans préambule – par un silence terriblement prégnant, par une métamorphose qui est aussi une confirmation de l'absence. Schweblin a une façon si simple de tracer le cœur palpitant d'une absence quand celle-ci est suscitée par des institutions qu'on croyait connaître et qu'on considérait comme sans danger. Ainsi, Schweblin nous hante avec un fantastique à deux faces : un conte qui nous offre des éléments classiques (les métamorphoses humain-animal) et qui en même temps nous donne ce que Mikhaïl Bakhtine appelle l'architectonique de la perte et de l'absence inexplicée⁵.

Pendant le confinement dû à la pandémie, j'ai beaucoup pensé, à propos du conte de Schweblin, aux espaces institutionnels vides et silencieux et, à l'inverse, au pandémonium dans les espaces domestiques. J'ai aussi pensé au roman *L'Invention de Morel*, publié en 1940 par l'Argentin Adolfo Bioy Casares – qui a inspiré le film de Resnais *L'Année dernière à Marienbad* – car, d'un jour à l'autre, nous sommes devenus virtuels, bidimensionnels. Après chaque réunion, nous disparaissions d'un simple clic. *L'Invention de Morel* annonçait de manière prémonitoire ce déploiement virtuel en cherchant des alternatives à l'isolement. Un homme en fuite arrive dans une île qu'il pense déserte, mais il y trouve un groupe de vacanciers tout à fait anachroniques (ils sont habillés avec des vêtements des années 1920, écoutent des chansons populaires comme « Tea for two »), qui séjournent dans une grande maison rattachée (curieusement) à un musée. Leur hôte est le mystérieux Morel, une sorte d'amalgame entre Dr Moreau et

5. Pour Bakhtin, l'architectonique fait référence aux styles et aux formes qui, ensemble, construisent un événement. Voir Mikhaïl Bakhtin, *Art and Answerability*, trad. Vadim Liapunov, Austin, University of Texas Press, 1990.

Victor Frankenstein, qui leur révèle que l'île est couverte d'appareils d'enregistrement phonographiques, télévisuels, etc. « Mon abus, dit Morel en toute confiance, consiste à vous avoir photographiés sans autorisation. Car je dois vous dire qu'il ne s'agit pas d'une photographie comme les autres ; il s'agit de ma dernière invention, nous serons vivants, sur cette photographie, à jamais. Imaginez une scène sur laquelle serait représentée toute notre vie durant ces sept jours. C'est nous qui jouons⁶. » Même si quelques personnes dans ce groupe s'offensent de cette intrusion inexcusable, le lecteur reste ignorant des événements qui suivent. C'est le narrateur, qui essaie pathétiquement de s'immiscer dans la compagnie des vacanciers au moyen des machines créées par Morel, qui nous donne des indices sur le dénouement catastrophique, car l'invention de Morel prédit un cataclysme radioactif : « Je perds la vue. Le toucher m'est devenu impraticable ; ma peau tombe ; les sensations sont ambiguës, douloureuses ; je m'efforce de les éviter » (p. 113).

L'île de Morel devient alors une espèce de musée où des images de personnes en bonne santé, des jeunes filles belles et pleines de vie, survivent et supplantent une fin organique qui est impensable, indicible. L'aspect le plus inoubliable, dans cette œuvre de Bioy Casares, est la quête de l'amour par des moyens technologiques et la croyance en l'amour malgré un isolement absolu. Le fantastique chez Bioy Casares est futuriste mais, après l'hyper-technologisation et les maladies qui accablent le monde actuel, ce futur est, je le crains, déjà arrivé.

Les textes de Bioy Casares, Rulfo et Schweblin – écrits à différents moments des XX^e et XXI^e siècles – montrent

6. Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, trad. Armand Pierhal, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 73. « *Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Es claro que no es una fotografía como todas ; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos.* » Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 2008, p. 83.

comment la rencontre du fantastique avec le sentiment de l'absence et de la perte peut éclairer puissamment certains aspects de notre présent. Loin d'inciter à l'évasion vers l'exotisme, ces récits évoquent les contrecoups de la perte de vies humaines – à cause de la technicisation du quotidien et de la migration. On retrouve dans leur mystère une actualité persistante et toujours troublante.

Fiction, féerie et réel

Il était une fois un jardin luxuriant et fertile... Kovrine cherchait dans l'étude la vérité et la liberté qui rendraient l'humanité meilleure. Mais la joie excessive qui submerge tous les autres sentiments, les moments d'extase, les désillusions, les nuits sans sommeil tourmentent son esprit tout autant que les hallucinations et les fantômes issus de son imagination. (Kirill Serebrennikov)

Mais qu'est-ce qui distingue le réel de l'hallucination ? Les récents travaux en neurosciences cognitives sur le sommeil, le rêve et la perception dessinent le lien entre activité cérébrale, cognition et conscience. Notre perception du monde réel se nourrit d'un dialogue permanent entre le traitement des informations sensorielles et l'interprétation du monde à partir d'hypothèses. Le sommeil et l'éveil ne sont pas toujours séparés : parfois, quand nous sommes endormis, une partie du cerveau reste éveillée, et inversement. Et si les visions de Kovrine n'étaient qu'une exacerbation de la tendance de nos cerveaux à naviguer entre éveil et sommeil, rêve et réalité, réel et hallucination ? (Thomas Andrillon)

Depuis la fin du XIX^e siècle, portée par David Livingstone, Karen Blixen, Ernest Hemingway ou Romain Gary, la littérature de voyage décrit le continent africain comme le refuge d'une nature vierge et sauvage. Mais à trop vouloir retrouver cet éden disparu, explorateurs, colonisateurs et protecteurs

de la nature n'ont-ils pas contribué à détruire l'objet de leur rêve? (Guillaume Blanc)

La notion de point de vue permet d'analyser comment les différentes formes littéraires et théâtrales déterminent la perception et l'interprétation des événements. Le monde possible que nous offre la fiction est aussi l'apprentissage des diverses manières d'interpréter le réel. (Massimo Fusillo)

Monstres dotés d'un seul œil ou de plusieurs têtes, sirènes au chant puissant, satyres mi-hommes mi-bêtes... les textes d'Eschyle ou de Pline, les récits des navigateurs de la Renaissance et du XVIII^e siècle fourmillent d'êtres inquiétants qui hantent l'imaginaire des voyageurs comme une menace aux limites du monde. L'ailleurs ne pourrait-il que rimer avec l'étrange? (Georges Vigarello)

Le Moine noir ou la vérité de l'absence

Kirill Serebrennikov

Entretien avec Sylvaine Guyot
et Pierre Singaravelou

Des roses, des lis, des camélias, des tulipes blanches comme le lait ou noires comme du charbon, un poirier pyramidal, des chênes et des tilleuls sphériques, un pommier comme une ombrelle... Les allées, les plates-bandes, les serres chaudes du verger de Pessotzki ne sont que fertilité et luxuriance. Kovrine est surmené, fatigué par tant de lectures, d'écritures suspendues, de nuits sans sommeil. Mais la douceur du jardin et la compagnie de son tuteur Pessotzki et de sa fille Tania n'apportent pas le soulagement promis.

Une légende hante ses pensées. Un moine vêtu de noir marche dans le désert, à quelques mètres de là, son double survole les eaux d'un lac. À l'infini, cette image est apparue en Afrique, en Espagne, en Inde ou au Grand Nord. C'était il y a mille ans, et aujourd'hui Kovrine a vu une grande colonne noire foncer sur lui à une vitesse effrayante. Et maintenant le moine noir lui parle, comme un mirage, comme un double, comme une voix intérieure.

Kirill Serebrennikov, metteur en scène, a présenté Le Moine noir d'après Anton Tchekhov au Festival d'Avignon 2022.

Sylvaine Guyot : Vous êtes une figure centrale de la création contemporaine, non seulement metteur en scène prolifique de théâtre et d'opéra, mais aussi cinéaste, scénariste et réalisateur. Vos films sont régulièrement présentés

en compétition au Festival de Cannes, comme l'a été cette année votre dernier long métrage, *La Femme de Tchaïkovski*.

Vous êtes un artiste de la lisière. Ce qui traverse votre œuvre, c'est l'exploration de zones de passage, de basculements parfois brutaux, parfois indécidables, entre l'adhésion et l'extrémisme, entre la raison et la folie, entre le réel et le rêve, entre la vérité et la fiction. Ces zones de passage englobent aussi les interstices laissés à la liberté dans des conditions d'oppression et d'aliénation ; et elles caractérisent également, en un sens, la fluidité formelle qui marque votre travail, l'entrelacement de différents médiums – la musique, la picturalité, le mouvement des corps – jouant toujours un rôle clé dans vos productions théâtrales et cinématographiques.

Vous présentez au Festival d'Avignon 2022 une éblouissante et magistrale adaptation de la nouvelle de Tchekhov *Le Moine noir*. Ce spectacle s'inscrit au moins à deux égards dans la continuité de vos explorations artistiques précédentes.

D'une part, parce qu'avant Andreï Kovrine, vous aviez déjà travaillé sur des destinées météoriques d'artistes qui bousculent, dérangent, provoquent : Viktor Tsoï dans *Leto* en 2018, puis l'année suivante, Ren Hang, poète et photographe chinois suicidé à 29 ans dans *Outside*, création présentée au Festival d'Avignon en votre absence, alors que vous étiez assigné à résidence.

D'autre part, vous êtes un grand adaptateur de textes russes : votre film *La Fièvre de Petrov*, sorti en 2021, est issu du best-seller homonyme d'Alexeï Salnikov. *Le Disciple*, cinq ans plus tôt, est une adaptation de la pièce du dramaturge allemand Marius von Mayenburg.

Kirill Serebrennikov : Je ne sais pas faire l'analyse de ce que je fais, de mon propre travail. En revanche, je peux raconter de quelle façon j'en suis arrivé à faire telle ou telle pièce, comment j'ai été amené à monter un projet plutôt

qu'un autre, pourquoi j'ai eu envie de raconter cette histoire particulière et de lui trouver une forme. Je peux aussi parler des humeurs et des états d'âme qu'ont les gens d'aujourd'hui et de la manière dont j'essaie de les percevoir et de les comprendre.

Tous les personnages que vous avez énumérés incarnent effectivement une forme de résistance à des règles communes, à un système de vie ou à des lois. Ces gens-là résistent pour défendre les territoires de la liberté, de l'art et de la vie. Mais en même temps, ils se trouvent chacun dans un degré différent de désespoir.

Tsoï vit comme un jeune musicien et puise dans sa jeunesse l'énergie créatrice pour contredire le système soviétique qui existe autour de lui ; sa musique libre souligne en quelque sorte ce royaume pourri qu'est l'Union soviétique.

Le personnage d'*Outside*, quant à lui, se trouve dans une situation catastrophique, tellement catastrophique qu'il ne peut trouver une issue que dans un processus intérieur, dans son imagination.

Pour Kovrine, c'est encore une autre histoire. Contrairement à ce qui se passe chez Tchekhov, le Kovrine de ce spectacle n'arrive pas simplement avec les nerfs ébranlés. Il vient dans ce village pour fuir l'impossibilité de toute lutte politique, du fait d'une situation de contraintes sociales insupportables. Il espère, dans ce jardin magnifique, trouver le calme et le repos. Mais l'horreur et le désespoir qu'il porte en lui se révèlent meurtriers, pour le jardin, pour ses habitants et pour lui-même. *Le Moine noir* est donc plutôt une symphonie de la destruction, pour garder la métaphore musicale.

Sylvaine Guyot : Du point de vue de la forme, il me semble que « votre » *Moine noir* est moins une adaptation qu'une amplification, caractérisée par la diffraction, la démultiplication : le dédoublement de Tania entre une figure de jeunesse et une figure d'âge mûr, la tripartition

d'Andreï Kovrine en trois acteurs, la structure tétralogique du spectacle, le rapport sur la scène entre les corps vivants et la vidéo, la diffraction finale du moine noir en un collectif de plusieurs corps dansants.

Comment en êtes-vous arrivé à cette forme démultipliée, qui semble interroger, comme une forme de résistance peut-être, à la fois la possibilité de la vérité et la possibilité de la singularité ? Au fond, le spectacle semble poser les questions suivantes : peut-on croire à une vérité unique et objective ? Comment être un individu dans un monde de la reproduction démultipliée ?

Kirill Serebrennikov : C'est très intéressant. J'aime cette question, parce que cela peut nous amener à une réponse que le spectateur ordinaire ne va probablement pas aimer, pas apprécier. J'avais envie de montrer, par les procédés théâtraux, ce moment où la conscience de la personne s'efface et se désagrège en atomes, où elle devient une sorte de planète, un ensemble de particules qui bougent selon les lois de l'espace et non selon les lois dramatiques. Là-haut, au niveau de cette haute tragédie, au sommet de la montagne, l'air est tellement raréfié qu'il n'y a plus de souffle ordinaire. Les lois ordinaires de l'existence humaine n'existent plus ; il y a quelque chose de complètement différent. Le théâtre est quelque chose d'invisible, qui transcende : il est capable d'exprimer ça. Il a énormément de procédés et de moyens à sa disposition pour influencer la perception humaine à travers la musique, la lumière, le mouvement, ou encore, comme dans ce spectacle, à travers la multiplication des personnages.

On comprend qui est vraiment Kovrine, quelle langue il parle et qui est véritablement Tania, jeune ou vieille. Si le moine est seul, il a cent visages. Au fond, c'est Tchekhov qui nous donne cette clé : en rapportant cette légende, il explique comment ce moine a surgi, comment il s'est constitué. Il y a un mirage qui se reflète dans un autre mirage, puis dans un

troisième, un quatrième, etc. Il y a donc une multiplication de mirages : pas des objets réels mais des mirages, quelque chose qui n'existe pas.

Si le vrai moine a peut-être existé il y a des centaines d'années, comme le veut la légende, c'est en quelque sorte son hologramme qui est présent ici et qui se reflète des milliers de fois dans l'air, dans les yeux. Cette démultiplication des ombres et des sens nous raconte ce qu'est ce moine.

Mais cette histoire est difficile à monter sur scène si on ne trouve pas le moyen de représenter cela. J'ai tout de suite compris que le moine serait quelqu'un qui ressemble au chœur des tragédies anciennes. D'un côté, ce chœur est un personnage mais, de l'autre, c'est une multitude de voix. Aussi, il dilue la réalité. Il donne d'emblée aux spectateurs le sentiment que tout n'est pas dans la vie réelle, mais au-delà.

Pierre Singaravelou : Cette diffraction dont nous parlons prend la forme d'un multilinguisme. Le protagoniste principal, Andreï, semble obsédé par cette question de la langue. Sa mère, dit-on, parlait cinq langues. Il dit à plusieurs reprises vouloir apprendre l'italien. Certains comédiens s'expriment en deux ou trois langues, d'autres en une seule langue, notamment les comédiens allemands, semble-t-il. Comment s'est passé le travail de création avec ces comédiens issus de pays différents ?

Kirill Serebrennikov : Derrière toutes ces solutions, il y a souvent des questions tout à fait pratiques. J'avais envie de me débarrasser du surtitrage, parce que cette réception à travers la lecture est très différente de la perception seulement visuelle et auditive. Ce sont différentes zones de notre cerveau qui répondent aux sollicitations de la vidéo, de l'écoute ou de la vision.

Je me suis dit que, pour montrer les pensées de Kovrine, il fallait trois Kovrine qui se traduiraient l'un l'autre. L'idée est venue de la nécessité de ne pas traduire le spectacle, de ne pas avoir de surtitrage. Tout devenait alors très simple.

Sylvaine Guyot : Je voudrais prolonger cette réflexion sur la différence entre la perception du sens et la perception plus affective, plus sensorielle. Il me semble qu'il y a un mouvement dans votre spectacle, où on passe en revue différentes formes de théâtre. On part du drame tchekhovien familial, puis on bascule dans la comédie musicale brechtienne et, après un passage par les avant-gardes russes, on est progressivement conduits vers une sorte d'apothéose de la performance, dans la séquence finale, où les corps qui dansent et la musique font passer le texte au second plan. J'ai presque vu dans ce mouvement du spectacle une histoire du théâtre au XX^e siècle, en même temps qu'un passage entre deux systèmes de rapport au corps, entre deux politiques libidinales pourrait-on dire : on passe du corps socialisé par la norme du mariage à des formes de circulation du désir plus libres, incarnées dans le mouvement de ce collectif masculin homoérotisé qui occupe la scène à la fin.

Kirill Serebrennikov : J'aime beaucoup votre analyse. Durant les répétitions nous avons longuement discuté de l'évolution de la structure du spectacle. La première histoire se raconte par les yeux du jardinier, par ce qu'il a pu voir et pu comprendre. C'est une histoire quotidienne.

La deuxième partie est une sorte de mélodrame, dans un style qu'on pourrait qualifier de brechtien. Mais quand un acteur allemand parle et s'adresse au public, c'est toujours perçu comme étant un peu brechtien. Avec un comédien français ou russe, vous auriez probablement fait d'autres associations. C'est un mélodrame, qui parle de l'amour et de la vie détruite d'une jeune fille. Aimer ou ne pas aimer, c'est plus important que quoi que ce soit d'autre. Odin Biron joue autrement que Mirco Kreibich. Dans cette deuxième partie, Kovrine est une sorte de séducteur.

Dans la troisième partie, il n'y a presque plus de père, parce que Kovrine ne s'intéresse pas à lui. Quand il commence à comprendre qu'il devient fou, il a besoin de s'accrocher à un

élément qui désigne la normalité, de tenter de se sauver par la normalité. Très fiévreux, il demande Tania en mariage avant de se rendre compte que c'était une erreur.

Dans ce spectacle, il y a quelque chose de bizarre dans la perception de la femme. Tchekhov aimait les femmes. Il avait des aventures, il fréquentait les maisons closes. Pour lui, le sexe avait beaucoup d'importance. Mais le sentiment amoureux était fragile : les femmes qu'il aimait vraiment étaient peu nombreuses. Il faisait toujours la différence entre cet amour spirituel et ce qu'on appelle l'amour seulement physique.

Bien sûr, dans le récit, le moine remplace complètement la sensualité. Il ne s'agit pas vraiment d'homoérotisme mais plutôt d'une manière d'évacuer tout ce qui est sensuel pour le remplacer par quelque chose d'autre. Pour Kovrine, toutes ces conversations avec le moine sur la liberté, l'amour, la gloire, la vie et les réponses à ces grandes questions deviennent quelque chose d'obsessionnel. C'est pourquoi c'est plutôt la victoire du rationnel sur le sensuel. Ensuite, le rationnel vole en éclats, parce qu'il s'avère que c'est une construction artificielle et une sorte de simulacre. Ce moine est un simulacre, une tromperie.

Kovrine se retrouve alors dans le vide, et c'est ce vide qui l'engloutit.

Pierre Singaravelou : On retrouve, surtout dans la dernière partie, des références au bouddhisme très explicites comme le lotus, la méditation, la figure de Bouddha ; vous parlez de l'esprit de vérité, du mépris pour la mort. Est-ce que le bouddhisme serait une des clés de votre pièce ?

Kirill Serebrennikov : Non, bien sûr. Le bouddhisme est utilisé ici avec des connotations ironiques. Pour trouver une sorte d'équilibre au fond de notre âme, on va voir un psychanalyste ou un psychologue, on prend un tapis de yoga ou on fait de la méditation. C'est agréable pour passer le

temps. Mais je déteste cette conception de l'espoir : elle repose sur l'idée que quelqu'un va, à notre place, résoudre les problèmes de notre vie, que quelqu'un va faire quelque chose pour nous. Pour moi, on ne peut rien faire si on ne le fait pas soi-même.

Dans la première partie, le père ironise sur les luttes sociales de Kovrine et sur son implication dans la vie politique. Il considère que le jardin, l'amour de la nature et les connaissances sur le coucher du soleil ou le mouvement des étoiles sont plus importants que n'importe quelle lutte sociale. Kovrine, peu à peu, tombe sous l'influence de différentes conceptions. Quand il rencontre le moine et que celui-ci lui propose une conception assez horrible de l'existence, il ouvre son cœur à cette vision du monde.

Kovrine est un homme perdu. Dès le début, son cœur est vide. Il est blessé, il est traumatisé. À vrai dire, il a peu de chance.

Françoise Lavocat : Merci pour ce travail absolument sublime. Les cabanes du décor, déchirées ou brûlées et le film projeté qui fait allusion à des violences : est-ce qu'il y a un lien entre la destruction des cabanes et un propos sur la guerre ?

Kirill Serebrennikov : Nous avons conçu le spectacle il y a longtemps. Nous l'avons créé et nous avons joué la première avant la guerre.

Hier, je regardais le spectacle de Romeo Castellucci au Festival d'Aix-en-Provence. Pendant toute la *Symphonie n° 2* de Mahler, les acteurs sur scène déchirent un immense tombeau où sont enterrées de multiples personnes. Il en sort des corps morts, des cadavres. Et, à un moment, il y a plus de morts que de vivants sur scène. Bien sûr, il y a un sentiment que cette séquence est liée directement aux événements qui ont lieu aujourd'hui avec les villes ukrainiennes de Boutcha et d'Irpin. Un texte du Festival précise

que ce spectacle a été créé il y a un an et qu'il n'y a pas de lien direct avec la situation actuelle.

Je suis content que vous voyiez ce lien avec ce que nous vivons. Mais la vérité, c'est qu'on a créé le spectacle avant. Cependant, tout cela était déjà dans l'air. On a quand même voulu exprimer certaines choses qu'on pouvait peut-être déjà pressentir.

Pierre Singaravelou : Vous avez dirigé pendant plusieurs années le Centre Gogol, qui est un extraordinaire centre de création artistique à Moscou. Il a été fermé il y a quelques jours. Que devient le théâtre en Russie ?

Kirill Serebrennikov : Le théâtre ne va jamais disparaître, il existera toujours. Tout pouvoir a besoin de gens qui chantent et dansent pour divertir le public et flatter les goûts, comme toujours, à toutes les époques. Mais le théâtre honnête, le théâtre contemporain, qui s'adresse au public en utilisant le langage contemporain et qui traite des questions de la vie les plus brûlantes, sera sans doute impossible en Russie dans un avenir proche.

François Lecercle : Votre spectacle utilise très habilement des citations du texte de Tchekhov qui reviennent d'une partie à l'autre en se complexifiant. On voit arriver peu à peu de nouvelles citations du texte. Comment vous est venue cette idée des quatre points de vue et des répétitions entrecroisées ?

Kirill Serebrennikov : Merci beaucoup pour cette question. Je ne sais pas raconter comment j'ai eu telle ou telle idée, c'est la chimie du cerveau qui arrive à créer quelque chose en une fraction de seconde. C'est juste que j'ai su, à un moment donné, qu'on utiliserait très peu de répliques de Tchekhov. Certaines de ces répliques paraissent un peu datées. Je voulais que le spectacle parle des gens

d'aujourd'hui. C'est pourquoi je me suis dit qu'il fallait, en prenant appui sur le texte de Tchekhov, inventer quelque chose à moi. C'est pour cette raison que j'ai écrit ma propre pièce, à partir de Tchekhov. Au fond, c'est complètement un autre texte.

Un intervenant : D'où vous est venue l'idée du moine noir? Est-ce qu'il y a un rapport avec le racisme, avec l'esclavage, avec l'Afrique? Quelle est l'importance de ce mot « noir »?

Kirill Serebrennikov : Je ne pense pas que Tchekhov pensait aux Africains, quand il prononçait le mot « noir ». Et cela, même si le fait que ce moine arrive précisément de la Syrie et de l'Arabie montre que c'est tout à fait possible, qu'il aurait pu être noir. Nous avons d'ailleurs cherché un danseur noir, mais nous n'en avons pas rencontré au moment de la création, ni à Hambourg ni à Moscou.

C'est une figure de silence. En disant « noir », Tchekhov voulait probablement suggérer le trou noir, la couleur de l'espace. C'est sans doute le néant. C'est une sorte de substance. Je pense que c'est ça.

Sylvaine Guyot : Dans le spectacle, la question de la liberté se pose aussi, me semble-t-il, dans le cadre du rapport entre les générations. Le rapport entre le fils et le père adoptif ou le beau-père n'est pas seulement un rapport d'opposition, c'est aussi un rapport en miroir. Tous les deux partagent la même quête d'absolu, le même désir d'absorption dans la *culture*, dans les deux sens du terme : d'un côté, la culture du jardin et, de l'autre côté, la culture entendue comme l'écriture poétique. Finalement, le père et le fils incarnent deux systèmes qui deviennent hermétiques aux autres et en cela ils partagent une folie commune – ce qui rejoint la révélation finale au sujet de la mère, car si on nous donne au cours du spectacle des versions différentes

des raisons de sa mort, on finit par apprendre qu'elle-même est morte de folie.

Est-ce que cette question du rapport entre les générations résonne avec la question de la création : comment créer en relation avec ses prédécesseurs, avec les textes du passé, avec les artistes venus avant ?

Kirill Serebrennikov : Vous touchez à un aspect essentiel de ce texte. Je suis étonné que quelqu'un l'ait remarqué.

Kovrine n'aimait pas sa mère. Il n'aime pas non plus le vieux jardinier qui remplace son père. Il essaie de rompre avec son propre passé. Il a envie de trouver un moyen (et c'est probablement lié à sa lutte sociale) de changer complètement les lois de l'existence de l'être, selon lesquelles la vie de tout individu devient une existence mélodramatique de petit-bourgeois. C'est dans cette existence-là que sa mère vivait, qu'elle s'est consumée et qu'elle est morte.

Pour Kovrine justement, c'est ce point de retournement qui est important. En quête de nouvelles lois de l'être, il réalise que tout se concentre dans ce déclic entre l'être et le néant.

Plus encore, à l'aide de ce moine noir, il essaie de comprendre et d'appréhender ce qui se trouve dans cet instant, cette fraction de seconde qui sépare la vie et le néant. Il est passionné par ça. Le monde du père, du jardin, de Tania représente pour lui une condition de vie mélodramatique, petite-bourgeoise, dont il cherche la destruction, sans savoir par quoi il peut la remplacer. Il comprend que ce système est en crise absolue, mais comment le remplacer, il ne le sait pas.

Je suis bouleversé. Pendant des années et des années, j'ai rarement senti que le public percevait notre travail avec une telle attention et un tel respect, surtout avec un tel respect intellectuel. Quand je travaillais au Centre Gogol, notre objectif et notre tâche étaient d'amener les jeunes néophytes au théâtre pour qu'ils y prennent goût. Nous portions une grande attention aux jeunes, et j'aimais travailler pour eux.

Mais j'avais toujours peur que le jeune public disparaisse, que plus personne n'ait besoin du théâtre.

Merci pour cet échange. J'ai eu beaucoup de plaisir à participer à cette rencontre. J'ai entendu des gens qui pensent, qui sentent comme nous, comme moi. Et pour moi, c'est une découverte, une révélation. En Russie, on ne s'attendait qu'à être maudits, qu'à s'attirer des poursuites. On a eu des coups durs. Là-bas, cette cocréation intellectuelle est souvent difficile, freinée par le pouvoir. Or le théâtre n'est possible que si le public se donne la peine de travailler. Sans ce travail commun, le théâtre est impossible.

Aussi, je suis profondément reconnaissant pour toutes vos questions, pour ces pensées et ces idées que vous avez eues après avoir vu notre spectacle, pour ce talent de spectateur que vous possédez toutes et tous. Je suis très impressionné. Merci encore une fois.

Traduit du russe par Macha Zonina.

Halluciner le réel

Thomas Andrillon

Les recherches récentes en neurosciences, à travers l'exploration des mécanismes de la cognition humaine, remettent en question la distinction entre réalité et hallucination. La perception ne serait qu'une hallucination contrôlée, car notre cerveau filtre et interprète en permanence les informations sensorielles qui lui parviennent. Le sommeil et le rêve, en nous soustrayant presque totalement à l'influence de l'environnement, nous donnent un aperçu en creux de cette capacité créative du cerveau à fabriquer un autre monde. Les études plus récentes sur les états dissociés et le phénomène de sommeil local suggèrent que le monde réel et le monde rêvé peuvent parfois se mélanger (1,2)¹. D'ailleurs, le sommeil et ses troubles semblent jouer un rôle déterminant dans le développement des maladies psychiatriques (3). Ces découvertes scientifiques jettent un regard tout à fait intéressant sur Kovrine, héros du *Moine noir* de Tchekhov, dont la subjugation à ses propres hallucinations le mènera à la mort. Derrière ce conte tragique se tisse un récit touchant sur la condition humaine et l'équilibre que nous devons sans cesse maintenir entre la raison et la folie.

Kovrine est un intellectuel exalté (4). Son esprit est à la fois sa fierté, son outil de travail, mais aussi son talon d'Achille. Surmené, il se retire à la campagne, dans la famille de son tuteur. Il dort peu. À vrai dire, il fuit le sommeil autant que celui-ci le fuit. Car moins il dort et plus son esprit s'emballé et se détache du réel, plus il se trouve génial et exceptionnel.

1. Les chiffres entre parenthèses renvoient à la bibliographie en fin d'ouvrage.

Une histoire, venue d'on ne sait où, au sujet d'un moine noir errant de par le monde, l'obsède. Jusqu'à ce qu'il finisse par entrevoir le moine noir et par entretenir avec lui un rapport qui aboutira à sa ruine. Conscient néanmoins de cette dérive, Kovrine interpelle sa vision (4) :

« Mais, je sais : quand tu seras reparti je serai tourmenté par la question de ton essence.

Tu es un fantôme, une hallucination. Donc je suis psychiquement malade, anormal ? »

Ce motif du lien entre génie et folie, relativement classique pour la littérature de l'époque, s'offre néanmoins à un regard neuroscientifique actuel. Kovrine, au fond, est-il vraiment fou ? Sa vision du moine noir, qui a pourtant tous les aspects du réel, ne peut bien sûr pas l'être, et Kovrine est encore assez lucide pour reconnaître sa propre hallucination. Se pose, dès lors, la question de savoir comment et pourquoi Kovrine hallucine. Kovrine est-il si différent de nous ? Qu'est-ce qui sépare l'hallucination de la réalité ? Après tout, le moine noir ne lui apparaît qu'après une période où il dort peu et pousse son corps à ses limites. Sommes-nous tous si proches du seuil de la folie qu'une privation de sommeil poussée nous en ferait franchir le pas ?

LA PERCEPTION : UNE HALLUCINATION CONTRÔLÉE ?

« Lorsque nous sommes d'accord sur nos hallucinations, nous appelons ça la réalité. »

Anil Seth²

La formule d'Anil Seth est provocante, mais elle reflète bien la direction prise par les scientifiques étudiant la façon dont nous percevons notre environnement : il n'existerait pas de différence fondamentale entre l'hallucination et la perception.

2. Anil Seth est professeur de neuroscience cognitive et computationnelle, Université du Sussex.

Bien au contraire, la perception ne serait qu'une hallucination contrôlée et, l'hallucination, une perception incontrôlée (5). Cet énoncé peut paraître surprenant. Après tout, la perception concerne des objets réels, tandis que l'hallucination porte sur des choses inexistantes. Mais cette distinction fonctionne avant tout pour un observateur externe qui aurait accès à ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Comment notre cerveau, enfermé dans la boîte crânienne, peut-il faire la différence ?

Il existe, en effet, un fossé explicatif entre la facilité avec laquelle nous percevons le monde qui nous entoure et les mécanismes cérébraux sous-jacents. Si je regarde autour de moi, je peux explorer sans difficulté la réalité qui m'entoure : c'est un monde qui apparaît simple, cohérent, et je n'ai aucun mal à en identifier les éléments, en estimer les distances ou en apprécier les perspectives. Pourtant, les informations visuelles reçues et traitées par mon cerveau n'ont rien de cette simplicité et cette immédiateté dont je fais l'expérience.

Prenons l'exemple de la vision. Au fond de ma rétine, des cellules sensibles aux photons émis par des sources lumineuses et réfléchis par les surfaces des objets qui m'entourent envoient des impulsions électriques à destination des neurones de mon cortex visuel. Cette transduction du signal opère un premier filtre important. Je ne perçois qu'une partie infime du monde, car ma vision n'est sensible qu'à une partie bien précise du spectre lumineux. La perception opère donc à travers une réduction de la complexité du monde et un même environnement n'est pas perçu de la même manière par différentes espèces animales, voire différents individus (6).

Une fois les photons transduits en message nerveux, cette information va être traitée par différentes aires cérébrales qui opèrent comme des unités fonctionnelles hiérarchisées (7). En bas de cette hiérarchie, des neurones sont activés en réponse à des informations visuelles simples (par exemple un point, une ligne) et localisées dans l'espace (le même motif ailleurs dans l'espace activera un autre neurone). Plus on monte dans cette hiérarchie, plus les

neurones sont activés par des informations complexes et moins leur position spatiale importe. Au sommet de cette pyramide, des neurones très spécialisés vont réagir uniquement à la présence de visages par exemple, voire d'un visage particulier, où qu'il soit dans l'espace. Ces neurones peuvent même être activés sans que ce visage soit présent (si par exemple, vous lisez le nom de la personne en question, entendez sa voix ou pensez tout simplement à elle). Le problème de la vision semble donc résolu : un système complexe mais hiérarchique nous permet d'analyser la scène visuelle de ses détails vers sa signification.

Mais les choses ne sont pas si simples. Les entrées rétiniennes sont bien souvent ambiguës, et la perception de notre environnement passe aussi par des processus « créatifs » qui vont interpréter et non simplement traiter les informations visuelles. Considérons la perception des couleurs. Rien de plus réel qu'une pomme rouge n'est-ce pas ? Et pourtant, la couleur d'un objet n'existe pas, tout du moins elle n'existe pas comme propriété intrinsèque de l'objet mais dépend de la source lumineuse et de l'observateur. Éteignez la lumière ou utilisez une lueur bleue : la pomme est-elle toujours rouge ? Une même « couleur » peut ainsi être perçue différemment en fonction du contexte, c'est ce qu'illustre l'échiquier d'Adelson (figure 1). Les carrés marqués des lettres A et B sont exactement du même niveau de gris, comme le montre la partie droite de la figure : aucune variation de couleur que l'on aille de l'un à l'autre. C'est le voisinage, plus sombre pour le carré B que A, qui nous fait percevoir ce carré comme plus clair. La couleur est donc bien ici une interprétation qui vise à donner une cohérence à la scène visuelle. De la même façon, nous n'avons aucun mal à percevoir le cylindre comme un cylindre (soit un objet en trois dimensions) ainsi que son ombre portée. Aucun effort de volonté ne nous permet de percevoir cette image pour ce qu'elle est, un dessin en deux dimensions et deux carrés A et B de la même couleur. Comme Kovrine, nous hallucinons et nous le savons parfaitement.

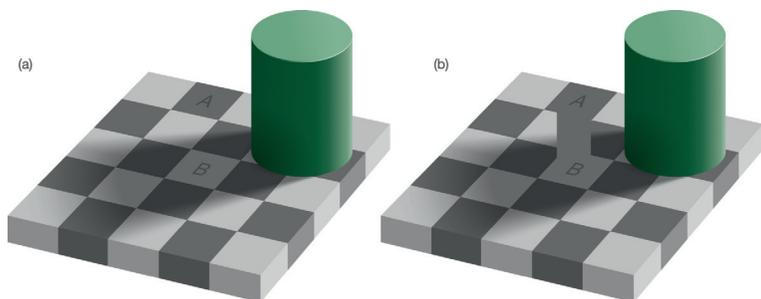


Fig. 1 Une illusion plus forte que la réalité.
 Source : Échiquier d'Adelson — Wikipédia (wikipedia.org)

NOTRE RAPPORT AU MONDE ENTRE PERCEPTION ET PRÉDICTION

Ces illusions ne font que rendre évidente la licence prise par notre cerveau avec la réalité. Mais pourquoi ? Pour répondre à cette question, nous pouvons considérer la fonction remplie par la perception : assurer notre survie. La perception guidant nos actions, d'un point de vue fonctionnel, n'a nul besoin d'être véridique, tant qu'elle conduit aux bonnes actions (8). Cette vision du cerveau comme organe prédicteur en vue d'optimiser ses actions est aujourd'hui centrale dans le domaine des neurosciences, car elle fournit un cadre théorique qui nous permet d'expliquer notre rapport au monde. Le cerveau serait une machine prédictive qui compare les entrées sensorielles aux hypothèses tirées d'un modèle du monde qui nous entoure. Cette comparaison donne lieu à des prédictions qui sont ensuite validées ou non par nos interactions avec le monde. Par exemple, dans l'illusion de la chambre d'Ames (figure 2), je perçois deux femmes de tailles invraisemblablement différentes. Ce trompe-l'œil se joue en fait de mes attentes par rapport à la forme de la pièce : le faux mur donne l'impression que les deux femmes sont à la même distance

par rapport à ma position, mais celle de droite est en réalité beaucoup plus proche (ce qui explique pourquoi elle semble aussi plus grande). L'illusion se dissiperait si je pouvais m'approcher ou me décaler de quelques pas, ce qui briserait l'effet trompe-l'œil du faux mur.

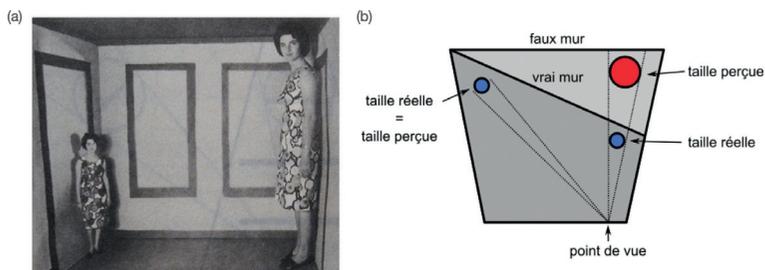


Fig. 2 *Chambre d'Ames.* (a) Photographie. (b) Explication.
Sources : camera-obscura.co.uk et wikipedia.org.

Notre perception du monde réel s'établit ainsi sur un dialogue permanent entre le traitement des informations sensorielles externes (*bottom-up*) et l'application d'hypothèses internes (*top-down*), dialogue qui dépend de la communication entre de nombreuses aires cérébrales.

Les prédictions étant au cœur de notre perception, elles peuvent parfois être utilisées dans des situations incongrues, comme dans le phénomène de la paréidolie, soit notre tendance à voir des visages un peu partout, de la surface de Mars aux tranches de pain grillées. La paréidolie illustre tout simplement une forme d'*a priori* cérébral ou d'attente qui, la plupart du temps, nous permet de mieux et de plus rapidement reconnaître une catégorie d'objets visuels omniprésente dans nos vies quotidiennes, les visages. Cette tendance n'est pas le propre de l'homme et serait même partagée par des réseaux de neurones artificiels. Ainsi, comme le montre la figure 3, un réseau de neurones entraîné à reconnaître des images de chien tend à représenter le

monde réel (espace latent du réseau) avec des chiens un peu partout (9).



*Fig. 3 La machine à halluciner (hallucination machine).
Crédit : Keisuke Suzuki (Sacklers Centre).*

Afin d'illustrer la puissance de nos attentes sur notre perception, considérons la figure 4. À première vue, elle ne représente rien d'autre qu'une série de taches blanches et noires. Si je vous dis qu'un dalmatien s'y cache, vous peinerez sûrement à le trouver. Mais si vous continuez jusqu'à la fin de cet article et consultez la figure 6, vous trouverez un indice vous indiquant le contour exact dudit dalmatien. Un retour à la figure originale devrait alors vous donner une tout autre perception de cette image : le dalmatien est si évident qu'on peut se demander comment on ne l'avait pas vu. Cet effet est si puissant que vous ne pourrez plus désormais percevoir cette image pour ce qu'elle était auparavant, c'est-à-dire sans dalmatien.



Fig. 4 L'illusion du dalmatien.

Source : RC James.

Tout ceci nous ramène donc à l'hallucination de Kovrine. L'hallucination étant constitutive de notre perception du monde, ce qui sépare l'hallucination de la perception est avant tout la part d'informations sensorielles par rapport aux ajouts interprétatifs réalisés par notre cerveau. Il existe, par conséquent, un gradient entre perception et hallucination, et la vision de Kovrine n'est pas le résultat d'un cerveau malade mais une conséquence anormale du fonctionnement normal du cerveau. Cette histoire du moine noir qui l'obsède pourrait le pousser à voir ce moine noir dans n'importe quel indice autour de lui. Il ne croit pas ce qu'il voit, il voit ce qu'il croit. Pourquoi ?

LE RÊVE OU L'ILLUSION DE LA RÉALITÉ

Lorsque nous nous endormons, nous nous coupons partiellement du monde qui nous entoure et nous ne réagissons que rarement aux stimuli qui continuent à nous parvenir (10). Pourtant, le sommeil n'est pas un coma, et même si notre corps est immobile, bien souvent notre esprit s'agite.

Car chaque nuit nous rêvons, même si nous l'oublions souvent. Ces rêves, même lorsqu'ils sont bizarres, fantastiques, impossibles, revêtent sur le moment un air de réalité et peuvent être vus comme une forme d'hallucination.

Les mécanismes de génération des rêves ne sont pas encore élucidés, mais la science des rêves a progressé sur bien des points (11). Tout d'abord les rêves existent bel et bien. Ce ne sont pas des reconstructions faites au réveil, comme Alfred Maury l'a proposé en 1861 (12). Le cas des patients affectés de troubles du comportement en sommeil paradoxal (TCSP) le démontre bien. En effet, lorsque nous dormons, notre corps est paralysé par une atonie musculaire surtout présente en sommeil paradoxal (où les rêves sont les plus nombreux et les plus complexes). Chez les patients TCSP, cette atonie musculaire est imparfaite et ceux-ci exécutent parfois des mouvements en dormant. Ces mouvements correspondent bien souvent au contenu de leur rêve, ce qui confirme que les rapports de rêve correspondent bien à une expérience vécue pendant le sommeil.

Ces rêves seraient la résultante d'une activation du cortex cérébral pendant le sommeil. Les régions activées, ne recevant pas ou peu d'entrées sensorielles, fonctionneraient en circuit fermé, et le rêve serait comme l'expression d'une perception basée entièrement sur des activations endogènes (13). Ces activations pourraient trouver leur source dans des impulsions électriques intermittentes venant du tronc cérébral, à la manière d'un marionnettiste tirant sur les cordes de sa marionnette. Le sommeil et le rêve nous permettent de mieux comprendre la capacité du cerveau à créer l'illusion de la réalité. Ainsi, à l'exception des rêves lucides dans lesquels les dormeurs prennent conscience de rêver, nous sommes les premiers à être bernés par notre propre cerveau.

On peut s'interroger sur la finalité des rêves. N'y aurait-il pas là un danger de mélanger fiction et réalité ? Il se pourrait que les rêves représentent un processus important dans le

développement de notre cerveau. Le sommeil paradoxal est d'ailleurs très présent chez les enfants et décroît au cours des ans. Selon le neuroscientifique Allan Hobson, le rêve serait une sorte de bac à sable qui nous préparerait, avant même la naissance, à affronter le monde réel en rejouant et affinant nos modèles internes (14). L'amnésie de la plupart de nos rêves pourrait d'ailleurs servir à ne pas mélanger rêve et réalité, hallucination et perception.

PERCEPTION, ÉMOTIONS ET RAISON : LE RÔLE VITAL DU SOMMEIL

Toutefois, sommeil et éveil ne sont pas toujours parfaitement séparés. Dans le cas de la narcolepsie par exemple, les individus affectés s'endorment de façon soudaine et incontrôlée. De façon tout à fait intéressante, les patients narcoleptiques rapportent fréquemment des hallucinations ou des illusions associées à ces attaques de sommeil. Ces hallucinations sont aussi rapportées par certains malades atteints de Parkinson (15), maladie qui peut s'accompagner d'un effacement de la frontière entre éveil et sommeil. De la même manière, une privation importante de sommeil peut entraîner des phénomènes hallucinatoires, comme pour notre héros Kovrine.

L'explication de ces phénomènes hallucinatoires pourrait être liée au caractère nécessaire et vital du sommeil (16). Dans la plupart des espèces, un animal meurt de privation de sommeil aussi vite qu'il meurt de soif. Cette inéluctabilité du sommeil se traduit au cours de nos journées par une pression de sommeil qui va grandissante : plus l'on reste éveillé, plus la probabilité de s'endormir de façon incontrôlée augmente. Maintenir l'éveil représente, en effet, un coût pour le cerveau, et ce prix ne peut être payé qu'en dormant (17). En outre, toutes les régions cérébrales ne se fatiguent pas à la même vitesse. Des découvertes récentes ont ainsi mis en

évidence un phénomène de sommeil local, qui peut se traduire par un endormissement localisé de certaines régions cérébrales alors que le reste du cerveau (et l'individu) reste globalement éveillé (1) (figure 5). Ce phénomène serait particulièrement exacerbé quand l'individu est privé de sommeil. Il est donc possible que les hallucinations vécues dans de telles conditions trouvent leur source dans une irruption du sommeil au sein de l'éveil, du rêve dans la réalité (15). De la même manière, des éveils locaux peuvent être observés pendant le sommeil, qui peuvent conduire à des comportements comme le somnambulisme. Ces comportements s'accompagnent souvent d'hallucinations, et les individus affectés peuvent avoir des comportements violents pour eux-mêmes ou pour les autres.

Retournons à l'éveil. La privation de sommeil affecte bon nombre de nos fonctions cognitives, de la perception à la prise de décision en passant par la gestion des émotions. Le besoin de sommeil va d'ailleurs bien au-delà du maintien de ces fonctions cognitives, puisque le sommeil est également important pour la croissance, la cicatrisation ou encore le fonctionnement du système immunitaire. En fuyant le sommeil, Kovrine se place donc dans un état survolté qui va affecter ses capacités de raisonnement, l'équilibre de ses émotions et la perception même du monde qui l'entoure. On retrouve dans la nouvelle de Tchekov une description admirable des effets variés et parfois contradictoires de la privation de sommeil. En se jouant des points de vue, la mise en scène de Kirill Serebrennikov nous plonge dans la perspective de Kovrine, qui contraste avec celle des autres personnages et qui nous fait vivre son état exalté. Être privé de sommeil, c'est ainsi excéder dans tout, passer du rire aux larmes, de l'apathie à la surexcitation, car le sommeil vise précisément à maintenir ou à rétablir l'équilibre dans le fonctionnement de notre corps et de nos fonctions mentales.

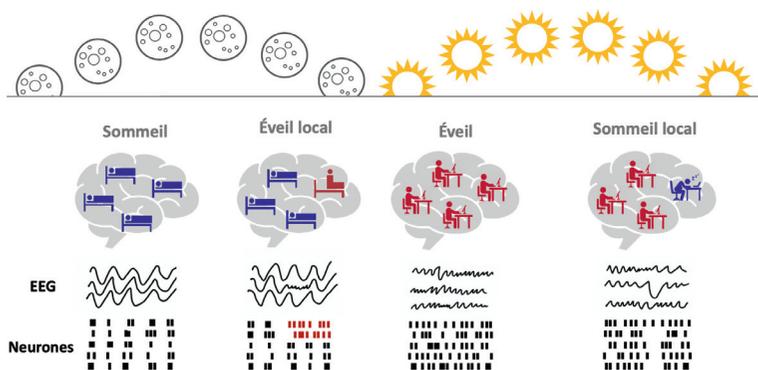


Fig. 5 Sommeil local. Bien qu'ils correspondent à des modes d'activité cérébrale distincts, le sommeil et l'éveil ne sont pas toujours mutuellement exclusifs. Ainsi, parfois, pendant la nuit, on peut observer un éveil localisé dans un cerveau globalement endormi et, inversement, un cerveau éveillé peut montrer des signes locaux d'endormissement.

En fuyant le sommeil, Kovrine s'éloigne donc des rives de la raison et plonge vers la folie. Il existe d'ailleurs un lien très fort entre maladies psychiatriques et sommeil (3), bien qu'il soit souvent difficile de comprendre quel rôle exactement jouent les troubles du sommeil dans le développement de ces maladies. Est-ce un facteur déclenchant ? aggravant ? ou un simple corrélat sans lien de cause à effet ?

Mais cette influence du sommeil sur la vie éveillée ne concerne pas uniquement les cas pathologiques. Un individu normal peut faire l'expérience de phénomènes anormaux, comme les hallucinations, à la suite d'une privation importante de sommeil. L'influence du sommeil se fait aussi sentir au quotidien à travers le phénomène de fatigue mentale. En effet, mes travaux suggèrent que, lorsque nous nous prêtons à une activité nécessitant des efforts de concentration importants sur une longue durée, l'activité cérébrale change graduellement pour se rapprocher de plus en plus d'une activité de sommeil du fait d'une fatigue qui s'accumule. Par conséquent, même lorsque nous sommes éveillés et en

train de faire quelque chose, nous ne sommes pas à l'abri de la survenue d'une forme de sommeil local qui viendrait perturber le fonctionnement d'une aire cérébrale donnée (18). Ces perturbations ne sont pas sans conséquence, puisqu'elles peuvent se traduire par une baisse de notre vigilance et de notre capacité à réagir au monde qui nous entoure. Mais, en fonction des aires cérébrales touchées, ce sommeil local peut aussi engendrer un excès d'impulsivité. Enfin, j'ai pu montrer que ces intrusions de sommeil local à l'éveil pouvaient aussi expliquer les instants où notre esprit vagabonde, comme lorsque nous pensons à autre chose que ce qui est présent dans notre environnement immédiat. Le rêve et la rêverie éveillée pourraient donc partager un même substrat neurophysiologique (19) et les hallucinations de Kovrine pourraient n'être qu'une exacerbation de ce phénomène quotidien, de cette tendance de nos cerveaux à toujours naviguer entre éveil et sommeil, rêve et réalité, réel et hallucination.

* *
*

Par sa genèse même, *Le Moine noir* est une ironie onirique. Tchekhov aurait voulu se débarrasser d'un mauvais rêve par l'écriture d'une nouvelle sur un homme qui se refuse à dormir. La sagesse populaire attribue, en effet, bien des vertus au sommeil, au rang desquelles on trouve la créativité. Ce lien, illustré par des anecdotes célèbres comme la découverte de la structure du Benzène ou de la classification périodique des éléments, se prête désormais à l'investigation scientifique (20). Ainsi, pendant le sommeil, le cerveau rejouerait et réassemblerait nos souvenirs dans des combinaisons inédites qui nous permettraient de mieux affronter le monde qui nous entoure au réveil. Notre cerveau, cette machine à halluciner, laisserait libre cours à sa fantaisie à travers les rêves pour mieux nous aider à épouser la réalité au réveil. Nous vivons donc dans cette

tension entre réel et hallucination, et le monde tel que nous le percevons est tout autant un produit de notre cerveau qu'un reflet d'une réalité objective à laquelle nous ajoutons autant que nous soustrayons. Dans ce sens, Kovrine n'est qu'un voyageur comme un autre qui, prenant un chemin de traverse, se retrouve sur une trajectoire de collision avec ses semblables. Le problème de Kovrine n'est pas tant sa vision du moine noir que l'acceptation par les autres de cette vision, comme le montre la réaction de sa femme, Tania, quand elle le surprend en conversation avec son hallucination (4) :

« Tania, sur les entrefaites, s'était réveillée et regardait son mari avec stupeur et effroi. [...] Il n'y a personne ici... personne! Andrioucha, tu es malade! »

Débusqué, Kovrine doit désormais choisir : le moine noir ou le monde des vivants. Obsédé par l'origine mystique de sa vision, convaincu qu'elle signe le caractère exceptionnel et génial de son existence et certainement aveugle à la réalité prosaïquement biologique de ses visions, Kovrine choisit le mirage et détruit tout sur son passage. Il meurt

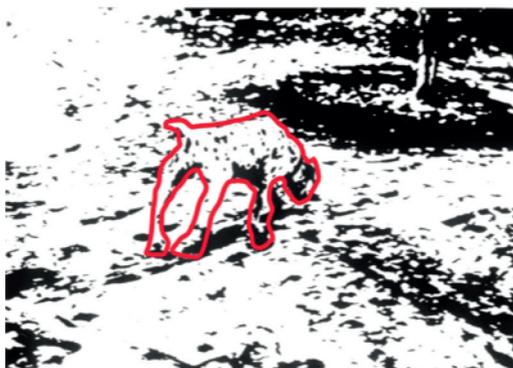


Fig. 6. L'illusion du dalmatien et indice.
Source : RC James.

maudit par sa propre femme et pathétiquement bercé par ses propres illusions de grandeur (4) :

« En bas, sous le balcon, on jouait une sérénade, et le moine noir lui chuchotait qu'il était un génie et qu'il mourrait seulement parce que son pauvre corps humain avait perdu l'équilibre et ne pouvait plus servir d'enveloppe à un génie. »

Le jardin perdu d'Afrique

Guillaume Blanc

En matière de paysage, la nostalgie fait beaucoup. A-t-on passé son enfance à partir en vacances à la montagne, il y a fort à parier qu'on aimera plus tard contempler les reliefs vallonnés d'Auvergne ou marcher au milieu des hauts sommets alpins : le regard que l'on pose sur le paysage et l'expérience offerte par le parcours des lieux nous procureront un sentiment de bien-être, de contentement et même d'ancrage dans le temps. A-t-on au contraire grandi dans un milieu où la mer est l'objet du désir d'ailleurs, c'est l'immense étendue bleue qui, des années plus tard, nous apportera une sensation où se mêlent le beau et le calme, l'émerveillement et la tempête, « l'esthétique du sublime ¹ ». Le regard que l'on pose *aujourd'hui* sur un lieu tient finalement à notre idée de ce qu'était ce paysage *hier*. « L'homme a besoin de faire de son territoire un lieu unique », comme l'explique le géographe Philippe Gervais-Lambony, et c'est l'une des raisons pour lesquelles, bien souvent sans le savoir, « l'homme porte sur le monde un regard nostalgique, au sens où le territoire lui parle du présent en même temps que du passé ² ». La nature était là avant nous, elle est là devant nous et elle sera là après nous : voilà ce que nous offrent tant de

1. Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*, Paris, Flammarion, 1990, p. 149.

2. Philippe Gervais-Lambony, *Territoires citadins. Quatre villes africaines*, Paris, Belin, 2003, p. 140.

paysages naturels, un lieu rassurant pour faire face au temps qui passe et que l'on ne peut contrôler.

Mais la nostalgie ne serait rien sans le récit qui l'accompagne : récit de notre enfance ou de notre milieu et récit, aussi, de notre société. Les historiens de l'environnement l'ont signalé depuis les années 1970 au moins, la « nature » n'existe pas en dehors des mots qui la font advenir. *Fûdo* au Japon, *Umwelt* en Allemagne, *environnement* en Amérique du Nord, la nature peut aussi bien renvoyer à un lieu humanisé qu'à un territoire originel ou un espace à aménager : à chaque société sa nature ou, en tous les cas, à chaque société son récit sur les choses naturelles³. Ce récit permet de se passer de l'expérience directe des lieux.

Nul besoin d'aller *voir* la nature pour *y croire*. Récits de voyage, magazines naturalistes, documentaires, films, une infinie quantité de supports discursifs fait advenir la nature dans l'univers culturel d'une société, c'est-à-dire dans les représentations collectives partagées. Nous pouvons imaginer la *wilderness* nord-américaine sans jamais avoir mis les pieds dans le parc de Yellowstone ou dans les montagnes rocheuses de l'Ouest canadien. De la même manière, nous arrivons sans peine à concevoir la nature pastorale des parcs européens de montagnes, celle de la Suisse helvétique, où les bergers fabriquent encore leur fromage de façon artisanale, ou encore celle des Alpes françaises, avec les troupeaux qui peuplent leurs estives du mois de mai à la fin septembre. Nous avons aussi toutes et tous à l'esprit la naturalité de l'Afrique, ce continent où, comme l'écrit le *National Geographic* dans son guide des plus beaux parcs naturels du monde en 2017, le monde sauvage règne en maître : « Les parcs africains vibrent d'une énergie générée par les savanes vallonnées, les jungles luxuriantes, les

3. Wolf Feuerhahn, « Les catégories de l'entendement écologique : milieu, *Umwelt*, *environnement*, nature... », *Humanités environnementales. Enquêtes et contre-enquêtes*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, p. 19-41.

cascades spectaculaires, et bien sûr la faune exceptionnelle. [...] Ce très vieux continent nous donne le sentiment de remonter aux sources de l'histoire de la Terre : on y trouve les fleuves et les prairies d'où a jailli il y a bien longtemps une grande partie de ce qui vit sur notre planète⁴. » L'Afrique serait en quelque sorte « notre » jardin, celui qui s'est perdu en Europe mais qui perdurerait là-bas, dans ce continent lointain aux paysages qui nous ramèneraient « aux sources de l'histoire de la Terre ».

L'INVENTION DE LA NATURE PERDUE

Dans la nouvelle *Le Moine noir*, Anton Tchekhov⁵ raconte l'histoire d'Andreï Kovrine, intellectuel surmené qui part à la campagne se reposer chez des amis. Le fantôme d'un moine noir le fera basculer dans la folie, et il délaisse le jardin qu'il se promettait d'entretenir, jusqu'à ce que celui-ci soit définitivement perdu, à l'instar, peut-être, de la santé mentale de Kovrine. C'est du moins ce que racontent ses proches. Le jardin fut perdu le jour même où il a été trouvé.

Or, ce paradoxe n'est pas propre à la Russie de la fin du XIX^e siècle. Lorsque Tchekhov écrit cette histoire, en 1894, les Européens viennent de découvrir un autre jardin : l'Afrique. Seulement, à leurs yeux, ce jardin risque bien de disparaître si rien n'est fait pour empêcher ses occupants malhabiles de le détruire. C'est la raison d'être des enclos de nature qu'ils créent sur le continent : il faut mettre la nature en parc pour la sauver, coûte que coûte.

4. *National Geographic*, hors-série *Les Plus Beaux Parcs nationaux du monde*, 2017, p. 94.

5. En juillet 2022, l'ouverture du Festival d'Avignon mettait à l'honneur l'adaptation par Kirill Serebrennikov de la nouvelle d'Anton Tchekhov *Le Moine noir*.

Bien des récits raconteront cette épopée. L'un d'entre eux débute sur le rocher des Lions, là où le roi Mufasa présente son fils Simba à ses sujets. L'assemblée se tient au beau milieu d'une savane africaine, où se mêlent oasis, forêts primaires et plaines luxuriantes, girafes, zèbres et singes : le plus parfait des mondes sauvages. Mais lorsque Scar assassine son frère Mufasa, l'équilibre vacille : les hyènes prédatrices brûlent la savane, saccagent la nature. Comme les lions qui l'entourent, Mufasa, lui, sait ce qu'est le « cercle de la vie⁶ ». Il se doit de gouverner les créatures ignorantes qui menacent son équilibre, et c'est ce que fera son fils Simba, lorsqu'il récupérera le pouvoir. Le film s'achève alors là où il avait commencé, sur le rocher des Lions : le monde redevient vierge et sauvage, et la gouvernance morale et écologique des sujets qui le peuplent est restaurée⁷.

Cette histoire est celle du film, *Le Roi Lion*, qui, chacun le sait depuis sa sortie en 1994 alors que cela n'est dit nulle part, se déroule en Afrique. Mais combien savent que les parcs nationaux africains qui symbolisent cet éden africain n'ont pas toujours été vides d'habitants ? Combien savent qu'en réalité ils ont été vidés ? On compte environ 350 parcs nationaux en Afrique et, au XX^e siècle, plus d'un million d'agriculteurs et de bergers en ont été expulsés⁸. Cette histoire continue d'ailleurs aujourd'hui. En 2022, en Tanzanie, dans les plaines du Serengeti et du Ngorongoro, des milliers de Masai sont menacés d'être expulsés des réserves naturelles de la région. Plus largement, partout en Afrique, des centaines de milliers d'agriculteurs et de bergers sont punis d'amendes et de peines de prison pour avoir cultivé la

6. Titre du film de Disney *The Lion King. Circle of Life*, 1994.

7. William Adams, « Nature and the Colonial Mind », dans William Adams et Martin Mulligan, *Decolonizing Nature. Strategies for Conservation in a Post-Colonial Era*, Londres, Earthscan, 2003, p. 16-17.

8. Charles Geisler et Ragendra de Sousa, « From Refuge to Refugee : The African Case », *Public Administration and Development*, 21, 2001, p. 159-170.

terre⁹, fait pâturer leurs troupeaux ou chassé du petit gibier : ils sont jugés coupables de détruire le jardin d'Afrique. Cette accusation est la même depuis la fin du XIX^e siècle.

Or cette accusation dépasse la raison. Elle ne peut pas faire sens, car cette nature africaine ne peut tout simplement pas exister. Dès lors que les colons européens l'ont *trouvée*, ils l'ont déclarée *perdue* : ils ont décrété que l'Afrique était vierge, mais aussi surpeuplée ; qu'elle était intacte, mais dégradée ; naturelle, mais aussi dénaturée¹⁰. Ce mythe d'une nature à la fois sauvage et trop humaine perdue depuis plus d'un siècle, et sa pérennité tient, en grande partie, aux récits. Au moins trois histoires – le temps colonial, l'ère des indépendances et le temps postcolonial – peuvent nous permettre de comprendre l'origine de ces récits et leur façon de peser sur le présent¹¹.

PROTÉGER ET DÉTRUIRE LA NATURE : LA CONTRADICTION COLONIALE

Bras armé de l'expansion impériale, la science joue un rôle de premier ordre. Français et Britanniques en majorité, les botanistes et les forestiers européens qui arrivent en Afrique de l'Ouest à la fin du XIX^e siècle, découvrent, dans les campagnes, des villages entourés d'une maigre ceinture forestière, de la savane, puis à côté un autre village ceint

9. Daniel Brockington et James Igoe, « Eviction for Conservation : A Global Overview », *Conservation and Society*, 4-3, 2006, p. 424-470.

10. Beaucoup d'historiennes et d'historiens ont retracé l'histoire de ces mythes de la nature africaine : William Adams, Raf de Bont, Elizabeth Garland, Bernhard Gissibl, Melissa Leach, Stephen Macekura ou encore Roderick Neumann.

11. Les trois courtes histoires qui suivent sont le fruit de recherches menées de 2018 à 2022 dans le cadre de l'ANR PANSER (PAtrimoines Naturels aux Suds : une histoire globale à Échelle Réduite). Nous avons déjà publié ces résultats de recherche dans *L'Invention du colonialisme vert. Pour en finir avec le mythe de l'édén africain*, Paris, Flammarion, 2020 (rééd. 2022, coll. « Champs »).

de quelques arbres, de la savane, un village, et ainsi de suite. Influencés par la théorie du climax, c'est-à-dire d'un équilibre boisé originel, ces scientifiques sont alors persuadés qu'avant que des hommes occupent les lieux, il existait une forêt « primaire », dense, homogène, recouvrant tout ; puis les agriculteurs auraient réduit cette forêt à peau de chagrin, ce dont témoigneraient les quelques ceintures forestières qui demeurent autour des villages. Or, les botanistes et les forestiers européens ont lu l'histoire de ces écologies à l'envers. En Afrique de l'Ouest comme dans la plupart des écologies semi-arides du continent, il y avait, d'abord, de la savane. Puis les hommes ont cultivé la terre, ils ont enrichi les sols en pratiquant une agriculture sur brûlis (dans des conditions démographiques moindres que celles du XXI^e siècle), jusqu'à se doter d'une couverture forestière jamais abondante, mais jamais épuisée¹².

Affirmer qu'en tels ou tels territoires, la forêt a été réduite, cela peut relever de la science. Mais affirmer que la disparition des forêts et de la nature est une menace généralisée, exponentielle et homogène partout en Afrique, cela relève de savoirs préconçus. En Afrique comme partout ailleurs dans le monde, les hommes se sont adaptés à l'environnement en général, à la forêt en particulier. Mais au début du XX^e siècle, en Afrique, le récit de la dégradation va l'emporter. La colonisation provoque un choc écologique sans précédent, et les colons se révèlent incapables de réaliser que le capitalisme colonial, et non pas les Africains, provoque l'érosion des sols, la déforestation et la déplétion de la grande faune. Mais si le mythe de la dégradation l'emporte, c'est aussi parce qu'il y a d'autres *storytellers*, d'autres récits.

12. James Fairhead et Melissa Leach, *Misreading the African Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 ; Melissa Leach et James Fairhead, « Challenging Neo-Malthusian Deforestation Analysis in West Africa's Dynamic Forest Landscapes », *Population and Development Review*, 26-1, 2000, p. 17-43 ; Diana Davis, *The Arid Lands. History, Power, Knowledge*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2016.

Le plus connu d'entre eux est probablement celui du « bon » et du « mauvais » chasseur. Partis en safari depuis l'Ouganda l'un en 1907, l'autre en 1908, Theodore Roosevelt et Winston Churchill représentent la figure archétypique du « bon » chasseur : un homme blanc, qui chasse le trophée au fusil et avec bravoure. Ce sont ces chasseurs qui travaillent avec les administrations coloniales pour créer les premières réserves de chasse du continent, à partir de 1897 en Afrique de l'Est, réserves qui seront ensuite converties en parcs nationaux, sous l'impulsion, là encore, de ces « bons » chasseurs. Ces derniers se définissent alors en opposition au braconnier, le « mauvais » chasseur : un homme noir, qui chasse non pas le trophée mais la nourriture, à l'arc et à la lance plutôt qu'au fusil, avec cruauté et non pas avec courage. L'appropriation de ce récit permet aux États coloniaux, d'une part, d'imposer leur autorité dans les territoires qu'ils mettent en parc, d'autre part, d'enranger des bénéfices économiques en dynamisant l'industrie touristique naissante du safari, enfin, de légitimement priver les Africains de leurs droits de chasse puis de tout accès aux ressources naturelles conservées pour le bénéfice des Européens¹³.

Parallèlement à ce récit, celui de l'Afrique comme jardin d'Éden prend aussi son essor. Lorsque les colons européens partent tenter l'aventure coloniale à la fin du XIX^e siècle, ils laissent derrière eux une Europe radicalement transformée par l'urbanisation et l'industrialisation. Aussi sont-ils persuadés de retrouver en Afrique la nature qu'ils ont perdue chez eux : ici, la nature serait restée à l'état originel. C'est du moins l'histoire que diffuse la grande presse de l'époque, médiatisant les récits et les romans d'explorateurs et de voyageurs. Depuis le Tanganyika, Stanley et Livingstone comparent l'Afrique à un immense « jardin zoologique ». Depuis le Kenya, durant les

13. John MacKenzie, *The Empire of Nature : Hunting, Conservation and British Imperialism*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1988.

années 1930, la Danoise Karen Blixen écrit, dans *Out of Africa*, qu'ici le « vieil éléphant » et le « vieil homme » ont le même regard, celui où se lit l'éternité de la nature africaine. Ernest Hemingway, quant à lui, transporte le public occidental sur *Les Neiges du Kilimandjaro*, où le buffle, le lion et le rhinocéros régneraient en maîtres. Et à chacun de ces auteurs d'ajouter que cette nature édénique est menacée par des habitants malhabiles et destructeurs.

Romain Gary n'écrira pas autre chose à la veille des indépendances africaines. Dans *Les Racines du ciel*, prix Goncourt de 1956, Gary explique que la protection de la nature est une histoire d'homme blanc, une histoire d'homme « rassasié ». Fervent humaniste, il excuse et justifie alors le braconnage des éléphants par les Africains : ils n'auraient d'autre choix pour survivre que de massacrer la grande faune. Or, l'histoire contée par le romancier français se situe au Tchad, là où, à cette époque, en réalité, seules quelques centaines d'éléphants ont été épargnées par l'intensification du trafic d'ivoire né de la colonisation. Mais Gary présente l'Afrique comme un gigantesque bestiaire animal, et les Africains comme étant condamnés par leur pauvreté à braconner, encore et encore. Ainsi se renforce l'image d'une Afrique naturelle, menacée par ses habitants mais résistant tout de même à la modernité et à ses dégâts.

HISTOIRE DE QUELQUES CHIFFRES

Commence ensuite une seconde histoire, celle de la décolonisation. Définitivement convertis à la cause animale, les chasseurs devenus « bouchers repentis¹⁴ » militent pour que la fin de la colonisation de l'Afrique ne signe pas celle de la nature africaine. Afin de faire face à « l'africanisation » des

14. Richard Fitter et Sir Peter Scott, *The Penitent Butchers : The Fauna Preservation Society 1903-1978*, Londres, Collins, 1978.

parcs nationaux africains, ainsi qu'ils l'écrivent dans leurs archives¹⁵, ils intensifient alors leur engagement au sein des institutions conservacionnistes.

S'adaptant au contexte indépendantiste et tiers-mondiste, ces dernières changent de nom. Créée en 1903, la Society for the Preservation of the Fauna of the [British] Empire devient, en 1950, la Fauna Preservation Society. Mis sur pied en 1928, l'Office international de documentation et de corrélation pour la protection de la nature est rebaptisé, en 1948, Union internationale pour la protection de la nature (ce sera l'UICN, en 1956, le C de conservation remplaçant le P de protection). Ce sont ces institutions, et leurs experts, qui participent en 1961 à la rédaction du *Manifeste de Morges*, une petite ville suisse dans laquelle ils décident de mettre en place une banque dont la mission serait de « financer les experts qui iront aider les gouvernements africains à s'aider eux-mêmes ». Cette banque sera créée la même année, en septembre, sous le nom de Fonds mondial de la nature, World Wildlife Fund for Nature en anglais, le WWF. Tout au long des années 1960, la banque facilitera alors la reconversion des administrateurs coloniaux en experts internationaux.

WWF, UICN, FPS et d'autres organisations conservacionnistes font perdurer, depuis, le mythe du jardin (perdu) d'Afrique. Comment ? Encore une fois, en élaborant et en diffusant un récit de la dégradation. L'exemple éthiopien est très parlant à cet égard. En 1961, employé comme consultant par la FAO (l'agence des Nations unies pour l'alimentation et l'agriculture) et l'UICN, H. P. Huffnagel¹⁶ se rend à Addis-Abeba pour évaluer le couvert forestier du pays. Celui-ci

15. Au tournant des années 1950 et 1960, l'Unesco, l'UICN, le WWF et d'autres institutions internationales emploient le terme d'« africanisation ». Sur le terrain, les experts en conservation le répètent également ; voir par exemple : Ian Grimwood, *Ethiopia. Conservation of Nature and Natural Resources (November 1964 – February 1965)*, Paris, Unesco, 1965, p. 4 (Unesco WS/0865.66).

16. H. P. Huffnagel, *Agriculture in Ethiopia*, Rome (FAO, Food and Agriculture Organization), 1961, p. 405-406.

conclut que la couverture forestière éthiopienne est passée de 40 % du territoire en 1900 à 4 %. Mais ces chiffres ont une histoire singulière. Celui de 4 % vient d'une étude qu'Huffnagel découvre à Addis-Abeba, dans laquelle William Logan, un forestier canadien, estimait en 1946 que 5 % de la ville était couverte de forêts¹⁷. Quant au chiffre de 40 %, Huffnagel le tient d'une conversation avec Friedrich Von Breitenbach, le père des études éthiopiennes en foresterie, qui estimait, en 1961, qu'une couverture forestière de 37 % aurait autrefois existé là où se trouve maintenant une maigre végétation, au sud du pays¹⁸. Ces deux estimations n'ont pas de rapport l'une avec l'autre, elles sont le produit de simples observations visuelles, mais Huffnagel s'en satisfait. Il diminue le premier chiffre de 5 à 4 %, augmente le second de 37 à 40 %, puis les convertit en données scientifiques¹⁹.

Ces chiffres président aujourd'hui encore aux politiques forestières éthiopiennes, et le vice-président états-unien Al Gore n'hésitera pas à les reprendre dans ses ouvrages²⁰, pour lesquels il recevra, en 2007, le prix Nobel de la Paix en récompense à son engagement dans la lutte contre le changement climatique. En Éthiopie comme dans la majorité des autres États africains, les croyances environnementales continuent en fait de l'emporter sur la science écologique²¹ :

17. William Logan, *An Introduction to the Forests of Central and Southern Ethiopia*, Oxford, Oxford University Press, 1946, p. 23-27.

18. Friedrich Von Breitenbach, « National Forestry Development Planning : A Feasibility and Priority Study on the Example of Ethiopia », *Ethiopian Forestry Review*, 3, 1962, p. 43.

19. James McCann, « The Plow and the Forest : Narratives of Deforestation in Ethiopia, 1840-1992 », *Environmental History*, vol. 2, n° 2, 1997, p. 138-159.

20. Al Gore, *Earth in the Balance : Ecology and the Human Spirit*, New York, Houghton Mifflin, 1992, p. 107 ; Al Gore, *An Inconvenient Truth : The Planetary Emergency of Global Warming and What We Can Do about It*, Emmaus, Rodale Books, 2006, p. 148.

21. Stephen Macekura, *Of Limits and Growth : The Rise of Global Sustainable Development in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2015.

l'histoire (ce qui fut) s'efface derrière le récit (ce que l'on voudrait qu'il se soit passé).

SAUVER LA NATURE CONTRE SES HABITANTS ?

L'histoire de la colonisation puis celle de la décolonisation ne suffisent pas, toutefois, à expliquer l'actualité du mythe de l'éden africain. Il y a aussi, enfin, une histoire postcoloniale qu'il est possible d'éclairer en restant encore une fois en Éthiopie et, plus précisément, dans le village de Gich. Celui-ci est niché à 3 800 mètres d'altitude, dans les montagnes du Simien, au nord du pays. Le Simien fut inscrit au Patrimoine mondial de l'humanité par l'Unesco en 1978 pour sa nature, ses panoramas et sa faune exceptionnelle, tout particulièrement incarnée par le *Walia ibex*, une espèce de bouquetin endémique au nord éthiopien. Mais en 1996, le parc fut rétrogradé sur la Liste du patrimoine mondial en péril, les experts mandatés par l'Unesco estimant que l'agriculture et le pastoralisme menaçaient la nature de destruction. Puis, année après année, les experts de l'Unesco, de l'UICN et du WWF demandèrent aux autorités éthiopiennes de déplacer les populations hors du parc, afin que sa naturalité soit sauvée de ses habitants. C'est ce qu'a fini par faire l'État éthiopien. Les quelque 3 000 agriculteurs et bergers de Gich, village le plus peuplé du parc, ont été expulsés en 2016 et, l'année suivante, le parc a retrouvé son statut de Patrimoine mondial.

Comment expliquer l'histoire du village de Gich ? De façon simpliste, il s'agirait de faire de l'Éthiopie la victime passive d'un néocolonialisme porté par les institutions internationales nées au moment des indépendances. Certes, comme ses homologues africains, l'Éthiopie n'a pas choisi le cadre culturel de l'action patrimoniale globale, selon laquelle la nature africaine devrait être protégée des Africains. Mais elle sait fort bien l'instrumentaliser. Impériales,

communistes puis libérales, les autorités éthiopiennes créent leurs parcs nationaux dans des territoires qui échappent à leur contrôle : à la frontière kényane dans le sud du pays, chez les semi-nomades à l'est et dans les maquis au nord, comme dans le Simien. Ainsi l'Éthiopie fait-elle d'une pierre deux coups. En expulsant les populations maquisardes du Simien, non seulement l'État s'attire la reconnaissance et les fonds des institutions internationales, mais il est aussi en mesure de planter le drapeau national là où sa souveraineté est menacée. Loin d'être néocoloniale, cette histoire est bel et bien postcoloniale : le passé colonial pèse sur le présent, certes, mais la capacité d'action des États africains est omniprésente.

Cette alliance postcoloniale entre l'expert et le dirigeant permet de sauver le jardin d'Afrique, pour les conservationnistes, pour les responsables politiques, pour les entreprises touristiques et les visiteurs qui louent leurs services. En revanche, les agriculteurs et les bergers ont bel et bien perdu leur jardin. Ils ont dû le quitter, car ils le menaçaient de destruction – les experts des institutions internationales le répètent depuis les années 1960.

Du siège parisien de l'Unesco au village éthiopien de Gich, des années 1960 au temps présent, un argument en particulier perdure : le *Walia ibex* est sur le point de disparaître, car la population humaine, trop nombreuse, empiète et détruit son habitat naturel. Or, lorsque l'on examine les archives produites par les institutions expertes, une tout autre histoire se dessine. En 1963, mandaté par l'Unesco, Leslie Brown dénombre 150 *Walia* dans le Simien : la « situation est grave, écrit-il, mais pas désespérée²² ». En 1978, pour le WWF, John Stephenson en compte 300, et il

22. Leslie Brown (ornithologue, ancien administrateur colonial au Kenya puis consultant international), *A Report on the Wild Life Situation in the Semien Mountains of North Ethiopia*, Addis-Abeba, 1963, p. 3 (Ethiopian Wildlife Conservation Authority, EWCA JB/6).

redoute que l'espèce soit « perdue à jamais²³ ». Puis, en 2001, mandatés par l'Unesco et l'UICN, Eric Edroma et Kes Hillman Smith recensent 450 *Walia* : à leurs yeux, ce chiffre « renforce le besoin de réduire ou d'exclure la présence humaine²⁴ ». Cinq ans plus tard, le même argument est repris par Lota Melamari, Bastian Bomhard et Guy Debonnet : ils estiment que la survie des 625 *Walia* du parc est menacée par le trop grand nombre de têtes de bétail pâturant dans le parc²⁵. Enfin, en 2017, c'est à Jeager Tilman de se rendre sur place et de rapporter à l'UICN et l'Unesco que, depuis l'expulsion des habitants de Gich, si le nombre de *Walia* semble « stable », la situation reste très « fragile²⁶ ». Les experts ne décrivent finalement rien d'autre qu'une croissance du nombre de *Walia ibex*. Pourtant, persuadés que les habitants représentent une menace, ils continuent de réclamer leur expulsion.

D'autres villageois risquent en effet de subir le même sort que ceux de Gich. En 2017, Philippos, un agriculteur cultivant ses terres vers Ambaras, à la frontière du parc, a été notifié par les autorités régionales de son éviction, et de celle de ses covillageois. Lorsqu'on lui demande ce qu'est pour lui la « nature », cette nature au nom de laquelle il doit quitter sa terre, Philippos emploie le terme anglophone de *nature* et

23. John G. Stephenson (employé de l'Ethiopian Wildlife Conservation Organization), *An Appraisal of the Current State of the Wildlife of Ethiopia with a Resultant Recommendation on the Banning of Sport Hunting*, Addis-Abeba, 23 août 1978, p. 1 (EWCA).

24. Eric Edroma (directeur du Uganda Institute of Ecology) et Kes Hillman Smith (employée de l'Institut congolais pour la conservation de la nature), *Monitoring Mission Report to Simien Mountains National Park and World Heritage Site, Ethiopia*, Addis-Abeba, 2001, p. 17 (EWCA).

25. Guy Debonnet (« Programme Specialist. Natural Heritage Section », Unesco), Lota Melamari (coordinatrice à la Wildlife Conservation Society of Tanzania) et Bastian Bomhard (« World Heritage Intern. Programme on Protected Areas », UICN), *Reactive Monitoring Mission to Simien Mountains National Park Ethiopia*, Addis-Abeba, 2006, p. 13 (EWCA).

26. Jeager Tilman (employé de la World Commission on Protected Areas), *IUCN. Reactive Monitoring Mission to Simien National Park, Ethiopia*, Addis-Abeba, 2017, p. 20 (EWCA).

le vocable *täfätro*, qui signifie en amharique : « Ce qui se crée et se recrée autour de nous. » Voilà sa réponse : « La nature c'est une ressource. C'est ce qui nous fait vivre. Mais c'est aussi ce qui nous fait quitter nos ressources, au nom de la ressource. On doit lutter pour nos ressources. Mais maintenant c'est parce qu'on nous dit de quitter nos ressources au nom de la ressource que ça nous dérange. Parce que la nature, c'est une ressource²⁷. »

Le désarroi et la confusion dans lesquels se trouve Philippos signalent toute l'absurdité du récit sur la nature lorsque celui-ci s'impose à celles et ceux qui ne l'ont pas formulé. La réalité concrète du terrain vient encore renforcer l'absurdité qui peut naître de ce récit. La plupart des villageois du Simien ont quitté les lieux, mais ces derniers sont loin d'être vides. Ils sont désormais peuplés de touristes qui, eux, peuvent découvrir dans les 350 parcs nationaux d'Afrique le jardin édénique qui a depuis longtemps disparu chez eux. Seulement, pour trouver ce jardin, ils ne cessent de détruire. Lorsqu'un randonneur occidental se rend dans un parc d'Afrique, il aura généralement pris soin d'emporter avec lui des bâtons de randonnée en aluminium, une polaire, des chaussures Gore-Tex et son téléphone intelligent ; autant d'équipements qui ont nécessité une extraction de bauxite, de téflon, de pétrole, de néodyme et de tantale. Ajoutons à cela la demi-tonne de CO₂ émise par son voyage en avion, et l'on peut affirmer que visiter un parc naturel africain ou asiatique, c'est l'équivalent de détruire ailleurs les ressources qui sont mises en parc ici. Bref, il n'est pas question de protéger la nature mais de la consommer. Et cette action ne saurait perdurer si une multitude de récits ne l'accompagnaient. Ces récits ne viennent pas des chercheurs. Ils ne sont pas le produit de recherches fondées sur des données chiffrées et des enquêtes locales. Ce sont des récits de voyageurs

27. Entretien de l'auteur avec Philippos, Ambaras, 3 janvier 2019. Depuis trois ans, le Simien est le théâtre de la guerre en Éthiopie, il est donc impossible de savoir ce qui est arrivé depuis à Philippos.

et de romanciers, des récits de naturalistes, de botanistes puis de consultants, et des récits médiatiques qui, chacun à sa manière, accompagnent et soutiennent le mythe du jardin perdu d'Afrique.

C'est ici que l'histoire environnementale révèle peut-être l'un de ses principaux intérêts. En croisant les sources (écrits littéraires, rapports de mission, programmes d'aménagement, procès-verbaux, enquêtes orales) et la littérature produite par les historiens, on peut envisager la nature comme un territoire saisi par le politique et une ressource exploitée par une société, mais aussi comme une représentation à imposer dans l'espace public. Car l'histoire environnementale nous pousse à prendre les récits au sérieux. Qui en sont les locuteurs? Qui en sont les acteurs? Les bénéficiaires, ou les victimes? Faire l'histoire des récits sur la nature peut nous permettre non pas de retrouver le jardin que l'on croyait perdu, mais de trouver le jardin que l'on voudrait construire²⁸.

28. Cette enquête est basée sur une recherche menée dans les archives éthiopiennes de la nature puis dans celles des institutions internationales de la conservation engagées en Éthiopie et dans l'Afrique de l'Est : voir Blanc, *L'Invention du colonialisme vert*, *op. cit.*

Les mondes possibles du fantastique : sur la multiplication du point de vue

Massimo Fusillo

Le concept de point de vue est né des réflexions d'un romancier sur sa propre écriture et sur ses techniques narratives. Dans une série de préfaces, écrites entre 1907 et 1909 et parues dans l'édition définitive de ses œuvres (New York Edition), Henry James nous éclaire sur leur genèse ; ces textes représentent un moment clé dans l'élaboration de sa théorie littéraire. Ces réflexions multiformes et éclectiques exerceront une influence considérable sur la narratologie de la seconde moitié du XX^e siècle. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, en particulier, donnent une définition théorique du point de vue comme la relation entre le narrateur et ses personnages. Genette, en particulier, fait une nette distinction entre la notion de « voix » et celle de « focalisation » (terme qu'il préfère à « point de vue »), en distinguant trois types de focalisation.

Le premier est le point de vue canonique traditionnel, quand le narrateur sait et communique plus que ce que ses personnages savent et voient, en adoptant une vue panoramique surplombante (la « focalisation zéro » dans la taxonomie de Genette). On a affaire au point de vue subjectif, quand le narrateur communique uniquement ce qu'un personnage sait, perçoit et ressent (la « focalisation interne » genettienne) : cette pratique, qui est la plus chère à James, est empruntée à Flaubert et elle est caractéristique du genre narratif au XIX^e et au XX^e siècle (même si elle a quelques lointains antécédents dans les poésies épiques d'Apollonios de Rhodes et de Virgile). Le dernier type est le point de vue

d'un narrateur qui prétend en voir et en savoir moins que ses personnages, dont il ignore la vie intérieure et émotionnelle, se limitant à épier leurs actions et à décrire leurs comportements (la « focalisation externe » genettienne).

Les connotations magiques, philosophiques, religieuses – et même scolaires – du chiffre trois sont bien connues, et elles ne sont pas indifférentes au succès qu'il a eu dans les approches structuralistes. Genette, qui a décrit des formes intermédiaires et des sous-catégories, était conscient de la rigidité excessive du système de la focalisation. Le débat qui s'est développé au fil des ans sur le point de vue, qu'il est impossible de résumer brièvement, a connu récemment un nouvel engouement grâce aux sciences cognitives et à la narratologie postclassique. Nous ne retiendrons de ce débat que trois observations, en suivant notamment les théories que Manfred Jahn a exposées dans *The Cambridge Companion to Narrative* : 1) de nos jours, on préfère une échelle graduelle de situations à la typologie ternaire ; 2) la focalisation zéro (le point de vue omniscient) n'est plus considérée comme la solution standard ; ce qui domine c'est une coexistence de regards multiples (focalisation environnementale) ; 3) la focalisation externe n'est plus une catégorie autonome, mais seulement une variante spécifique, liée à la fiction d'action, comme dans le cas, par exemple, de certaines œuvres de Hemingway ou du roman *hard boiled* – un sous-genre du roman policier américain. Cependant, l'ambiguïté fondamentale de la notion de point de vue – notion qui a été récemment réexaminée, dans le domaine français, par Raphaël Baroni dans son essai « Perspective narrative, focalisation et point de vue : pour une synthèse » – reste inchangée. Cela constitue à la fois sa faiblesse et sa force : la coexistence des niveaux visuels-perceptifs, émotionnels, informationnels et idéologiques, qui permettent de définir autant de types différents.

DIFFRACTION, FOCALISATION : DE LA DIVERSITÉ DES POINTS DE VUE

Il faut en outre souligner la nature transmédiatique du point de vue. Cette notion est issue de la fiction littéraire et elle implique la présence d'un narrateur – même si cette présence a été contestée par Sylvie Patron en 2016 dans son livre *La Mort du narrateur et autres essais*. En toute logique, elle ne serait donc pas présente dans les textes théâtraux, où il n'y a pas d'instance énonciative médiatrice du récit, mais une interaction dialogique entre les personnages. Au théâtre, le point de vue est diffracté par les regards libres et mobiles des spectateurs qui peuvent se concentrer sur des personnages spécifiques ou d'infimes détails, ou bien observer la totalité de l'action. Cela n'empêche pas le metteur en scène d'orienter le point de vue par différentes stratégies expressives impliquant des codes non verbaux (jeux de lumière, effets sonores, gestes, mouvements scéniques). Toutefois, la notion suppose, comme l'expression même l'indique, une matrice visuelle qui devient photographique et cinématographique dans la reformulation de Genette. Au cinéma, la focalisation joue un rôle primordial, aussi bien dans le sens plus technique d'adoption de la perspective visuelle d'un personnage (« l'ocularisation »), que dans le sens d'une identification à la vie émotionnelle et aux attitudes mentales de celui-ci. Dans le premier cas, la technique n'est généralement pas utilisée pendant toute la durée du film, car elle serait trop artificielle (c'est néanmoins le cas de *The Lady in the Lake* de Robert Montgomery, États-Unis, 1947) : en effet, la narration cinématographique a besoin de mobilité, elle ne peut pas rester prisonnière d'un unique dispositif, tandis qu'un roman entièrement rédigé du point de vue d'un seul personnage est une pratique courante, inaugurée de manière programmatique par Henry James avec *What Maisie Knew* (1896). Le deuxième cas est plus répandu et plus intéressant d'un point de vue thématique :

un film peut faire d'un personnage le pivot sémantique autour duquel tourne l'intégralité de l'œuvre, comme cela se produit dans *Roma* d'Alfonso Cuarón (États-Unis, 2018), où la caméra reste toujours proche du protagoniste, comme un observateur impliqué, produisant une empathie totale avec cette figure subalterne.

LE DOUBLE OU COMMENT BROUILLER LES FRONTIÈRES ENTRE RÉEL ET SURNATUREL

Le point de vue joue un rôle fondamental dans le fantastique, c'est-à-dire dans une littérature qui ne dépeint pas un univers alternatif et parallèle dans lequel les lois de la logique ne s'appliquent pas (comme dans la science-fiction), mais un monde complètement similaire au nôtre, dans lequel se produisent des événements inexplicables qui remettent en question notre paradigme de la réalité, selon la définition donnée par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*. L'ambiguïté entre le réel et le surnaturel est certainement renforcée si nous adoptons le point de vue d'un seul personnage en limitant ainsi les informations de base. Les fictions du double offrent un exemple parlant de cette ambiguïté. Attesté dès l'Antiquité, ce thème a été populaire dans la littérature fantastique des XIX^e et XX^e siècles, qui fait volontiers vivre au lecteur une expérience de dédoublement et d'hallucination de l'intérieur, sans jamais donner une explication scientifique au phénomène et en laissant toujours planer une grande ambiguïté. Dans *Le Double* de Dostoïevski, l'identification avec le protagoniste Goliadkine, persécuté par une apparition de lui-même, est rigoureuse et elle envahit tout, jusqu'à la langue, grâce à une utilisation habile du discours indirect libre. Même lorsque, à la fin, de nombreux signaux indiquent au lecteur que le protagoniste va être admis dans un hôpital psychiatrique, aucune explication n'est jamais donnée : la rigueur

du point de vue renforce l'effet perturbateur de la rencontre avec soi-même.

Au XIX^e siècle, la difficulté à distinguer entre ce qui est réel et ce qui est surnaturel est un problème essentiel, sans doute en partie en réaction au rationalisme des Lumières. Mais au XX^e siècle, cette question ontologique semble avoir perdu de son importance : le matériel fantastique est introduit presque brutalement dans le récit, avec une forte dimension métalittéraire, souvent pour ébranler les visions de la réalité, les automatismes de la perception, comme cela se produit chez Kafka ou Borges, qui sont considérés comme les maîtres du néofantastique du XX^e siècle. Quelque chose de similaire se trouve déjà dans les nouvelles de Tchekhov, qui a joué un rôle important dans la transition entre le XIX^e et le XX^e siècle : nous pourrions même dire qu'il incarne au mieux l'extraordinaire richesse culturelle de ce moment charnière.

LE MOINE NOIR AU PRISME DE L'EXPÉRIENCE INTÉRIEURE

Appartenant aux œuvres de la maturité, *Le Moine noir* (que l'on lit ici dans la récente traduction de Gabriel Arout) est, dès le début, lié à une conscience centrale : le professeur Kovrine, surmené, est en proie à une dépression nerveuse. À travers ses yeux qui retrouvent l'enchantement de son enfance, nous voyons en détail le verger de Pessotzki, la maison de son tuteur, Iégor Semionovitch, dans laquelle il se rend pour trouver un peu de sérénité : les bizarreries décoratives, l'atmosphère joyeuse, les couleurs bigarrées qui donnent envie d'écrire des ballades. À travers le même filtre subjectif, nous assistons également à son histoire d'amour avec Tania, la fille de son tuteur. Cette idylle se mêle à la remémoration de souvenirs d'enfance : « Et le présent merveilleux se fondait en lui avec les impressions réveillées de son passé ; son âme en était pleine et il était

heureux [...] il lui semblait que la moindre de ses veines tremblait et frissonnait de plaisir » (p. 94). La vie à la campagne ne signifie pas la fin de la vie frétilante de la ville. La vie de Kovrine présente toujours des traits dionysiaques – le vin, les cigares et surtout la musique – qui l'épuisent. C'est sous leur effet que Kovrine se souvient de la légende du moine noir qui apparaît comme un mirage et erre dans tout l'univers. Sans s'en rendre compte, il arrive à la rivière, où il est confronté à la première apparition du moine, racontée rigoureusement de son point de vue subjectif, avec des éclairs de discours indirect libre. L'effet de la vision est surprenant : le protagoniste est « agréablement ému » et il a un visage « particulier, clair et inspiré » (p. 98). Contrairement aux textes fantastiques du XIX^e siècle, *Le Moine noir* ne décrit aucune angoisse profonde de matrice freudienne, mais plutôt un malaise associé à une certaine hypersensibilité et à la recherche de quelque chose d'insaisissable. C'est cette peur de la nouveauté, toujours sous-jacente au flux calme et régulier de la vie quotidienne, qui est d'ailleurs caractéristique de la poétique tchekhoviennne. La même technique du point de vue subjectif se retrouve dans la nouvelle apparition, racontée au chapitre 5, où le moine pousse le héros à se considérer comme une âme élue, vouée à la recherche du sublime. La dimension surnaturelle est intériorisée ; le professeur dira à Tania qu'il a vécu « des minutes merveilleuses et claires, des minutes qui ne sont pas de cette terre », juste avant de lui déclarer son amour et de lui proposer une vie commune. Ce n'est qu'à ce moment fondamental que le récit commence à adopter, en parallèle, le point de vue du personnage féminin, Tania, afin d'enregistrer ses oscillations intérieures totalement ambivalentes, entre exaltation et autodénigrement masochiste :

« Elle demeurait perplexe, stupéfaite et n'en croyait pas ses yeux... Tantôt elle était submergée par une joie telle qu'elle avait envie de s'envoler dans les nuages pour y prier Dieu ; tantôt, à l'idée soudaine qu'au mois d'août il lui faudrait désertier son nid et abandonner son père, ou encore en pensant, on ne sait pourquoi,

qu'elle n'était rien, insignifiante et indigne d'un homme aussi grand que Kovrine, elle courait dans sa chambre, s'enfermait à clé et pleurait amèrement pendant des heures (p. 112). »

L'attitude émotionnelle du tuteur, Iégor Semionovitch vis-à-vis du mariage de sa fille, est caractérisée par une ambivalence qui produit presque un dédoublement de personnalité. Elle s'exprime surtout dans son comportement extérieur, car le récit ne donne jamais directement accès à ses pensées ou ses émotions. Le régime de focalisation centré principalement sur Kovrine reste constant, même dans la deuxième partie du récit, entièrement dysphorique, avec le traitement de la maladie psychique du protagoniste, la dépression nerveuse de Tania, la mort de Iégor, le vide spirituel de Kovrine lorsque, ayant quitté Tania, il est marié à une nouvelle femme. Au moment de la mort, après la dernière apparition du moine, il revoit sa vie merveilleuse avec une « joie, un bonheur inexprimables et illimités » (p. 128).

LA MULTIPLICATION DES POINTS DE VUE CONCURRENTS

La multiplication des points de vue concurrents est une technique qui a été exploitée au mieux dans le modernisme, comme dans *The Sound and the Fury* (1929) de William Faulkner. Elle a aussi donné naissance à un chef-d'œuvre de relativisation du récit, *Rashomon* (1915) d'Akutagawa, splendidement adapté à l'écran par Akira Kurosawa (1950). Aujourd'hui, la même technique pourrait prendre de nouvelles configurations dans les perspectives créées et explorées par les fictions hyper-contemporaines. La réécriture du *Moine noir* de Tchekhov proposée par Kirill Serebrennikov repose sur le principe d'une série de « centres de conscience » successifs : les quatre épisodes ont pour titre le nom d'un personnage clé (le Vieux, Tania, Kovrine, le moine). Comme toujours sur

scène, les segments de focalisation interne sur la vie intérieure des personnages deviennent ici des répliques parlées : le concept même de point de vue perd son sens primordial, visuel et perceptif, pour devenir une vision du monde, qui ressort de l'interaction intersubjective. Confronter cette adaptation à la nouvelle donne le sentiment – qui ne va pas sans plaisir – que le texte est et n'est pas le même : il se transforme dans le temps et dans l'espace, en s'ouvrant même sur notre présent fait de guerres et de pandémies. Les critiques idéologiques qui étaient implicites dans Tchekhov sont ici plus explicites, notamment grâce à l'ajout du personnage du médecin, et certains thèmes principaux (la musique, la langue italienne) ressortent plus clairement, tandis que l'orchestration polyphonique altère complètement la focalisation du récit sur le héros. La temporalité est l'aspect qui change le plus radicalement : ce n'est plus le flux calme et linéaire de Tchekhov qui met l'accent sur les temps morts et les vides de sens, mais une circularité qui exprime davantage l'obsession. Si les trois premiers actes forment une ingénieuse adaptation de la nouvelle de Tchekhov, le dernier acte, avec le moine comme personnage clé, choisit un code stylistique différent, peut-être plus proche du *Faust* de Goethe, avec ses audacieuses contaminations ; et c'est précisément dans cette fin que nous parvenons à percevoir la valeur du genre fantastique au XX^e siècle et plus encore dans notre ère posthumaine.

Si le fantastique du XIX^e siècle étudié par Todorov mettait en scène l'incursion du surnaturel dans une réalité objective et rationnelle, aujourd'hui ce genre nous montre, de façon allégorique, l'effondrement de tout fondement ontologique. Dans une ère comme la nôtre, qui a perdu un sens fort de l'objectivité, les paradigmes de réalité ne peuvent qu'émerger de l'interaction entre multiples points de vue, toujours différents et souvent en conflit entre eux.

Raconter les êtres de l'ailleurs

Georges Vigarello

Les êtres de l'ailleurs, ceux des espaces les plus lointains, ceux dont les Occidentaux, dans les temps reculés, soupçonnent l'existence sans pouvoir encore la vérifier, sont l'objet d'une imagination sans limites, où l'inattendu voisine avec l'effrayant et le pensable avec l'impensable. Les mythes et les contes donnent existence à des corps aussi surprenants que disloqués, aussi inintelligibles qu'aberrants, à des individus aussi improbables que débridés. L'objectivité émerge, par contre, inévitablement, lorsque les distances se surmontent, lorsque la rencontre a lieu, lorsque le dialogue s'instaure : l'étranger perd en mystère, le différent en étrangeté. La présence de l'imaginaire demeure, toujours singulière, ostensible ou discrète, insistante ou larvée, orientée par la culture du temps. L'univers de la Renaissance fait basculer l'ailleurs – qui est pourtant apprécié – dans les marges de la stigmatisation divine et du rejet. L'univers des Lumières, quelques décennies plus tard, renvoie les terres nouvellement découvertes dans les marges des climats hostiles et dégradants. L'ambition savante du XIX^e siècle, enfin, fait basculer les corps éloignés dans un racisme excluant.

Un parcours historique, fût-il hâtif, révèle ainsi une résistance durable à envisager justement les distances, comme à représenter rationnellement l'étranger. D'où cette manière particulière de raconter les êtres de l'ailleurs, de les commenter, de les figurer, cette installation répétée de différences relevant de la croyance plus que de la réalité : fictions toujours résistantes, mais toujours contextualisées.

LES MONSTRES ANTIQUES PRODIGIEUX ET EFFRAYANTS

L'Occident antique, maîtrisant la Méditerranée, imagine un océan infranchissable, où foisonnent les vagues déferlantes et les ouragans qui engendrent des êtres hors normes, censés habiter d'inatteignables lointains. La peur surtout, le prodigieux aussi se décrivent, se précisent, révélant d'emblée combien la distance inconnue est originellement terrifiante. Les contes peuplent des îles curieuses, recelant des trésors défendus par des griffons capables de lacérer tout visiteur. Des géographies fabuleuses s'ajoutent, peuplant l'Afrique de sols brûlants, d'animaux cruels, de monstres installant la terreur, interdisant tout accès. La mythologie elle-même incarne, tout spécifiquement, le danger d'affronter l'inexploré, multipliant les êtres inquiétants, les lieux ténébreux, les scènes d'effroi. Le *Prométhée* d'Eschyle, au V^e siècle avant J.-C., le suggère mieux que tout autre, jusqu'à décliner successivement les menaces et adopter explicitement un accent d'épopée :

« Lorsque franchissant la mer mugissante, tu auras passé le détroit qui borne les deux continents, tu t'avanceras vers les portes flamboyantes du soleil, jusqu'au champ gorgonien de Cisthine, où demeurent les vieilles filles de Phorcys, trois sœurs au visage de cygne, qui n'ont aucune dent et un œil en commun, et qui jamais n'ont aperçu les rayons du soleil, ni l'astre de la nuit. Je t'avertis du péril. Évite aussi ces guerriers qui n'ont qu'un œil, les Arimaspes toujours à cheval, habitant des rives du Pluton qui roule de l'or dans ses flots. De là tu passeras dans une terre éloignée, chez un peuple noir, fixé proche des sources du jour au lieu d'où sort le fleuve d'Éthiopie¹. »

L'*Histoire naturelle* de Pline, au I^{er} siècle de notre ère, synthétise avec plus de richesse et de précision l'imaginaire

1. Eschyle, *Prométhée enchaîné* (V^e siècle av. J.-C.), vers 789 *sq.*, traduction Léon Halévy, Paris, 1849.

proliférant de telles références antiques. Tous les possibles s'y côtoient, toutes les dérives, tous les inattendus. Tout d'abord, les manques, tels les Blemmyes, humanité africaine dépourvue de tête, possédant « une bouche et des yeux fixés sur la poitrine² » ; les Himantopodes, obligés de ramper avec des pieds réduits à de « simples courroies³ » ; les Monocoles, perdus au fond de montagnes asiatiques, réduits à une jambe, mais demeurant « d'une remarquable agilité pour le saut⁴ ». Les excès ensuite, tels les pieds si grands des Sciapodes africains, qui les protègent de la chaleur une fois « étendus sur le dos⁵ », ou les oreilles si amples des Enoto-coetes asiatiques qu'elles « pendent jusqu'à leurs pieds » en leur permettant de « s'envelopper quand ils dorment⁶ ». Les hybridations également, tels les Aegipans, proches de l'Atlas africain, « aux pieds de chèvres, mi-hommes mi-animaux⁷ », les satyres, aussi velus que fourchus de pieds, ou les êtres sans nom en Inde, nés d'« accouplements entre hommes et bêtes sauvages », devenus « créatures mixtes et demi-bestiales⁸ », ou les Choromandes, nation des forêts indiennes, dépourvus de voix, « produisant d'horribles sons stridents, au corps velu, aux yeux glauques et aux dents de chien⁹ » ; s'y ajoutent enfin les « hommes à queue velue¹⁰ », mêlant tout autant le bestial et l'humain. Reste le jeu des chiffres : les groupes dont la durée de vie est infime, ceux dont la durée de vie est exponentielle, ceux dont la taille est minuscule, ceux dont la

2. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* (1^{er} siècle apr. J.-C.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 226.

3. *Id.*

4. *Ibid.*, p. 317.

5. *Id.*

6. Voir Strabon citant Mégasthène, *Géographie* (1^{er} siècle apr. J.-C.), Paris, 1867, t. III, p. 247.

7. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, *op. cit.*, p. 216.

8. *Ibid.*, p. 318.

9. *Ibid.*, p. 317.

10. *Id.*

taille est gigantesque, ou ceux dont l'âge de fécondité est précoce et ceux dont l'âge de fécondité est tardif. Les lointains mêleraient ainsi l'humanité curieuse et la sous-humanité, la bestialité curieuse et la fausse bestialité, témoignant d'une nature féconde comme jamais, hésitant sur mille formes possibles avant de livrer la « normalité ».

En revanche, il y a peu d'indications sur d'éventuelles organisations sociales. Ce sont les allures et les corps, la chair, l'apparence première qui retiennent le regard, ce sont les communications directes aussi, tels les Garamantes, qui « ne se marient pas et vivent avec les femmes indistinctement », ou les Gamphasantes, « nus et ignorant les combats, qui n'ont de relations avec aucun étranger¹¹ ». Le social ne saurait exister alors que les corps semblent, seuls, dominer.

Rien d'autre ici qu'une nature hésitante, ambiguë, survivant aux marges du monde connu, menaçante aussi par son inachèvement ; livrant comme des essais balbutiants avant d'atteindre la normalité, balançant entre le « moins » et le « plus », la faiblesse et l'agression. Nature profuse surtout, incernable enfin, dont le monde méditerranéen représente l'aboutissement.

LES SAUVAGES « MODERNES » AUX MARGES DE L'HUMAIN

De la conquête et de la maîtrise de l'outre-mer devraient, en revanche, émerger les changements les plus radicaux. La rencontre le confirme, *a priori*. Les êtres évoqués, une fois leur sol abordé, semblent, au premier regard, considérés tels qu'ils sont : excellence physique, surprenante perfection. Les Espagnols avouent même leur étonnement devant ce qu'ils jugent être sveltesse et sûreté, bravoure, sinon fierté. Les descriptions s'attardent à la robustesse des corps, sinon

11. *Ibid.*, p. 226.

aux beautés sauvages. Ce que précise François de Belleforest en 1575 :

« Bien proportionnés de membres, de stature moyenne, un peu plus grands que nous ne sommes, larges de poitrine, les bras forts et dispos, et aussi ils ont pieds et jambes propres à la course ; et n'ayant rien qui ne soit bien proportionné, sauf qu'ils ont la face large, quoique non tous, les yeux noirs et grands, le regard prompt et arrêté ; ils sont assez faibles de force mais subtils et aigus d'esprit et agiles et les plus grands coureurs de la terre¹². »

Très vite pourtant le regard peut s'inverser, la distance réimposer son mystère, l'imagination réimposer ses convictions. Ces corps apparemment vigoureux ne sont-ils pas systématiquement transformés par des gestes débridés ? Plusieurs de ces sauvages se barbouillent la peau comme à plaisir, « se perçant le visage de tous côtés¹³ », ajoutant cicatrices et couleurs, pendentifs, anneaux divers, s'émerveillant à la moindre ferrure ou au moindre miroir. Leur état d'extrême pauvreté ajoute d'ailleurs la « crédulité » à la « simplicité¹⁴ ». Leur physionomie se dégrade par des traitements « incroyables¹⁵ » qui font basculer leur allure de l'agréable au « monstrueux¹⁶ ». Plus sourdement, c'est à la bête sauvage que font songer ces êtres démunis de tout : eux qui mangent les plus sordides aliments, « racines, rats, fourmis, vers, salamandres et serpents¹⁷... », eux qui n'ont d'autre gîte que la terre, « couchant

12. François de Belleforest, *La Cosmographie universelle de tout le monde*, Paris, 1575, t. III, p. 2176.

13. Americo Vespuce, lettre du 18 juillet 1500, envoyée de Séville à Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, à Florence, dans *Le Nouveau Monde (1504), les quatre voyages d'Amerigo Vespucci*, traduction, introduction et notes de Jean-Paul Duviols, Paris, Chandeigne, 2020, p. 200.

14. Belleforest, *op. cit.*, t. III, p. 2195.

15. *Ibid.*, p. 200.

16. *Ibid.*, « Ils ressemblent plus à des monstres qu'à des hommes », p. 201.

17. Johann Boemus, *Gli Costumi, le leggi et l'usanze di tutte le genti*, Venetia, 1569, p. 197.

sur le lit de la mère universelle de tous les animaux¹⁸ », eux qui n'ont d'autre loi que « l'instinct naturel¹⁹ ». D'autant qu'ignorant toute religion, « sans connaissance de Dieu ni de sa loi²⁰ », ils ignoreraient aussi toute valeur. Difficile, du coup, d'appliquer les catégories « normales » de l'humain à ce qui serait « animal » : le « courage » n'y serait qu'acharnement de la bête, la force n'y serait que brutalité. Ce que confirme, en quelques mots, l'implacable évocation de François de Belleforest :

« L'Amérique est habitée, outre les Chrétiens qui y sont depuis Americo Vespuce, de gens merveilleusement étranges et sauvages, sans foi ni loi, sans religion, sans civilité aucune, mais vivant comme bêtes irraisonnables ainsi que la nature les a produits, mangeant racines, demeurant toujours nus, tant hommes que femmes, jusques à temps, peut-être, qu'ils seront hantés des chrétiens²¹... »

La seule « prunelle » des sauvages, déjà, en serait le signe : fixation acharnée, étrange lueur. Les témoignages se multiplient sur le « regard cruel²² » de nombre d'entre eux ; ou sur leur regard « hideux, terrible, infernal²³ » ; ou, tout simplement, sur son reflet bestial : « Leur regard est presque comme celui d'une bête sauvage²⁴. » D'où ce double éloignement de l'humanité : la présence animale, la présence infernale. Satan, « prince d'orgueil²⁵ », est régulièrement évoqué par ces voyageurs imprégnés de la vision chrétienne. Son intervention

18. Belleforest, *op. cit.*, t. III, p. 2178.

19. Antonio Pigafetta, *Premier voyage autour du monde* (1516), Paris, an IX, p. 16.

20. Belleforest, *op. cit.*, t. III, p. 2179.

21. *Id.*

22. Christophe Colomb, « Premières navigations », dans Édouard Charton, *Voyageurs anciens et modernes*, Paris, 1861, t. III, p. 145.

23. *Id.*

24. Belleforest, *op. cit.*

25. Joseph Acosta, *Histoire naturelle et morale des Indes tant orientales qu'occidentales*, Paris, 1598, p. 321.

expliquerait superstitions et atrocités. Elle expliquerait aussi « tromperies » et « illusions » dont ces « misérables²⁶ » seraient l'objet. Jacques Cartier, par exemple, soupçonnant quelques cérémonies chez les sauvages de Montréal, ne peut justifier ces pratiques que par l'action démoniaque : « Il faut savoir que ce peuple ne reconnaît point d'autre Dieu que Satan, et ne sait ce que c'est que l'éternité²⁷. »

Une pratique, jugée d'emblée évidente, achèverait enfin l'éloignement de l'humain : celle des « mangeurs d'hommes²⁸ ». Aucune hésitation par exemple sur l'origine des viandes séchant dans les quelques villages rencontrés par Americo Vespuce en 1500 : « Chair humaine salée accrochée aux poutres des maisons²⁹. » Le cannibalisme confirmerait définitivement l'atrocité. Ce crime majeur diabolise définitivement ses auteurs :

« Ces peuples sont barbares, anthropophages, mangeurs de chair humaine, ils se dévorent entre eux lorsqu'ils peuvent faire des prisonniers de guerre et même sans être en hostilité ouverte, quand ils réussissent à prendre par trahison³⁰. »

Les êtres des terres lointaines se révèlent alors si « frustes », apparemment, que nombre d'Espagnols ont pu hésiter sur leur statut d'hommes, jusqu'à questionner la « nécessité de les baptiser³¹ ». Aucune humanité possible dans ce cas. La « vraie » conscience, la « vraie » vaillance supposent ici la

26. *Ibid.*, p. 229.

27. Jacques Cartier, cité par Belleforest, *op. cit.*, p. 2187 (deuxième voyage, 1535).

28. François de Magellan, « Voyage autour du monde (1518-1521) », dans Charton, *op. cit.*, p. 279.

29. Vespuce, *op. cit.*, p. 202.

30. Alvaro Mendaña de Neyra, « Courte relation à la recherche de la Nouvelle-Guinée (1567) », dans Charton, *op. cit.*, t. IV, p. 190.

31. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts divisés en 2 tomes*, Paris, 1690, art. « Homme ». Les Espagnols « ont mis en question si les Indiens étaient des hommes et si on devait les baptiser ».

référence à l'honneur autant que la référence à la loi, ce dont l'univers sauvage ne saurait témoigner. Imagination encore, de la part des Occidentaux, mais totalement enserrée dans l'univers religieux auquel, au XVI^e siècle, ils ne peuvent encore échapper. Fiction, autrement dit, mais clairement contextualisée.

L'AILLEURS DES LUMIÈRES DANS LES CLIMATS EXTRÊMES

Avec les Lumières s'imposent des exigences nouvelles. Les voyages au long cours, selon des projets totalement inédits, sont aussi des voyages visant le « savoir », celui des géographies, celui des sols, celui des ethnies. Naissent des synthèses, des vues traversant terres et océans, des survols parcourant l'univers, ses inattendus, ses immensités. Une manière de décliner non seulement les variétés humaines, non seulement leurs constats, mais les causes censées les expliquer. Toute la différence entre les propos d'Alexandre Ross en 1666 explorant les « religions du monde³² » pour mieux partager le « vrai » du « faux », stigmatiser l'hérésie et condamner les mille éloignements du dogme, et ceux de Bernard Picard et Jean-Frédéric Bernard, de 1723 à 1743, recensant les « cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde³³ » pour mieux explorer les différents modes de penser et d'exister, les promouvoir en autant d'« objets de savoir³⁴ ». Plus systématiques encore sont les *Considérations générales sur les principes élémentaires du tem-*

32. Alexandre Ross, *Les Religions du monde*, Paris, 1666.

33. Bernard Picart et Jean-Frédéric Bernard, *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, Paris, 1723-1743, 8 vol.

34. Voir Antoine Lilti, « Les religions en pleines Lumières », *Le Monde*, 18 décembre 2015.

*pérament et du caractère naturel des peuples*³⁵, développées par Thomas-Jean Pichon en 1765. Ou le *Traité de l'homme*, de Georges-Louis Leclerc de Buffon, avec ses éditions successives jusqu'en 1777, dessinant le projet le plus achevé : climat, nourriture et mœurs engendreraient les différences, le climat surtout, celui allant des terres glacées aux terres surchauffées, des plaines fertiles aux montagnes désolées, des rivages luxuriants aux intérieurs dépeuplés. Les lointains se réordonnent, l'univers se réorganise, une dynamique s'impose, aiguissant les distances à partir des régions tempérées. Un mot l'emporte, jusque-là ignoré, celui de « dégénération » : les corps s'altèrent, se « défont », les mœurs s'appauvrissent, les manques s'ajoutent, lorsque s'éloignent les zones jugées les plus favorables à la vie. Déformations inexorables, anomalies obligées :

« Dès que l'homme a commencé à changer de ciel, et qu'il s'est répandu de climat en climat, sa nature a subi des altérations : elles ont été légères dans les contrées tempérées, que nous supposons voisines du lieu de son origine : mais elles ont augmenté à mesure qu'il s'en était éloigné³⁶. »

La « dégénération » n'est en rien la « monstruosité », telle que la tradition l'évoquait. Elle est dégradation, amoindrissement, perte de force ou de beauté. Non plus les étrangetés insolites longtemps imaginées, mais les déformations, les déchéances, les atrophies ; non plus le « balbutiement », mais la « déconstruction ». Ce qui révèle combien le regard, lentement, « se normalise », laissant osciller des degrés autour d'un modèle « occidentalisé ». L'extrême nord en est le premier exemple, avec ses terres désolées, proches du pôle, celles des Samoyèdes ou des Lapons, où les « humains »

35. Thomas-Jean Pichon, *La Physique de l'histoire ou Considérations générales sur les principes élémentaires du tempérament et du caractère naturel des peuples*, Paris, 1765.

36. Georges-Louis Leclerc de Buffon, « De la dégénération des animaux » (1766), dans *Œuvres philosophiques*, Paris, PuF, 1954, p. 394.

ne seraient plus dotés de cornes recourbées, à l'image de quelques affirmations et dérives classiques³⁷, mais où les chairs s'étranglent face au froid, où les subsistances se raréfient face aux déserts. Hommes et femmes y sont « très petits, trapus, quoique maigres : la plupart n'ont que quatre pieds de hauteur, et les plus grands n'en ont que quatre et demi [1,40 mètre] ». La tête semble disproportionnée, « grosse », avec « une voix grêle³⁸ » et une bouche démesurée. Les techniques y sont sommaires : « Tous vivent sous terre ou dans les cabanes presque entièrement enterrées, et couvertes d'écorce d'arbre ou d'os de poisson³⁹. » Les nourritures y sont frugales, avec leur pain limité à quelque « farine d'os de poisson⁴⁰ ». Les mœurs y sont grossières, avec leurs « superstitions » et leur « stupidité⁴¹ ».

Suivent, plus au sud, les Ostiaques, ressemblant aux Samoyèdes sans doute, mais « un peu moins laids et moins raccourcis que les autres », au point « de faire la nuance entre la race lapone et la race tartare⁴² ». Alors qu'en poursuivant encore vers le sud et l'orient, les « traits s'adoucissent », les « mœurs se civilisent⁴³ ». Chinois et Japonais, plus industriels que les Tartares, plus entrepreneurs, plus « cérémonieux », aux « membres bien proportionnés », au « visage large et rond », aux « yeux petits », aux « paupières élevées⁴⁴ », différent des Européens, tout en formant « une seule et même race d'hommes qui se sont

37. Pierre-Martin de La Martinière, *Nouveau voyage vers le Septentrion...*, Paris, 1671, p. 183. Voir la planche de l'édition de 1708, p. 312.

38. Georges-Louis Leclerc de Buffon, « Traité de l'homme » (1749), dans *Œuvres complètes*, Paris, 1836, t. IV, p. 168.

39. *Ibid.*, p. 170.

40. *Ibid.*, p. 169.

41. *Id.*

42. *Ibid.*, p. 170.

43. *Ibid.*, p. 172.

44. *Id.*

très anciennement civilisés⁴⁵ ». Avec des nuances pourtant. Allures et coutumes peuvent varier avec le changement de lieu. Errances et déplacements peuvent les modifier. Buffon cite les propos d'un père jésuite, familier de la cour chinoise, censés le confirmer :

« Il se souvient qu'ayant suivi l'empereur jusqu'au 48° degré de latitude nord dans la Tartarie, il trouva des Chinois de Nankin qui s'y étaient établis et que leurs enfants étaient devenus de vrais Mangous, ayant la tête enfoncée dans les épaules, les jambes cagneuses, et dans tout l'air une grossièreté et une malpropreté qui rebutaient⁴⁶. »

Terres et climats dicteraient ainsi apparences et mœurs. Raisonement identique pour l'autre hémisphère, où la peau « noire » et les penchants « grossiers » l'emportent sous les chaleurs « excessives » des tropiques, comme chez les Éthiopiens, « peuple à demi policé », avec leurs « maisons mal bâties » et leurs « terres mal cultivées⁴⁷ », situés entre les Maures, plus industriels, et les Sénégalais, « très paresseux », n'ayant ni blé, ni vin, ni fruits, au point de ne vivre que « de poisson et de millet⁴⁸ ».

Aucune exhaustivité chez Buffon, avouant qu'existent encore des terres inexplorées, des lieux non visités, reconnaissant que les peuples habitant « l'intérieur de l'Afrique ne nous sont pas assez connus pour pouvoir les décrire⁴⁹ », imaginant des « hommes blancs » au cœur du continent, dominés par la froideur des montagnes ou la température d'un « en deçà du tropique⁵⁰ », ou spéculant sur des dégradations possibles, dont celles de mangeurs de sauterelles, les

45. *Ibid.*, p. 174.

46. *Id.*

47. *Ibid.*, p. 191.

48. *Ibid.*, p. 195.

49. *Ibid.*, p. 200.

50. *Ibid.*, p. 211.

« acridophages⁵¹ », bientôt envahis par ces insectes, rongés de l'intérieur, du ventre à la poitrine, livrés de part en part à leur voracité.

Cette révolution du regard, avec ses limites, est opérée par les Lumières, qui ont quasiment réordonné l'ailleurs et les lointains, hiérarchisant les mœurs, concevant autrement les espaces, expliquant autrement les disparités ; si elles ont banni les monstruositées en évoquant des distances ou des déformations plus réglées, elles ont indéniablement entretenu de l'imaginaire. Celui-ci traverse leurs descriptions comme leurs explications. Avec lui, leur regard s'est nourri de fictions « prévisibles », jouant elles-mêmes avec l'exigence savante du temps, projetant de l'organisation ou de la désorganisation, là même où les différences n'étaient que fortuites ou quasiment dénuées d'intérêt.

Autant dire que les différences raciales, poursuivies avec une exigence chiffrée, au siècle suivant, attribuent aux êtres des lointains des profils mêlant, tout autant, le geste imaginaire au geste savant.

L'histoire, aussi hâtive ou surplombante soit-elle, montre ainsi combien la distance et l'éloignement rendent difficile, voire impossible, d'imposer silence à l'imagination, inévitable part donnée au conte et à la sensibilité.

51. *Ibid.*, p. 192.

Changer d'histoires ?

Le jour se lève à peine dans la baie d'Aulis. Agamemnon doute, pleure, ment et cède à ce qu'il pense inévitable. Mais si les dieux ne sont qu'une fable, alors les hommes et les rois restent seuls dans les tourments du questionnement intérieur et dans l'impuissance à changer l'histoire. Et Iphigénie meurt de vouloir s'appartenir ! (Anne Théron)

En filant un récit sans fin pour sauver sa vie, Schéhérazade montre que la parole peut contenir la tyrannie. Les multiples interprétations des *Mille et Une Nuits* ne cessent d'évoquer les pouvoirs de la fiction et ses enjeux politiques. Le désir de récit n'est pas l'apanage des rois. (Carole Boidin)

Oreste, Iphigénie... Si le mythe préexiste au théâtre, la tragédie grecque en propose sans cesse de nouvelles lectures. L'étude des différentes interprétations permet de mieux comprendre les adaptations contemporaines et comment celles-ci peuvent si bien résonner avec l'actualité, quels que soient les contextes historiques. (Enrico Medda)

Préserver la paix à venir, la guerre juste... Si les agressés peuvent en appeler à la défense de la patrie ou à leur propre survie, les assaillants doivent inventer des arguments pour enrôler les autres pays et convaincre leurs soldats de se battre. L'invasion de l'Ukraine repose avec force la question des justifications avancées pour légitimer le déclenchement d'une guerre. Comment se déploient les justifications, sur quels arguments et comment ceux-ci ont-ils évolué dans l'histoire contemporaine ? (Irène Herrmann)

L'ultime liberté d'Iphigénie

Anne Théron

Entretien avec Clotilde Thouret et Paulin Isnard ;
avec la participation de Mireille Besson,
Patrick Boucheron, Caroline Callard,
Irène Herrmann et Grégoire Mallard

Le jour se lève dans la baie d'Aulis. Mille navires, peut-être deux mille...

Les voiles sont comme de grandes fleurs fanées. Les guerriers attendent dans l'ennui à cause d'une promesse de vengeance faite à Tyndare. Hélène a été enlevée ! C'est pour elle qu'ils attendent de partir pour Troie.

Est-ce qu'un père peut sacrifier sa fille pour un souffle de vent ? Agamemnon pleure. Hélène vivrait et Iphigénie ne sentirait plus le soleil sur sa peau. Ménélas, qui voulait cette guerre de vengeance, commence aussi à douter. Brisée par la colère, Clytemnestre dit que ce qui est inévitable n'est pas le juste, que renoncer à sauver Iphigénie est une limite qu'aucun roi n'aurait osé franchir. Face aux mensonges, au pouvoir qui engendre le crime, à la guerre, Iphigénie préfère la mort pour disparaître du jeu.

Dans le texte de Tiago Rodrigues, les dieux n'existent plus pour justifier le sacrifice ; reste la responsabilité des hommes.

Anne Théron, metteuse en scène, a présenté Iphigénie de Tiago Rodrigues au Festival d'Avignon 2022.

Clotilde Thouret : Anne Théron, vous êtes romancière, dramaturge, scénariste, metteuse en scène, réalisatrice. Ces dernières années, vous avez mis en scène de nombreuses créations à partir de textes d'auteurs très divers, comme Diderot, Elfriede Jelinek, Christophe Tarkos ou encore Racine.

Vos créations du *Richard III* de Carmelo Bene, d'*Andromaque 2010* d'après Racine, ou encore de votre *Antigone hors-la-loi* font apparaître une forme de cohérence, une logique, un sillon tracé qui mène à l'*Iphigénie* de Tiago Rodrigues.

Kirill Serebrennikov, à propos du *Moine noir*, évoque un « espace de la haute tragédie » où l'air est raréfié, où les lois communes ne régissent plus les vies humaines. Il m'a semblé qu'il y avait là un écho avec votre mise en scène d'*Iphigénie*. En effet, l'espace de l'*Iphigénie* de Sophocle ou celui de l'*Iphigénie* de Tiago Rodrigues relèvent peut-être eux aussi de l'espace de la haute tragédie.

Dans votre travail, il y a des procédés qui créent une forme de distance. Les textes antiques et classiques, qui mettent en scène la légende des Atrides, sont comme défamiliarisés par la réécriture de Tiago Rodrigues, mais aussi par vos choix de mise en scène.

Par exemple, les personnages y apparaissent comme des revenants : ils reviennent sur le lieu du sacrifice, sur cette plage, et ils reviennent aussi sur leur passé. On découvre alors une Iphigénie avec une sorte de distance intérieure.

Est-ce que vous envisagez une forme de dialectique entre la distance et la proximité ? Est-ce que par ce détour, par ce jeu de distance ou de décalage, vous cherchez aussi à parler d'un présent, peut-être du présent de la guerre ? Est-ce que, pour vous, plus on s'éloigne, plus on se rapproche du réel ? Est-ce que le travail que vous faites au théâtre pourrait se décrire comme la façon de trouver une bonne distance, y compris avec le jeu avec les acteurs ?

Anne Théron : Je ne suis pas dramaturge. Pour la mise en scène d'*Iphigénie*, j'ai travaillé avec Thomas Resendes, qui est aussi le traducteur de Tiago Rodrigues.

Depuis toujours, je travaille sur le rapport entre le champ et le hors-champ. Je tente de mettre en scène l'invisible et de faire entendre ce qui n'est pas dit. Il faut de la lumière pour que l'on puisse apprécier l'ombre, du son pour entendre le silence.

J'avoue que je ne sais pas très bien ce qu'est le réel : cela fait partie de mes grandes interrogations. Toute vie est une fiction, particulièrement en ce qui concerne notre mémoire – qui est notre force et également notre drame. Je suis dans ces jeux de va-et-vient. Par principe, je ne crois en rien, mais je crois à tout.

J'essaie de fabriquer des objets. Un spectacle est un objet dont la colonne vertébrale est le texte. Cette colonne vertébrale est soutenue par les comédiens, mais aussi par la scénographie, le son, la lumière, l'image – par l'ensemble de la mise en scène.

J'essaie de rendre fluide et tangible le rapport au temps et à l'espace. Le texte de Tiago Rodrigues raconte une Iphigénie actuelle. Tiago Rodrigues n'a pas réécrit *Iphigénie*, il l'a inventée. Il l'a d'autant plus inventée qu'il a mis un terme définitif à la fable. Les Atrides vont mourir pour la dernière fois. C'est en cela que c'est une pièce incroyablement féministe et révolutionnaire.

Je consomme énormément d'images. Je lis beaucoup, je lis tout, je mélange tout. Je viens seulement de comprendre que cette image obsessionnelle des corps qui sortent de l'eau du film *Valse avec Bachir*¹ avait influencé le prologue. Je me suis aussi appuyée sur le film magnifique d'Apichatpong Weerasethakul, *Memoria*, avec cette femme (sublime Tilda

1. Documentaire d'animation d'Ari Folman.

Swinton) qui entend des sons puissants qui partent du centre de la terre.

Iphigénie vient de très loin et j'étais obsédée par la question de l'origine. D'où est-ce que ça part ? Y a-t-il un point d'origine à la création ? Y a-t-il un point d'origine à la parole ? C'est la raison de la présence, dans le décor, de ces fissures : la terre s'écarte, parce que ce qui est enterré est mal enterré, n'est pas enterré. Derrida disait qu'il faut que les spectres parlent. C'est pourquoi il y a ces voix qui remontent. En fait, les voix qu'on entend au début, les cris, les plaintes, sont des anciennes versions d'*Iphigénie* en général, en particulier celle d'Euripide. Je n'aime pas l'*Iphigénie* de Racine ; en revanche celle d'Euripide me fascine par la brutalité de ce « mon père m'égorge » comme dans la mise en scène de Maurice Escande².

Il est remarquable que ce soit un homme qui, un jour, ait écrit : « Bon, on va arrêter cette affaire-là. » C'est un homme qui a osé mettre un point final à l'histoire d'Iphigénie – et cela me réjouit que ce soit Tiago Rodrigues qui ait écrit cette pièce.

Clotilde Thouret : Votre pièce retrace ce trajet depuis l'origine, depuis la sédimentation de toutes les *Iphigénie* jusqu'à cette demande d'oubli final – ce qui a quelque chose de paradoxal puisque un spectacle se répète et, malgré tout, veut aller vers sa fin et sa propre disparition.

Paulin Ismard : Les brouillages de temporalité sont particulièrement frappants dans la pièce. Les acteurs disent se souvenir des choses qui sont en train de s'accomplir ou qui vont se produire. C'est une représentation très juste de ce qu'est un mythe, qui n'est jamais un texte figé mais une

2. C'est dans l'adaptation de la pièce d'Euripide, *Iphigénie à Aulis*, au Festival des chorégraphies d'Orange, 27 juillet 1963, dans une chorégraphie de Michel Descombey (1930-2011) et une mise en scène de Maurice Escande (1892-1973).

armature narrative qui prend son sens dans un contexte précis d'énonciation. Car un mythe ne cesse d'être reraconté, avec d'innombrables variations selon la situation précise au cours de laquelle il est raconté ou mis en scène. Vous reprenez le canevas qui est celui de l'Iphigénie d'Euripide, mais il y a un coup de théâtre magnifique : le discours final d'Iphigénie.

Anne Théron : Oui, et puis avant, il y a le discours de Clytemnestre, qui n'est pas seulement celui d'une mère, mais d'une femme avec une parole et une pensée politique.

Paulin Isnard : Il y a donc de l'amour entre Agamemnon et Clytemnestre ?

Anne Théron : Beaucoup. L'amour existe aussi bien entre Clytemnestre et Agamemnon, qu'entre Achille et Iphigénie. Tiago Rodrigues s'est arrangé pour qu'Iphigénie, cette jeune fille qui va mourir vierge, traverse quand même l'amour.

C'est un texte organique. Quand les gens sont brisés, ils sont brisés à l'intérieur de leur être, dans leurs poumons, leur foie, etc. Ce qui est beau dans le texte de Tiago, c'est qu'il nous rappelle que nous sommes avant tout des corps. Nous sommes des composés d'organes au travail.

Clotilde Thouret : Vous évoquez cet amour qui est en effet très présent dans le texte de Tiago Rodrigues, en particulier entre Achille et Iphigénie. Vous avez gardé la langue portugaise, qui est une langue magnifique pour dire l'amour, et votre mise en scène crée un chant entre Achille et Iphigénie. Est-ce que c'est pour vous une façon de parler, de représenter, de donner à sentir cet amour avec paradoxalement deux personnages qui ne se touchent pas. Est-ce que la sensualité, à ce moment-là, passe par le chant, par la langue portugaise ?

Anne Théron : La pièce est une coproduction franco-portugaise avec le Théâtre national de Porto, dirigé par Nuno Caruso. Nuno m'a proposé de rencontrer des comédiens portugais, et j'ai immédiatement accepté, car je suis ravie dès que je peux travailler avec des gens qui parlent une autre langue. De plus, je n'avais pas encore trouvé la comédienne pour Iphigénie, et il m'a semblé évident qu'elle serait portugaise : elle est celle qui parle « autrement ». Je n'avais pas non plus trouvé mon Achille. Mais, toujours par intuition, il était clair que lui aussi parlerait la langue d'Iphigénie. L'amour, à mon sens, ce sont deux personnes qui partagent une même langue.

J'ai donc dirigé avec Thomas Resendes un atelier de dix jours à Porto. Ce fut une pure merveille. À la fin, j'étais désespérée de ne pas pouvoir engager les dix comédiens, je ne pouvais en retenir que deux. Je les faisais travailler en français sur des textes de Joël Pommerat, un auteur metteur en scène essentiel à mes yeux, qui sait construire en quelques répliques un trajet narratif, émotionnel et politique. C'est un exercice passionnant pour rencontrer un comédien de travailler ses textes. De mon côté, je ne parle pas le portugais, mais « j'entends » cette langue. Je ne sais comment l'expliquer : j'entends le son de la langue, je la (re)sens et je sais quand le comédien atteint le son que j'aimerais entendre.

Le dernier soir de l'atelier, vers 3 ou 4 heures du matin, les comédiens écoutaient la radio et chantaient ensemble toutes les chansons, c'était prodigieux ! À mon retour, j'ai recommencé à travailler sur le texte, puis j'ai appelé Thomas Resendes pour lui dire : il faut qu'ils chantent. Ce qu'on entend en portugais sur la scène, ce n'est pas le texte de Tiago, c'est une chanson portugaise : *Não Canto Porque Sonho* de Fausto Bordalo Dias³.

3. D'après un poème d'Eugénio de Andrade ; composition : Antonio Braga / Fausto Bordalo Dias.

Dans la tragédie classique, les personnages ne se touchent pas. Ici la seule transgression, c'est Agamemnon et Clytemnestre. Il est magnifique qu'une femme dise : « Non, je n'ai pas besoin de te courir après, je n'ai pas besoin de me mettre à plat ventre... Tes lèvres, ta langue... » Et Agamemnon tente de se dérober : « Il faut que j'y aille », néanmoins il ne sait pas résister. Il est étonnant de mettre autant l'accent sur les corps, et qu'une femme d'un certain âge appelle un homme lui aussi d'un certain âge en lui disant : « Tes lèvres, ta langue... » C'est un rapport érotique totalement nouveau dans la tragédie.

Iphigénie et Achille ne peuvent pas le faire. Ils ne peuvent que se caresser à distance, se parler à distance.

Ce qui est aussi nouveau, dans le texte de Tiago Rodrigues quant à ses prédécesseurs, c'est que la victime n'est pas d'accord. C'était difficile à mettre en scène. Iphigénie ne parle pas, ou très peu, mais on parle d'elle. C'est là-dessus que je voulais vraiment creuser. La guerre est faite pour une idée, celle que représente Hélène. Mais c'est une jeune femme vivante qui est au cœur de l'action. Clytemnestre le souligne très concrètement : « Regarde là, dit-elle en désignant Iphigénie, en montrant qu'elle existe, ce que tu vas supprimer, c'est du vivant au nom d'une idée. »

Qui veut cette guerre ? La victime refuse d'obéir aux ordres d'un père qui lui a menti et qui l'admet, refuse de se soumettre à des dieux qui n'existent pas (il semble qu'Iphigénie ait l'intelligence de s'en être rendu compte) et de soutenir des Grecs qui sont des barbares assoiffés, dépérissant dans les tentes.

La proposition est encore plus radicale, c'est toute la complexité de la pièce : Iphigénie meurt.

Au début, je pensais qu'Iphigénie ne mourrait pas. C'est faux, elle meurt, et le cycle ira jusqu'au bout. Ce qui importe, c'est que ce cycle soit le dernier.

Irène Herrmann rappelait qu'une victime est supposée être en accord avec son sacrifice. Mais dans le texte de

Tiago, Iphigénie va mourir sans être d'accord avec son sacrifice. Elle a une dimension d'héroïne sartrienne. Son ultime liberté est de gérer sa propre mort, ce qui n'est pas la position d'une victime.

Dans le théâtre grec, les pièces ne pouvaient pas se terminer mal, car on ne devait pas déprimer les spectateurs. Il y avait une pirouette à la fin pour dire quelque chose comme « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». C'est Racine et le XVIII^e siècle qui ont apporté cette fin tragique avec le classicisme.

Irène Herrmann : L'ambiguïté que vous soulevez me semble extrêmement importante, parce que, d'un côté, l'Iphigénie de Tiago Rodrigues est une héroïne moderne contemporaine. Sa dernière liberté est de choisir sa mort. En revanche, en ce qui concerne le but, la pièce apparaît plus ambiguë, puisque Iphigénie sait qu'en mourant, elle va permettre cette guerre. Elle sait que le vent va se lever. Même si elle ne consent pas à la guerre, elle sait que le seul geste encore possible pour elle, va acquiescer, en fait, à ce qu'elle ne veut pas.

Anne Théron : Je ne sais pas si on peut appeler ça un acquiescement, je dirais plutôt que c'est quelqu'un qui se retire du jeu. Clytemnestre dit à Agamemnon : « Et si tu renonces ? ...Au sacrifice et au reste... à tout. À être roi. À être qui tu es. » Puis elle le menace en affirmant que ce crime ne sera jamais oublié et qu'il le paiera de sa propre vie. Iphigénie, elle, au contraire de sa mère, exige que la tragédie aille au bout à condition qu'elle-même soit oubliée pour que surtout cela ne reproduise pas, que ce soit la dernière fois.

Irène Herrmann : Je pense qu'elle ne peut pas faire autrement. C'est-à-dire qu'elle utilise le seul espace de liberté qui lui est encore possible. Cet espace de liberté fait qu'elle atteint un but qu'elle ne veut pas atteindre.

Patrick Boucheron : Cette Iphigénie rappelle que, lorsqu'on veut raconter quelque chose, en fait, on s'en souvient. On ne se souvient pas simplement de ce qu'on a vu mais de ce qu'on a lu. Tout récit est donc une anamnèse, comme Carole Boidin le rappelle à propos des *Mille et Une Nuits*. C'est encore plus vrai avec l'aide de la philologie, qui est, Borges le savait bien, une alliée très fidèle du fantastique. Je ne pense pas, par exemple, qu'on puisse dire qu'il y ait un manuscrit originel des *Mille et Une Nuits*.

On n'ira pas jusqu'à dire que c'est Antoine Galland qui a tout inventé, bien qu'on ait des raisons de le faire, puisque par exemple, ce dont nous nous souvenons des *Mille et Une Nuits*, c'est d'Aladin ou d'Ali Baba, c'est-à-dire des personnages que Galland a, pour une grande part, imaginés. Il n'y a aucune référence arabe ou persane, si ce n'est des contes oraux qu'un chrétien maronite collecte pour lui à Alep à partir de 1709. L'essentiel des *Mille et Une Nuits*, comme Jean-Claude Garcin l'a montré, vient de l'Égypte des Mamelouks au XV^e siècle, qui elle-même réinvente des histoires du temps du sultan Baybars au XIII^e siècle. Il y a quelques références à des mythes persans, mais pas davantage. Dès que les *Mille et Une Nuits* sont mises par écrit, elles se donnent comme un récit de quelqu'un qui dit « je me souviens » à partir d'un feuilleté temporel : c'est plus un mythe qu'un texte, c'est-à-dire que le récit ne prend sens que dans le contexte historique où il s'inscrit (XIII^e, XV^e siècle, etc.).

Votre pièce nous ramène à la question du présent qui transparait dans le passé, et je trouve que vous le faites admirablement dans *Iphigénie*. Au fond, raconter encore et encore une histoire ancienne et se souvenir qu'en racontant, comme Simon Falguières le dit, on ne raconte que des histoires anciennes, c'est ultimement faire des projets sur le passé. C'est-à-dire, plus précisément, plier le temps pour qu'on puisse faire des projets sur le passé. Ce qui rejoint le paradoxe de la boucle temporelle développée dans toute la tradition de la science-fiction.

Caroline Callard : Ce que vous dites sur *Valse avec Bachir* éclaire le début de la pièce quand l'espace scénique est traversé par des mouvements verticaux, avec la voix des spectres qui sort de terre et les personnages qui ne cessent d'effectuer ces mouvements de la terre vers l'en bas et de l'en bas vers la terre.

Puis, il y a ces hélicoptères qui viennent peut-être figurer une forme d'intervention divine. À mesure que la pièce avance, on comprend justement qu'il s'agit de faire taire ces voix, de faire taire les spectres, de faire taire aussi ce qui relève de l'inévitable, une transcendance, un destin, etc.

Comment avez-vous voulu, scénographiquement, représenter cette suppression du monde céleste et du monde souterrain pour instaurer une sorte d'ici et maintenant, qui justement vient clore quelque chose. Quel rôle attribuez-vous à la vidéo, en particulier dans ce jeu de dessus/dessous et de champ/contre-champ, pour dire cet avènement de l'ici et du maintenant ?

Anne Théron : Dès le début, j'ai travaillé en me disant que les dieux étaient morts. Je travaille avec des comédiens qui interprètent des personnages confrontés à leur libre arbitre.

La composante visuelle est fondamentale pour moi. J'ai beaucoup de mal à utiliser le mot de vidéo, car il s'agit plutôt d'une approche picturale qui évoque Turner ou Friedrich.

Les images projetées au début représentent ce qui n'existe pas. Je voulais qu'il y ait la mer, même si c'est très banal. Je pensais à Sarah Moon, à son travail sur les statues que j'aime énormément, à son travail sur les flous, le ralenti, sur quelque chose qui nous hante, qui remonte...

L'espace de jeu a été conçu tout de suite dans sa globalité. C'est une espèce de rocher plat qui se fractionne au fur et à mesure du récit. Dans la rencontre avec l'invisible, le sol devait se dérober de lui-même sous les pieds des comédiens, l'aire de jeu se délite et devient une série d'îlots.

Les premiers devis de construction étaient de 40 % supérieurs aux prévisions. Pour une compagnie comme la mienne, même avec le soutien d'un théâtre national aussi

engagé que le Théâtre national de Strasbourg, ce n'était pas jouable. Dans ces cas-là, on demande à la metteuse en scène de couper quelque part. Il faut tirer parti de cette confrontation au réel. Comment faire avec moins pour obtenir plus ?

Bertrand Salanon, qui travaille avec Stanislas Nordey, m'a demandé si cette automatisaion était vraiment nécessaire pour que le sol se fissure – ce que j'appelle l'écart des plaques tectoniques.

Je ne voyais pas comment faire autrement, même si je collabore avec Thierry Niang, qui est devenu un partenaire important dans mon travail. Je n'imaginai pas que les comédiens puissent déplacer eux-mêmes les éléments... Et puis Barbara Kraft, qui est scénographe et costumière, une compagne de route depuis des années, m'a dit tout d'un coup : mais les dieux sont morts, c'est fini. Si le sol s'ouvre, c'est aux comédiens de l'ouvrir. C'est à eux de faire émerger ce qui est enfoui au plus profond.

Je me suis rendue à l'évidence : les dieux sont morts. C'est terminé, c'est à nous de bouger les plaques.

C'est assez étonnant comme on retombe dans le principe de réalité. Comment on raconte, avec quels outils ? Cette confrontation au réel de la scène n'est pas anecdotique. C'est par le coût des choses qu'on s'inscrit vraiment dans le réel.

Grégoire Mallard : La colère est représentée de manière très maîtrisée. Le moment le plus chargé en émotion est celui du chant, qui est magnifique. Ce chant de colère est presque un chant de consolation. Ce n'est pas une marche guerrière appelant à la révolution. Cela m'a fait penser à un chant qu'une mère chanterait à son enfant.

Cela résonne avec la pièce *Dans la mesure de l'impossible* que Tiago Rodrigues a montée à la Comédie de Genève sur le travail des humanitaires, dans laquelle il y a un chant en portugais que sa mère lui chantait quand il était enfant.

Finalement, cette consolation apaise et fait disparaître la colère.

Anne Théron : Je ne suis pas tout à fait d'accord avec vous. Peut-être qu'au début elle chante, mais ce chant devient un véritable cri, presque insupportable. Sophie Berger, la créatrice son, tordait littéralement les sons pour les amener au hurlement. D'ailleurs, ce son est amorcé par un geste de Clytemnestre.

Les femmes du chœur sont des narratrices, depositaires de la mémoire. Jusqu'au moment où, à la toute fin, elles vont dire : « On raconte ça, mais peut-être que, dans nos souvenirs, il y a quelque chose dont on ne se souvient pas. »

Ce sont des femmes en colère qui parlent, jusqu'au moment où il n'y a plus de mots, car cette douleur insupportable recommence... Quand il n'y a plus de mots, il reste le corps. C'est ce passage au corps qu'incarne la danse des femmes en colère.

Fanny Abraham est une danseuse merveilleuse avec qui j'ai déjà travaillé. Elle jouait une Antigone en rébellion dans une de mes mises en scène. Mais pour Iphigénie, je n'avais pas envie de tomber dans un antagonisme réducteur entre les hommes et les femmes. Comment montrer le face-à-face et la confrontation ? Comment les hommes regardent-ils cette danse, comment la reçoivent-ils ? Et puis, comme d'habitude, dès que les corps sont en jeu, cela se met en place, l'objet se construit, cellule après cellule.

Mireille Besson : Au lieu de « la mémoire », on devrait plutôt dire « les mémoires », la mémoire des visages, des lieux, des sons, des musiques et, comme vous le soulignez, des sensations tactiles, olfactives, motrices... Les résultats de travaux actuels en neurosciences cognitives laissent penser que ces différents types de mémoire sont interconnectés en réseaux, dont le fonctionnement peut probablement être influencé par l'imagination, l'acuité ou la reconstruction du souvenir.

De plus, l'état émotionnel est très important. Certaines méthodes de traitement des stress post-traumatiques sont,

par exemple, basées sur l'idée que le patient doit petit à petit arriver à revivre en souvenir les événements traumatiques jusqu'à ce qu'ils perdent leur pouvoir néfaste.

Anne Théron : Cela dépend si l'on parle d'événements historiques, de choses avérées ou d'événements personnels. Toute personne qui a un peu pratiqué l'analyse ou plus généralement s'y est intéressée, est consciente que c'est complexe. Il n'y a pas de vérité. Il n'y a pas de fait exact. Quelque chose se décale qui déclenche une réinterprétation et une réécriture.

Pour moi, la mémoire appartient au domaine de la fiction. La fiction n'est pas quelque chose qui est faux, c'est quelque chose qui appartient au récit.

Les Mille et Une Nuits :
raconter pour ne pas mourir ?

Carole Boidin

En racontant chaque nuit une histoire qu'elle interrompait au lever du soleil, Schéhérazade¹ suscitait la curiosité de son époux et gagnait, de la sorte, un jour de vie supplémentaire. Avec la complicité de sa sœur Dinarzade, celle qui épousa de son plein gré un tyran féminicide sauva ainsi sa vie et celle des autres femmes du royaume.

Tzvetan Todorov a longuement commenté cette logique des *Mille et Une Nuits*, qui multiplie les personnages dont la principale fonction est de raconter une histoire. Ils n'existent, pour ainsi dire, que pour cela. Presque sans caractérisation distinctive, ils répondent bien souvent à l'injonction que le critique choisit pour emblème du recueil : « Le cri des *Mille et Une Nuits* n'est pas "la bourse ou la vie !" , mais "un récit ou la vie"² ! » Schéhérazade semble ainsi n'être née que pour raconter des histoires – on ne sait rien d'autre d'elle. Cette lecture structuraliste des « hommes-récits » a cependant ses limites, notamment parce qu'elle n'explique pas pourquoi, malgré cette très faible caractérisation, Schéhérazade a fasciné tant d'artistes du monde entier.

1. Nous conservons la transcription francisée des noms propres, sauf dans les citations où nous conservons le choix des auteurs. La translittération des mots arabes est simplifiée.

2. Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, [1967] 1971, p. 78-91.

Certes, cet attrait qu'elle exerce jusqu'à nos jours dépend de la transformation radicale que les traducteurs successifs du recueil dans les langues européennes ont fait subir au personnage. Ainsi, Antoine Galland, en 1704, l'a dotée d'un « courage au-dessus de son sexe [...] d'une beauté extraordinaire; et [d']une vertu très solide³ », mais aussi d'une capacité à commenter ses récits qui n'était pas présente dans les versions antérieures qui nous sont parvenues⁴. Surtout, au fil de l'histoire de ses représentations par artistes et penseurs, la figure a atteint une telle densité que l'on a pu parler à son propos de « mythe littéraire », dont il serait possible de repérer les traits saillants et les variantes les plus originales⁵.

Au cœur de ce succès se trouve le motif de la narration salvatrice, de la ruse de Schéhérazade qui survit, dans le récit-cadre du recueil, en racontant des histoires sous le prétexte de faire passer le temps avant sa mise à mort. Cette puissance vitale de la conteuse a souvent été associée à sa féminité, notamment dans la préface que Joseph-Charles Mardrus donne à sa traduction, à la toute fin du XIX^e siècle. *Les Mille et Une Nuits* ont été mises au monde par Schéhérazade, comme elle a porté, en secret, les trois enfants du sultan :

3. Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, notices, dossier, chronologie, bibliographie par Jean-Paul Sermain, Paris, GF Flammarion, 2004, 3 vol., vol. 1, p. 35.

4. Antoine Galland fut le premier traducteur du recueil, qui n'existait alors qu'à l'état manuscrit. Muhsin Mahdi a établi une édition commentée de sa principale source arabe (*The Thousand and One Nights (Alf-Layla wa-Layla), from the Earliest Known Sources*, édition du texte arabe, introduction et notes par Muhsin Mahdi, Leyde, Brill, 1984-1994, 3 vol.). Sur l'ensemble de la tradition manuscrite, voir Aboubakr Chraïbi (dir.), *Arabic Manuscripts of The Thousand and One Nights : Presentation and Critical Editions of Four Noteworthy Texts, Observations on Some Osmanli Translations*, Paris, DL, Espaces & Signes, 2016.

5. Pierre Brunel propose une entrée de son *Dictionnaire des mythes féminins* (2002) à ce personnage. Cyrille François discute cette approche dans « Pour un autre mythe littéraire de Schéhérazade : lectures et propositions à partir de l'article "Schéhérazade" du *Dictionnaire des mythes féminins* », dans Christiane Chaulet Achour (dir.), *À l'aube des mille et une nuits. Lectures comparatistes*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Littérature hors frontière », 2012, p. 91-112.

« Naïves elles sont, et souriantes, et pleines d'ingénuité, à l'égalé de la musulmane Schahrazade, leur succulente mère, qui les enfanta dans le mystère en fermentant avec émoi dans le sein d'un prince sublime – lubrique et farouche – sous l'œil attendri d'Allah Clément et Miséricordieux⁶. »

Qu'en est-il de Schéhérazade ? Femme soumise au patriarcat ou figure d'initiatrice ? Quelle valeur a la dimension vitale de sa parole et quelle place laisse-t-elle à l'expression de la subjectivité chez les artistes qui s'en inspirent ?

SCHÉHÉRAZADE, OU LA DOUCEUR COMME SEUL REMPART FACE À LA VIOLENCE ?

En 1927, la féministe Marie Lahy-Hollebecque se saisit de cette figure qu'elle associe à la Diotime de Socrate, la Béatrice de Dante, la Philothée de François de Sales : Schéhérazade constitue la version orientale d'un éternel féminin porteur de vie, qui déjoue la violence masculine pour initier à une vérité supérieure. Peu connu en dehors du cercle restreint des féministes françaises des années 1920, son ouvrage a été réédité en 1987, en pleine vogue d'un féminisme plus institutionnalisé. La préface de cette réédition affirme que Schéhérazade oppose sagesse et douceur à la violence machiste de son époux Schahriar :

« Face au pouvoir violent du Sultan, Schéhérazade déploie sa puissance féminine, celle qui éveille les forces de vie et de lumière, et aux fantasmes grossiers et aux idées vengeresses d'un mâle désappointé elle réplique par une superbe leçon d'amour⁷. »

6. Joseph-Charles Mardrus, *Le Livre des mille et une nuits*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 8^e réimpression, [1899-1904] 1993 (1^{re} édition dans cette collection, 1980), vol. I, p. 1.

7. Préface de Jacqueline Kelen, alors récente autrice à succès des *Mille et Une Nuits de Schéhérazade* (1986). Marie Lahy-Hollebecque, *Schéhérazade ou l'éducation d'un roi*, Puiseaux, Pardès, coll. « Destins de femmes », 1987 [1^{re} éd. *Le Féminisme de*

Mythe, ou allégorie aliénante et idéologique d'une culture méprisée? C'est le changement de perspective que proposent, à la suite d'Edward W. Saïd, des critiques révélant le fantasme orientaliste que Schéhérazade incarne, celui d'une femme offrant ses charmes et la puissance de son imagination à la brutalité masculine dont elle renonce à dénoncer la tyrannie, perpétuant ainsi un imaginaire patriarcal associé à l'Orient⁸. C'est ce qui amène l'autrice libanaise Joumana Haddad à intituler un recueil d'essais publié en 2010 : *I Killed Scheherazade*. Tuer celle qui sauve les vies, voilà qui constitue un paradoxe politiquement fécond, puisque ce sont les entraves imaginaires à la liberté des femmes qu'il s'agit de briser, afin d'effacer le message servile de la sultane, que Joumana Haddad résume ainsi : « Usez de persuasion, donnez aux hommes ce dont ils ont besoin et ils vous épargneront⁹. » La dynamique de ce récent ouvrage mérite que l'on s'y attarde. Il rassemble une série d'essais à la première personne, revenant sur des sujets liés à son existence de femme arabe moderne, aux prises avec les préjugés occidentaux autant qu'avec les velléités misogynes des religieux libanais. C'est au terme de ce constat accablant que l'autrice place le texte qui donne son titre à l'ouvrage, précédé de la mention « Post partum ». Après quelques considérations sur l'aliénation que manifeste l'action de Schéhérazade, l'essai tourne à la prose poétique : dans une série d'anaphores, la narratrice énumère avec délectation les façons dont elle a « tué Schéhérazade avec les mains », et tous les opposants et adjuvants qu'elle a croisés durant sa quête de liberté. L'ouvrage se conclut sur un texte lyrique intitulé

Schéhérazade (La Révélation des Mille et Une Nuits), Paris, Radot, coll. « Les Cahiers de la femme », 1927], p. 7.

8. Fedwa Malti Douglas, « Shahrzad Feminist », dans Richard G. Hovannisian, Georges Sabagh (dir.), *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 40-55.

9. Joumana Haddad, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère*, trad. Anne-Laure Tissut, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », [2010] 2013, p. 126.

« Le chapitre du poète. Essai d'autobiographie », qui égrène une longue série d'énoncés en vers libres ou en versets, commençant par « Je suis ». Tuer Schéhérazade est ainsi un acte poétique permettant l'expression d'une subjectivité.

UNE HÉROÏNE LETTRÉE

L'histoire textuelle des *Mille et Une Nuits* est complexe et, dans les manuscrits les plus anciens, la caractérisation du personnage est limitée, voire absente. Le fait est que ces textes sont les traces de pratiques probablement très variées dans le temps et l'espace, qu'Aboubakr Chraïbi a tenté de regrouper sous le nom de « littérature moyenne », à mi-chemin entre le style classique de l'*adab* (la littérature raffinée des élites urbaines) et celui des contes oraux¹⁰. Un trait commun de cette littérature est qu'elle rassemble des récits qui revendiquent un effet étonnant, comme l'indiquent les titres de livres assez proches stylistiquement et thématiquement. Ces titres usent souvent des adjectifs '*ajib* (le prodigieux, ce qui témoigne de la toute-puissance de Dieu, qui a semé des merveilles dans le monde entier) et *gharib* (le bizarre, l'étrange, ce qui met en jeu les capacités de compréhension de l'individu). La plupart du temps ces adjectifs sont mentionnés ensemble dans le syntagme '*ajib wa-gharib* (« prodigieux et étrange »).

Dans le cas des contes oraux, le conteur obtient cet effet étonnant en interaction avec le public ; or *Les Mille et Une Nuits* se désignent bien comme un livre qui cherche à produire cette interaction par des moyens propres à l'écrit. Notre hypothèse est que Schéhérazade servirait à garantir ces effets à l'échelle du livre, dans des régimes de textualité et des pratiques de lecture qui ont pu varier selon les contextes.

10. Aboubakr Chraïbi, *Les Mille et Une Nuits. Histoire du texte et classification des contes*, Paris, L'Harmattan, 2008.

D'une version manuscrite ou imprimée à une autre, Schéhérazade subirait des changements qui pourraient s'expliquer par des variations de public ou de type de lecture.

Des témoignages anciens comme celui d'Ibn al-Nadîm, un lettré bagdadien du X^e siècle¹¹, font de ce recueil la traduction d'un original persan, conçu sur le modèle des récits destinés à instruire les princes de manière agréable, comme ceux dont Alexandre le Grand se serait délecté. Il en déclare cependant la structure difficile et le style assez froid : est-ce à dire que *Les Mille et Une Nuits* ne passent plus l'épreuve d'une lecture éclairée ? De fait, dans la tradition manuscrite à laquelle a eu accès le traducteur Antoine Galland au XVIII^e siècle¹², les procédés sont disparates, et la caractérisation de Schéhérazade est loin de se limiter à la noblesse héroïque que ce traducteur français lui attribue.

Elle dispose bien d'un savoir prodigieux. Schéhérazade est une lettrée, qui possède une culture encyclopédique, caractéristique de l'*adab* :

« Elle avait lu les livres et les ouvrages, la sagesse, et les livres de médecine, elle avait retenu les poèmes et lu les anecdotes [qui constituent un savoir historique et religieux], appris les proverbes et les dits des sages et des rois ; elle était savante, perspicace, sage, lettrée, elle était pleine de savoir à délivrer » (p. 66).

Elle se distingue ainsi des autres femmes qui la précèdent dans le récit-cadre. Prête à se sacrifier pour sauver les autres femmes, elle adopte un éthos héroïque. Au moment où son père veut l'amener auprès de Schahriar, elle s'adresse ainsi à sa sœur : « Ma sœur, comprends ce que je te recommande » (p. 71).

11. *Ibid.*, p. 35.

12. Nous citerons entre parenthèses la pagination dans le volume 1 de l'édition scientifique des manuscrits arabes de Galland proposée par Muhsin Mahdi (voir note 4). Nous traduisons.

Ces recommandations s'apparentent, d'après le verbe utilisé, au testament (*wasīyya*), aux dernières volontés. C'est donc sur une tonalité solennelle que Schéhérazade indique qu'elle fera appeler sa sœur, et quand celle-ci verra que le roi a consommé son union, alors elle devra lui demander de raconter une histoire : « Et ce sera la cause de ma survie et de la délivrance de la communauté, et je ferai sortir Schahriar de la loi qu'il s'est donnée » (p. 71). Puis, au moment où Schahriar entre dans sa chambre, elle adopte une tout autre attitude. Elle pleure, ce qui peut sembler inaugurer une scène pathétique. C'est ce qu'Antoine Galland suggère, dans sa façon de décrire ce comportement :

« Ce prince ne se vit pas plus tôt seul avec elle qu'il lui ordonna de se découvrir le visage. Il la trouva si belle qu'il en fut charmé ; mais, s'apercevant qu'elle était en pleurs, il lui en demanda le sujet. "Sire, répondit Scheherazade, j'ai une sœur que j'aime aussi tendrement que j'en suis aimée. Je souhaiterais qu'elle passât la nuit dans cette chambre, pour la voir et lui dire adieu encore une fois¹³." »

Le texte de son manuscrit offre pourtant une tonalité différente :

« Il entra avec elle dans son lit et il folâtra avec elle, mais elle pleura. Il lui dit : "Qu'as-tu à pleurer ?" Elle répondit "j'ai une sœur et je veux lui faire mes adieux cette nuit, et qu'elle me fasse les siens avant le matin" » (p. 71).

Cet échange a lieu alors que le couple s'apprête à consommer son union. Galland supprime à son habitude la dimension sexuelle de la scène, mais aussi la brusquerie de Schahriar et, plus généralement, le changement de tonalité du récit. En effet, Schéhérazade quitte la posture d'une jeune femme héroïque, presque virile, pour une attitude plus conforme à la représentation émotive des femmes. Les

13. Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, op. cit., vol. 1, p. 44.

larmes sont des attributs typiquement féminins dans la culture arabo-musulmane (comme dans beaucoup de sociétés traditionnelles), et ce sont notamment les femmes qui pleurent lors des funérailles. Mais les larmes sont aussi l'une des ruses que l'on attribue aux femmes dans les discours satiriques, et en particulier aux courtisanes. Par exemple, Jâhîz (m. 868) décrit ce stratagème :

« Elle pleure d'un œil en direction de l'un, et rit d'un œil en direction de l'autre, lui faisant un clin d'œil pour se moquer du premier¹⁴. »

LE POUVOIR ÉROTIQUE DE LA PAROLE

Dans la version arabe des *Mille et Une Nuits* que nous suivons, quand Schahriar « folâtre », le ton du récit devient plus léger et Schéhérazade agit, au-delà du discours pathétique qu'elle prononce, comme l'une des femmes rusées qui font l'objet de portraits divertissants dans la littérature arabo-musulmane. Elle se comporte en jeune vierge que l'on enlève à sa famille, en pleurant et en justifiant ses larmes par le souci de sa sœur cadette, mais cette ruse la fait ressembler soudain aux femmes adultères qui l'ont précédée dans le récit-cadre, ou à une courtisane. Le savoir et l'attitude de Schéhérazade la rapprochent en effet, dans cette version, d'une figure particulière de la culture arabo-musulmane urbaine de l'époque médiévale : la *qayna* (pl. : *qiyân*)¹⁵.

14. Al-Jâhîz, *Risâlat al-qiyân* : *The Epistle on Singing-Girls by Jâhîz*, édition, traduction et commentaires de A.F.L. Beeston, Warminster, Aris & Phillips Ltd., coll. « Approaches to Arabic Literature » n° 2, 1980, p. 20 du texte arabe. Nous traduisons.

15. Voir *Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, établie avec le concours des principaux orientalistes par un comité de rédaction composé de H. A. R. Gibb, J. H. Kramers, E. Lévi-Provençal et al.*, Leyde, Brill/Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1960-2005, 12 vol. et suppléments, vol. IV, 1978, s.v. « qayna », p. 853-857 (Ch. Pellat). Pour

Il s'agit d'une experte, le plus souvent de condition servile, formée pour chanter et distraire les invités des séances nocturnes de divertissement dans les plus hautes sphères sociales. La *qayna* a un rapport technique au plaisir : elle maîtrise les manières de table, le chant et la conversation poétique, car elle doit avant tout animer les moments de détente de son maître, quand il est seul ou quand il reçoit. Elle peut enivrer son maître et lui donner du plaisir sexuel, mais les lettrés ne mentionnent ces éléments que dans un contexte satirique ou ouvertement provocateur. Dans les anecdotes littéraires, le chant est suffisamment ambigu pour avoir des connotations voluptueuses et satisfaire les désirs des invités. Le terme qui désigne ce chant en arabe, *ghinâ'*, est essentiellement lié à la vocalité et, par extension, il désigne aussi la musique et la poésie dans leurs effets esthétiques, en performance. Le *ghinâ'* met en œuvre une habileté vocale mais aussi mémorielle : il implique d'improviser ou de réciter des vers en les modulant par la voix. Il s'agit donc d'une technique de l'énonciation : la *qayna* doit connaître des vers, savoir les chanter et tenir compte du contexte, pour procurer de l'émotion. La *qayna* est achetée par un maître en vue de ce *ghinâ'*, elle produit une forme de plaisir spécialisé et raffiné, alors que les autres esclaves procurent un plaisir plus simple, en servant le vin, en dansant ou en satisfaisant sexuellement les maîtres. Elle crée ainsi un plaisir d'ordre sensuel mais aussi intellectuel. Elle doit avoir en mémoire de nombreux vers de la tradition arabe, au point que certaines *qiyân* seraient allées à la rencontre des Bédouins pour apprendre auprès d'eux le patrimoine arabe. Elles reproduisent ainsi la démarche des théologiens et des philologues aux premiers siècles de l'Islam, le *ṭalab al-ilm* : ces savants allaient séjourner auprès des bédouins, pour s'assurer du vocabulaire et de la syntaxe du Coran et fonder sur les pratiques

certaines nuances, voir *ET*², t. II, 1977, s.v. « *ghinâ'* », [1965], p. 1097a-1100a (H. G. Farmer).

bédouines la langue arabe et le patrimoine poétique¹⁶. La *qayna* est donc le support d'une mémoire identitaire : ses chants activent un patrimoine et procurent le plaisir de la reconnaissance. On perçoit comment la culture et la mémoire de Schéhérazade peuvent favoriser une telle association de figures.

De plus, elles sont censées improviser à la demande de leur maître. Elles sont formées à des exercices d'improvisation et sont aussi capables de contrer instantanément les attaques d'un autre poète. La technique de la *qayna* consiste donc à mémoriser un patrimoine pour en faire la matière de ses réparties, et ceux qui s'occupent de les former ou qui les fréquentent ont pu composer de nombreux recueils à partir de leurs performances. Pour assurer ces fonctions, des écoles de formation ont été fondées assez tôt, autour de musiciens-chanteurs célèbres, qui recrutent des élèves des deux sexes. Le sexe n'est pas discriminant : il y avait sans doute des esclaves masculins qui remplissaient les mêmes fonctions. Mais la profession est désignée au féminin, car le plaisir qu'elle procure l'associe aux femmes. Cette formation assure à ces esclaves une culture solide et leur confère une forte valeur ajoutée. Les chroniques et les recueils d'anecdotes multiplient les détails concernant ces esclaves et les sommes fabuleuses que les maîtres sont prêts à payer pour les acquérir, dès le I^{er} siècle de l'Hégire. Elles servent aux plaisirs du maître, mais elles font aussi partie d'un capital symbolique, manifestant son goût et sa culture auprès de ses invités.

Des représentations imaginaires leur sont associées dans les textes arabo-musulmans classiques, en ce qui concerne notamment les effets que déclenchent leurs paroles et leurs actions. Les textes arabes décrivent souvent la *qayna* comme dangereuse. Elle suscite le désir par l'émotion qu'elle

16. Houari Touati, *Islam et Voyage au Moyen Âge. Histoire et anthropologie d'une pratique lettrée*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2000.

procure, profite volontiers de la richesse de ses clients et se détourne d'eux dès qu'ils ne peuvent plus l'entretenir. Dans ces représentations, la *qayna* se comporte donc comme une femme libre de ses faits et gestes et fait de son maître un esclave. Ce renversement imaginaire des statuts est révélateur des valeurs associées à leur chant. Les *qiyân* sont achetées pour produire une énonciation qui suscite de l'émotion, une émotion décrite en termes de passion amoureuse, le *'ishq*. La volonté des *qiyân* n'y est pour rien : elles sont faites pour susciter une passion ravageuse. Il s'agit donc d'une figure paradoxale, pour la satisfaction codifiée du désir dans l'espace-temps transgressif de la veillée nocturne. Leur féminité n'a donc rien à voir avec celle des femmes libres, et toutes les précautions sont prises pour que la séduction que les *qiyân* exercent n'excède pas un espace-temps ritualisé. Les gens raffinés sont invités à rompre toute liaison avec une esclave quand elle devient trop asservissante ; mais la liaison en elle-même procure un plaisir qui n'a rien d'interdit.

L'érotisation de l'émotion esthétique fonctionne ainsi comme un code symbolique : la relation entre la technicienne et son maître est représentée comme celle d'un amant à son aimée, qui l'attire puis le rejette, le laissant, dans les intervalles de leurs rencontres, dans un état de manque. La passion est donc l'expression métaphorisée du plaisir esthétique produit par la technique de la *qayna*. Pour ses auditeurs, la *qayna* crée un désir verbal, et un plaisir plus riche que le plaisir sexuel, qui, s'il a lieu, précède la séance conviviale ou lui succède. De la même façon, dans *Les Mille et Une Nuits*, Dinarzade attend chaque soir que Schahriar se soit uni avec Schéhérazade, pour relancer un autre type de désir, inassouvi d'une nuit sur l'autre. Comme la *qayna*, Schéhérazade assure son pouvoir sur son destinataire en le tenant, par sa parole, en état de manque symbolique d'une séance à l'autre.

UN DÉSIR DE RÉCIT

Schéhérazade n'est pourtant pas une femme transgressive. Elle se comporte en épouse soumise, qui a une compétence qui rappelle la *qayna*, mais réservée à son époux. Schahriar, lui, conserve son rang de souverain. La fascination exercée par les paroles de Schéhérazade est tout aussi efficace, mais elle n'entraîne pas le désordre. Au contraire, Schéhérazade élimine le désordre provoqué par la conduite de Schahriar. À compter du moment où le mariage est consommé, le récit se place entièrement du côté du plaisir : il ne décrit que les nuits, éludant les journées, et Schahriar est tellement impatient de connaître la suite des histoires que le récit ne décrit plus ses activités de souverain. Il est lui aussi en position d'amant, souffrant du *'ishq*, d'un désir qui se place au-delà de la sexualité. Dès la deuxième nuit, il intervient ainsi lorsque Schéhérazade s'apprête à reprendre la parole :

« Oui, mais que ce soit la fin de l'histoire du *jinn* et du marchand : je suis complètement suspendu [litt. mon cœur est suspendu] à cette histoire. Elle répondit "avec plaisir, honneur, et fierté, ô roi bienheureux" » (p. 74).

Ce désir n'est pas dirigé vers son épouse mais vers ses récits, et le plaisir est celui de la conversation. Ainsi, le *'ishq* de Schahriar et celui du client de la *qayna* se ressemblent : ils sont l'effet d'une puissance propre à des paroles, à une technique verbale.

Dans *Les Mille et Une Nuits*, on trouve de nombreuses *qiyân*, le plus souvent amoureuses, et les ruses de ces femmes sont mises au service de leur amour. Ainsi, Anîs al-Jalîs est vendue à haut prix pour son éducation raffinée et son savoir technique :

« Elle a appris la calligraphie, l'élocution parfaite, le vocabulaire arabe, l'exégèse, la grammaire, la médecine, les principes du droit, et elle sait jouer de tous les instruments qui contribuent à émouvoir » (p. 436).

Proche de Schéhérazade par ce portrait topique dans l'œuvre, Anîs al-Jalîs est donc une *qayna* parfaite, mais elle croise le fils du vizir, un jeune homme tout aussi beau et qui passe son temps à prendre du plaisir avec ses amis. C'est le coup de foudre, mais le jeune homme n'a bientôt plus les moyens de ne vivre que pour le plaisir. L'esclave suggère au jeune homme qu'il la mette en vente, mais il la dérobe *in extremis* à son nouveau propriétaire et ils prennent la fuite. La ruse de la *qayna* est donc au service de l'amour.

Cette figure de la *qayna*, dans *Les Mille et Une Nuits*, sert à insérer des poèmes qui ont un rôle dans l'intrigue, mais qui sont aussi des variations esthétiques sur des situations poétiques traditionnelles : comme beaucoup des personnages, elle parle le langage des plaisirs ou de la souffrance, selon le code symbolique de la passion, du *'ishq*, qui imprègne la plupart des récits, tout comme des poèmes qui s'y insèrent. C'est sans doute ce code symbolique, cette logique du désir et de la passion, que valorise cette tradition manuscrite et que Schéhérazade utilise pour sauver sa vie.

Schéhérazade est une figure fictive, parce que sa situation est inouïe, mais surtout parce qu'elle cumule des statuts différents. Elle est une jeune fille héroïque, une figure rare, qui dénonce les scandales moraux et rappelle l'ordre traditionnel. Cela justifie par avance son stratagème et légitime aussi la mise en recueil des histoires. Schéhérazade sort ces histoires de sa mémoire ; elle maîtrise le patrimoine de l'*adab*, c'est une experte, comme la *qayna*, et elle utilise ce savoir pour sauver des vies. En accord avec sa sœur, elle introduit dans la chambre nuptiale les plaisirs imaginaires de la conversation des jeunes filles. Puis, par une ruse énonciative, Schéhérazade fait de cette causerie et de ses histoires un divertissement de rois. Outre l'omniprésence de la passion amoureuse et des femmes savantes, la tradition manuscrite à laquelle Galland a eu accès semble d'ailleurs se caractériser par cette insistance sur le motif de la ruse,

puisque dès l'invocation à Dieu (*basmala*) qui précède le texte, conformément aux codes de composition littéraire, le lecteur se voit promettre des histoires où il « peut apprendre la perspicacité, pour que nulle ruse ne l'atteigne et qu'il ressente une élévation de l'esprit et de l'allégresse, dans les moments de contrariété dus au cours du temps infesté de scélératesse » (p. 56). Si la ruse est ici une calamité dont le lecteur doit apprendre à se prémunir, celle déployée par Schéhérazade s'avère positive et euphorisante : on peut voir dans la récurrence de ce motif de la ruse, qui traverse tout le recueil, une caractéristique singulière de cette tradition, une sorte de marque générique bien qu'aucun auteur ne soit déterminable¹⁷.

Grâce à Schéhérazade, le lecteur peut se mettre en état d'apprécier des poèmes et des histoires étonnantes, d'autant plus que, dans chaque récit, des relais énonciatifs plus traditionnels prononcent ces poèmes et ces récits, parce que leur situation les y amène. Précisément, al-Jurjânî (m. 1078), l'un des théoriciens classiques de la poésie arabe, déclare que l'écoute de la poésie crée chez les auditeurs un sentiment d'étrangeté (*gharâba*) ; l'énonciation des poèmes concourrait donc à l'effet '*ajîb wa-gharîb* (« prodigieux et étrange ») recherché par les histoires. Par conséquent, plus qu'une lutte pacifique contre la violence par le biais de l'amour et du désir, il semble que le dispositif du récit-cadre soit un moyen de représenter l'état d'esprit nécessaire, du côté du lecteur ou du destinataire des *Mille et Une Nuits*, pour que le livre fonctionne ; une sorte de représentation fictionnelle de ce que les critiques contemporains nomment l'immersion fictionnelle et affective du lecteur¹⁸.

17. Sur ces questions d'auctorialité dans les différentes traditions manuscrites et imprimées des *Mille et Une Nuits*, voir Jean-Claude Garcin, *Pour une lecture historique des Mille et Une Nuits. Essai sur l'édition de Būlāq (1835)*, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2013.

18. Voir par exemple Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

LES MILLE ET UNE NUITS DE PASOLINI
OU L'ÉLAN VITAL D'UN ORIENT FANTASMÉ

Cet effet d'étrangeté et cette logique de la passion sont au cœur de la façon dont Pier Paolo Pasolini s'empare de cette tradition narrative dans *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Comme son titre l'indique, ce film se compose comme une anthologie d'histoires empruntées au recueil que le cinéaste reconfigure à sa guise. Il est le troisième volet d'une « Trilogie de la vie » comportant également des versions du *Décameron* et des *Contes de Canterbury*¹⁹. Ces trois films s'inspirent de recueils anciens pour représenter la puissance subversive et vitale du désir, qui s'exprime de manière plus libre dans des univers fictionnels distants de la société conservatrice et bourgeoise que Pasolini entend dénoncer. La subjectivité du cinéaste s'incarne différemment dans chaque film : dans le *Décameron*, le réalisateur lui-même joue l'un des assistants du peintre Giotto dont les aventures constituent une sorte de récit-cadre pour les histoires rassemblées ; dans les *Contes de Canterbury*, il tient le rôle de l'auteur Chaucer lui-même ; dans *Les Mille et Une Nuits*, en revanche, Pasolini n'apparaît pas, et le film ne comporte plus rien du récit-cadre lié à Schéhérazade qu'appellerait pourtant le titre. Quelle que soit la genèse de ce dispositif²⁰, dans le résultat final, la ruse de Schéhérazade est supprimée.

L'affirmation de la subjectivité du cinéaste passe par les dispositifs cinématographiques par lesquels les récits sont présentés au spectateur : choix de décors naturels, du Népal au Yémen, pour la plus grande partie des scènes ; alliance entre des prises de son directes et un doublage des

19. Nous conservons les titres francisés des trois films.

20. Pier Paolo Pasolini, *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille e una notte*, Milan, Garzanti, 1995. Pasolini aurait au départ projeté un prologue situé dans Le Caire moderne, où quatre garçons se masturberaient en rêvant des histoires ensuite représentées dans le film. Pasolini serait ensuite intervenu dans son propre rôle à mi-film, revendiquant de manière démonstrative son homosexualité et son communisme.

acteurs en studio, par des Italiens parlant des dialectes qui, pour Pasolini, n'ont pas encore été corrompus par l'industrie médiatique et son uniformisation idéologique et linguistique. S'il est vrai que Pasolini transpose dans un Orient fantasmé la résolution des thématiques qui lui sont chères²¹, il formule une grammaire cinématographique plus large pour soutenir son obsession de la nature et de la vitalité. Les acteurs sont majoritairement des amateurs, d'origines et d'âges différents, dont les particularités physiques sont soulignées par des gros plans et des plans fixes assez longs qui les détaillent, en harmonie avec une bande-son instrumentale ou composée de sons captés dans la nature. Enfin, Pasolini recompose une structure narrative assez fluide en redistribuant le nom des personnages des *Mille et Une Nuits* et l'ordre des récits où ils interviennent²². Régulièrement, l'enchâssement d'un récit dans un autre est amorcé par la prise de parole d'un personnage, véritable « homme-récit » là encore, ou par la mention d'un récit lu ou entendu, mais l'utilisation d'une voix-off est rejetée au profit de dialogues et de mises en situation où le spectateur est amené à deviner progressivement ce qui se produit, sans que tout soit élucidé. Surtout, les corps et la sensualité sont omniprésents, notamment sous les traits d'une *qayna* nommée Zumuurrud, esclave noire distinguée pour ses talents rhétoriques et poétiques, ainsi que par la grâce de son corps. Pasolini fusionne ici plusieurs héroïnes du recueil, notamment Anîs al-Jalîs. Son histoire amoureuse, très sensuelle, avec le jeune et naïf Noureddine sert de fil rouge au film, où prédominent les séquences d'initiation à l'amour et à la

21. S. Snyder, *Pier Paolo Pasolini*, Boston, Twayne, 1980 ; Shelleen Greene, *Equivocal Subjects : Between Italy and Africa – Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*, New York/Londres, Bloomsbury, 2014.

22. Voir l'analyse de Wen-Chin Ouyang, « Idéologie du genre et subjectivité auctoriale dans *Les Mille et Une Nuits* de Pasolini », dans Aboubakr Chraïbi (dir.), *Les Mille et Une Nuits en partage*, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2004, p. 81-94.

sexualité, mettant en scène des acteurs assez jeunes et pleins d'énergie. Ces histoires sont visuellement liées au déploiement d'œuvres artistiques à l'intérieur du film : poèmes, mosaïques, parures et chants sont souvent au cœur des intrigues. Il y a là l'affirmation d'un engagement de la part du cinéaste, qui se sert des *Mille et Une Nuits* pour penser un cinéma capable de déjouer les scénarios de l'industrie cinématographique majoritaire qu'il juge aliénante et mortifère et proposer, non sans provocation, un art vital. Si Schéhérazade en est absente, l'émotion désirante s'y retrouve par d'autres moyens.

RACONTER POUR VAINCRE LA MORT ET LA VIOLENCE

Les Mille et Une Nuits, ou l'affirmation poétique du désir pour vaincre la violence, échapper à la mort : face aux catastrophes du monde et aux images qui nous en parviennent par flots, est-il encore décent de proposer un tel remède ? C'est cette question, et plus généralement celle des valeurs éthiques de la fiction, que pose John Barth dans son recueil *The Book of Ten Nights and a Night* (2004)²³. Le romancier, pionnier du postmodernisme romanesque, est un familier des *Mille et Une Nuits* : plusieurs de ses œuvres (*Dunyazadiad* en 1972, *The Last Voyage of Somebody the Sailor* en 1991) sont des réécritures qui interrogent les conventions de la littérature et comportent une importante dimension métafictionnelle. Dans la nouvelle *Dunyazadiad*, par exemple, la parole est donnée à la sœur de Schéhérazade, qui raconte sa vision des mille et une nuits passées auprès du couple célèbre et problématise l'art du récit de sa sœur. Elle révèle en effet que Schéhérazade s'est fait souffler ses histoires

23. John Barth, *The Book of Ten Nights and One Night, Eleven Stories*, Boston/New York, Houghton Mifflin, 2004. Nous traduisons et présentons la pagination originale entre parenthèses.

par un « génie » qui n'est autre que l'auteur même de la nouvelle que le lecteur a sous les yeux. Dunyazad souligne qu'il les a trouvées dans un livre intitulé *Le Livre des mille nuits et une nuit* – calque littéral de la formulation arabe du titre du recueil, *Alf Layla wa-Layla*.

Trente ans plus tard, c'est en écho à ce titre que John Barth publie *The Book of Ten Nights and One Night*. Dans l'intervalle, son rapport ludique avec le recueil ancien s'est trouvé placé sous un nouveau jour par les attentats du 11 septembre 2001. En effet, comme le rappelle l'invocation qui commence l'ouvrage, l'auteur vieillissant avait eu l'intention, quelque temps plus tôt, de composer sous ce titre parodique un ensemble de onze récits sur le thème de l'approche de la mort, reprenant aux *Mille et Une Nuits*, réduites au nombre de onze, l'idée selon laquelle raconter des histoires permet de repousser l'échéance mortelle. Or ce chiffre « 11 » s'est entre-temps associé à la date des terribles événements. S'entame alors une réflexion sur la légitimité d'une telle parodie dans ce contexte :

« Après le Mardi noir, l'enjeu est de savoir comment raconter ce genre d'histoires (*tales*) dans un monde transformé du jour au lendemain par la terreur, au point que de telles histoires semblent, au mieux, hors de propos (*irrelevant*) » (p. 5).

Or c'est dans *Les Mille et Une Nuits*, le *Décameron* et d'autres recueils, qu'une réponse peut apparaître :

« La Catastrophe, si ce n'est même l'Apocalypse, les tient à la gorge, mais ils continuent néanmoins à filer leurs histoires. [...] – donc on aimerait croire... ?
– ... que raconter des histoires hors de propos (*irrelevant*) dans des circonstances sinistres n'est pas seulement tolérable, mais parfois thérapeutique. [...] Comme le disait la grand-mère de Minsk de quelqu'un, à propos de l'humour du *shtetl* à l'époque des pogroms, *Si nous ne riions pas, nous n'aurions qu'à nous pendre* » (p. 7).

Le rire, comme le désir, est l'une des forces qui permettent ainsi de lutter contre la mort. Parmi d'autres références

littéraires, le modèle de Schéhérazade continue à s'imposer : le narrateur explique ainsi que le recueil se composera finalement de onze nuits, rythmées par des histoires qu'il échangera avec la Muse de l'auteur après s'être uni sexuellement avec elle. Les modalités de cette inspiration intertextuelle sont ensuite débattues par ce couple au début de chaque nuit, et la légitimité des histoires reste fragile, bien que réaffirmée.

John Barth réaffirme ainsi une croyance, fragile et incertaine, dans les pouvoirs de l'amour et de la fiction, qu'il associe étroitement. Le recueil se conclut sur un dernier dialogue aux interlocuteurs incertains :

« Y aura-t-il désormais une histoire avec laquelle continuer ?

Un moment de pause. Puis :

“Une histoire...”

Et à présent : “on verra bien, mon amour. Dans le noir. Ensemble.”

On verra » (p. 295).

La réflexion sur *Les Mille et Une Nuits* et Schéhérazade offre un moyen de résoudre le problème de la création, de l'inspiration en temps de crise – crise du langage et de la politique : la subjectivité émerge comme le produit d'un acte critique de narration, conscient de ses limites et qui ne saurait se réduire au *storytelling* politicien consolateur.

Ainsi, la figure de Schéhérazade, qui repousse la mort par ses récits, comme la *qayna* subjugué les hommes par le désir qu'elle leur inspire, constitue une allégorie récurrente des pouvoirs de l'art, qui permet de redéfinir sa légitimité, même en des temps troublés. Cette lecture politique, que l'on retrouve chez Barth comme chez Pasolini, implique un art du récit qui ne se résume pas à des histoires par lesquelles on endormirait la conscience critique des hommes. Mobilisant le corps et le désir, le récit autant que la poésie, la surprise et le doute, *Les Mille et Une Nuits* donnent à imaginer un art total, critique et lucide, à l'école de pratiques anciennes dont la subtilité peut encore nous inspirer.

Inverser son destin : du mythe à la tragédie

Enrico Medda

Dans la relecture que Tiago Rodrigues propose de l'un des mythes tragiques les plus célèbres du théâtre occidental¹ et qu'Anne Théron a porté à la scène de manière si émouvante au Festival d'Avignon, le trait le plus marquant est sans nul doute de faire dire avec insistance par tous les personnages, tout au long de la pièce, « Je me souviens que... » en guise d'introduction aux actions qu'ils s'appêtent à accomplir et aux paroles qu'ils vont prononcer² : c'est comme s'ils arpentaient un chemin déjà tracé, accablés par le poids d'un passé – la forme que l'histoire a prise dans l'expérience théâtrale de la tragédie antique – qui les oblige à donner à leur récit, pour la énième fois, la même issue. Au début de la pièce, le chœur déclare même « être en colère contre l'histoire qu'il raconte », car tous – personnages et spectateurs – se fient au souvenir de la tragédie et savent donc que « les détails, les mots, les sourires, les voix peuvent changer, mais la tragédie s'achève comme toujours : mal » (p. 10).

Seules Clytemnestre et Iphigénie – deux femmes qui, plus que quiconque dans cette histoire, subissent le plus cruellement la violence du monde masculin de la guerre –

1. Sur la fortune de l'histoire du sacrifice d'Iphigénie dans le théâtre moderne, voir l'excellent aperçu offert par Aretz (1999), complété par les essais de Hall (2005) et Fornaro (2017).

2. Pour les citations de *Iphigénie*, j'ai utilisé la traduction française de Thomas Resendes (Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2020). La pièce originale de Tiago Rodrigues, mise en scène au Teatro Nacional D. Maria de Lisbonne en 2015, a été publiée en janvier 2016 (Lisbonne, Bicho do Mato).

se rebellent pour se défaire du joug que la tragédie exerce sur elles. Elles reprennent possession de leur destin en rejetant la mémoire au profit de l'oubli, car ce n'est qu'en oubliant que l'on peut imaginer une vie différente, sans avoir à perpétuer le dénouement douloureux imposé par la tragédie. Clytemnestre fait miroiter à Agamemnon cette possibilité de salut, lui rappelant que l'on peut échapper à la croyance que tout est inévitable : « Nous pourrions partir. Vivre ailleurs. Vivre autrement. Oublier tout ça. Nous pourrions encore être heureux. Je suis capable d'oublier » (p. 53).

Quant à Iphigénie, la victime sacrificielle innocente et désespérée du récit antique, elle reprend possession de son destin en acceptant de mourir, mais à la condition d'être oubliée, et donc de quitter à jamais la mémoire de cette histoire : « Je n'appartiens pas à vos souvenirs » (p. 63). Pour elle, la mémoire n'est qu'un tissu de mensonges, ceux qu'elle a entendus depuis l'enfance de la part d'un père qui lui promettait une vie et un bonheur qui lui sont au contraire cruellement refusés. Iphigénie rejette donc tout, jusqu'aux honneurs funèbres, car son corps, comme la mort, n'appartient qu'à elle, et personne ne devra plus jamais raconter son histoire. Le sacrifice est une fois de plus accompli, mais la rébellion de l'héroïne en modifie définitivement le sens. Ainsi, lorsqu'à la fin de la pièce le messager annonce qu'une déesse a miraculeusement remplacé *in extremis* Iphigénie par une biche, Clytemnestre rejette ce récit consolateur en déclarant que les dieux « sont les fables qu'on nous raconte pour nous souvenir autrement de ce qui s'est réellement passé » (p. 65). Il n'y a pas de dieux qui déterminent le sort des hommes, seulement des contes qui tentent de le faire paraître moins cruel.

Tel est le cœur de la réécriture de l'*Iphigénie à Aulis* proposée par Rodrigues, qui trouve une solution possible à l'ancien problème posé par le soudain changement d'attitude d'Iphigénie à propos du sacrifice. Cette volte-face avait déjà provoqué la perplexité d'Aristote qui, comme on le sait,

considérerait ce personnage comme incohérent, car « dans les scènes où elle est suppliante, elle ne ressemble en rien à ce qu'elle se montre plus tard » (*Poétique*, 1454a 31-32)³.

Face à cette réflexion profonde sur le thème de la mémoire et de la liberté des personnages dans une histoire tragique, l'historien du théâtre antique ne peut s'empêcher de se demander s'il existe un fil rouge entre la réécriture moderne et le drame euripidien, qui fournit la trame de l'histoire, et de quelle nature pourrait être cette continuité. Pour répondre à cette question, il est nécessaire de faire une brève digression sur la relation complexe que la tragédie grecque entretient avec les récits mythiques qu'elle met en scène.

LA TRAGÉDIE : UN JEU AVEC LE MYTHE

Un poète comique du IV^e siècle avant J.-C., Antiphane, dans une pièce intitulée *La Poésie*, se plaignait de la facilité du travail des auteurs tragiques par rapport à celui des auteurs comiques : « L'art d'écrire une tragédie est en tout point heureux : les histoires sont déjà connues du public, avant même que quelqu'un ne parle ; le poète n'a qu'à les rappeler à son esprit. Il suffit de dire "Œdipe", et ils savent déjà tout le reste : le père est Laïos, la mère est Jocaste, qui sont les filles et les fils, ce qui lui est arrivé, ce qu'il a fait. Si quelqu'un mentionne alors le nom d'Alcméon, il leur a déjà dit les fils aussi, et qu'il est devenu fou et a tué sa mère » (fr. 189.1-11 Kassel-Austin). Les auteurs comiques, en revanche, doivent faire l'effort de créer tous leurs personnages à partir de rien et d'inventer toute l'histoire, depuis les

3. La critique euripidienne s'est longtemps interrogée sur la raison de ce changement d'attitude apparemment non motivé. Pour un aperçu des nombreuses interprétations proposées, voir Gibert (1995, p. 227-248), McDonald (1990) et Andò (2021, p. 85-86).

antécédents jusqu'à la conclusion. Même s'il plaisantait, Antiphane pointait une caractéristique importante du théâtre tragique : la tragédie n'était pas un théâtre d'invention, mais puisait, au contraire, dans un immense patrimoine de récits transmis depuis des siècles et bien connus des spectateurs, au sein duquel chaque personnage était associé à des événements et à des actions qui définissaient traditionnellement son identité : Œdipe est l'homme qui tue son père et s'unit à sa mère ; Oreste le héros qui venge son père en tuant sa mère.

Or, la nature de ces récits transmis oralement était telle qu'il n'existait de version originale, univoque et authentique pour aucun d'entre eux ; ils étaient plutôt la somme d'un ensemble de variantes dans lesquelles les noms de certains personnages, leur rôle, la situation du récit dans l'espace et bien d'autres choses encore pouvaient parfois changer. Mais pas seulement : chaque nouvel acte narratif comportait implicitement la possibilité d'introduire des nouveautés qui pouvaient également modifier sensiblement la nature de l'histoire. Le matériel mythique dans lequel puisaient les poètes tragiques était donc, d'une part, connu de tous pour les grandes lignes des histoires, et d'autre part, très variable quant aux détails. Les auteurs tragiques pouvaient ainsi choisir, parmi les nombreuses variantes existantes, celles qui se prêtaient le mieux à l'identification des nœuds conflictuels qu'ils entendaient explorer grâce à l'outil puissant de la mimesis dialogique⁴.

De plus, au moment où ils racontaient à nouveau l'histoire, ils devenaient eux-mêmes partie du processus

4. Pour cette raison, selon les mots de D. J. Mastrorarde (2002, p. 45) : « *For the modern interpreter interested in estimating the reception of a play within its original cultural context, it is useful [je dirais même nécessaire, n.d.A.] to try to reconstruct the contemporary audience's possible background knowledge, since it was an important part of the horizon of expectations they brought to the experience of the play.* » Un bel exemple de ce type d'investigation est offert, à propos d'Eschyle, par le livre de Föllinger 2003 ; voir aussi Aéliou 1983 et, pour Iphigénie en particulier, Jouan 1966.

mythopoiétique et pouvaient développer les mythes en apportant des innovations même radicales. Il suffit de rappeler que des personnages qui ne sont pas mentionnés dans les sources prétragiques, ou qui, s'ils l'étaient, restaient des figures marginales et mal définies, comme Électre, Chrysothémis, Ismène, Antigone, Iphigénie, prennent vie dans le théâtre tragique en tant que personnages bien définis, au point de devenir, dans certains cas, des archétypes théâtraux et littéraires promis à une immense fortune.

La tragédie proposait donc à son public un jeu articulé avec le mythe, d'une part en mobilisant et en utilisant à des fins dramatiques les connaissances préalables des spectateurs, et de l'autre en créant une tension entre ces connaissances et un dense réseau de distorsions sur lequel se fondait la nouvelle lecture tragique des récits traditionnels. Dans ce réseau complexe de relations, les mythes anciens, si gorgés d'actes de violence et de comportements socialement dysfonctionnels, sont observés à travers le prisme des nouvelles valeurs éthiques, juridiques et religieuses élaborées au sein de la société athénienne du V^e siècle avant J.-C. : cela fait émerger les aspects les plus problématiques dont la représentation permet à l'auteur de pousser le public à réfléchir sur les questions éthiques et politiques les plus débattues dans la réalité contemporaine d'Athènes⁵.

Au même moment, les poètes tragiques mettent en œuvre un processus incessant d'analyse des conditionnements qui pèsent sur les personnages et des motivations parfois contradictoires qui les conduisent à accomplir les actions qui leur sont traditionnellement attribuées. À cette fin, ils continuent d'introduire des innovations qui créent progressivement une tension de plus en plus marquée entre ce que les personnages sont, en tant qu'êtres humains, dans la nouvelle histoire tragique et ce qu'ils étaient traditionnellement en tant que

5. La bibliographie sur cet aspect de la tragédie grecque est immense. Je me borne à renvoyer aux études de Vernant et Vidal-Naquet 1972 et 1986.

protagonistes héroïques des récits mythiques auxquels ils appartiennent.

LA DOULEUR DU HÉROS AU CŒUR DE L'EXPÉRIENCE TRAGIQUE

C'est ici que l'on peut entrevoir l'affinité la plus significative entre le mécanisme dramatique antique et la nouvelle lecture de l'histoire d'Iphigénie proposée par Tiago Rodrigues. En effet, notamment chez Euripide, le fait de « devoir être ce que l'on est selon le récit traditionnel » devient de plus en plus un fardeau intolérable qui écrase le personnage tragique en l'enfermant dans une souffrance indicible⁶. La mémoire du mythe parvient donc à jouer pour la tragédie ancienne un rôle similaire à celui que la mémoire de la tragédie joue dans le drame de Rodrigues : elle exige que les choses se passent d'une certaine manière, sans se soucier de la douleur que cela entraîne, et c'est précisément cette douleur qui devient la véritable substance de l'expérience tragique.

Mais la tragédie d'Euripide parvient d'une certaine façon à se rebeller contre cette contrainte, poussant le jeu de la variation et de l'innovation jusqu'à remettre en cause la structure même du mythe et à en renverser potentiellement l'issue, allant jusqu'à tracer pour les personnages un destin différent de celui imposé par la tradition. Je me limiterai à quelques exemples parmi les plus significatifs.

Dans *Électre*, le matricide est dûment exécuté, mais le poète conclut sa tragédie par un terrible dialogue lyrique dans lequel le frère et la sœur reconnaissent la monstruosité du meurtre, et dans lequel la sagesse du dieu Apollon, qui les a poussés à un tel acte, est ouvertement remise en

6. J'ai étudié ce thème dans Medda (2013), en particulier p. 167-205 et 237-286.

question – non par un mortel, mais par une divinité, Castor, qui nie explicitement que l'ordre d'Apollon était sage.

Dans *Les Phéniciennes*, Euripide présente deux nouveautés qui auront certainement paru surprenantes à son public. La première est que Jocaste, la mère/femme d'Œdipe, et mère également de ses enfants, Étéocle, Polynice, Antigone et Ismène, ne s'est pas suicidée au moment de la découverte de la véritable identité d'Œdipe : elle est encore en vie au moment où l'armée des Sept attaque Thèbes et devient la protagoniste d'une douloureuse et vaine tentative d'apaisement entre ses fils, qui s'entretuent, ce qui la pousse à se suicider sur leurs corps ensanglantés. La seconde nouveauté, encore plus grande, est qu'Œdipe est toujours vivant et se trouve à Thèbes, de sorte qu'il est également contraint d'éprouver l'immense douleur de voir ses fils mourir les uns par les autres, suivis par sa mère et femme Jocaste, avant de s'engager dans un exil douloureux qu'il vivra avec sa fille Antigone. Ce qu'Euripide présente dans *Les Phéniciennes* est une version entièrement nouvelle du mythe, profondément ancrée dans la réflexion que le poète entend développer sur les dangers de la soif de pouvoir et sur la crise des structures familiales et politiques, qui conduit le protagoniste à subir une douleur sans pareille dont seul l'amour de sa fille peut le défendre. Le personnage de Créon, confronté à la nécessité d'accepter le sacrifice de son fils, va jusqu'à répudier son image traditionnelle de souverain soucieux du bien de la cité. L'intérêt collectif n'est plus rien pour lui, comparé à la perspective de perdre Ménécée, qui accepte pourtant volontiers la mort pour sauver la ville.

Le cas d'*Oreste* est encore plus frappant. Cette tragédie fut jouée en 408 avant J.-C., dans une Athènes meurtrie par un récent coup d'État qui avait laissé des séquelles sanglantes. Euripide apporte une innovation décisive : le drame ne met pas en scène le matricide, mais la réaction de la ville d'Argos, qui le juge devant l'assemblée. Il s'agit d'une facette de l'histoire que personne n'avait étudiée auparavant. Face à

l'hostilité de ses concitoyens, Oreste se retrouve dans un état de solitude totale et frustrante. Sa famille, représentée par son oncle Ménélas, ambigu et opportuniste, l'abandonne à son sort, et surtout lui fait défaut le soutien d'Apollon, le dieu qui lui a donné l'ordre de tuer sa mère en lui promettant protection. Oreste se retrouve donc seul face à une assemblée mue par des intérêts mesquins, qui ne sait pas trouver d'autre solution qu'une violence de plus, la condamnation à mort. Il est désormais un pauvre être humain pris au piège des conséquences de l'action que la mémoire du mythe lui a imposé d'accomplir. Le résultat de sa frustration est une odieuse machination pour se venger de Ménélas, impliquant le meurtre d'Hélène et l'enlèvement de sa fille Hermione. À la fin, le spectateur se retrouve ainsi face à un Oreste qui décide de brûler la maison de son père et de périr avec tous ses habitants. Le destin du personnage est renversé : Euripide remplace le noble vengeur de la tradition par la figure d'un quasi-terroriste exaspéré et prêt à s'autodétruire avec la maison paternelle. Seule l'intervention finale du dieu Apollon permet d'empêcher cette issue, qui bouleverserait complètement les lignes du mythe. Mais de nombreux doutes restent ouverts pour le public, face à un dieu qui semble bien loin de la dignité et de la sagesse qui devraient le caractériser.

REPRENDRE POSSESSION DE SA MORT :
TIAGO RODRIGUES SUR LES TRACES D'EURIPIDE

Le dernier exemple est précisément celui d'*Iphigénie à Aulis*. La plus grande nouveauté qu'Euripide a apportée à l'histoire est de greffer sur le récit antique du sacrifice humain un module dramatique qu'il avait lui-même expérimenté avec succès dans certaines tragédies des décennies précédentes (*Les Héraclides* et *Hécube*) : l'acceptation volontaire de la mort de la part de la victime sacrificielle. En faisant

ce choix, Euripide réagissait à un précédent tragique, à la fois incontournable et encombrant, qui planait en quelque sorte sur le personnage : l'inoubliable silence angoissé attribué par Eschyle à Iphigénie dans le terrible récit du sacrifice présent dans le premier chant choral de l'*Agamemnon* (*Agam.* 228-47). Chez Eschyle, la victime, qui voudrait s'opposer à la violence que lui fait subir son père, est réduite au silence par l'imposition brutale d'un bâillon, de peur qu'elle ne prononce une malédiction qui rendrait le rituel inefficace. Pour Eschyle, Iphigénie joue uniquement le rôle traditionnel d'une victime capable d'apaiser la colère d'Artémis. La mort remplace ainsi la charge vitale que le rite du mariage devrait représenter dans la vie d'une jeune fille. La narration du chœur culmine dans le silence désespéré et le regard implorant que la jeune fille adresse à ses bourreaux.

Ce silence est intentionnellement rompu par Euripide, qui fait d'Iphigénie non plus une victime passive, mais un personnage actif qui prend la parole d'une manière totalement inattendue au beau milieu d'une assemblée d'hommes. Qu'Euripide veuille se confronter à Eschyle est prouvé par le fait que, dans une scène précédente d'*Iphigénie à Aulis*, Agamemnon imagine les paroles de malédiction que sa fille pourrait prononcer contre lui : « Puisses-tu, ainsi que tous ceux qui te sont chers, avoir des mariages comme ceux-ci ! » (v. 463-464). Mais, quand Iphigénie prend la parole, cette malédiction n'est pas prononcée. Au lieu de cela, Iphigénie accepte spontanément de mourir : adoptant le modèle patriotique du sacrifice pour le bien suprême d'une guerre panhellénique qu'on ne saurait stopper pour sauver la vie d'une seule femme, elle affronte la mort pour épargner la vie de ceux qui, comme Achille, seraient prêts à la défendre. Dans une tragédie où les personnages masculins sont tous hésitants et indécis, et eux aussi en conflit avec le rôle que le mythe leur assigne, c'est elle, une femme, qui fait sien l'antique modèle héroïque de la mort glorieuse, même si Euripide semble suggérer au public de nombreux doutes

quant à l'idéal de la guerre de conquête contre les Troyens. L'auteur tragique raconte donc une fois de plus l'histoire d'Iphigénie en créant pour elle un nouveau destin, celui d'une femme qui compense par son courage l'ineptie des chefs militaires. Malheureusement, le dénouement que nous lisons dans les manuscrits n'a certainement pas été écrit par Euripide⁷, et nous ne pouvons pas savoir si, à la fin, Artémis la sauve ou si elle meurt réellement, dans une fin de tragédie qui serait beaucoup plus sombre. Toutefois, cela n'empêche pas la tragédie antique de revivre aujourd'hui entre les mains d'un grand dramaturge, dont la créativité s'inscrit intelligemment dans le sillage déjà tracé par l'auteur antique. Tous deux racontent à nouveau le mythe, en renversant le destin du protagoniste et en remettant en question la structure du récit. Se soustraire aux contraintes d'une narration préexistante – mythe ou tragédie – est le seul moyen pour l'Iphigénie antique comme pour la moderne de revendiquer la marge de liberté qui reste à l'être humain au milieu d'un monde dominé par de sombres pulsions de violence.

7. Voir la discussion très précise des problèmes du final de l'*Iphigénie à Aulis* proposée par Andò (2021, p. 52-59).

Faire la guerre au nom de la paix

Irène Herrmann

Iphigénie est incontestablement l'une des figures sacrificielles les plus connues de la littérature. Son père la fait égorger pour permettre aux Grecs d'aller combattre les Troyens, coupables d'avoir enlevé Hélène. À cette trame dramatique, Euripide ajoute un élément poignant en précisant que la victime a consenti à sa fin tragique, ce qui rend son destin encore plus spectaculaire.

Si on élargit légèrement la focale en se détachant du sort particulier de cette jeune héroïne, cette histoire raconte un conflit armé déclenché au nom du respect de l'ordre établi, et pour lequel une proie innocente, fondamentalement étrangère au problème, accepte de donner sa vie. Ainsi, au-delà de l'intrigue, ce récit légendaire invite à se pencher sur des phénomènes bien réels. Il pousse notamment à interroger les justifications fournies pour lancer une guerre offensive et, surtout, à se demander pourquoi les cibles potentielles adhèrent le plus souvent aux raisons avancées.

Le sujet n'est pas neuf. La légitimation des guerres, son déploiement et ses limites ont stimulé une abondante production de philosophie politique et ont, en particulier, donné lieu à un ensemble de textes sur la guerre dite « juste », qui explore les conditions auxquelles le recours à la force armée peut être admissible. Il s'agit de considérations éthiques et théoriques qui influencent la façon de concevoir la validité des prétextes avancés pour lancer une

offensive armée, ainsi que l'ont montré des recherches récentes¹.

Le déclenchement des hostilités a également suscité des réflexions sur les arguments utilisés par les agresseurs pour motiver des attaques militaires. Sur la base d'expériences vécues lors de la Première Guerre mondiale, le pacifiste britannique Arthur Ponsonby (1871-1946) a listé une dizaine de principes suivis par les gouvernements pour expliquer leur activité guerrière et pour assurer l'adhésion de leurs citoyens, c'est-à-dire de ceux qui en subiront les conséquences. Son ouvrage *Falsehood in War-Time*, publié en 1928, a été exhumé en 2001 par l'historienne Anne Morelli, qui en a montré l'actualité.

Ponsonby examine dix justifications classiques, dont la portée diffère sensiblement, puisqu'on passe d'affirmations triviales accusant l'ennemi d'utiliser des armes prohibées, à des déclarations de nature philosophique sur la sacralité du combat mené². Ces « principes élémentaires de propagande de guerre » présentent un intérêt incontestable. De fait, ils dessinent des catégories générales qui s'appliquent non seulement à la tragédie grecque, mais également à la plupart des conflits armés contemporains. En outre, ils ne sont pas uniquement invoqués lors de combats défensifs, puisque au moins trois d'entre eux servent à justifier des offensives. Mieux encore, ils contribuent à expliquer

1. L'intérêt pour cette théorie a été ravivé aux États-Unis à la fin des années 1970 et donne actuellement lieu à une littérature abondante (Daniel R. Brunstetter, Jean-Vincent Holeindre, « La guerre juste au prisme de la théorie politique », *Raisons politiques*, 45/1, 2012, p. 5-18). Pour des travaux récents, voir la bibliographie en fin d'ouvrage.

2. Les principes analysés par Ponsonby sont les suivants : « 1. *We do not want war* ; 2. *The opposite party alone is guilty of war* ; 3. *The enemy is inherently evil and resembles the devil* ; 4. *We defend a noble cause, not our own interests* ; 5. *The enemy commits atrocities on purpose; our mishaps are involuntary* ; 6. *The enemy uses forbidden weapons* ; 7. *We suffer small losses, those of the enemy are enormous* ; 8. *Recognized artists and intellectuals back our cause* ; 9. *Our cause is sacred* ; 10. *All who doubt our propaganda are traitors.* »

pourquoi le public peut acquiescer aux souffrances qu'on s'apprête à lui infliger.

En premier lieu, on trouve des considérations générales sur les objectifs ultimes que le conflit offensif est censé poursuivre. Ces buts avoués donnent des indications précieuses sur les normes régulant les sociétés, puisqu'ils reflètent ce que les populations considèrent comme un motif acceptable voire impérieux. Ainsi, Agamemnon et ses troupes doivent aller combattre Pâris pour respecter le serment de Tyndare qui visait à empêcher les Grecs de s'entretuer pour Hélène et, plus largement, à éviter le chaos.

À ces ambitions globales s'ajoutent des raisons supposées propres à la nature de la puissance attaquante. Ces prétextes internes révèlent les vertus que s'attribuent les assaillants. Celles-ci sont parfois présentées comme autant de biens à exporter et dont il convient de faire bénéficier ceux qu'on agresse. Plus fréquemment encore, il s'agit de défendre des absolus louables, mais menacés par les ennemis. C'est ce qu'illustre la question de l'honneur de Ménélas, de Sparte et des Spartiates, au nom duquel les soldats acceptent de risquer leur vie.

Enfin, en deçà du dévouement au bien commun, on invoque des raisons destinées à convaincre les individus de la légitimité de la cause qui exige leur sacrifice, quel que soit, par ailleurs, leur lien avec le conflit déclenché. L'exemple le plus frappant est la figure d'Iphigénie elle-même. Guidée par son sens du devoir et sa loyauté filiale, elle consent à son propre assassinat dans un ultime élan d'abnégation.

Au fil des siècles, le soutien de la population à une guerre d'agression a semblé de plus en plus indispensable. Même si les monarques des temps modernes étaient heureux d'avoir la population à leurs côtés³, c'est surtout avec la conscription puis la démocratie que l'assentiment des foules s'est avéré

3. Anuschka Tischer, « Princes' justifications of war in early Modern Europe : The constitution of an international community by communication », dans Lothar Brock

nécessaire. Car, en raison même de cette évolution politique fondée sur la participation populaire, les hommes ont commencé à posséder les moyens de s'opposer massivement aux décisions (guerrières) de leurs gouvernements.

Il y a là une complication piquante qui pousse à examiner l'usage de ces trois types d'argumentation à l'époque contemporaine. Cet article vise ainsi à décrire les explications avancées depuis plus de cent cinquante ans par les gouvernements désireux de lancer une attaque. En filigrane, on se demandera également pourquoi ces justifications sont non seulement susceptibles de convaincre la communauté internationale, mais surtout de persuader des populations pourtant habituées à exprimer leur désaccord et qui risquent de faire les frais des combats.

En examinant les arguments destinés aux puissances étrangères, puis à la population locale et en finissant avec les justifications susceptibles de toucher les individus eux-mêmes, on décryptera les raisons pour lesquelles ces discours de légitimation fonctionnent encore, alors même que, depuis la guerre de Troie, les conflits armés et les sociétés ont tant évolué.

L'AUTODÉFENSE PAR ANTICIPATION

En général, les initiateurs d'une guerre offensive prennent la peine d'expliquer leur geste face à l'ensemble des autres États, ne serait-ce que pour éviter de susciter une réprobation unanime et de risquer des mesures de rétorsion concertées. Même au XIX^e siècle, réputé privilégier une approche pragmatique et très peu démocratique des conflits armés, les décideurs veillent à présenter un argumentaire susceptible de les disculper.

et Hendrik Simon (dir.), *The Justification of War and International Order*, Oxford, Oxford University Press, 2021, p. 65-80.

L'excuse la plus courante appartient au répertoire de la guerre juste. Il s'agit de reprendre, en la tordant, l'idée que tout État légitime a le droit d'user de la force pour se défendre d'une agression extérieure. C'est d'ailleurs, actuellement, l'unique motif de conflit armé toléré par l'Organisation des Nations unies. Même si l'organisme interdit la guerre comme règlement des différends (art. 2 (4)), l'article 51 de la Charte spécifie :

« Aucune disposition de la présente Charte ne porte atteinte au droit naturel de légitime défense, individuelle ou collective, dans le cas où un Membre des Nations unies est l'objet d'une agression armée⁴. »

L'attaque ainsi justifiée n'est donc pas officiellement considérée comme un acte hostile accompli pour le seul bénéfice de son auteur, en application pure et simple de la loi du plus fort. Elle est présentée comme relevant du droit à la légitime défense qui, en l'occurrence, aurait été exercé par anticipation.

Le plus souvent, ce récit est enrichi d'une composante supplémentaire : cette agression préventive serait lancée pour faire respecter l'ordre international ou, du moins, l'interprétation qu'en fait l'attaquant. Difficile, ici, de ne pas penser à l'invasion de l'Ukraine, que Poutine a tentée pour se protéger de l'expansion de l'OTAN, destinée à bouleverser l'équilibre mondial au profit de forces ennemies de la Russie. Le 21 février 2022, trois jours avant le déclenchement du conflit, le président déclarait :

« [L]es propositions centrales pour la Russie [sont] constituées de trois points. Premièrement, empêcher une nouvelle expansion de l'OTAN. Deuxièmement, faire en sorte que l'Alliance s'abstienne de déployer des systèmes d'armes d'assaut aux frontières russes. Et enfin, ramener la capacité et l'infrastructure militaires

4. <https://www.un.org/fr/about-us/un-charter/> (consulté le 28 février 2023).

du bloc en Europe là où elles étaient en 1997, lorsque l'Acte fondateur OTAN-Russie a été signé. Ces propositions de principe que nous avons faites ont été ignorées. [...] la Russie a tout droit de répondre pour assurer sa sécurité. »

Le corollaire logique de cette version est que l'assaillant se bat pour préserver la paix. Cette rhétorique a beaucoup été utilisée pendant le XX^e siècle, et très rares sont les guerres qui ne sont pas justifiées de cette manière. Une étude empirique effectuée en 2011 sur la légitimation d'une dizaine de conflits majeurs, allant des campagnes napoléoniennes à l'intervention étasunienne en Afghanistan, montre qu'ils ont tous, sans exception, été déclenchés au nom de la paix⁵.

Les paramètres géographiques et temporels de cette paix varient. Elle peut être locale ou mondiale, ne concerner que les pays que l'agresseur considère comme « civilisés » ou ceux que son action préservera de la guerre. Comme la Russie poutinienne, tel pays se lancera ainsi dans des conquêtes pour fortifier durablement et utilement ses frontières, tandis qu'un autre le fera au nom d'un idéal démocratique supposé garantir le calme sur la planète, à l'instar des interventions américaines au début du XXI^e siècle. Dans ce schéma, l'agressé compte d'autant moins qu'il est éloigné, dénué de richesses, réputé insensible aux valeurs dominant les relations entre États.

Surtout, cet objectif de concorde ne peut pas s'inscrire dans le présent, puisqu'il faut une offensive militaire pour l'atteindre. Bien qu'on ne puisse jamais prédire la longueur d'une telle opération, sachant que les *Blitzkriege* (guerres éclair) peuvent facilement s'embourber, comme l'a expérimenté l'Allemagne nazie en Grande-Bretagne, elle est généralement vue et présentée comme une action rapide ayant un but immédiatement réalisable. Cette vision des choses

5. Irène Herrmann, séminaire « Faire la guerre au nom de la paix », semestre d'automne 2011.

peut parfois correspondre à une réalité – et c’est sans doute ce qu’a pensé Poutine après la prise de la Crimée, en 2014. Mais la plupart du temps, elle est due à une mauvaise évaluation de la situation ou à un biais cognitif propre à bien des états-majors, car en principe les militaires ne déclenchent que des guerres qu’ils sont certains de gagner⁶. Enfin, cette justification peut également avoir été exagérée consciemment, afin de ne pas trop effrayer les gouvernements et les cercles économiques étrangers – sans parler de ses propres citoyens.

De fait, tous ces discours ne sont pas uniquement censés rassurer les puissances étrangères voisines ou même éloignées de l’agresseur. Ils sont également destinés aux ressortissants mêmes du pays attaquant, qui ainsi ne se considérera pas comme responsable de l’éclatement du conflit. En effet, si les promesses de paix future sont propres à séduire le monde extérieur, elles doivent être à même de convaincre les populations locales et de les réunir derrière l’offensive des autorités.

L’AGRESSION COMME MISSION NATIONALE

De manière générale, ceux qui engagent les hostilités ressentent vite le besoin d’expliquer leur geste à leurs compatriotes. La chose est nécessaire dans les États démocratiques comme dans ceux qui privilégient la conscription et dont les pratiques politiques ou militaires présupposent une adhésion minimale des soldats et de leurs familles aux objectifs de la guerre à venir. Il s’agit alors d’affirmer

6. John G. Stoessinger, *Why Nations Go to War*, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2011 (11^e édition), dernier chapitre ; Maxime Menuet, Petros Sekeris, « Uncertainty, Overconfidence, and War », 2019, consultable à l’adresse : hal-02155286v2 (consulté le 28 février 2023).

que le conflit était inévitable pour le bien des habitants du pays lui-même, voire de la planète.

Classiquement, les autorités martèlent que cette guerre n'a pas été voulue, et que c'est uniquement sous la contrainte qu'on s'y est résolu : l'agression devient la meilleure protection de la collectivité. Souvent, les attaquants s'emparent d'un événement, aussi minime soit-il, qu'ils exposent comme une provocation fondamentale, annonciatrice des abus à venir. Si nécessaire, cet incident est monté de toutes pièces. La guerre hispano-américaine de 1898 a ainsi été déclenchée par le naufrage de l'USS *Maine*, un cuirassé américain, dans le port de La Havane. La cause de ce sinistre n'a jamais été définitivement déterminée, mais elle a servi de justification aux États-Unis pour entrer en guerre contre l'Espagne, qui était alors la puissance coloniale à Cuba⁷.

Parfois, on prétend respecter les engagements pris et faire jouer la dynamique des alliances pour le plus grand bien de son propre pays, comme ce fut le cas au début de la Première Guerre mondiale. L'important est de faire porter la responsabilité entière de l'entrée en guerre aux ennemis qui peuvent être accusés de menacer l'intégrité territoriale de la patrie. Les limites du pays sont parfois conçues de manière extensive, englobant non seulement les possessions reconnues mondialement à l'État agresseur, mais aussi d'anciennes provinces perdues, voire des contrées partageant simplement la même langue. Pour plus de sûreté, cette justification est assortie de l'exposé des risques encourus par les habitants mêmes de ces espaces. Ce type de raisonnement fonde l'annexion des Sudètes par Hitler ou, plus récemment, les accusations

7. Thomas B. Allen, « A special report : What really sank the Maine? », *Naval History*, 12, mars-avril 1998, consultable à l'adresse : <http://proquest.umi.com/pqdweb?index=2&did=83179245&SrchMode=3&sid=1&Fmt=3&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1249051089&clientId=45714> (consulté le 28 février 2023).

proférées à l'encontre de l'Ukraine par Poutine en février 2022.

Or, dans cette rhétorique d'agression, ce n'est pas uniquement le sol qui est mis en danger, mais l'esprit du peuple qui l'habite et, partant, son identité. Plus largement, il s'agit de défendre la manière dont les citoyens envisagent leur place, voire leur rôle, dans le monde. Mais tous les messianismes ne se valent pas, et certains se prêtent moins bien aux guerres d'agression que d'autres. Ainsi, les Suisses se considèrent comme des exemples d'excellence économique et politique à copier, dans un monde qu'ils jugent pourtant peu apte à les imiter. Cette perception de soi ne les incite guère à l'offensive, mais plutôt à une attitude attentiste encore favorisée par la vulnérabilité et par la neutralité traditionnelle du pays. Néanmoins les habitants de contrées moins faibles et prudentes que la Confédération pensent leur mission planétaire de façon plus agressive. Ainsi, les Français et les Américains considèrent couramment qu'il est de leur devoir de faire le bien de populations étrangères malgré elles.

Cette vision permet de sortir du discours exclusivement victimaire et de donner une légitimité accrue aux attaquants qui, en vertu de cette logique, ne se contentent pas de défendre préventivement leurs propres intérêts matériels, mais se battent pour une cause beaucoup plus noble. Il n'est pas rare que leurs valeurs soient dominantes dans un espace très large, dépassant ainsi une nation ou un État donné. Ainsi, depuis la chute du mur de Berlin, plusieurs démocraties occidentales ont fait la guerre au nom de considérations humanitaires, et surtout pour assurer le triomphe de la liberté.

Parfois, le but ultime de cette croisade semble plus circonscrit, puisqu'il s'agit moins de défendre des principes politico-moraux très généralement admis que de laisser l'agresseur remplir ce qu'il estime être sa mission dans le monde. L'écart entre ces deux discours est ténu. Car cette argumentation nationaliste convoque, elle aussi, des valeurs

assez généreuses pour tenter d'éviter des mesures de rétorsion internationale. La différence tient peut-être davantage à la position de l'observateur.

Dans le second cas, la justification mobilise des vertus auxquelles il est difficile de s'identifier en tant qu'étranger. Soit cette légitimation recourt à des artifices rhétoriques trop évidents, comme lorsque des dictateurs prétendent libérer des peuples opprimés, à l'exemple de Poutine au moment de lancer son opération spéciale en Ukraine ; soit elle appelle à un sacrifice que seule la population locale serait prédisposée à s'infliger pour accomplir son destin historique, même si ce martyr n'est reconnu par aucune des instances qui en bénéficient. Sous Eltsine s'est ainsi propagée une vision spécifique de l'histoire selon laquelle les Russes auraient arrêté les Mongols, puis Napoléon, puis Hitler et enfin le communisme. C'est parce qu'ils auraient résisté avec opiniâtreté et vaillance que ces multiples formes de dictature auraient été stoppées, qu'elles soient écrasées ou mises face à leur propre inanité, au point de disparaître. Et c'est grâce à ce don de soi collectif extraordinaire que le reste de l'Europe, l'Occident en général, serait devenu florissant⁸. La guerre d'agression est ainsi rendue acceptable non seulement parce que sa composante offensive est minimisée, mais aussi parce que les bénéfices escomptés sont magnifiés par une rhétorique particulièrement valorisante pour ceux à qui elle est destinée au premier chef. Les citoyens du pays attaquant sont encouragés à protéger des valeurs supérieures exprimées dans leurs institutions et inscrites dans leurs gènes, pour le plus grand bien de tous. Le retour de l'ordre international et donc, *in fine*, de la paix se double d'une amélioration notable allant dans le sens des agresseurs, qu'elle dédouane encore davantage de leur offensive. La justification des autorités est

8. Irène Herrmann, « L'histoire entre Eltsine et Poutine. La vision du passé dans le discours politique russe », *Traverse*, 2004/2, p. 71-88.

d'autant plus efficace et disculpante qu'elle fait intervenir le sens du devoir, voire du sacrifice de sa population.

INCITER LES INDIVIDUS À APPROUVER LEUR PROPRE SACRIFICE

Pour assurer à toute guerre d'agression un soutien interne, il importe de compléter le message d'autodéfense préventive. Il faut que ceux qui en feront les frais ne soient pas tentés de remettre en question la noblesse des causes du conflit. Le mécanisme est nécessaire en démocratie, où les dirigeants sont élus, même s'il est sans doute plus aisé à mettre en œuvre dans les pays qui contrôlent plus étroitement leurs citoyens et maîtrisent entièrement les informations diffusées.

Plusieurs dispositifs, couramment utilisés depuis le début du XX^e siècle au moins, permettent d'atteindre cet objectif. Tout d'abord, de nombreux récits entreprennent de diaboliser l'adversaire. Ce dernier est paré des pires vices possibles, qui dénotent une cruauté et une fourberie sans limites. Cette argumentation constitue le miroir inversé de la sacralité messianique attribuée au conflit. Si l'offensive vient d'un régime démocratique, on dénoncera les violations des droits de l'homme et des préceptes humanitaires avec force. Sinon, on fustigera la décadence voire la dégénérescence affectant le leader du camp opposé. Toutefois, ces méfaits ne sont pas toujours explicités, et il suffit de présenter l'ennemi comme étant l'Empire du mal, à l'instar du président Reagan en 1983. Chacun est alors libre d'imaginer le pire, selon sa propre conception du Bien⁹.

Parallèlement, les cruautés commises par l'agresseur sont minimisées. Elles peuvent être simplement passées sous silence. Si ces informations se diffusent en dépit de la

9. Juliana Vianna da Nobrega, « Discourse Analysis : Ronald Reagan's Evil Empire Speech », *Open Journal of Modern Linguistics*, 4, 2014, p. 166-181.

censure, elles sont niées et présentées comme un mensonge supplémentaire de l'adversaire, soulignant encore sa malveillance et sa perfidie. Ces excès de violence peuvent aussi être regrettés comme de simples bavures involontaires. Par principe, la guerre menée par son propre camp est sans tache, à l'exemple des « frappes chirurgicales » américaines, qui prouvaient à la fois la technicité et le haut degré de civilisation de ceux qui les ordonnaient.

La rectitude de l'agresseur et des moyens qu'il emploie sont, en outre, confirmés par la nature du soutien qu'il reçoit. Une partie non négligeable de la propagande se réfère aux intellectuels et autres artistes de renom qui se sont ralliés à la cause. L'avis enthousiaste de personnalités connues et respectées du public constitue un capital symbolique dont les effets se conjuguent puissamment. Ceux qui sont censés réfléchir attestent de la justesse de la guerre, en confirmant qu'elle poursuit les objectifs nobles qu'on lui a assignés, comme le fait le patriarche Kirill, fervent partisan de l'intervention spéciale en Ukraine. Et ceux auxquels on aime s'identifier donnent envie de s'engager pour elle, à l'instar des artistes venus célébrer le 8^e anniversaire de l'invasion de la Crimée, le 18 mars 2022¹⁰.

Pour plus d'efficacité, ces mécanismes sont souvent parachevés – sinon carrément remplacés – par un argument qui permet de verrouiller l'ensemble du processus de justification et lui donne une solidité redoutable. La légitimation de l'attaque est couronnée par un discours rappelant l'Évangile selon saint Matthieu, en vertu duquel : « Celui qui n'est pas avec moi est contre moi¹¹. » Cette assertion, déployée bien au-delà des terres chrétiennes, rend toute position neutre impossible. Elle polarise l'espace de manière à le scinder entre adhérents et adversaires, rejetant les hésitants, voire les indifférents, dans

10. <https://www.forbes.com/sites/nicholasreimann/2022/03/18/putin-holds-massive-pro-war-rally-in-moscow/?sh=1bd44302abd1> (consulté le 8 janvier 2023).

11. Matthieu 12:30.

le camp des ennemis intérieurs. Ces derniers sont supposés soutenir, délibérément ou involontairement, les menées hostiles de l'extérieur. En d'autres termes, tout individu qui n'embrasse pas inconditionnellement la cause de l'agresseur est considéré comme un traître et est traité comme tel.

Cette menace est considérable, puisque la trahison constitue un crime très sévèrement puni en temps de guerre, pouvant même valoir la peine capitale à ceux qui en sont accusés. Et si elle n'est pas forcément capable de susciter le ralliement sincère des citoyens rétifs, elle est propre à museler l'immense majorité des oppositions. Dans ces conditions, les personnes qui n'auraient pas été convaincues par les autres justifications n'ont guère la possibilité d'exprimer leurs doutes. Ce mécanisme garantit un accord de façade à l'agression.

Ainsi, ce processus discursif et législatif parachève l'édifice explicatif proposé, puisqu'il assure l'adhésion des individus à cette guerre offensive prétendument menée en vertu de valeurs messianiques et qui devrait, finalement, mener à la paix.

* *
* *

Mutatis mutandis, ce schéma global s'applique à la plupart des États, qu'ils soient démocratiques ou non. Les différences s'établissent dans le contenu même des justifications apportées et dans le poids relatif accordé à chacune de ces trois catégories de légitimation – extérieure, intérieure et individuelle –, comme semble le suggérer l'« intervention militaire spéciale » en Ukraine. Ainsi, Vladimir Poutine manie des arguments qui s'intègrent assez bien à l'ordre international actuel, en brandissant des valeurs supposées être à la base des rapports politiques entre nations, puisqu'il prétend se battre contre le (néo)nazisme et se livrer à l'art reconnu de l'attaque préventive. Mais d'un autre côté, il insiste très peu sur la paix. Pire encore, il revendique un droit historique de conquête.

Ainsi, Poutine mise moins sur les prétextes externes, sans pour autant les renier totalement, que sur des excuses internes. Alors que les démocraties peuvent déclarer faire la guerre pour des principes universels, en faveur desquels elles auraient accepté d'intervenir au nom d'un messianisme approprié, le président russe dit vouloir rectifier un changement indu de frontières et assurer, du même coup, la tranquillité régionale sinon mondiale. Son agression devient ainsi doublement défensive. Il s'agit de réparer une usurpation territoriale et de se protéger contre un Occident violemment russophobe. Dans sa rhétorique, l'objectif premier est russe plutôt que général.

En insistant sur des raisons puisées dans ce qu'il considère comme le caractère même de sa patrie, et son droit imprescriptible à le préserver, Poutine doit pouvoir compter sur l'engagement fervent de sa population. Sans doute est-ce là l'ambition de tout gouvernement en temps de guerre, qu'il ait été élu librement par son peuple ou non. Mais on sait que cette flamme est plus aisée à allumer et à entretenir dans les contrées où le pouvoir ne rend pas de comptes, où il peut contrôler l'information et où il peut punir sévèrement les récalcitrants, voire les indolents, peu pressés de manifester leur soutien. Mieux encore, grâce à la maîtrise de la propagande, vue comme une forme extrême de publicité politique, ces régimes peuvent transformer cet enthousiasme obligatoire en approbation délibérée et convaincue. À la limite, ils peuvent amener (à croire) au consentement des populations à leur propre sacrifice.

La conjonction entre nécessité et facilité accentue considérablement l'importance des « justifications individuelles ». Reste à savoir si, contrairement aux attentes, les États autoritaires utilisent davantage ce levier sacrificiel que les démocraties. Le fait est que Poutine l'exploite largement et compte sur un assentiment victimaire digne d'Iphigénie... mais peut-être devrait-il se méfier. Les Atrides ont très mal fini.

Raconter aujourd'hui

Comment raconter des histoires d'aujourd'hui ? Dans la multitude des images, la frénésie de la communication planétaire et des fausses informations, Arlequin porte la révolte contre les puissants et les asservissements, revendiquant la dérision, la farce, le hasard et l'espérance, le chant de la mer et la poésie du monde. Et si le réel et l'existence étaient seuls capables de nous enchanter ? (Olivier Py)

Au XIX^e siècle, valets, domestiques, marmitons des ambassades, des hôtels particuliers et des restaurants de luxe revendaient les restes des repas à des marchands spécialisés des halles. Fragments de pâtés ou de pâtisseries, morceaux de viande ou queues de poisson étaient achetés par des consommateurs miséreux. Ces recompositions étaient dénommées « arlequins », et leurs mangeurs devenaient à leurs tours des arlequins, d'autant plus dévalorisés socialement qu'ils mangeaient les restes des classes privilégiées, et d'autant plus dangereux qu'ils partageaient les mêmes nourritures. (Janet Beizer)

Les grandes crises financières de l'histoire (comme celles du krach de 1929 ou des *subprimes* en 2008) ont donné lieu à une abondante production culturelle (gravures, contes, chansons, films...). La fiction permet de dégager la force épique de ces événements et de désamorcer leur caractère tragique. Mais les moyens de la fiction et du merveilleux ont aussi été utilisés par les promoteurs d'innovations monétaires

et financières pour les rendre désirables et acceptables. Le système financier de John Law, sous la Régence, est exemplaire parce que sa promotion – comme son déclin – a été accompagnée par une intense propagande théâtrale et visuelle. La figure d'Arlequin fut aussi enrôlée pour dénoncer la cupidité et vanter le renoncement aux richesses et à la grandeur. (Arnaud Orain)

Petits jobs à flux tendu dans la logistique ou les transports, microtravail pour façonner l'intelligence artificielle, travail en réseau sur les médias sociaux et autres services gratuits : avec la crise sanitaire, ce processus de plateformes du travail s'est étendu à d'autres secteurs et métiers. La fragmentation des tâches annonce-t-elle fatalement une déqualification du travail ? Ou bien assiste-t-on au développement de formes de résistance et à de nouveaux apprentissages ? (Antonio A. Casilli et Paola Tubaro)

À la différence de la tragédie antique ou classique, ou encore du romantisme, la fiction contemporaine fait entrer le quotidien dans la narration, en intégrant l'histoire immédiate ou les faits réels. En quoi cette intégration contribue-t-elle à modifier notre perception, notre expérience de l'actualité et du présent ? Comment cette émergence du quotidien dans le récit s'articule-t-elle avec la recherche esthétique ? (Alison James)

Les automatismes et approximations de pensée nous permettent de penser et de raisonner vite, mais ils conduisent aussi à des irrationalités, davantage dictées par les croyances et les opinions que par les données objectives dont nous disposons, comme dans le cas des *fake news*. Des recherches expérimentales en psychologie explorent les conditions de développement de la pensée analytique et délibérative, et des capacités à penser par soi-même. (Grégoire Borst)

La folle impatience du théâtre

Olivier Py

Entretien avec Tiphaine Karsenti
et Patrick Boucheron

Arlequin livre des pizzas et lit des poèmes dans un petit livre bleu. Alcandre, le poète oublié, trouve encore la force de se battre contre la violence du monde. Ensemble, ils inventeront des luttes nouvelles comme de grands canulars : un faux poème de Rimbaud pour continuer à penser demain ; une fausse sainte qui croit ne pas croire et se dispute avec les mystiques inquisiteurs ; un restaurant cannibale pour mettre à nu le monde marchand.

Contre les prophéties qui vantent un monde virtuel, les prisons de verre, les écrans de sidération et les solitudes séparées, le poète et Arlequin applaudissent le réel. La mer qui change de couleur, le réveil du chant des oiseaux, le hasard et l'espérance du lancer de dés ouvrent l'imprescrit de l'émerveillement.

Olivier Py, auteur et metteur en scène, ancien directeur du Festival d'Avignon, directeur du Théâtre du Chatelet, a présenté Ma jeunesse exaltée au Festival d'Avignon 2022.

Tiphaine Karsenti : Le spectacle d'Olivier Py nous offre une belle occasion d'observer la façon dont les récits sont aussi des détours pour parler du monde ; des détours à travers le merveilleux, à travers la fiction, à travers le passé, pour mieux revenir vers le présent, pour mieux voir notre présent, pour donc être des contemporains qui, en se détachant de leur immédiate réalité, la voient davantage.

Olivier Py, vous êtes directeur du Festival d'Avignon depuis 2013, après avoir dirigé le Centre dramatique national d'Orléans et le théâtre de l'Odéon. Vous êtes un artiste total, comme il y en a peu dans le théâtre contemporain. Vous êtes un directeur de théâtre et de festival, un auteur, un metteur en scène et aussi un acteur. Vous avez été formé à l'ENSATT et au Conservatoire national d'art dramatique.

Ma jeunesse exaltée clôt la séquence de votre direction du Festival d'Avignon, mais vient aussi prolonger une longue histoire avec le Festival, puisque vous avez présenté ici non seulement des spectacles dans le off, mais aussi dans le in : *La Servante*, cette pièce inaugurale, présentée en 1995, qui durait vingt-quatre heures, avec laquelle votre *Jeunesse exaltée* dialogue aujourd'hui ; en 1997, *Le Visage d'Orphée* ; en 2005, *Les Vainqueurs*, dans la Cour d'honneur ; en 2014, *Orlando ou l'Impatience* et, en 2015, *Le Roi Lear*.

Vous revenez, cette fois, au gymnase Aubanel, où avait été jouée *La Servante*. Votre spectacle reprend plusieurs éléments de cette première création avignonnaise : la scénographie de Pierre-André Weitz, la structure en quatre parties, ainsi que le principe de la durée, même s'il s'agit seulement de dix heures et non pas de vingt-quatre. On retrouve enfin Céline Chéenne, qui jouait également dans *La Servante*.

Cette pièce est à l'image de l'ensemble de votre œuvre, multiforme, foisonnante, avec des références au répertoire – puisque vous avez aussi monté le répertoire, bien sûr, en particulier Claudel, Eschyle, Shakespeare –, mais aussi au cabaret, dans la tradition du music-hall. Vous mêlez les registres épique, tragique, comique. Vous avez fait du théâtre pour enfants, des mises en scène d'opéras. Votre œuvre est extrêmement complexe et on peut dire que votre théâtre refuse la litote, pour reprendre une citation de la quatrième partie de *Ma Jeunesse exaltée*.

Ce spectacle est un spectacle-bilan, un spectacle-somme, un spectacle-marathon. C'est à la fois un autoportrait, un

manifeste, une ode au théâtre et un geste de transmission. Au centre, on trouve un duo, un couple, une double incarnation du poète : Alcandre et Arlequin, « vieux poète » et « jeune danseur », comme vous les caractérisez dans le texte.

Ce sont deux générations d'artistes qui mettent en scène ce passage de relais entre le vieux poète et le jeune danseur, entre l'artiste d'une génération déjà ancienne et l'artiste qui commence sa carrière. Mais il me semble que ces deux figures sont aussi deux visages de l'artiste. L'un qui est plutôt dans une filiation poétique avec Rimbaud – une figure importante de la pièce –, mais aussi Mallarmé, à travers notamment l'image du cornet de dés ; et l'autre qui est du côté d'Arlequin, donc d'une tradition théâtrale, moins textuelle, plus corporelle. Peut-être qu'Alcandre a été Arlequin et qu'il est devenu Alcandre ?

En quoi cette dualité traduit-elle votre définition du théâtre entre poème et corps ou jeux d'Arlequin ? Est-ce que, pour vous, la spécificité du théâtre, par opposition ou par rapport au poème, est aussi d'incarner cette énergie spirituelle, cette impatience, cette joie, qui sont des thèmes récurrents dans votre théâtre ?

Olivier Py : Vous avez tout à fait raison de dire qu'il y a une tension dialectique entre l'écriture au sens poétique – ou la poétique au sens de l'écriture – et une autre poétique qui s'incarne ou qui cherche à s'incarner. Et probablement, on arrive à une définition du théâtre ou à la définition que je donne du théâtre.

On a eu coutume d'opposer la peinture figurative à la peinture abstraite. Et puis un jour, on s'est rendu compte que toute toile est à la fois figurative et abstraite. C'est un peu la même chose pour le rapport qu'il peut y avoir entre les mots et le corps dans le théâtre. J'ai coutume de dire aux acteurs que plus la langue est haute, plus il faut d'incarnation.

L'année dernière, j'ai travaillé autour d'*Hamlet* avec Bertrand de Roffignac. En voyant le rapport qu'il avait avec la

langue, l'autorité qu'il pouvait avoir dans la rhétorique – qualité un peu perdue parce que personne ne fait de cours de rhétorique pour les acteurs aujourd'hui – et cette manière qu'il avait de danser les mots et de faire apparaître la rhétorique, pas simplement par des inflexions vocales mais aussi dans son corps, je me suis dit : il ne le sait pas lui-même, mais il est Arlequin. En effet, Arlequin doit nous apprendre ce qu'est le poème, mais sans la scription, donc ce qu'il est avant l'invention récente de l'écriture – dans les dernières secondes de l'humanité à l'échelle de l'évolution humaine – et qui est peut-être ce qui va perdurer.

Le personnage d'Arlequin est sans équivalent dans l'histoire du théâtre et peut-être même dans l'histoire de la littérature, parce qu'il a survécu à toutes les formes et à toutes les époques.

Il naît à la fin du XVI^e siècle et, dans le théâtre classique, il devient un antidote en quelque sorte, absolument nécessaire. Au XVIII^e siècle, il se psychologise un petit peu, et c'est son rôle politique qui apparaît de manière beaucoup plus forte. Au XIX^e siècle, il commence à avoir un rôle quasiment métaphysique. Au XX^e siècle, il déserte peut-être un peu le théâtre, mais il apparaît dans un nombre inimaginable de représentations, à tel point que Picasso en a fait presque un miroir de lui-même selon la formule de Starobinski « portrait de l'artiste en saltimbanque ». Arlequin devient l'artiste, et la définition de l'artiste passe par Arlequin.

Alors, j'ai voulu célébrer Arlequin. Je me suis identifié à ce personnage qui voulait plus, qui se contentait de vouloir plus, mais qui disait aussi au monde de la culture, au monde de la littérature et au monde du théâtre qu'il fallait donner plus.

Et ce plus, c'était tout simplement une transcendance, mais une transcendance qu'il se refusait à exprimer de manière littérale, mais dont il affirmait que, par son vécu, il arriverait, si ce n'est à témoigner de sa possibilité, tout du moins à témoigner de l'impatience de sa génération

vis-à-vis de cette transcendance. Ce n'est pas pour rien que, à la fin, les jeunes acteurs, qui sont les jeunes personnages de la pièce, prennent chacun une servante et la portent sur scène comme un passage de relais. Je suis très heureux que le mot de *transmission* soit apparu dans votre introduction.

C'est évidemment Arlequin, allégorie d'une éternelle jeunesse, d'une éternelle impatience. Pour cela, il faut avoir une petite idée des autres personnages, qui sont indispensables aussi à Arlequin, notamment les Pantalon, c'est-à-dire les vieux cons qu'on va rouler dans la farine, qui croient savoir, qui croient posséder, mais qui ne possèdent plus la jeunesse et qui veulent l'acheter. C'est en gros le drame fondamental de cette comédie.

Arlequin apparaît dans ce drame comme celui qui a tous les désavantages sociaux. Il est vraiment le bas de l'échelle. En cela, il est Arlequin, mais il a l'avantage poétique de la joie, de la jeunesse et de l'éros, voire de la révolte, même de l'impatience, et peut-être même d'une impatience métaphysique, ce que les gros bedonnants ont perdu.

Il y a d'autres personnages intermédiaires, que l'on appelle communément les Polichinelle, et qui sont très intéressants, parce que ce sont aussi des serviteurs, mais qui sont socialement supérieurs à Arlequin parce qu'ils sont de la ville haute. À Bergame, il y a une ville haute et une ville basse, et Arlequin est de la ville basse. Son masque n'est pas noir pour rien.

Le premier qui a servi de modèle à Arlequin est probablement un Africain. Il n'a même pas de statut social. Il mange dans les poubelles et son costume devenu si célèbre est fait de rapiécages, de miettes de ce que la société lui concède, abandonne. Il arrive, avec ce rapiécage, à montrer sa supériorité poétique par son infériorité sociale. Il nous donne une leçon de vie dont nous avons éternellement besoin.

Patrick Boucheron : Il y a effectivement, dans votre spectacle, une ode intacte, inentamée à la puissance du théâtre, une confiance dans le théâtre qui est bouleversante de simplicité, une confiance presque adolescente dans le théâtre, dans cette forme-là.

Sans vouloir raviver des plaies vives, même si *Ma jeunesse exaltée* le fait, il y a deux ans, il n'y a pas eu de Festival d'Avignon. Il est tout à fait frappant de considérer le peu de cas qu'on en fait, comment, après en avoir tant parlé, on n'en parle plus. On recommence, y compris dans ces formes-là. Votre texte ne doute pas. Cette ode au théâtre, vous la dites naïve. En tout cas, elle est d'une énergie et d'une impatience folles : « Quelque chose vient !... » Mais aurions-nous la force de reconnaître ce qui vient, ce qui vient toujours inlassablement?... Et si c'était trop grand, trop éblouissant ? Qu'est-ce qu'on fait ? On recommence, on continue ? On ne peut pas continuer ? On va continuer ?

Olivier Py : Oui, ou on *répète*, parce que c'est un terme beaucoup utilisé dans le monde du théâtre. Est-il si répétitif finalement ? Est-ce que ce n'est pas ce que nous pouvons aussi proposer de manière existentielle ?

Oui, il y a eu cette interruption grave, à mon sens, d'autant plus grave qu'elle a conforté un nouveau capitalisme dont j'ai aussi essayé de parler dans cette pièce ; un capitalisme par écran interposé dans sa toute-puissance notamment à nous séparer, à nous enfermer. Ce capitalisme, dont le but est de nous rendre la vie factice plus attirante que la vie réelle, a eu un allié inouï, virologique. Là, on peut imaginer que le capitalisme atteint son sommet parce que c'est la vie tout entière qu'il nous demande d'abandonner.

Je pense que les situationnistes ne pouvaient pas imaginer, à l'époque où ils utilisaient le mot « spectacle » pour condamner une facticité imposée par la société marchande ou industrielle, qu'on irait jusqu'à l'idée du métavers, idée qui n'est pas vraiment pour ma génération, puisque déjà des

boutiques de métavers destinées aux enfants vont les préparer à se retirer de toute jouissance ontologique. Pour l'enfant de demain, tel qu'il est prévu chez Zuckerberg, la pierre n'aura plus de poids, l'eau n'aura plus de fraîcheur, et il sera tout à fait enfermé dans une vie intérieure externalisée, dans laquelle il n'y aura plus d'intériorité. Je n'arrive pas à le dire autrement.

Face à tout ça, vous avez raison de poser cette question, la question éthique, la question la plus fondamentale : que puis-je espérer et que puis-je faire ?

Je crois qu'Arlequin s'efforce de donner des réponses. Il y a une toute petite réplique qui passe presque à l'as, à la fin, quand on lui dit : « Mais comment tu vas déjouer cette dictature ? » ; et qu'il répond : « Je vais le faire maintenant, tout de suite » ; on se met à répéter, on se met à faire du théâtre. Avec un déplacement d'échelle, on n'arrivera peut-être pas immédiatement à combattre ces puissances, dont je ne trouve pas d'autre adjectif pour les qualifier que celui de « mortifères », mais par contre, à l'échelle où nous sommes, par exemple aujourd'hui, nous récusons absolument cette destruction de la psyché.

La pièce, c'est ça, mais c'est beaucoup plus rigolo.

Tiphaine Karsenti : Est-ce que nous sommes tous entrés dans cette nouvelle ère contre laquelle vous vous insurgez ?

Olivier Py : Nous entrons dans une époque où le rapport entre la fiction, le réel, la facticité, le virtuel est tout à fait bouleversé et de manière inédite, pour ma génération, en tout cas.

Évidemment, pour l'homme de théâtre que je suis, il y a eu le passage d'une ère à une autre, c'est-à-dire de l'ère où le théâtre se donnait comme étant le factice à l'ère où, au contraire, le théâtre se donne comme poids ontologique réel, y compris dans la perspective politique qui est de s'opposer à une mise en facticité du monde à des fins commerciales.

C'est tout à fait nouveau. Et le dialogue avec la génération des jeunes acteurs du spectacle est absolument passionnant. Nous sommes là face à quelque chose de tout à fait autre. Nous sommes passés d'une minorité politique, le monde du théâtre et peut-être le monde de la culture, à une position d'opposition, voire de résistance, face à une fiction utilisée en toute impunité par un grand nombre de politiques, mais qui, je le rappelle, ne se donne pas comme fiction. Quand Trump dit que l'élection a été truquée, il ne dit pas : « Je vous préviens, c'est une fiction, c'est un canular. » Non, au contraire, il prétend donner des faits. Ensuite, quand ces faits sont démontés par la factualité, eh bien, il bénéficie quand même de l'impunité. Cela n'agit pas. Vous avez vu l'extraordinaire lapsus de Bush à propos de la guerre en Irak pour l'Ukraine. On voit comment le réel revient dans la langue par ce lapsus extraordinaire, mais d'abord parce qu'il y a eu un mensonge total sur les raisons de cette guerre en Irak et puis il y a eu impunité.

C'est l'impunité qui est le plus grave, parce qu'elle affirme que les politiques ont le droit d'utiliser ce qu'on appelle des *fake news*, qui mériteraient de trouver d'autres dénominations, parce que c'est une dénomination trop légère d'un point de vue politique. Cette impunité est en réalité un véritable totalitarisme, celui qui peut dicter au peuple ce qui est un fait et ce qui ne l'est pas.

Alison James : On a l'impression qu'en effet, le dévoilement du mensonge ne fonctionne pas. Aux États-Unis, le *Washington Post* montrait systématiquement que Trump mentait et on avait l'impression qu'il n'y avait aucune efficacité dans ce dévoilement.

Est-ce que, pour vous, les canulars d'Arlequin visent à lutter contre les fictions politiques ?

Olivier Py : Oui, c'est l'idée. Il y a plusieurs canulars qui ne sont pas exactement comparables, mais il y a toujours un

point dans la dramaturgie où Arlequin ou ses camarades se demandent s'ils vont dénoncer le canular, le révéler comme canular ; et en général, le personnage qui a utilisé ce canular, un des amis d'Arlequin, a lui-même été pris dans cette fiction ; il finit par y perdre sa propre identité et s'y accrocher comme s'il était le réel. C'est là que l'éclat de rire d'Arlequin est à la fois terrifiant et salvateur, comme son coup de bâton d'ailleurs, parce qu'il essaie de rappeler qu'il y a un système fictionnel qui est totalitaire.

Mais c'est vrai, il renvoie, par son jeu de canular, au fait que la politique devient mensonge.

J'ai été absolument bouleversé et ému, plus que passionné, par l'intervention de Janet Beizer qui montre qu'au XIX^e l'arlequin était un plat, composé de restes des tables les plus riches, qui était revendu aux plus pauvres. Il est vraiment dommage que je n'aie pas connu cela au moment où j'écrivais la pièce, je crois que j'aurais pu écrire une scène ou deux de plus et cela aurait duré seulement quatorze heures.

C'est vrai qu'il y a un lien, que j'avais dû inconsciemment enregistrer, entre l'alimentaire et l'Arlequin, que Janet Beizer m'a révélé. C'est une part de mon émotion. Mon Arlequin est un livreur de pizzas. Vous avez là un équivalent contemporain de la question alimentaire. Ce n'est plus une alimentation recomposée de restes, mais c'est une alimentation dont la reproduction fait que ce n'est plus réellement de l'alimentaire.

Enfin, il y a une sorte de parodie eucharistique que j'ai essayé de mettre en valeur dans cette alimentation dégénérée et probablement organisée comme un fait totalitaire.

Janet Beizer : Mon livre est chez l'éditeur, mais si j'avais vu votre spectacle avant de terminer l'écriture, j'aurais souligné les coïncidences incroyables qu'il y a entre mes travaux et votre texte.

Il y a une réplique, « Arlequin n'est pas un personnage de théâtre, c'est le théâtre. » Je me suis alors posé la question, avec une part d'hésitation et une part de provocation : peut-on dire que l'arlequin comestible n'est pas un choix alimentaire, mais l'alimentaire même ?

Olivier Py : On dit à un certain moment dans la pièce : « La révolution sera alimentaire ou ne sera pas. » Il y a là quelque chose qui fait écho à deux éléments de la pièce. D'abord, la parabole sur les fraises. Les fraises, qu'on appelle toujours des fraises, mais qui ne sont plus des fraises, qui sont un produit qui est une imitation de fraise, une image de fraise. Et puis le festin cannibale, puisque le haut du pavé social ne rêve plus que de manger de l'humain et de régresser jusqu'au cannibale.

Mireille Besson : L'introduction que vous avez écrite dans la brochure du Festival d'Avignon propose un message d'espoir pour les générations futures. Quelles sont les raisons qui vous portent à cet optimisme ?

Olivier Py : Je suis certain que ce n'est pas un message d'espoir. Je suis certain que c'est un message d'espérance et je crois qu'il nous appartient de faire la différence entre les deux. L'espoir, c'est ce qui est né avec les Lumières et qui nous a conduits à la catastrophe que nous connaissons aujourd'hui. Donc, que faire de l'espoir aujourd'hui, de l'espoir matériel, de l'espoir technique, souvent synonyme de progrès ? Est-ce que cet espoir a exilé l'espérance ?

La première pièce de cette arlequinade est consacrée à Rimbaud, comme si Rimbaud avait offert à l'humanité une espérance non religieuse sans eschatologie, peut-être même sans promesse, mais qui soit malgré tout une espérance valable et suffisamment valide pour contredire l'espoir, à savoir l'espoir matériel. Je dirais de plus en plus humblement, à mesure que la catastrophe s'agrandit, que notre

relation avec la jeunesse ne peut plus se permettre d'être une relation verticale, mais devient bien évidemment beaucoup plus horizontale. Je pense que la jeunesse donnera peut-être des éléments de réponse aux questions que je n'ai même pas osé me poser.

François Lecercle : Vous avez évoqué le métavers, l'inflation de la technologie et la commercialisation de nos vies. Je n'ai pas décelé cette inquiétude d'ordre écologique qui me paraît mobiliser bien davantage actuellement les jeunes générations.

Olivier Py : Je ne l'ai pas mentionnée, parce que tout ce que j'ai dit en est synonyme. C'est-à-dire que la question écologique s'inscrit dans un désastre qui avait déjà commencé avant qu'on ne commence à avoir des indices du réchauffement planétaire. Ce désastre, on pourrait dire comme Benjamin, c'est le progrès. C'est un progrès, mais il a atteint un tel niveau d'espoir et un tel niveau d'exil de l'espérance qu'il nous propose aujourd'hui comme un horizon transcendantal de fuir dans le métavers.

Alors, fuir dans le métavers, évidemment, ça ne réparera pas l'écologie. Cela semble même être une situation qui prend acte de l'impossibilité de résoudre la crise écologique. Bien sûr, je n'ai absolument aucune réponse et pas la moindre solution.

Je me contenterai de faire du théâtre, et c'est tout ce que je peux faire, et éventuellement de la comédie. Il ne faut pas oublier qu'Arlequin est synonyme du bas de l'échelle sociale, qu'il est synonyme de la jeunesse, qu'il est synonyme de la révolte, qu'il est synonyme du théâtre, qu'il est aussi et surtout synonyme du rire, et d'un rire qui va se donner comme supériorité métaphysique.

Les mangeurs d'arlequins ou l'art d'accommoder les restes : fragments, collages, imaginaires

Janet Beizer

Au XIX^e siècle, l'arlequin est un plat fait à partir de reliques de repas, ramassées, triées et recomposées, pour être resservies à d'autres. C'est, en quelque sorte, un plat d'occasion, de seconde main, ou plutôt de seconde bouche¹. En fait, c'est plus qu'un plat, c'est un repas entier servi d'un seul coup. Sa présentation composite pousse les commentateurs à invoquer le « bariolage » ou la « bigarrure », ce qui leur permet de faire le lien avec son éponyme mieux connu de la comédie italienne, dont le costume est fait de morceaux d'étoffe bariolés. L'arlequin-repas doit bien plus que son nom à Arlequin, et cela pour des raisons plus complexes que le seul bariolage.

Pour articuler histoire culinaire, histoire sociale et esthétique, je présenterai mon analyse en trois volets consacrés successivement aux faits (les pratiques, les dates et les lieux), puis aux représentations et enfin aux liens profonds avec le personnage d'Arlequin.

1. Il y a très peu d'études modernes sur le sujet ; il faut toutefois mentionner un chapitre excellent de Madeleine Ferrières dans son *Nourritures canailles* (Paris, Seuil, 2007), un passage du *Mangeur du XIX^e siècle* (1973) de Jean-Paul Aron (rééd. Paris, Belles Lettres, 2013) consacré aux commentaires de l'époque, et un article historique tout récent de Denis Saillard, « Bijoutiers et arlequins : métamorphoses alimentaires à Paris au XIX^e siècle », dans *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 11 « L'art de la récup », Ceyzérieu, Champ Vallon, 2021, p. 33-44.

L'ART DE RHABILLER LES RESTES

L'arlequin est un phénomène propre au « long XIX^e siècle » (*the long nineteenth century*²), qui commence avec ou même avant la Révolution et s'étend au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale. Louis-Sébastien Mercier parle d'un phénomène précurseur dès 1789, mais sous d'autres noms : regrat, rogaton, relief, etc.³. C'est vers le milieu du XIX^e siècle que l'argot⁴ commence à dominer, sans doute à cause du succès retentissant remporté par le roman-feuilleton d'Eugène Sue (1842-1843), *Les Mystères de Paris*, où un « repas arlequin » figure dans les premières pages⁵.

À cette époque où la France est en train de s'industrialiser et de s'urbaniser, les disparités dans la façon de vivre entre le haut et le bas de l'échelle sociale sont énormes. Dans les ministères, les hôtels particuliers, les restaurants de luxe, les mets sont abondants, excessifs même : il faut impressionner. Par conséquent, chaque fois qu'il y a un dîner, il y a des restes. En revanche les ouvriers, les petits employés, les gens sans travail ont souvent du mal à vivre. D'une certaine façon, l'arlequin est une solution à ce problème d'insuffisance alimentaire né des inégalités socioéconomiques. Mais il n'y a là aucun bénévolat : si l'arlequin est, au XIX^e siècle, presque une institution, c'est qu'il sert un but strictement lucratif. Les valets de service dans les hôtels particuliers, les plongeurs et les marmitons dans les restaurants revendent ce qu'on appelle

2. Le terme est dû à Eric Hobsbawm, qui l'élabore dans sa trilogie, *The Age of Revolution : Europe 1789-1848* (New York, New American Library, 1962) ; *The Age of Capital : 1848-1875* (Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1975), et *The Age of Empire : 1875-1914* (Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1987).

3. Louis-Sébastien Mercier, « Mets hideux », *Tableau de Paris*, Jean-Claude Bonnet (dir.), Paris, Mercure de France, [1789] 1994, 2 vols., vol. 1, p. 1183.

4. « L'argot a prévalu », écrit Maxime Du Camp à propos de ce terme, *Paris, ses organes, ses fonctions, et sa vie jusqu'en 1870*, Monaco, G. Rondeau, [1870] 1993, p. 165.

5. Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*. Au sujet des arlequins dans le roman de Sue, voir mon article « The House of Harlequins : Eugène Sue's *Mystères de Paris* », *Romanic Review*, vol. 112, n° 3, 2021, p. 281-304.

à l'époque la « desserte » des tables, c'est-à-dire les reliefs soigneusement grattés sur les assiettes et jusqu'à la graisse récupérée dans l'évier. Le plus souvent les domestiques vendent leur butin à des intermédiaires qui, à leur tour, le bradent par seaux entiers à des marchandes spécialisées, aux halles ou ailleurs. Celles-ci trient au sous-sol ces restes qu'elles prétendent s'être procurés auprès des meilleurs fournisseurs et parfois même à la table de l'Empereur, afin d'en faire des assiettes assorties. Plus l'arlequin est alléchant, plus le prix monte. Ces marchandes font donc un travail esthétique et même artisanal ; elles garnissent l'assiette de fines herbes quand il faut cacher le peu de viande sur l'os ou bien le corps qui manque à une tête de poisson ; elles l'ornent de mayonnaise et de persil quand il vaut mieux recouvrir la marque des dents ou bien masquer l'odeur d'ammoniacque des aliments qui s'abîment. Ce n'est pas pour rien que la marchande d'arlequins reçoit parfois le nom de « bijoutière » et que les commentateurs usent de termes cosmétiques ou vestimentaires (« parer », « maquiller », « habiller », « rhabiller ») quand ils décrivent ces efforts pour rendre présentables les aliments récupérés. Ce vocabulaire, tout comme la rhétorique et le ton de ces reportages, a de lourdes implications. Comme l'explique Alfred Suzanne : « Ce n'est pas une petite affaire [...] que de parer et d'apprêter [la] marchandise, puis de la répartir sur les nombreuses assiettes qui figurent à son étalage, en l'arrangeant de manière à tenter les regards et la convoitise des amateurs⁶. » De même, Ali Coffignon, dans son *Estomac de Paris*, insiste sur les soins nécessaires du marchand : « Le bijoutier [a besoin] de parer sa marchandise, de lui donner un air appétissant, après l'avoir répartie entre de nombreuses assiettes⁷. » Quelques décennies

6. Alfred Suzanne, « Les coulisses de la cuisine : les arlequins », *L'Art culinaire*, Paris, 10^e année, 1892, p. 46.

7. Ali Coffignon, *Paris-vivant. L'estomac de Paris...*, Paris, Librairie illustrée, [1888], p. 181.

plus tôt, Alexandre Privat d'Anglemont avait déjà donné ce conseil à ses lecteurs, en excitant leur mépris en même temps que leur pitié : « Si vous avez des nausées, ne vous en prenez qu'à votre curiosité. [...] Vous n'avez besoin de rien exagérer pour apitoyer utilement sur le sort de ces malheureux⁸. »

LES SÉDUCTIONS DU RAGOÛT

Avec un tel commentaire, fait sur un tel ton, on glisse rapidement d'une observation prétendument objective à un discours plus chargé, plus dédaigneux sur ce repas et ses consommateurs. Du fait de leur appartenance sociale, les commentateurs ont tendance à parler avec condescendance et mépris des clients aussi bien que de la marchandise, et ils établissent une complicité avec le public bourgeois auquel ils s'adressent et qui est présumé partager leur dégoût devant un tel mélange de denrées.

En 1870, Maxime Du Camp qualifie l'arlequin d'« amas sans nom, où les hors-d'œuvre sont mêlés aux rôtis et les légumes aux entremets⁹ ». Coffignon est encore plus concis : « Il y a de tout¹⁰. » Eugène Chavette, entre autres, élabore un peu plus : « Ces plats étranges, mystérieux amalgames de morceaux si divers qu'on leur a donné le nom d'*arlequins*... L'arlequin est composé du reste de ces restes ! Têtes de poissons, os de côtelettes, bouts de gigots, fragments de pâtisseries, tout cela est pêle-mêle, imprégné de vingt sauces différentes, déjà vieux de quatre ou cinq jours¹¹. » Émile Zola confirme l'ampleur du mélange sur un ton dont la

8. Alexandre Privat d'Anglemont, *Paris anecdote*, Paris, Les Éditions de Paris, [1854] 1984, p. 42-44.

9. Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions, et sa vie jusqu'en 1870*, Monaco, G. Rondeau, [1868] 1993, p. 165.

10. Coffignon, *Paris-vivant*, *op. cit.*, p. 181.

11. Eugène Chavette, *Restaurateurs et Restaurés*, Paris, A. Le Chevalier, 1867, p. 109-110.

neutralité n'est pas tout à fait convaincante : « Dès neuf heures, les assiettes s'étalent, parées, à trois sous et à cinq sous, morceaux de viande, filets de gibier, têtes ou queues de poissons, légumes, charcuterie, jusqu'à du dessert, des gâteaux à peine entamés et des bonbons presque entiers ¹². » Le caractère hétéroclite de l'arlequin le rend d'autant plus repoussant pour ceux qui ne le consomment pas ; ses critiques le perçoivent comme l'amalgame d'une multitude de choses inconciliables. Son hybridité en fait un élément profondément anarchique qui finit par transgresser l'ordre et jusqu'au sens du repas. N'oublions pas que c'est au XIX^e siècle que la cuisine française continue à se codifier et impose des règles que l'arlequin enfreint complètement. Le nouveau style culinaire, comme Antonin Carême l'a formé, est caractérisé par la séparation et la simplification des produits et des saveurs. Selon Jean-François Revel : « L'art carémien [...] n'a pas pour but de superposer les saveurs mais bien au contraire de les isoler et de les mettre en relief. La grande cuisine, avec lui, n'est pas comme on le croit trop souvent [...] l'accumulation barbare de produits hétéroclites et non dosés, mais la dominante préservée dans la préparation finale ¹³. » Cependant, l'arlequin, en amassant ces constituants aléatoires et hétéroclites, décompose l'ordre des mets et la forme du repas, corrompant sa syntaxe aussi bien que ses structures temporelles et spatiales. Par conséquent, c'est un repas innommable (cet « amas sans nom » dont parle Du Camp), c'est-à-dire un mets impropre, qui a perdu son sens aussi bien que son identité. En empilant dans une seule assiette les plats qui devraient rester séquentiels, l'arlequin réussit à transgresser d'un seul coup les catégories culinaires, sociales, culturelles, esthétiques, sémiotiques – et même biologiques, car les journalistes sont bien d'accord

12. Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, dans *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 834.

13. Jean-François Revel, *Un festin en paroles*, Paris, Plon, [1978] 1995, p. 282-283.

qu'il s'agit plutôt d'une nourriture de bêtes que d'êtres humains. Pierre-Léonce Imbert est catégorique à ce sujet : « Sur des assiettes de toutes formes et de toutes dimensions sont exposés des aliments destinés aux consommateurs de toute classe et même de toute espèce, hommes, chiens, ou chats¹⁴... » Privat d'Anglemonet avait déjà fait une pareille suggestion, avec un peu plus de finesse : « Tous les morceaux que la pratique laisse dans ses assiettes se vendent par seaux. [...] C'est avec cela que [la marchande] compose ses *arlequins* [...] elle les assemble, elle les assortit, elle les approprie et les vend aux gens aisés pour les animaux domestiques, et aux pauvres pour leur nourriture¹⁵. »

Qu'en est-il des représentations visuelles de l'arlequin ? Il y en a beaucoup. Quand on les scrute – que ce soient des tableaux, des lithographies, des gravures, des dessins ou des cartes postales photographiques –, on remarque une chose, qui est à la fois curieuse et frustrante, c'est que, malgré les efforts, on n'arrive pas à capter dans le détail ce qui est réparti, arrangé, apprêté, paré sur les assiettes des étalages. Toute la nourriture déployée reste floue, indistincte. On repère vaguement des mottes de comestibles fourrées sur les assiettes, mais rien de précis. Ce qui est évident, c'est que l'attention se focalise sur les marchandes et les clients – et surtout sur ces derniers. Vieux, courbés, infirmes, excentriques – parfois étrangers –, ils portent souvent des habits froissés, fripés, mal assortis. On remarque souvent la présence d'un chien sous la table ou à côté d'eux, ce qui confirme ces commentaires qui mettent en parallèle la nourriture pour chien et ces misérables – cette *canaille* –, qui en mangent et se rapprochent ainsi des bêtes. L'avilissement est souvent exagéré pour les mangeurs de soupe, la soupe étant dans son état dissolu le degré zéro de l'arlequin.

14. Pierre-Léonce Imbert, *Les Trappeurs parisiens au XIX^e siècle*, Paris, André Sagnier, 1878, p. 117-118.

15. Privat d'Anglemonet, *Paris anecdote*, *op. cit.*, p. 43-44.

En fait, les commentaires brodent sur les images et vice versa : textes et illustrations participent d'un même discours sur ces gens du peuple, qualifiés de « damnés », de « pauvres diables », de « misérables », etc., qui incite à jouir tout doucement de leur malheur¹⁶. Cette posture de complaisance, teintée de *Schadenfreude*, évite de trop compatir à la faim et à l'humiliation des autres, en les rendant en quelque sorte responsables de la bouillie qui leur échoit. « Au surplus, comme le note Joseph Barberet, les consommateurs de ces mets ne sont pas difficiles. [...] Ce sont généralement des vagabonds, dont le palais est insensibilisé par l'alcool¹⁷. » Cela revient à dire que, dans l'imaginaire de l'époque, ces consommateurs, loin d'être rabaissés par ce régime de débris et d'ordures, y trouvent un reflet d'eux-mêmes. À preuve cette description d'Alfred Suzanne qui présente la file d'attente devant une marchande d'arlequins comme le double humain des arlequins parallèlement alignés : « C'est un spectacle curieux et intéressant que celui de tous ces misérables se pressant autour des étals, inspectant minutieusement les trois ou quatre rangées d'assiettes alignées, et faisant leur choix parmi cet assortiment innombrable de débris de victuailles¹⁸. » Les repas composés de débris assortis et leurs consommateurs disparates – qui sont comme les restes de la société – sont des images en miroir. Ils sont livrés conjointement au regard et à l'appétit du public : spectacle dérisoire et mets quasiment indigestes. De même, un texte plus tardif (1952) montre une continuité étonnante avec les commentaires d'époque. Jacques Castelnau décrit un étalage dont le patron prépare une soupe où « les sauces

16. En fait il y avait, dans le discours sur l'arlequin, une complicité constante entre les images et les textes. Voir Janet Beizer, *The Harlequin Eaters : From Food Scraps to Modernism in Nineteenth-Century France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, à paraître en 2023 (surtout le premier chapitre).

17. Joseph Barberet, *La Bohème du travail*, Paris, Hetzel, 1889, p. 368.

18. Suzanne, « Les coulisses de la cuisine : les arlequins », art. cit., p. 46.

se mélangent pour donner un invraisemblable ragoût¹⁹ » et dont les clients présentent un panachage tout aussi invraisemblable : « Le festin ainsi préparé, le défilé des hôtes commence. Il y a là tout ce que la comédie humaine compte de plus pitoyable : visages hâves, émaciés, teints cireux, dos voûtés, membres fragiles recouverts de loques, prunelles allumées par la révolte ou éteintes par la résignation²⁰. »

DE L'ARLEQUIN À ARLEQUIN : QUAND ON DEVIENT CE QUE L'ON MANGE

Il est généralement admis que le terme culinaire d'« arlequin » dérive de la ressemblance entre l'assemblage des restes et le costume bigarré du personnage de la comédie italienne. Rappelons qu'au début Arlequin était un pauvre gosse que sa mère indigente avait du mal à habiller, d'où cette tenue faite de morceaux d'étoffe déchirés cousus ensemble ; ce n'est que plus tard que le costume se stylise. Pour autant, on ne saurait réduire l'arlequin à cette origine vestimentaire. Sa signification était beaucoup plus large qu'on ne l'imagine. Il ne s'agit pas simplement d'une recomposition contingente d'os, queues de poisson, feuilles de salade, miettes de pain, fragments de pâtés et de pâtisseries, le tout présenté tel quel sur une assiette ou enveloppé dans du papier journal. Comme les citations données plus haut le suggèrent, l'arlequin englobe jusqu'aux consommateurs miséreux que journalistes, romanciers, peintres et photographes présentent, eux aussi, comme mal taillés, rongés et entamés. Confondus par métonymie avec ce qu'ils dévorent, et identifiés par métaphore avec la lignée d'Arlequin, c'est-à-dire avec un

19. Jacques Castelnau, *Les Petits Métiers de Paris*, Paris, Astéria, 1952, p. 48-49.

20. *Ibid.*

bouffon risible, un balourd affamé, un paysan inculte, ces mangeurs d'arlequins sont devenus ce qu'ils consomment. En quelque sorte, ils sont une nouvelle incarnation d'Arlequin. À la fois marginalisé par la société et essentiel à la hiérarchie sociale, instable mais capable de déstabiliser, ce nouvel Arlequin fait peur. Situé dans les bas-fonds d'une économie alimentaire du ruissellement, il mange les résidus souvent avariés des couches sociales supérieures. Ce faisant, il participe, lui aussi, aux nouveaux codes culinaires ; il goûte aux tables où il n'a pas le droit de s'asseoir ; il avale jusqu'aux miettes qui tombent de la bouche de l'Empereur. L'imaginaire de l'époque n'est pas loin d'y percevoir des traces de cannibalisme. Zola, entre autres, évoque le cannibalisme en faisant accuser Mlle Saget, qui se donne l'illusion d'acheter des reliefs impériaux, de « s'empoisonn[er] des saletés sur lesquelles on avait roté aux Tuileries²¹ ». Un siècle plus tard, Jacques Derrida rendra explicite cette trace anthropologique que Zola ne fait qu'impliquer, en parlant de l'incorporation de ce qu'on mange comme d'« un procès, un processus... au cours duquel il faut bien qu'il y ait un moment où ce que je mange fait déjà partie de moi avant de disparaître derrière ma bouche²² ». Ce personnage de Zola qui est censé consommer les débris de l'assiette de l'Empereur avale donc en même temps jusqu'à son souffle, sa salive, ses hoquets et ses rots.

Si l'on traque les représentations de l'arlequin comestible dans le roman, les articles de journal, les lithographies et les cartes postales, on finit par comprendre que ce qui est en jeu au XIX^e siècle, quand on évoque ce repas douteux, est un discours non pas seulement sur la nourriture mais aussi sur le peuple qui la consomme et sur la fragilité des

21. Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 835.

22. Jacques Derrida, ms. inédit, séminaire, *Manger l'autre* 11 (21 mars 1990), archives de l'IMEC, Caen, p. 2. Pour une élaboration de ce lien entre les mangeurs d'arlequins et le cannibalisme, voir Beizer, *The Harlequin Eaters*, ch. 1, 2 et 4, *op. cit.*

hiérarchies sociales. En tant qu'institution, l'arlequin confirme mais aussi menace le système social : si la foule semble d'autant plus dévalorisée qu'elle mange les restes abîmés des classes privilégiées, elle risque aussi de mettre à mal l'idée même de privilège, puisque les élites n'ont plus l'exclusivité de certains mets. Les codes culinaires, qui sont désormais partagés, se démocratisent pour ainsi dire. Cette assiette mixte est apparemment étrangère à l'art culinaire et encore plus éloignée de toute pensée sociale ou politique. Néanmoins, elle s'avère en fin de compte essentielle pour comprendre les processus d'échange culturel et social, et elle est centrale dans l'imaginaire socioculturel de l'époque.

L'arlequin ne s'est pas borné à susciter, chez les commentateurs, de la répugnance. Au fil du temps, il a acquis, pour quelques romanciers, journalistes et artistes, des vertus véritablement subversives, car il évoque hybridation, opposition et révolte. Mais là commence la suite de mon histoire²³.

23. Je la raconte dans mon livre à paraître, *The Harlequin Eaters*, surtout le premier chapitre et l'épilogue, *op. cit.*

Les merveilles économiques et la politisation d'Arlequin (France, années 1720)

Arnaud Orain

Les crises financières ont toujours donné lieu à une abondante production culturelle. Gravures, poésies, chansons, romans, nouvelles ou encore films ont répondu au besoin de narration suscité par des événements exceptionnels, à la fois opaques dans leurs mécanismes sous-jacents et spectaculaires dans leurs conséquences. Leur caractère inouï, l'aura de mystère qui les entoure, le tragique qui les suit généralement, la force épique de quelques-uns de ceux qui les traversent constituent une aubaine pour la fiction. Cette dernière est aussi une bonne manière de traduire les sentiments ambivalents des sociétés humaines vis-à-vis de ce type d'événements : un mélange de fascination et d'angoisse devant les folles sommes d'argent qui disparaissent en un instant ou le caractère éphémère d'institutions que l'on croyait solidement ancrées. Les valeurs vacillent. Le crédit – monnaie et prestige –, bien établi la veille, a disparu le lendemain. Bientôt c'est au sordide de la misère et de la ruine qu'il faut faire face. De ce point de vue, si les rentiers et les actionnaires sont les premiers touchés, ils ne sont généralement pas les plus à plaindre. La disparition de banques et d'entreprises privées ainsi que l'impossibilité pour certains États de se financer sur les marchés entraînent une fermeture du robinet de l'endettement, une montée du chômage, et bientôt la crise, de financière, s'élargit et devient générale pour l'économie.

La fiction donne à voir ces phénomènes et, ce faisant, elle permet de les narrativiser, donc d'en donner des explications

intelligibles. Dans un geste qui n'a pas attendu Charles Baudelaire pour s'affirmer, elle transforme des drames et de la laideur en des œuvres de l'esprit qui plaisent aux sens et à l'imagination, qui nous transportent et nous élèvent. Dans une conception aristotélicienne de la fiction, celle-ci est censée désamorcer le malheur, puis, dans un mouvement cathartique, le refouler grâce à un processus de déréalisation des événements. Mais il faut prendre garde à deux éléments importants ici : ces fictions sont le plus souvent postérieures à la crise financière qui les a inspirées et elles sont l'œuvre d'hommes et de femmes qui n'ont pas directement participé, encore moins suscité ou soutenu, les épisodes dont ils rendent compte.

Il arrive au contraire que la fiction soit utilisée par ceux-là mêmes qui cherchent à rendre désirables, ou tout au moins acceptables, les innovations monétaires et financières qu'ils ont initiées. Le pouvoir a parfois cherché à transformer les croyances et les comportements des sujets ou des citoyens par le recours à l'imaginaire, et même au merveilleux, afin de préparer le terrain puis de soutenir des entreprises qui devaient lui conférer un surcroît de puissance et d'autorité. C'est précisément ce qui se produit en France, en 1717 et 1720, lors d'un épisode fameux qui est connu sous le nom de « Système de Law » en référence à un aventurier et économiste devenu ministre des Finances sous la Régence de Philippe d'Orléans (1674-1723), l'Écossais John Law (1671-1729). La propagande en vers, en prose, en gravure et en peinture que les partisans du Système ont déployée devait entraîner une réaction sur le même terrain, celui des productions culturelles. Le récit qui en a résulté, celui d'un retour à la morale et à la stabilité de la société d'ordre contre toutes les aventures financières, a contribué à une politisation de la fiction et, notamment, sur les planches, de celle de la figure d'Arlequin.

UNE DETTE, UN RÉGENT, UN JOUEUR : OU COMMENT RÉTABLIR LES FINANCES DE L'ÉTAT

À sa mort à Versailles en septembre 1715, Louis XIV laisse son royaume dans des difficultés majeures. L'endettement de l'État est tel que celui-ci ne peut plus faire face à un grand nombre de dépenses courantes, sans parler de reconstituer une marine royale digne de ce nom ou de réaliser des infrastructures publiques. Alors que le petit Louis XV est trop jeune pour régner, le Régent fait casser par le Parlement de Paris le testament du Roi-Soleil et devient maître du jeu politique jusqu'à sa mort, en 1723¹. Habile, il parvient à se concilier la majeure partie des élites de la noblesse et de l'Église par une forme syncrétique de gouvernement, mélange de monarchie et d'aristocratie connue sous le nom de Polysynodie². Un consensus politique émerge, même si, sur le plan financier, la situation reste hautement délicate³.

Une première tentative pour renflouer les caisses de l'État consiste en l'établissement d'une « chambre de justice », autrement dit une mise en accusation de financiers qui avaient prêté de l'argent à des taux usuraires à la Couronne lors de la guerre de Succession d'Espagne (1701-1713). Dans l'ensemble, les amendes infligées sont loin de permettre une remise à flot du budget de la monarchie, mais un point est à relever. Le richissime Antoine Crozat (1655-

1. Dans son testament, Louis XIV donnait une place éminente à un conseil de régence dans lequel le duc du Maine, son fils bâtard légitimé, aurait dû jouer un rôle important. C'est en particulier cette clause qui est cassée par le Parlement, ce qui ouvre la voie à un pouvoir sans partage du duc d'Orléans.

2. Système de gouvernement qui remplace les ministres par des conseils (conscience, finances, affaires étrangères, guerre, etc.) composés de grands du royaume, de militaires, d'intendants et d'ecclésiastiques. Voir Alexandre Dupilet, *La Régence absolue. Philippe d'Orléans et la polysynodie (1715-1718)*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

3. Emmanuel Le Roy Ladurie, « Réflexions sur la Régence (1715-1723) », *French Studies*, vol. 38, n° 3, 1984, p. 286-305.

1738), l'un de ceux qui furent accusés d'avoir profité de la détresse des finances françaises, est condamné à livrer la Louisiane à la Couronne, autrement dit un territoire immense aux contours incertains s'étendant des grands lacs du Canada jusqu'à l'embouchure du Mississippi. Or, la Louisiane joue un rôle majeur dans l'aventure qui commence en 1716 et se termine en 1720.

Toujours à court d'argent et face à une dette énorme, le Régent de France décide en effet de faire appel aux services d'un joueur international (qui tenait généralement le rôle de banquier à la table de jeu), un faiseur de projets, qui a plusieurs fois soumis aux souverains européens ses idées de banques foncières et d'émission de monnaie-papier. Cet homme, c'est John Law, et le projet qu'il met en œuvre en France est une fusée à deux étages. Le premier est une banque d'abord privée, la Banque générale, qui devient publique en 1718 en prenant le nom de Banque royale. L'établissement accorde des crédits aux particuliers, à l'État et émet une monnaie en papier qui a cours légal et cours forcé dans le royaume : les impôts peuvent être réglés avec elle, et les débiteurs, les commerçants et les négociants ne peuvent pas – normalement – la refuser dans les transactions. Le second étage de la fusée est la création, en 1717, d'une entreprise de commerce monopolistique à base actionnariale, devant assurer l'exploitation et la colonisation de la Louisiane : la Compagnie d'Occident, qui deviendra Compagnie des Indes en 1719. À compter de cette date, elle est bien plus qu'une affaire commerciale : pilotée par la puissance publique, elle absorbe progressivement toutes les compagnies de commerce privées du royaume de France, des manufactures, la frappe des monnaies, la collecte des impôts et même, en 1720, la Banque royale. Véritable Léviathan économique et financier, la Compagnie des Indes se substitue, ou tout au moins fusionne, avec l'État royal, et les velléités proto-dirigistes de ce qui prend le nom de « Système » se doublent d'une volonté de bouleverser la forme de la vieille monarchie française.

Au modèle de Louis XIV, celui d'un transfert de richesses des classes productives vers les classes oisives et vers la guerre et la conquête continentale, il s'agit désormais de substituer une monarchie pacifique, maritime et négociante, attentive à la France qui travaille et qui produit. Un almanach pour l'année 1720 prétend illustrer cette idée par une scène où le petit Louis XV est entouré de professeurs et de savants de l'Université de Paris, venus le remercier d'avoir accordé la gratuité de l'enseignement à leurs étudiants, leurs appointements étant désormais assurés par l'État grâce aux recettes des postes. Cette affaire est un contrecoup du Système, mais ce qui est intéressant dans la gravure ci-dessous, c'est son message (fig. 1). L'emphase est placée dans le texte en bas de



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 1 François-Gérard Jollain, *L'Auguste Protection du Roy accordée aux arts et aux sciences pour l'avantage de ses sujets. Almanach pour l'année bissextile M.DCC.XX.*
BNF-Gallica.

la gravure, sur ce qui se trouve dans le cartouche au-dessus, intitulé « Missisipy » : « Sous la lettre B, l'on voit la navigation et ce commerce si abondant qui enrichit tous ses Actionnaires, le bruit qui s'en répand est représenté par la Renommée, la Prudence par une Minerve, le tout sous l'autorité Royale désignée par sa Couronne. Cette gloire est soutenue par deux colonnes en bas-relief avec un rampant de lauriers qui marquent la Gloire du Roi. » Il existe donc désormais deux « gloires » dans le royaume : l'une avec une lettre capitale, celle du Roi, et l'autre sans, celle du Système. Les deux sont intimement mêlées. D'un côté la première protège et coiffe la seconde, la couronne étant au-dessus du « Missisipy », et le commerce, symbolisé dans le cartouche par les nombreux navires, soutient en retour la couronne. De l'autre, la gloire du commerce est entourée par la prudente Minerve (la stabilité, la sagesse, les arts et les sciences) et par la Renommée, c'est donc le négoce qui réhausse et répand la Gloire du Roi. À côté de la gloire militaire et divine, qui est naturelle aux monarchies, il en existe donc une sous une autre forme, celle du négoce.

LE SYSTÈME DE LAW ET LE POUVOIR PROMOTEUR DE MERVEILLES

Le programme iconographique de la galerie de la Banque royale, aujourd'hui disparu, est connu grâce à une description d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France. Il délivre le même message que la gravure. La description commence par expliquer que « l'idée principale de cette peinture est d'exprimer les différents avantages de la banque et de les rapporter à la gloire du Roi et de M^{gr} le Régent ». Ainsi, sous leurs portraits « on a représenté le génie avec des ailes et un casque, il conduit par la main le commerce suivi de la richesse, de la sureté et du crédit ». À côté du génie « on a peint la France à côté d'Hercule qui tient d'une main un

gouvernail et de l'autre une massue pour marquer la force de la France tant par terre que par mer ». Au-dessus se trouvent Jupiter et Junon, qui « envoient l'abondance pour verser ses richesses », et à gauche « de la richesse est la rivière de Seine qui embrasse le fleuve de Mississippi ». À droite se trouvent des vaisseaux qui déchargent des marchandises venues « de Louisiane » et « au-dessous du soleil sont les provinces sous la figure de femmes qui jouissent tranquillement d'un si beau jour, c'est-à-dire d'un gouvernement qui leur procure tous les avantages du commerce & de la paix par le conseil d'un ministre rempli de lumières et de sagesse⁴ ». La monarchie est devenue paisible et commerçante, sans avoir rien perdu de sa puissance.

La colonisation de la Louisiane donne l'occasion à la propagande en faveur du Système de s'exprimer fortement sur d'autres aspects : de faux récits de voyage, des cartes fabuleuses, des gravures utopiques vantent la richesse du sous-sol américain, les récoltes abondantes que l'on peut y faire, les animaux doux et utiles, les Indiens accueillants et leurs femmes frivoles. L'invitation au voyage – il s'agit de recruter des émigrants tout en donnant confiance en la solidité d'une compagnie qui colonise un lieu miraculeux – est celle d'une libération des désirs : terres, mines, prospérité, argent, sexualité libre ; c'est le pouvoir lui-même qui propose tout cela. Et il ne s'arrête pas en si bon chemin. Dans le périodique semi-officiel du gouvernement, le *Nouveau Mercure*, les littérateurs du clan des modernes, dont beaucoup partagent les attendus et l'esthétique du Système, font l'apologie de ses bienfaits. L'enrichissement rapide, en particulier par la détention d'actions de la Compagnie des Indes,

4. Valentine Toutain-Quittelier, « John Law et le décor de la Banque royale : un ensemble ornemental unique ? », dans Florence Magnot-Ogilvy (dir.), *Gagnons sans savoir comment*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 41-57 ; Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008 ; BNF, Ms NAF 22261, f^o 78-80.

et la dépense tout aussi prompte y sont encouragés comme des valeurs à la fois montantes et nécessaires au bon fonctionnement d'une monarchie qui n'a plus besoin d'épargnants ni de rentiers : c'est la Banque et non les financiers qui doit prêter désormais à la Compagnie-État. C'est en dépensant vite et largement que les prix agricoles et industriels monteront, que le chômage baissera et que la circulation des richesses s'accélénera, au bénéfice, prétend la propagande, des classes laborieuses. Sur ce registre, le théâtre officiel n'est pas en reste.

L'acteur et dramaturge Marc-Antoine Legrand⁵ fait jouer en février 1720 à la Comédie-Française son *Plutus*, tiré d'une pièce d'Aristophane. Dans la version antique, le dieu des Richesses, Plutus, est aveugle, car il sert aussi bien les bons que les méchants. Chez Legrand, au contraire, il a recouvré la vue et commence par verser ses bienfaits en abondance sur une honorable famille de laboureurs. Conformément aux principes du Système, qui a abattu les Fermes générales qui collectaient les impôts, ainsi que les rentiers, Plutus déclare maintenant fuir les « délateurs, usuriers, partisans ». « Il a fait rendre gorge à quatre sous-Fermiers, pour enrichir un peintre, & deux savants poètes ; un cadet de Paphos, & deux sages grisettes. » Comme dans un poème de propagande paru dans le *Nouveau Mercure* intitulé « L'Amour et la Fortune », qui vante la logique de la dépense, les changements de statut social et les bienfaits de la « Dêité de la Banque royale », la richesse tombe sur ceux qu'elle oublie d'habitude : les artistes, les jeunes indigents, tandis que les anciens financiers sont punis de leur ancienne arrogance. Plutus se place ouvertement dans l'optique du Système, celle qui doit conduire à l'enrichissement et surtout à la consommation généralisée. Du dieu, l'un des jeunes paysans dit que

5. Legrand, acteur et dramaturge, appartient à une institution officielle de la monarchie, la Comédie-Française, et est à ce titre en rapport avec les pouvoirs en place.

« s'il enrichit les gens qui font de la dépense, c'est le moyen de voir revenir l'abondance, et tous les arts fleurir ». Dans une scène parodique de la fable du savetier et du financier de Jean de La Fontaine (1621-1695), les personnages de Legrand expliquent à « Maître Birrenes », le « gaillard savetier » qui ne cesse de se faire du souci depuis qu'il a reçu un trésor des mains de Plutus, que la solution est simple : il suffit de le dépenser, en vin, en habits ! Chez La Fontaine, le pauvre savetier, qui ne dort plus depuis qu'il a si peur de perdre le trésor qu'on lui a donné, finit par le rendre. Legrand a une solution qui sied mieux à la logique et aux valeurs du Système, et le brave Birrenes s'en trouve fort bien : « Ton conseil, Carion, est le meilleur à croire. Acheter bien du vin, & tout mon saoul en boire⁶. »

Par bien des aspects, cette intense propagande en faveur du Système a eu des effets performatifs. Si l'on en croit les témoignages du temps et l'histoire économique, la logique de la dépense tous azimuts – celle de la Banque, de la Compagnie et des particuliers – a en partie porté ses fruits, puisque l'activité économique a semble-t-il été très forte lors des années 1719-1720, et même sans doute un peu au-delà. À cela s'est ajouté le désendettement massif d'une partie de la paysannerie par un remboursement de dettes en papier-monnaie déprécié (émis en trop grande quantité par la Banque royale, il a très vite perdu de sa valeur). Ce semblant de prospérité des classes laborieuses, couplé à l'opulence des grands seigneurs qui profitent de la montée du cours des actions de la Compagnie des Indes, doit être mis en regard avec les déconvenues subies par ceux que le chancelier d'Aguesseau appelle « les classes du milieu ». Il ne s'agit certainement pas de classes moyennes, mais des riches bourgeois et de la noblesse de robe détenteurs de rentes sur l'État,

6. Marc-Antoine Legrand, *Plutus, comédie, représentée en 1720*, dans *Théâtre de monsieur Le Grand, comédien du Roi*, Paris, Ribou, 1731, 2 vols, II, p. 229-291, 241, 253-254, 263, 277-278, 284, 291.

dont la valeur a été réduite à néant par le Système. Leurs défenseurs naturels, les Parlements, crient au scandale : Law et ses amis seraient en train d'intervertir les hiérarchies sociales, de provoquer un carnaval permanent de pauvres enrichis, une chute des élites traditionnelles, un renversement des valeurs. Une partie du clergé (jansénisant) emboîte le pas de cette critique en dénonçant un Système « injuste et impie », qui crée le désordre et la confusion. Ces voix s'élèvent au moment où la machine s'emballa et commence à se détraquer : la spéculation sur les actions de la Compagnie bat son plein, des édits royaux maladroits font chuter leur cours, puis à l'été 1720 John Law perd progressivement la main sur le Système, et le tout se termine à la fin de l'année dans une banqueroute partielle assez retentissante. La Banque royale disparaît très vite, la Compagnie des Indes perd toutes ses prérogatives régaliennes et doit se séparer des firmes qu'elle avait absorbées, le papier-monnaie est supprimé, les rentes reviennent et, plusieurs fois menacé physiquement, Law doit quitter précipitamment la France en décembre 1720. Il n'y reviendra jamais. C'est alors qu'une intense activité fictionnelle tente de prendre la mesure de ce qui vient d'arriver. Montesquieu, l'abbé Prévost, une foule d'anonymes reconfigurent l'expérience du Système comme une vaste mystification et une perturbation épouvantable de l'ordre social dont il faut conjurer et les effets et les idées. Sur ce registre, c'est un retour à une morale de l'acceptation de son sort qui est déployée, en particulier au théâtre.

DE LA JOUISSANCE INSATIABLE À L'ÉLOGE DE LA PAUVRETÉ

Le 12 septembre 1721, les comédiens italiens de son altesse royale le duc d'Orléans présentent à l'hôtel de Bourgogne une pièce intitulée *Le Fleuve d'Oubly*. L'intrigue est des plus ténues. Trivelin se tient aux Enfers, sur les bords du

fleuve Léthé et explique que Pluton a autorisé tous les mortels qui le souhaitent à venir boire de ses eaux qui permettent de tout oublier. Trivelin ne doute pas d'une grande affluence, « car il y a là-haut bien des mécontents ». Ainsi, ce marquis « de fraîche date, qui ayant trouvé le secret de gagner un million en moins de six mois », voudrait oublier qu'il était autrefois un « petit commis⁷ ». Cette petite pièce ne manque pas d'ironie sur une méthode qui permettrait la résilience des perdants comme des gagnants du Système. Car tout le monde a quelque chose à oublier depuis un an ou deux. À commencer par l'auteur, Marc-Antoine Legrand, qui préfère sans doute gommer le rôle qu'il a joué dans la propagande des années 1718-1720. Toutefois, dans la panoplie des solutions psychologiques proposées par la Comédie-Italienne après l'effondrement du Système, il faut croire que celle de l'oubli n'a pas été la plus satisfaisante. La pièce de Legrand a eu un succès relatif, mais peu d'écho et pas vraiment de suite. Il en va tout autrement de deux pièces jouées elles aussi par la troupe des Italiens stipendiée par le Régent. Il s'agit d'*Arlequin sauvage*, dont la première a lieu le 17 juin 1721, et de *Timon le misanthrope*, créé le 2 janvier 1722. Ces deux textes de Louis-François Delisle de La Dreve-tière (1682-1756), qui devint auteur dramatique après des études de droit, ont connu un succès important⁸.

Dans la première pièce, Arlequin est un sauvage d'Amérique qui débarque à Marseille avec Léo et qui s'étonne des mœurs européennes à chacun de ses pas. Dans la seconde, Timon, quant à lui, avait été un riche Athénien qui s'était isolé du monde. Il consent à y retourner après que les dieux

7. Legrand, *Le Fleuve d'Oubly*, dans *Théâtre de monsieur Le Grand*, op. cit., t. II, p. 376-379.

8. Ola Forsans, « Introduction », dans *Arlequin sauvage, Timon le misanthrope, Les Caprices du cœur et de l'esprit*, Paris, Société des textes français modernes, 2000, p. 7-68 ; Mario Matucci, « De l'*Arlequin sauvage* à *L'Indigent philosophe* », dans Roger Lathuillère (dir.), *Langue, littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle*, Paris, Sedes, 1990, p. 381-392.

ont transformé son âne en un être humain, Arlequin, qui est ici aussi une sorte de sauvage naïf à souhait. Le propos principal de ces deux pièces tourne autour de l'enrichissement et de la fonction de l'argent dans les sociétés humaines. Arlequin ne comprend pas pourquoi les Européens ont besoin de « lois » et de « justice » pour se diriger. Il ne sait pas ce qu'est l'argent. Il prend les marchandises qu'on lui propose sans payer, et son comportement donne lieu à quelques scènes comiques. Quand Lélío lui explique ce que c'est, Arlequin lui demande : « Apprends-moi donc vite où l'on donne de cet argent, afin que j'en fasse ma provision. » On lui répond qu'on n'en « donne point ». Arlequin demande alors : « [E]h bien, où faut-il que j'aille en prendre ? » ; et son partenaire de répondre : « On n'en prend point aussi. » Ainsi c'en est terminé des richesses qui « tombent » sur n'importe qui, comme au temps de la grande loterie du Système. Tout est rentré dans l'ordre, et Lélío résume la chose avec une désarmante simplicité : les riches ont tout l'argent et pour « que les pauvres en puissent avoir, ils sont obligés de travailler pour les riches ». Faut-il donc être riche pour être heureux s'interroge Arlequin ? Certainement pas, dit Lélío, car les riches sont insatiables : leurs désirs n'ont pas de bornes, ils sont assoiffés de nouveautés, d'argent, de luxe. Et Arlequin de conclure : « Mais si cela est ainsi, les riches sont plus pauvres que les pauvres mêmes, puisqu'ils manquent de plus de choses. » Le sauvage d'Amérique, qui dit avoir vu plus d'impertinences en une journée en Europe qu'en mille ans dans ses forêts, s'exclame alors :

« Je pense que vous êtes des fous qui croyez être sages, des ignorants qui croyez être habiles, des pauvres qui croyez être riches, & des esclaves qui croyez être libres. [...] Vous cherchez avec beaucoup de soins une infinité de choses inutiles [...]. Vous êtes esclaves de toutes vos possessions, que vous préférez à votre liberté & à vos frères. »

La morale de l'autre pièce de Delisle est identique. Lorsqu'il était riche, Timon juge qu'il était lui aussi « esclave de mille choses inutiles » et il ne regrette pas son ancien état. Il revient pourtant à Athènes accompagné d'Arlequin avec un trésor que Mercure, déguisé en femme, lui a donné. Il refuse cependant catégoriquement de s'en servir. Arlequin le lui vole, mais Timon ne lui en tient pas rigueur : « Je pourrais l'en faire punir, mais les trésors dont il s'est chargé suffiront pour son châtement. » En effet, Arlequin devenu riche ne subit que des déboires et se plaint amèrement des hommes qui suppléent « par des richesses à tous les défauts du cœur et de l'esprit ». Il est horrifié par l'amour qui s'achète ou les préjugés favorables que confèrent les beaux habits, et juge « qu'il y aurait moins de sots, si chacun se souvenait de son origine ». À la fin de la pièce arrivent des « Vérités » qui chantent pour l'édification des spectateurs : « Je méprise les avantages / Des habits et des équipages⁹. » Fort heureusement, Mercure décide de reprendre les richesses confiées à Timon, qui va pouvoir se marier, voir Arlequin travailler pour lui et être enfin heureux.

Trois ans plus tard, le 9 juillet 1725, les mêmes comédiens italiens donnent à l'hôtel de Bourgogne une pièce intitulée *L'Embaras des richesses*. C'est, là encore, un immense succès pour un auteur qui en connaîtra peu durant sa carrière. Jean-Christine Soulas d'Allainval, dit l'abbé Dallainval (1700 ?-1753), appartient en effet à la classe des hommes de lettres qui vivent non pas dans une pauvreté relative, mais réellement dans l'indigence. Après une vie quasi sans domicile fixe, il meurt dans un complet dénuement à l'Hôtel-Dieu de Paris au milieu du siècle¹⁰. Méprisait-il les richesses, comme

9. Louis-François Delisle de La Drevetière, *Arlequin sauvage*, Paris, Briasson, 1721, p. 51-54 ; Louis-François Delisle de La Drevetière, *Timon le misanthrope*, Paris, Hochereau, 1722, p. 81, 96-99.

10. Martial Poirson, « Présentation », dans *L'École des bourgeois* suivi de *L'Embaras des richesses*, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, 2006, p. 7-24.

ses personnages ? Son existence obscure ne permet pas de l'affirmer, mais ce qui est certain c'est que sa pièce a beaucoup de rapports avec celles de Delisle. Le canevas est inspiré de la même fable de La Fontaine, « Le Savetier et le Financier » : la scène se déroule à Athènes, où Arlequin est de nouveau le naïf sauvageon (ici il est jardinier), qui révèle les vérités humaines et qui vit à côté du palais de Midas, le financier. Arlequin chante chaque matin en allant travailler et il agace au plus haut point monsieur et madame Midas par son insouciance et sa bonne humeur. On lui demande s'il n'est pas malheureux d'être pauvre, et ça le fait bien rire. Arlequin ne comprend pas à quoi il sert d'être riche puisqu'il ne pourrait pas manger pour deux. Pour se venger de cette heureuse simplicité, le couple Midas fait appel à Plutus, qui parvient à convaincre Arlequin d'accepter un trésor. C'est alors que rien ne va plus : il néglige son amoureuse, il est irascible, torturé, insatiable et « ne se reconnaît plus ». Il veut impérativement rendre le trésor à Plutus et dit à Midas à propos des richesses : « Quels diables de bienfaits, qui rendent le monde misérable. » Finalement il redevient pauvre et heureux et ne veut plus entendre parler de « devenir grand seigneur », car, dit-il, « ce n'est pas la mode ». Le vaudeville qui termine la représentation est on ne peut plus clair sur la morale de la pièce :

« Les richesses, les vains honneurs
Sont des fers qui gênent la vie,
Heureux qui loin de ces grandeurs,
Passe des jours dignes d'envie ;
Il ne connaît que les plaisirs,
Son champ est tout ce qu'il désire¹¹. »

11. Jean-Christine Soulas d'Allainval, *L'Embarras des richesses*, Avignon, Chambeau, 1767, p. 52-55.

Contrairement à Legrand, Dallainval revient au sens originel de la fable de La Fontaine : il ne faut surtout pas garder ce trésor (en le dépensant) pour être heureux, mais le rendre au plus vite. C'est encore à la Comédie-Italienne, et toujours en 1725, que Marivaux fait jouer *L'Île des esclaves*, qui par bien des aspects appartient au même corpus que les pièces précédentes. L'intrigue se situe une nouvelle fois en Grèce, dans une île où d'anciens esclaves ont institué une République qui s'est donnée pour tâche d'amender les grands et leurs mœurs. Ainsi, tous ceux qui furent les maîtres jusqu'ici deviennent esclaves pour trois ans, et réciproquement. Cléanthis et Arlequin, autrefois dans la servitude, recouvrent la liberté et donnent quelques leçons de morale à leurs anciens maîtres. En s'adressant à ces derniers, Cléanthis exulte :

« Que cela est vilain, de n'avoir eu pour tout mérite que de l'or, de l'argent et des dignités ! C'était bien la peine de faire tant les glorieux ! Où en seriez-vous aujourd'hui, si nous n'avions pas d'autre mérite que cela pour vous ? Voyons, ne seriez-vous pas bien attrapés ? Il s'agit de vous pardonner, et pour avoir cette bonté-là, que faut-il être, s'il vous plaît ? Riche ? Non ; noble ? Non ; grand seigneur ? Point du tout. Vous étiez tout cela ; en valiez-vous mieux ? Et que faut-il donc ? Ah Nous y voici. Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison ; voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre. »

Fallait-il châtier les maîtres ? Rosser, voire tuer les seigneurs ? Certainement pas, car ce ne sont que de pauvres malheureux qui n'avaient rien hormis leurs richesses et leurs mauvaises manières. Leurs anciens serviteurs leur ont montré qu'ils les valaient cent fois, puis leur ont pardonné. Tous retournent à Athènes dans leurs anciens rôles respectifs, et la pièce se termine sur des vœux de concorde et de pardon. Les périodiques que publie Marivaux dans les années 1720, qu'il s'agisse du *Spectateur français* ou de

L'Indigent philosophe, se font l'écho des mêmes problématiques. L'auteur y fustige les riches et « tout ce fatras d'inquiétudes et de besoins surnuméraires dont ils sont tourmentés, qui naissent de leur corruption irritée, qui leur gâtent le cœur, qui égarent leur esprit, et les plongent, pour des bagatelles, dans un abîme de fourberies et de scélératesses les uns contre les autres ». Marivaux oppose à ces individus la figure du laboureur et ses « désirs innocents », « sa gaieté », qui « reprend son travail avec plaisir, et meurt enfin aussi tranquillement qu'il a vécu ¹² ». Cette défiance à la fois de la grandeur et de l'argent est encore sur les planches cinq ans plus tard à la Comédie-Italienne dans une pièce du poète et dramaturge Louis de Boissy (1694-1758) intitulée *Le Triomphe de l'intérêt* (1730).

ARLEQUIN MORALISTE

Joué avec grand succès, *Le Triomphe de l'intérêt* se passe « dans un palais Financier » où Mercure, qui représente l'honneur et l'ancienne gloire militaire, défie l'Intérêt, personnifié comme une divinité. À la fin de la pièce, Mercure est abandonnée par ses troupes, attirées par les richesses immenses de l'Intérêt. Le constat terrible est celui du règne de la cupidité, mais, encore une fois, c'est Arlequin qui donne le sens de l'histoire. L'Intérêt est présenté tout au long de la comédie comme un personnage odieux, mais l'honneur et la gloire ne valent pas mieux. Arlequin ne veut rien de tout cela : « Ils sont tous deux sujets à caution. L'Intérêt est normand & l'Honneur est gascon. » De l'Intérêt, Arlequin dit qu'il « ôte le sommeil, donne des soins fâcheux : Je n'ai que faire d'apprendre à devenir malheureux. [...] Pour de l'honneur & pour de la vertu, tout

12. Pierre Carlet de Marivaux, *L'Île des esclaves*, Paris, GF-Flammarion, 2009 ; Pierre Carlet de Marivaux, *Journaux 1*, Paris, GF-Flammarion, 2010, p. 253, 261-262.

considéré, j'en veux prendre juste ce qu'il m'en faut, pour n'être pas pendu¹³. »

Ainsi la « mode », comme le dit l'Arlequin de d'Allainval, est-elle, en ce monde post-Système, celle d'une mise à distance des désirs de richesse et de grandeur. Ces derniers ont causé bien du souci récemment, et l'on croit bon, publiquement au moins, de s'en défier désormais. On peut douter de la performativité de ce type de discours, mais ce qui est intéressant c'est que l'air du temps est à l'éloge de la pauvreté, de la bonté, de la vertu, de la naïveté même. Les contemporains mettent en scène ce qui s'apparente à une forme de rédemption. On entonne le nouveau credo. Le diariste Mathieu Marais explique que *Timon* fait « grand bruit », et il loue l'auteur d'avoir « semé une morale très forte, prise dans la pure raison ». À propos de la même pièce, le journaliste du *Mercur* ne cache pas son enthousiasme face à un nouveau genre de comédie « qui ne ressemble à rien de ce qu'on a vu jusqu'à présent. Tout est simple, naïf, & la Métamorphose est employée avec tant d'art, qu'elle fait sortir la vérité toute nue du sein de la nature, & le comique de la nature & de la vérité ». *L'Île des esclaves* rencontre un grand succès, si l'on en croit le même périodique, qui fait l'éloge d'une fort belle pièce, « très touchante », au dire du journaliste. Concernant *Arlequin sauvage*, le marquis d'Argenson va plus loin : « Blâmera qui voudra cette pièce d'être trop philosophique ; c'est, comme on dit, se plaindre de ce que la mariée est trop belle. On corrige ici nos mœurs en général, tandis que les comédies ordinaires ne reprennent que quelques vices en particulier. Vive la loi naturelle¹⁴ ! »

13. Louis de Boissy, *Le Triomphe de l'intérêt*, s.l., s.d., p. 59-62.

14. Mathieu Marais, *Journal de Paris*, t. II, p. 472 ; *Mercur*, janvier 1722, p. 205 ; *Mercur de France*, avril 1725, p. 784-787 ; René Louis d'Argenson, *Notices sur les œuvres de théâtre*, Genève, Institut et musée Voltaire Les Délices, 1966, t. 43, p. 657.

Les commentateurs qui se sont penchés sur ces pièces aux XX^e et XXI^e siècles ont parfois relevé sans l'expliquer l'évolution du personnage d'Arlequin à compter des années 1720¹⁵. Du *zanni* balourd, buveur et réceptacle à coups de bâton, il devient le grand moraliste de la période, sous les traits d'un bon sauvage de nouvelle facture. Le Système, ce péché originel du siècle qui commence, cette révolution avortée, y est naturellement pour beaucoup. L'Arlequin moraliste, ce « censeur universel » comme dit de lui l'écrivain et critique Jean-François de La Harpe (1739-1803), est une figure de réaction face à l'intérêt individuel et la cupidité érigés en vertu.

* *
*

La honte, ce poison de l'âme, a provoqué, après 1720, une culpabilité qui a généré son antidote naturel, l'incitation à la vertu. En ce sens, le trauma produit par l'expérience de Law a été utile, car il a remis les choses en ordre. Il a tranché les questions posées par le modèle monarchique louis-quatorzien. Le Système voulait ouvrir la voie des richesses pour tout le monde et pour n'importe qui, avec pour conséquence une forme de libération des désirs jusque-là refoulés. Alors que cette tentative a fait long feu, la « mode » est au pas de côté : si rien n'est possible qui puisse mettre fin aux inégalités, à l'injustice des conditions, alors il faut faire l'éloge de la simplicité. La morale doit se substituer à l'économie. Ainsi, et c'est très clair chez Delisle, d'Allainval et Marivaux, il n'est plus question de faire carnaval, de substituer les valets aux maîtres, puisque chacun retrouve sa place à la fin des pièces. Ce dont il est question, c'est d'une morale qui mettrait fin au désir d'enrichissement.

15. Matucci, « De l'*Arlequin sauvage* à *L'Indigent philosophe* », art. cit. ; Kim Solga, « The Savage Ambivalence of Delisle de la Drevetière », *The Eighteenth Century*, vol. 43, n° 3, 2002, p. 196-209.

La solution psychologique qui semble la plus satisfaisante en ces années post-Système est finalement individuelle et morale. On invite les hommes à la réflexivité. On leur propose de travailler sur eux-mêmes – leurs besoins et leurs volontés – plutôt que sur l'organisation sociale. À quoi est-ce que j'aspire vraiment en tant qu'individu ? Quels sont mes vrais désirs ? Sont-ils ceux que la propagande du Système a avancés ? Comment ne pas voir ici un retour au sujet, et même à la construction du sujet, après le grand tout englobant qu'a voulu être le Système ? Alors que la propagande du pouvoir faisait ouvertement la promotion d'une entité hobbesienne d'assujettissement, qu'un grand Léviathan économique devait naître, la fin de l'expérience entraîne un mouvement de balancier qui invite à l'individualisme. Cet éloge de la « singularité » contre « l'imitation » et « l'esprit de système », dont Marivaux est l'incarnation dans ses journaux des années 1720¹⁶, est, entre autres choses, un sous-produit du Système.

16. Christelle Bahier-Porte, « Quelques “réflexions sur l'esprit humain” : l'héritage et la modernité selon Marivaux », *Littératures classiques*, 75/2, 2011, p. 71-88 ; Marc Escola, « “Une singularité d'esprit et conséquemment de style” : de Montaigne à La Bruyère et de Pascal à Marivaux », *Littératures*, n° 137, 2005, p. 93-107.

Travail du clic, travail sans qualité ?

Antonio A. Casilli et Paola Tubaro

Notre compréhension du travail comme lieu de réalisation personnelle et d'expression de qualités aussi bien professionnelles qu'humaines est menacée, de nos jours, par la diffusion rapide d'une nouvelle forme d'activité productive ancrée dans l'économie numérique. C'est ce que l'on appelle le « travail du clic », caractérisé par son extrême fragmentation et standardisation en de (très) petites tâches, souvent routinières et répétitives. Ce travail « tâcheronnisé¹ » associe à des activités généralement courtes et peu stimulantes des rémunérations faibles, pouvant descendre jusqu'à quelques centimes par tâche. Il s'agit par exemple de renseigner des informations manquantes dans des tableaux, de trier des listes, de transcrire des documents scannés (comme des factures), d'étiqueter des objets dans des images ou des vidéos. C'est du travail qui produit des données, nécessaires pour alimenter les algorithmes qui soutiennent l'économie numérique et surtout, nous le verrons, la production de solutions d'intelligence artificielle. Le travail du clic ne crée pas d'emplois salariés et n'ouvre pas de droit à une protection sociale : il est refoulé hors des frontières des entreprises traditionnelles, acheté en fonction des besoins (« sur demande ») auprès d'intermédiaires extérieurs qui se servent de puissants outils numériques pour recruter, surveiller, évaluer et enfin payer des travailleurs et des travailleuses pour le compte de leurs clients. Ces intermédiaires

1. Pour une définition du « tâcheronnat » et pour une analyse de ses liens avec les notions de travail à la pièce et de marchandage, voir Cottureau 2002 et Didry 2016.

sont pour la plupart des plateformes qui gèrent des « places de marché » en ligne ou des chaînes de sous-traitance de services à faible valeur ajoutée dans le secteur des nouvelles technologies.

La diffusion du travail du clic est préoccupante, car elle participe du phénomène appelé parfois « uberisation », qui met en cause le statut et les conditions dans lesquelles s'exercent les activités productives dans nos sociétés. En se soustrayant aux contraintes de l'emploi salarié, les plateformes réduisent leurs coûts tout en transférant le risque économique sur leurs travailleurs et travailleuses. Leur diffusion spectaculaire, à la suite de la crise financière de 2008-2009 d'abord et de la récession liée à la pandémie de Covid-19 ensuite, fait craindre la disparition de la sécurité de l'emploi et même l'effondrement des systèmes occidentaux de protection sociale, qui lient la plupart des prestations à l'emploi. Les débats sont très vifs, et le bien-fondé juridique du modèle promu par les plateformes est fortement contesté, avec un nombre croissant de décisions de justice, en France comme ailleurs, qui requalifient les travailleurs et travailleuses comme « employés » et non pas comme « indépendants ».

Le travail du clic est préoccupant aussi parce qu'il semble accélérer une tendance déjà observée à la déqualification d'une partie de la force de travail. L'une des conséquences de la mécanisation et de la rationalisation progressives des processus de travail contemporains est l'homogénéisation des tâches, permettant de confier celles-ci à des ouvriers et ouvrières peu qualifiés, avec peu de possibilités de progression de carrière. C'est ce que l'on observe dans certains lieux de travail hautement numérisés, comme les entrepôts de stockage de marchandises pour la grande distribution (Cuny *et al.* 2020). Le tâcheronnage du clic porte cette tendance à l'extrême.

En somme, on semble observer ici la pointe la plus avancée d'un processus de dégradation du travail humain qui va de

pair avec le progrès des technologies numériques et en particulier de leur application-phare, l'intelligence artificielle. Anthony Levandowski, ingénieur automobile controversé et ancien cofondateur du programme de voitures autonomes de Google, a défini les travailleurs et travailleuses du clic comme des « robots humains » (Levandowski 2013). Raison de plus pour s'interroger sur la nature et les conséquences de la diffusion de cette forme de travail, en regardant au-delà de la surface...

Dans ce qui suit, nous préciserons les fonctions que ce travail accomplit, avant de présenter les personnes qui s'y adonnent et d'analyser son organisation, afin de nous demander s'il s'agit vraiment, comme les apparences le suggèrent, d'un travail « sans qualité ». Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur les résultats préliminaires de notre projet « La chaîne d'approvisionnement humaine derrière les technologies intelligentes » (HuSh, financé par l'ANR, 2020-2023). Nous verrons que, à la différence de l'imaginaire des start-up occidentales peuplées de jeunes Blancs ambitieux et passionnés de technologie, ces travailleurs et travailleuses sont souvent des pères et mères de famille qui peinent à assurer leur fin de mois et sont nombreux à se connecter depuis les pays du Sud. Nous avons enquêté notamment à Madagascar, en Égypte et au Venezuela. Sur cette base, nous montrerons que le travail du clic n'est pas toujours déqualifié et que, bien au contraire, les personnes qui le pratiquent sont souvent surdiplômées. Il est pourtant invisibilisé et dévalorisé, en grande partie parce que, pouvant être réalisé à distance, il est largement externalisé vers des pays à faible coût de main-d'œuvre. Il faut alors repenser profondément les conditions de cette activité, pour assurer un « futur du travail » meilleur pour tous et toutes, et un développement technologique respectueux de nos valeurs.

APPRENDRE AUX MACHINES

Pour rester proches du vécu ordinaire, commençons par illustrer le travail du clic par un exemple concret et familier : la solution de re-captchas. Pour se protéger de logiciels potentiellement malveillants, de nombreux sites Web demandent à leurs usagers de s'authentifier en résolvant un captcha – à savoir, un test assez facile pour les humains, mais dépassant les capacités des machines – avant d'y accéder. Par exemple, il peut s'agir d'identifier tous les feux de circulation dans un ensemble d'images de trafic. Inventé par Google, ce dispositif ne sert pas seulement à assurer la sécurité en ligne : utilisé à grande échelle (des milliers d'usagers signalant les feux dans des photographies de routes...), il sert à créer ou à enrichir des bases de données qui, à leur tour, serviront pour « entraîner » des intelligences artificielles. En effet, celles-ci s'appuient aujourd'hui surtout sur des modèles dits d'apprentissage automatique (*machine learning*), qui ne sont pas programmés étape par étape pour toutes les circonstances possibles, mais laissent les algorithmes découvrir des motifs récurrents dans des grandes quantités de données qui servent d'exemples, et les utilisent ensuite pour effectuer des prévisions concernant de nouveaux cas. Par exemple, les véhicules autonomes doivent devenir capables de reconnaître différents objets sur la route, comme justement les feux de circulation : les captchas réalisés par les usagers leur fournissent ces repères et « préparent » leur apprentissage (Tubaro, Casilli & Coville 2020).

Pour nous, en tant qu'usagers du Web, la solution de ces captchas relève du travail gratuit, d'ailleurs « sans qualité » dans la mesure où toute personne capable de se connecter à Internet peut le faire. Mais nos apports distribués ne suffisent pas à satisfaire les besoins d'une industrie de la donnée en pleine croissance, et des plateformes recrutent et rémunèrent des personnes pour faire ces mêmes tâches, ou des tâches

similaires, à très grande échelle. Beaucoup de travailleurs et travailleuses du Venezuela se font payer pour résoudre des captchas : non pas ponctuellement comme la plupart des internautes, mais à temps plein ou presque. Les plateformes qu'ils utilisent, jusqu'ici principalement russes, paient un montant forfaitaire variant entre 50 centimes et 1 euro pour la solution de mille captchas. Ce sont des montants qui peuvent nous paraître très faibles mais qui, versés en devises fortes, s'avèrent intéressants dans un pays dévasté depuis quelques années par une crise économique-politique sans précédent, où l'hyperinflation galopante a pu faire baisser le salaire minimum mensuel jusqu'à l'équivalent d'environ 3 euros en monnaie domestique.

La solution de captchas n'est qu'une forme de préparation des données, et la nature des tâches varie en fonction de l'application à développer. Pour la reconnaissance d'images (nécessaire pour toute solution de vision par ordinateur) de nombreuses technologies existent, permettant ce que l'industrie appelle une « annotation » de plus en plus précise, parfois au pixel près. Par exemple pour développer des algorithmes de reconnaissance faciale (à utiliser pour des fonctions de sécurité et de vérification d'identité, aussi bien que pour la cosmétique), il faut indiquer, sur des photos de visages, où se trouvent les points marquants (les yeux, la bouche...), et souvent ajouter des précisions sur la couleur de la peau ou des cheveux, la présence de lunettes ou de masque, etc. En Égypte, nous avons interviewé les propriétaires de plusieurs start-up qui employaient du personnel pour réaliser ce type de travail, à destination de clients dans les pays du Golfe et en Chine.

Outre la préparation des données, en amont du processus de production de l'apprentissage automatique, une autre utilisation de ces travailleurs et travailleuses se situe en aval, pour vérifier les résultats, signaler toute erreur et éventuellement effectuer des corrections. Par exemple, il faut s'assurer qu'un agent conversationnel, ou *chatbot*, une fois mis en

service (sur le site Web d'une grande enseigne, d'une agence de voyages, d'un service public aux citoyens...), catégorise correctement les questions des usagers et donne les réponses correspondantes. Des travailleurs et travailleuses doivent donc s'occuper de cela à longueur de journée. Dans son deuxième épisode, le documentaire *Invisibles* (Goetz & Poulain 2020) montre le quotidien d'une travailleuse malgache qui fait de la vérification pour les *chatbots* d'entreprises situées en France. Mère de famille, elle fait l'équivalent d'un travail à temps plein dans sa chambre à coucher, devant son ordinateur posé sur une petite table à côté du lit. Des coupures de courant, fréquentes à Madagascar, interrompent parfois son travail, surtout le soir, mais elle se rattrape dès que possible. Avec ce qu'elle gagne, elle subvient aux besoins de ses enfants, mais ne voit pas s'ouvrir devant elle des perspectives de progression professionnelle.

Les plateformes ne se limitent pas à intégrer des travailleurs et travailleuses en chair et en os lorsqu'il s'agit de préparer les données pour l'intelligence artificielle ou d'en vérifier les résultats : parfois les humains « imitent » les algorithmes, à savoir, les remplacent en cas de défaillance. Dans une enquête du quotidien *L'Humanité* (Marissal 2022), les chercheurs du projet ANR HuSh illustrent le cas d'une caméra de surveillance « intelligente » installée dans des grandes surfaces en France afin de détecter des gestes susceptibles de correspondre à des vols d'objets. En réalité, les enregistrements sont envoyés à flux tendu à des travailleurs et travailleuses qui sont à Madagascar et qui s'occupent d'identifier manuellement les vols potentiels de marchandises. Si un vol est confirmé, les travailleurs alertent les personnels du magasin concerné en envoyant un texto qui paraît adressé par un système automatique. Cette méthode, en place depuis plusieurs années, suggère que la perspective d'une alternative algorithmique n'est pas près de se matérialiser, le faible coût du travail humain dans un pays comme Madagascar rendant celui-ci toujours plus compétitif. La

fonction d'imitation n'est donc pas nécessairement transitoire et pourrait rester en place même à un stade de développement technologique plus avancé que l'actuel. Ce qui est en jeu est un calcul économique, qui compare les coûts du développement logiciel à ceux de tâcherons et tâcheronnes du clic autour du monde.

Préparation, vérification, imitation : les trois principales fonctions du travail du clic sous-jacent au développement des technologies numériques semblent toutes présupposer du travail sans qualité – des tâches généralement simples et souvent répétitives que l'on peut faire même chez soi, dans les interstices entre d'autres activités professionnelles, familiales ou de loisir, et pour lesquelles aucune formation spécifique n'est requise, sauf un peu de familiarité avec l'Internet. Le principe qui les sous-tend est exemplifié par Mechanical Turk, la plateforme qu'Amazon a lancée au milieu des années 2000 en s'inspirant d'un célèbre canular du XVIII^e siècle, un automate habillé en Oriental et prétendument capable de jouer aux échecs, qui cachait en réalité à l'intérieur un joueur humain. Amazon a même joué avec les mots pour qualifier sa plateforme d'une « intelligence artificielle artificielle » : une solution faussement technologique, pourtant justifiée lorsqu'il serait trop coûteux, voire scientifiquement impossible de développer une véritable automatisation. Pour Amazon, il s'agissait au départ de reconnaître les doublons dans son catalogue, tâche qui avait résisté aux efforts de programmation de ses informaticiens. La magie opérée par la technologie n'est donc pas dans la solution elle-même, mais dans l'agrégation de toutes les réponses apportées individuellement, et manuellement, par les humains ainsi mis au travail.

LA LOGISTIQUE DU TRAVAIL DU CLIC : SOUS-TRAITANCE MONDIALISÉE ET FAIBLE RÉMUNÉRATION

L'avènement des plateformes, nous l'avons vu, a fortement contribué à la croissance de cette forme de travail (Casilli 2019). Les plateformes centralisent de grands projets numériques fondés sur les données, les segmentent et les redistribuent à des travailleurs et travailleuses sous la forme de tâches. Aujourd'hui, la pionnière Amazon Mechanical Turk a de nombreux concurrents dont le fonctionnement est similaire et le nombre d'utilisateurs souvent plus grand, comme les russes Kolotibablo et 2Captcha (spécialisées dans la solution de captchas), l'australienne Appen (données pour l'intelligence artificielle), les allemandes Clickworker et Crowd Guru (généralistes), la française Yappers.club, anciennement Foule Factory (généraliste), et les américaines Microworkers (généraliste), Remotasks (données visuelles pour l'entraînement de véhicules autonomes) et Atexto (données linguistiques et textuelles). L'architecture de ces plateformes est parfois complexe, et toutes ne se limitent pas à mettre en relation les parties en minimisant leur rôle dans la transaction : en particulier, des multinationales du numérique se sont dotées de leur propre plateforme de travail, comme Microsoft qui a créé Universal Human Relevance System (UHRS) dont elle est la seule cliente.

Quelle que soit sa forme, plateformes veut dire « externalisation » – à savoir, exclusion des travailleurs et travailleuses du clic des ressources internes à l'entreprise technologique donneuse d'ordre. Les employés de cette dernière bénéficient de meilleures conditions en termes de protection juridique, d'opportunités de carrière et de rémunérations, éventuellement accompagnées par des primes ou des avantages en nature. La santé financière des sous-traitants est souvent plus précaire, et les ressources qu'ils peuvent mettre à disposition de leurs travailleurs et travailleuses

sont bien plus maigres. Par exemple travailler pour Microsoft n'apporte pas les mêmes bénéfices que pour l'un de ses sous-traitants. Si cette tendance est commune à toute forme de sous-traitance, les plateformes la portent à l'extrême : il a été calculé par exemple qu'une personne travaillant sur Mechanical Turk perçoit en moyenne un peu moins de 2 euros de l'heure (Hara *et al.* 2018), somme sans commune mesure avec celle des salariés directement employés par Amazon.

Par rapport à d'autres formes d'externalisation, le travail du clic peut être réalisé à distance, moyennant simplement un ordinateur (voire seulement un smartphone dans certains cas) et une connexion à Internet, de sorte que de nombreuses plateformes opèrent au niveau transnational. Si ce travail a été documenté pour la première fois aux États-Unis vers la fin des années 2000 (entre autres avec la diffusion de Mechanical Turk), il fait de plus en plus partie de chaînes de production mondialisées – comme notre propre recherche l'atteste. Le résultat est un excès d'offre de travail qui exacerbe la concurrence entre les travailleurs et travailleuses et tire les rémunérations vers le bas.

Par ses liens historiques avec la France, la connaissance assez répandue de la langue française et une expérience préalable de centres d'appels, Madagascar est une destination privilégiée pour l'externalisation de ces tâches en provenance d'entreprises de l'Hexagone. De petites et moyennes entreprises qui s'occupent d'annotation de données pour l'intelligence artificielle ont surgi. Parfois elles sont assez structurées avec des bureaux dédiés. D'autres fois elles sont plus informelles, et leurs sièges se situent dans des maisons particulières où les travailleurs sont amassés dans les pièces, les garages, les greniers – malgré des carences en hygiène et sécurité. Dans certains cas, des mini-organisations surgissent dans les banlieues des villes d'Afrique, où une chambre ou une cuisine peuvent être transformées en mini-usines à clic. On trouve à ces endroits une connexion Internet (très chère pour les particuliers) et souvent des

générateurs d'électricité. Le travail du clic a également lieu dans des cybercafés, surtout lorsqu'il s'agit d'une activité plus ponctuelle. Si l'image du garage transformé en entreprise technologique est chère au monde des start-up, elle ne prépare pas à une croissance spectaculaire dans les pays du Sud. À Antananarivo, les rémunérations dépassent rarement la centaine d'euros par mois. Le travail du clic est souvent une alternative, au moins temporaire, à des marchés de l'emploi localement stagnants.

En Égypte, de petites entreprises se spécialisent dans le travail des données et prennent des commandes pour des donneurs d'ordre européens, des pays du Maghreb et du Golfe, ou encore asiatiques (chinois surtout). Le travail se fait majoritairement au bureau, où la qualité de la connexion est plus stable, même si quelques tâches sont réalisées à la maison la nuit – mais seulement dans les quartiers les plus centraux du Caire. Certaines entreprises emploient majoritairement des femmes jeunes et célibataires, parfois en les payant à la tâche, parfois avec des contrats à durée déterminée rarement renouvelés. Dans ces derniers cas, les travailleuses sont payées environ 160 euros par mois, une bonne partie de leur salaire étant liée à leur performance. Là aussi, il s'agit d'une source de revenu occasionnelle, qui permet surtout de réaliser des économies en vue de fonder un foyer, dans l'attente d'un mariage ou d'un meilleur emploi ailleurs.

Le Venezuela n'avait pas d'expérience préalable dans la fourniture de services aux entreprises occidentales : ses ressortissants ont pourtant vite appris, en contournant les obstacles notamment linguistiques pour réaliser des tâches sur des plateformes américaines, européennes et russes. Ainsi, depuis 2018, les principales plateformes internationales de travail du clic ont vu un afflux massif de Vénézuéliens. La plupart d'entre eux travaillent chez eux, dans leur chambre ou dans un coin de leur salle à manger, avec des équipements souvent vétustes, une connexion lente et, encore une fois,

des coupures de courant quotidiennes. Ils se lèvent très tôt le matin et travaillent parfois la nuit pour profiter d'une connexion plus stable. Ceux et celles qui le font à temps plein peuvent arriver à gagner plus de 100 euros par mois, une somme intéressante dans un pays où l'emploi formel disparaît ou ne paie plus assez pour vivre.

LES QUALITÉS CACHÉES DU TRAVAIL DU CLIC

Mais renversons pour un instant le titre même de ce texte et demandons-nous : est-ce vraiment un travail sans qualité ? Nos propres enquêtes ainsi que les études menées par l'Organisation internationale du travail (OIT 2021) font état d'un niveau d'éducation très élevé : les travailleurs et travailleuses du clic sont surdiplômés par rapport à la population générale de leur pays. Cet écart, précise l'OIT, est d'autant plus large dans les pays à faible revenu. Le Venezuela est un cas exemplaire : les trois quarts de nos enquêtés ont fait des études supérieures, alors que moins de 12 % de la population générale du pays y a eu accès (Tubaro 2022). Souvent, ils ont même fait des études dans des domaines comme l'ingénierie et les sciences, particulièrement pertinents pour comprendre le monde de la technologie. De même, en Égypte, la plupart des travailleurs et travailleuses ont une formation universitaire, majoritairement en informatique, et parfois en pharmacie ou en linguistique. Faut-il en conclure qu'il y a un décalage entre la formation de ces personnes et l'activité qu'ils réalisent au quotidien ?

La réponse à cette question n'est que partiellement affirmative. En réalité, le travail du clic exige de véritables compétences – surtout lorsqu'il devient la principale source de revenu d'un individu ou d'une famille, et doit donc assurer des montants relativement importants. Puisque, sur la plupart des plateformes, la règle d'attribution des tâches est « premier arrivé, premier servi », il faut travailler

très rapidement pour les remporter. Nos enquêtés nous racontent que pour être rapides, il faut avoir étudié le profil du client, avoir de l'expérience avec le type de tâche qu'il propose, développer des routines pour accélérer le travail et se doter d'outils comme les raccourcis clavier. Ce sont des compétences que l'on apprend par sa propre pratique et grâce au conseil des autres, de manière à s'améliorer avec le temps.

Outre la rapidité, le travail du clic doit être fait avec précision. Des erreurs même marginales peuvent déterminer le rejet d'une tâche par le client, et donc un manque à gagner pour le travailleur ou la travailleuse. La précision s'améliore aussi avec l'expérience, ainsi qu'avec une certaine compréhension des objectifs du client. Si au début de nos enquêtes, il y a quelques années, nous collectons les témoignages de personnes qui ne voyaient pas du tout à quoi servait leur travail du clic, nous rencontrons aujourd'hui de plus en plus de travailleurs et travailleuses expérimentés qui ont bien compris comment leur activité nourrit l'économie numérique et, en particulier, l'intelligence artificielle. Ils s'en servent pour produire des résultats qui ont plus de chance d'être couronnés par une validation (et donc un paiement) de la part des clients.

Il faut également être doté de flexibilité, avant tout en termes d'horaires, pour tenir compte du décalage avec les clients et les gérants des plateformes, souvent localisés dans des bureaux aux États-Unis ou en Europe. Certains de nos enquêtés nous parlaient de clients qui avaient l'habitude de publier leurs tâches toujours à peu près les mêmes jours de la semaine et/ou aux mêmes heures, et adaptaient leurs propres horaires de travail pour être les premiers à accéder à leurs tâches. Flexibilité veut dire aussi capacité à passer d'une plateforme à l'autre, lorsque par exemple l'une d'entre elles n'offre plus assez de tâches, en reconstituant son profil et – chose très importante – sa réputation, mesurés par un taux de succès et un historique de tâches réalisées.

Il faut aussi bien se débrouiller avec les langues. Les interfaces des plateformes ne sont pas toujours traduites, et il faut pouvoir lire les consignes généralement fournies exclusivement en anglais, ou dans certains cas (Madagascar) en français, ou encore (captchas) en russe. Très rares sont les clients demandant des tâches en espagnol, et encore moins en malagasy, langues maternelles de deux des groupes présentés ici. Si les travailleurs et travailleuses que nous avons interviewés se servent quotidiennement de traducteurs automatiques et recourent beaucoup à l'entraide pour comprendre, ils estiment qu'une connaissance plus que basique des langues les plus utilisées est indispensable. D'ailleurs une portion importante de nos enquêtés malgaches maîtrisent le français, et nombreux sont les Vénézuéliens qui nous ont dit avoir amélioré leur anglais à force de le pratiquer dans leur travail.

Il faut aussi connaître la culture du pays destinataire du travail. Les travailleuses égyptiennes qui annotent des photos de visages pour un client en Chine doivent avoir une idée des systèmes juridiques, des standards éthiques et des principes de la pudeur en vigueur dans le pays destinataire – ce qui ne va pas de soi quand ces derniers entrent en collision avec ceux de leur propre pays. Les entreprises que nous avons contactées laissaient entendre qu'elles filtraient les tâches proposées par les clients étrangers afin de s'assurer de leur compatibilité avec les valeurs locales.

Il faut enfin, bien sûr, savoir travailler en autonomie et se donner une discipline – surtout lorsqu'il s'agit de travailler la nuit ou à des horaires inhabituels. Et, selon le pays, d'autres compétences peuvent s'avérer nécessaires. Au Venezuela, il faut savoir pratiquer le *multitasking*, sauter d'une tâche à l'autre et d'une plateforme à l'autre, en quête de rémunérations plus élevées. Surtout, il faut maîtriser les taux d'échange formels et informels et connaître le marché noir des devises, afin de ne pas perdre tous ses gains lors de la conversion en monnaie locale. Il faut aussi se former et entretenir un capital

social de contacts capables d'aider en cas de besoin, étant donné que les plateformes basées à l'étranger, sans ancrage local, ne fournissent aucune forme de protection sociale. À Madagascar et en Égypte, où le travail se fait principalement dans des bureaux partagés, au sein de la même entreprise sous-traitante, il faut savoir collaborer avec son équipe, respecter les échéances et suivre les indications reçues par les responsables.

Malgré les apparences, ce n'est donc pas un travail qui n'exige aucune qualité ou compétence. Même si tout internaute serait capable de faire ponctuellement une tâche individuelle (comme la solution d'un captcha), il faut se doter de capacités supplémentaires pour passer à une échelle supérieure et faire de ce travail une source fiable de revenu. Pour s'en rendre compte, il faut aller observer le travail du clic là où il est pris le plus au sérieux, dans la mesure où il peut nourrir des familles – comme dans les pays du Sud que nous avons étudiés pour notre enquête.

Si le travail du clic n'est pas tout à fait sans qualité, il est pourtant invisibilisé et dévalorisé. Il est invisibilisé, car les entreprises du numérique n'ont pas intérêt à dévoiler l'intervention humaine, qui déjouerait le mythe d'un progrès technologique inexorable et d'une intelligence artificielle de plus en plus performante. Pouvant se réaliser à distance, notamment (quoique non exclusivement) dans les pays du Sud, le travail du clic est aussi mécaniquement exclu de notre champ visuel et n'a pas jusqu'ici attiré l'attention comme d'autres formes de travail de plateforme – la livraison, le transport de personnes – qui sont en revanche très présentes dans les débats publics. Ce travail est aussi dévalorisé, car en entretenant l'image d'une activité simple et sans qualité, les clients et les plateformes évitent toute hausse des rémunérations. Présenter les travailleurs et travailleuses comme une masse indifférenciée les rend substituables, évacuant toute différence ancrée dans la formation ou l'expérience, et toute spécificité susceptible de faire monter les prix.

Ce qui en résulte est le manque de toute vision à long terme, qui fasse entrevoir des perspectives de développement professionnel, voire une évolution de carrière, pour ces travailleurs et travailleuses. Celle-ci est parfois complètement inexistante, parfois limitée à l'accès à des rôles de supervision de niveau intermédiaire au bout de quelques années. Recruter la force de travail du clic dans des régions pauvres du monde pourrait être vu comme une dynamique socialement bénéfique, inclusive, capable d'apporter des sources de revenu à des populations éloignées de l'emploi. Il n'en est rien : Miceli et Posada (2022) soulignent que cet impact social est restreint par le manque de possibilités de s'élever socialement et professionnellement en termes de salaire et d'éducation. Pour l'heure, le travail du clic n'offre pas d'avenir durable aux travailleurs et travailleuses.

Il devient donc indispensable d'envisager une meilleure reconnaissance de ce travail, des compétences qu'il nécessite, de son apport à l'économie (notamment numérique) et, plus généralement, à la société. Ceci est doublement important, dans une perspective de développement socialement responsable des technologies (plus spécifiquement, de l'intelligence artificielle), ainsi que dans une perspective de généralisation du travail « décent », comme le préconise l'OIT – capable de répondre aux aspirations des êtres humains dans leurs activités productives, par des rémunérations convenables, des conditions de sécurité et de protection sociale, des perspectives de développement personnel et d'insertion sociale, de liberté et d'égalité des chances pour tous et toutes.

REMERCIEMENTS

Les auteurs remercient Maxime Cornet, Clément Le Ludec et Juana Torres-Cierpe, respectivement doctorants et post-doctorante à l'Institut polytechnique de Paris, dans le cadre du projet ANR HuSh (« The Human Supply cHain behind

smart technologies ») et du projet CNRS TRIA (« Le TRavail de l'Intelligence Artificielle »). Leur contribution a été essentielle dans la structuration des enquêtes en Afrique et en Amérique latine, ainsi que dans la collecte des données et dans leur analyse.

Fictions du quotidien

Alison James

Comment raconter le présent ? Nous nous permettrons, dans un premier temps, de déplacer cette question pour la poser sous cette forme un peu différente : comment raconter cet aspect du temps présent qu'est la vie quotidienne, dans ses rythmes, ses répétitions, ses modes d'attention ou de distraction ? Et quelles sont les ressources ou les affordances¹ spécifiques de la fiction face à ce trait de l'expérience trop souvent associé à l'insignifiant, à l'inaपर्çu, à l'insaisissable ?

On a pu opposer le présent au quotidien ; ainsi, selon Dominique Viart, « si le présent perçu est comme un flux en évolution permanente, le quotidien est un perpétuel retour, toujours identique à lui-même² ». Cependant, le quotidien est toujours pris dans un flux ; c'est le présent vécu comme régulier, prévisible, normal, mais c'est aussi ce qui à la fois résiste et s'adapte au choc des événements qui viennent bouleverser cette régularité. Dans un premier temps, nous considérerons les arguments de ceux qui voient dans le quotidien une résistance irréductible à la représentation fictionnelle et le relèguent, par conséquent, dans le domaine

1. Emprunté à la théorie du design, le terme d'*affordance* désigne l'ensemble d'usages potentiels latents dans un matériau, une forme ou une conception ; pour le recours à cette notion dans le domaine des études littéraires, voir notamment Caroline Levine, *Forms : Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 6-9.

2. Dominique Viart, « Introduction. Écrire le présent : une "littérature immédiate" ? », dans Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 32.

de la non-fiction ou de l'enregistrement documentaire. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur des romans qui se confrontent à l'histoire immédiate pour la fictionnaliser tout en mettant l'accent sur le quotidien des personnages. Il s'agira de montrer que la fiction contemporaine travaille au plus proche du quotidien, moins pour lui imposer un ordre que pour en dévoiler la fragilité.

RÉSISTANCES DU RÉEL ?

On a souvent considéré le roman moderne comme le lieu privilégié de la représentation du quotidien. Selon Franco Moretti, par exemple, le roman européen (surtout dans la tradition du *Bildungsroman*) élabore non pas une critique, mais « une culture de la vie quotidienne » liée à la régularité et à la prévisibilité de la vie bourgeoise³. Cependant, les études sur la littérature du XX^e et du XXI^e siècle ont pu mettre en cause cette capacité du roman – et surtout celle du roman réaliste – à saisir la complexité et l'ambiguïté de la vie de tous les jours. Ainsi, dans son livre magistral, *Traversées du quotidien*, Michael Sheringham affirme que « le quotidien tel que l'écriture réaliste l'élabore fait partie d'un projet plus vaste, au sein duquel la représentation de la réalité journalière est clairement soumise à d'autres fins, littéraires et idéologiques⁴ ». Par conséquent, selon Sheringham, « le quotidien, dans la fiction, n'est souvent rien de plus qu'une toile de fond⁵ ». En concentrant l'attention sur les agissements des personnages, la fiction réduirait le quotidien à une surface, à un spectacle vu par un observateur ou à un

3. Franco Moretti, *The Way of the World*, Londres, Verso, 2000, p. 35.

4. Michael Sheringham, *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, traduction française par Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Paris, PuF, 2013, p. 54.

5. *Ibid.*, p. 54.

« décor objectivable⁶ ». Ce qui est mis en cause ici n'est pas seulement le projet réaliste, mais plus généralement la fiction en tant que telle, qui instrumentaliserait l'expérience quotidienne dans le cadre d'une intrigue. Dans cette perspective, ce seraient des formes d'écriture non romanesques qui proposent au XX^e siècle une véritable critique de la vie quotidienne dans le monde moderne, notamment chez les surréalistes.

On retrouve ici l'écho de certaines analyses de Roland Barthes, selon lesquelles le récit, et à plus forte raison le récit de fiction, imposerait une structure sur l'informe de la vie : « La résistance du "réel", sous sa forme écrite, bien entendu, à la structure est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible⁷. » Rappelons que, pour Barthes, même la prétention du roman moderne à dire le réel concret – notamment par le détail descriptif, par exemple chez Flaubert – n'échappe pas à l'idéologie, puisqu'elle suppose une plénitude référentielle que Barthes refuse au langage⁸. Mais ce que nous retenons ici, c'est surtout l'idée selon laquelle la fiction soumettrait le réel, et particulièrement le réel quotidien, à une structure narrative et à des formes d'intelligibilité étrangères à son essence. De même, Maurice Blanchot fait de manière caractéristique des limites de la représentation le « trait essentiel⁹ » du quotidien :

« [L]e quotidien échappe. C'est sa définition. Nous ne pouvons que le manquer, si nous le recherchons par la connaissance, car il appartient à une région où il n'y a encore rien à connaître,

6. *Ibid.*, p. 55.

7. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, repris dans *Ceuvres complètes*, Éric Marty (dir.), Paris, Seuil, 2002, t. III, p. 30.

8. *Ibid.*

9. Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 361.

de même qu'il est antérieur à toute relation, s'il a toujours déjà été dit, tout en restant informulé, c'est-à-dire en deçà de l'information¹⁰. »

Lieu d'expérience ou « niveau de réalité¹¹ » où rien ne se passe, le quotidien serait donc foncièrement réfractaire à la fiction.

Il est indéniable que la volonté d'écrire le quotidien donne lieu dans la littérature du XX^e siècle à de nouvelles modalités d'écriture expérimentales, souvent fragmentaires – notations, inventaires, listes, dont les écrits sur « l'infra-ordinaire » de Georges Perec pourraient servir de modèle. Inventé par Paul Virilio et repris par Perec dans le cadre de la revue *Cause commune*, le mot *infra-ordinaire* s'inscrit pour Perec dans une série de termes plus ou moins proches qui tentent de cerner un objet difficile à définir : « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire¹² ? » Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), tentant de dresser « un inventaire de quelques-unes des choses strictement visibles » à partir du Café de la Mairie de la place Saint-Sulpice, Perec note ce qui est là et ce qui passe à des intervalles plus ou moins réguliers (les promeneurs, les voitures, les bus) – et surtout ce qui est lisible, dans un monde saturé de signes :

10. *Ibid.*, p. 359.

11. Sur le quotidien comme « niveau de réalité », c'est-à-dire comme lieu de rencontre, de transition et d'interconnexion, voir Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, vol. II : *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961, p. 52.

12. Georges Perec, « Approches de quoi ? », *Cause commune*, n° 5, février 1973, repris dans *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989, p. 11.

« – Des lettres de l’alphabet, des mots “KLM” (sur la pochette d’un promeneur), un “P” majuscule qui signifie “parking” “Hôtel Récamier”, “St-Raphaël”, “l’épargne à la dérive”, “Taxis tête de station”, “Rue du Vieux-Colombier”, “Brasserie-bar La Fontaine Saint-Sulpice”, “PELF”, “Parc Saint-Sulpice”.

– Des symboles conventionnels : des flèches, sous le “P” des parkings, l’une légèrement pointée vers le sol, l’autre orientée en direction de la rue Bonaparte (côté Luxembourg), au moins quatre panneaux de sens interdit (un cinquième en reflet dans une des glaces du café).

– Des chiffres : 86 (au sommet d’un autobus de la ligne n° 86, surmontant l’indication du lieu où il se rend : Saint-Germain-des-Prés), 1 (plaque du n° 1 de la rue du Vieux-Colombier), 6 (sur la place indiquant que nous nous trouvons dans le 6^e arrondissement de Paris).

– Des slogans fugitifs : “De l’autobus, je regarde Paris¹³.” »

S’inscrivant souvent dans la lignée de Perec, les écritures contemporaines du quotidien privilégient des modalités non fictionnelles, que Marie-Jeanne Zenetti a proposé de baptiser « factographies » : il s’agit d’une littérature de l’enregistrement, qui abandonne la forme du récit long au profit de techniques de notation, de transcriptions de fragments de discours, de collecte et de montage de documents¹⁴. On ne saurait nier la pertinence de cette notion pour caractériser une grande partie de la littérature contemporaine, qui va de Perec à Nathalie Quintane en passant par Annie Ernaux, Philippe Vasset et beaucoup d’autres. « Factographies », enquêtes¹⁵, « narrations documentaires¹⁶ », « littératures

13. Georges Perec, *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, (1975) 1982, p. 13.

14. Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies : l’enregistrement littéraire à l’époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

15. Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l’enquête. Portraits de l’écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019.

16. Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, 166/2, 2012 : *Usages du document en littérature*, Camille Bloomfield et Marie-Jeanne Zenetti (dir.), p. 13-25.

de terrain¹⁷ », « empiritextes¹⁸ » : ces approches ont en commun une certaine méfiance à l'égard de la capacité de la fiction à dire le présent.

MISES EN FICTION DU PRÉSENT

Sans vouloir diminuer l'importance de cette tendance factuelle ni nier sa capacité à saisir le quotidien, il y a néanmoins lieu de remettre en question la supposée insuffisance de la fiction face au quotidien. La fiction fait-elle fatalement passer le quotidien à l'arrière-plan d'une intrigue romanesque, en le ramenant à des formes de banalité convenues ou en imposant un ordre sur une dimension indéterminée de l'existence ? Nous tenterons de répondre à cette question en nous penchant sur une autre tendance de la littérature contemporaine, celle qui consiste à raconter le présent à partir de la mise en fiction de faits vrais. Cette fictionnalisation du présent s'efforce d'inscrire le quotidien dans un devenir, et d'articuler la temporalité itérative de la vie de tous les jours à la rupture de l'événement – en l'occurrence, l'événement réel – pour comprendre le monde actuel. Il ne s'agit pas de capter un réel informe qui se situerait en dehors de la représentation, mais de plonger, à travers des personnages fictifs, dans des modes d'appréhension de l'expérience, dans les rythmes variés de la vie, dans une multiplicité de points de vue sur un fait vrai qui a déjà été raconté et médiatisé, mais qui subit ici une métamorphose. Il n'y a certes rien de nouveau à ce que la fiction romanesque s'inspire du « petit fait vrai ». Cependant le

17. Dominique Viart, « Les littératures de terrain », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18, juin 2019, p. 1-13 ; revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20/1339 (consulté le 2 mars 2023).

18. Joshua Armstrong, « Empiritexts : Mapping Attention and Invention in Post-1980 French Literature », *French Forum*, 40/1, 2015, p. 93-108.

roman contemporain tend à préserver la factualité de l'événement, au lieu de l'intégrer dans un monde pleinement imaginaire. Il en résulte une forte hétérogénéité référentielle du texte, qui prétend à la fois parler du réel et s'en émanciper.

Pour étudier cette fictionnalisation de l'histoire immédiate¹⁹, nous retiendrons comme exemple deux romans parus en 2021, l'un en français, l'autre en anglais : *Milwaukee Blues* de l'écrivain haïtien Louis-Philippe Dalembert et *The Sentence* de la romancière américaine Louise Erdrich, qui prennent tous les deux pour objet des événements à retentissement international survenus en 2020. Ouvertement inspiré du meurtre de George Floyd à Minneapolis en mai 2020, *Milwaukee Blues* raconte l'histoire d'un jeune homme noir qui meurt étouffé par le genou d'un policier après avoir présenté un billet de banque suspect dans une supérette. La fiction opère un déplacement géographique (l'histoire ne se déroule pas à Minneapolis, dans le Minnesota, mais dans un quartier de Milwaukee, dans le Wisconsin) et construit l'histoire d'un personnage composite : non pas George, mais Emmett (prénom qui évoque l'adolescent Emmett Till, assassiné dans le Mississippi en 1955). Le roman met en place une focalisation multiple, enchaînant dans une structure sérielle des témoignages à la première personne et un récit à la troisième personne, ce qui permet à la fois une proximité au drame vécu et une réflexion plus distanciée sur les suites de l'assassinat et la mobilisation politique qui en résulte. Emmett lui-même ne prend jamais la parole, mais représente un centre vide autour duquel tournent les discours et les souvenirs des autres. La fiction permet un travail de condensation historique, dotant

19. Sur la notion d'« histoire immédiate » et sa pertinence pour l'étude de la fiction contemporaine, voir notamment Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016.

le personnage d'une exemplarité politique et d'un sens symbolique, parfois de manière un peu lourde. Comme pour d'autres romans qui fictionnalisent l'histoire, nous avons affaire à « un coup de force de la fiction²⁰ », qui s'empare du réel pour lui imposer un sens.

Cependant, la fiction n'a pas seulement un pouvoir d'exemplification ; elle singularise en même temps et oppose par là une forme de résistance à l'instrumentalisation symbolique de la victime. Tout en soulignant la portée générale d'un fait divers qui a catalysé un mouvement de contestation mondial contre le racisme et les violences policières, le roman de Dalembert individualise son personnage principal en lui donnant une vie autonome, différente de celle du protagoniste du fait réel. Cette vie imaginaire est surtout une vie ordinaire, dans ses rythmes et ses dérives, avant son interruption brutale par un acte de violence insensé. Mais Dalembert montre aussi que le danger est tapi au sein même du quotidien, dans ce monde où, comme nous le rappelle un des narrateurs, on peut être tué pour « une banale histoire de revente de cigarettes à la sauvette²¹ » (allusion à un autre événement réel, la mort par étranglement d'Eric Garner à New York). Enfin, Dalembert trace le portrait d'une communauté et de la vie d'un quartier dont les habitants sont résignés, plongés dans une lassitude générale et « écrasés sous le poids du quotidien²² », jusqu'à ce que l'événement historique, insupportable, fasse bouger l'ordre des choses et produise une mobilisation. La fiction réinscrit ainsi l'événement dans le quotidien tout en lui donnant une portée générale, tandis que la forme polyvocale

20. Françoise Lavocat, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 114 (il est question ici des débats autour de la partie fictionnelle de *Jan Karski* de Yannick Haenel).

21. Louis-Philippe Dalembert, *Milwaukee Blues*, Paris, Sabine Wespieser, 2021, p. 27.

22. *Ibid.*, p. 160.

et la structure sérielle du roman créent un effet d'accumulation qui densifie notre perception de l'actualité.

The Sentence de Louise Erdrich revient sur les mêmes événements en les inscrivant dans le contexte de la pandémie (crise qui ne suscite chez Dalember qu'une mention passagère²³). Si le roman a pour cadre la ville de Minneapolis, il ne romance pas les faits historiques de manière directe, ceux-ci apparaissant surtout comme une intrusion du réel dans la vie des personnages (fictifs pour la plupart, même si l'autrice y apparaît dans le personnage de Louise, romancière et propriétaire de librairie, tout comme Erdrich). À travers le récit d'une narratrice d'origine ojibwé, Tookie, le roman décrit la variabilité du quotidien – celui d'une vie marginale interrompue d'abord par une peine de prison « impossible²⁴ », de soixante ans, pour trafic de drogues. Le titre du roman, *The Sentence*, difficile à traduire, désigne à la fois la sentence (la condamnation à la prison) et la phrase. En effet, Tookie est fascinée par les phrases : phrases performatives des juges prononçant une sentence ou une commutation de peine ; phrases de certains hommes politiques capables de provoquer « un maelström²⁵ » de haine et de désordre, phrases littéraires exemplaires dans leur puissance d'évocation... mais aussi la phrase mortelle que la narratrice croit trouver dans un livre mystérieux, ou les phrases d'exorcisme par lesquelles elle essaie de conjurer un fantôme. Qu'elles interviennent directement dans la vie comme des actes de parole, ou qu'elles permettent l'expression d'une expérience, les phrases sont ici des manières de donner une forme à la vie.

La commutation de sa peine après dix ans donne à Tookie la possibilité inattendue de vivre une vie normale :

23. *Ibid.*, p. 60 : « Ces jours-ci, avec en plus cette saleté de virus, on en voit moins, de ces clients. »

24. Louise Erdrich, *The Sentence*, New York, HarperCollins, 2021, p. 3.

25. *Ibid.*, p. 365.

« Now I live as a person with a regular life. A job with regular hours after which I come home to a regular husband. Even a regular little house, but with a big irregular beautiful blowsy yard. I live the way a person does who has ceased to dread each day's ration of time. I live what can be called a normal life only if you've always expected to live such a way²⁶. »

Cette vie quotidienne « régulière », aux deux sens du terme – conforme à la norme et caractérisée par une périodicité dans le temps – sera pourtant perturbée, d'abord par le fantôme d'une disparue, Flora, femme blanche qui vient hanter Tookie à la librairie où elle travaille ; ensuite par les événements historiques de la pandémie et du meurtre de George Floyd (dans la ville où se déroule le récit). En entremêlant ces fils narratifs réalistes et surnaturels, le roman d'Erdrich est aux prises à la fois avec le moment présent et l'héritage du passé, ce dernier se présentant sous la forme d'une hantise.

C'est donc souvent en passant par un travail de mise en fiction que le roman contemporain raconte le présent, tout en restant au plus proche de l'expérience du quotidien – moins pour lui imposer un ordre ou un sens stable que pour en dévoiler la fragilité. Si le quotidien est « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour » (pour reprendre la phrase de Perec), cette stabilité peut apparaître comme un luxe à une époque comme la nôtre, marquée par la précarité, la pandémie, les bouleversements climatiques, la crise des démocraties... La mise en fiction permet également de représenter des événements réels selon des degrés de fictionnalité variables, des formes de déplacement énonciatif et référentiel

26. *Ibid.*, p. 31. « Maintenant, je vis comme une personne avec une vie normale. Un travail avec des heures régulières après quoi je rentre à la maison et retrouve un mari régulier. Même une petite maison ordinaire, mais avec un beau grand jardin négligé et irrégulier. Je vis comme le fait une personne qui a cessé de redouter la ration de temps quotidienne. Je vis ce qu'on ne peut appeler une vie normale que si on s'est toujours attendu à vivre ainsi » (nous traduisons).

qui modulent la proximité avec la réalité – la prise de distance qu’implique la fiction s’alliant à une quête de sens. De ce point de vue, Barthes n’avait sans doute pas tort d’associer récit de fiction et structures d’intelligibilité²⁷. Cependant la fiction ne déploie pas seulement des modèles de connaissance existants, mais en construit aussi de nouveaux.

* *
*

Les écritures documentaires contemporaines, s’inscrivant dans la lignée de Perec, se sont montrées aptes à décrire le quotidien dans ses recoins les plus négligés, afin d’intensifier notre perception du monde qui nous entoure. Ces approches factuelles du quotidien peuvent aussi devenir le lieu d’une critique de nos modes de vie, d’une analyse sociologique et d’une réflexion sur l’inscription du quotidien dans l’histoire (c’est le cas notamment de l’œuvre d’Annie Ernaux). Elles nous invitent aussi, par leur refus même de la fiction, à interroger la place de celle-ci dans notre perception du monde. La forme romanesque permet toutefois de saisir d’autres dimensions du quotidien, de plonger dans la texture vécue d’un quotidien provisoirement stable mais soumis à de multiples pressions. Pour prolonger cette réflexion, il faudrait sans doute l’étendre à d’autres formes fictionnelles, comme le théâtre. Par ses moyens propres, le théâtre met en scène le quotidien en l’associant souvent à une réflexion sur l’histoire immédiate. Après la tendance spécifique nommée « théâtre du quotidien » dans les années 1970²⁸, on a vu surgir de nouvelles formes qui racontent notre présent en intégrant des éléments documentaires²⁹.

27. Barthes, « L’effet de réel », art. cit., p. 30.

28. Voir Armelle Talbot, *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien : retour sur les dramaturgies des années 1970*, *Études théâtrales*, n° 43, Louvain-La-Neuve, 2008.

29. Voir Jean-Marie Piemme et Véronique Lemaire (dir.), *Usages du document : les écritures théâtrales entre réel et fiction*, *Études théâtrales*, n° 50, Louvain-la-Neuve, 2011.

Quoi qu'il en soit, nous avons vu comment le roman articule la temporalité de la vie quotidienne à celle de l'événement et à l'histoire immédiate ; et comment la mise en fiction, par un double mouvement d'immersion et de prise de distance d'avec le réel, représente l'actualité telle qu'elle est vécue par des personnages. Si la fiction contemporaine s'inspire si souvent de faits vrais, c'est sans doute le signe d'une défiance persistante à l'égard de la fiction, ou du moins d'une volonté d'assurer son ancrage dans le monde. À travers la fictionnalisation de l'événement, la littérature tente d'avoir prise sur le réel, en alliant le retour répétitif des jours et le flux inexorable du temps – non sans rencontrer quelques écueils (éthiques ou esthétiques) dans la construction des récits et des personnages, ou dans la juste modulation de la distance fictionnelle. C'est ce que nous montrent les fictions qui parlent de notre présent – et de notre quotidien fragile – en tissant le réel et l'imaginaire.

Apprendre à penser par et contre soi-même, un enjeu pour résister aux fausses informations

Grégoire Borst

Le 6 janvier 2021, une foule abreuvée de fausses informations et de thèses conspirationnistes sur une prétendue fraude électorale massive lors de la présidentielle américaine envahit le Capitole à Washington faisant vaciller pendant quelques heures l'une des plus anciennes et des plus puissantes démocraties mondiales. L'élection présidentielle au Brésil en octobre 2022 fournit un nouvel exemple des risques pour les démocraties de la diffusion massive de fausses informations sur les réseaux sociaux, pro-Bolsonaro et pro-Lula cherchant à influencer le résultat des élections, en répondant, par réseaux sociaux interposés, à une fausse information par une autre dans une escalade de désinformation. Au terme de cette élection, deux ans jour pour jour après l'invasion du Capitole, les partisans du vaincu, Bolsonaro, envahissent le Congrès, le palais présidentiel et la Cour suprême à Brasilia, symboles de la démocratie brésilienne, persuadés que l'élection leur a été volée. Ces événements s'inscrivent dans une tendance plus globale dans nos sociétés, où toutes les opinions se valent et où les thèses conspirationnistes tiennent la dragée haute aux thèses officielles. À titre d'exemple, l'étude IFOP pour la Fondation Reboot et la Fondation Jean-Jaurès¹ publiée le 6 décembre 2022

1. Étude Ifop pour la Fondation Reboot et la Fondation Jean-Jaurès réalisée par questionnaire autoadministré en ligne du 28 octobre au 7 novembre 2022 auprès d'un échantillon national de 2 003 jeunes, représentatif de la population française âgée de 11 à 24 ans.

révèle que 31 % des 18-24 ans adhèrent à l'idée que « le résultat de l'élection présidentielle américaine de 2020 a été faussé aux dépens de Donald Trump », et 24 % d'entre eux accréditent l'hypothèse selon laquelle « l'assaut du Capitole en janvier 2021 a été mis en scène pour accuser les partisans de Donald Trump ». Les difficultés rencontrées par les individus pour discerner les vraies des fausses informations ne sont évidemment pas spécifiques aux 18-24 ans. Les 35-49 ans représentent 32,7 % des lecteurs de sites d'informations non fiables, alors que seuls 16,7 % des 15-24 ans les consultent². Les 65 ans et plus sont également plus enclins (sept fois plus) que les autres groupes d'âge à partager de fausses informations en ligne³. Cela s'explique en partie par une polarisation plus forte de cette tranche d'âge, notamment au niveau de leurs opinions politiques qui peuvent les pousser à partager des informations qui sont en accord avec celles-ci, qu'elles soient vraies ou fausses.

Bien que le terme de fausse information soit très présent dans notre quotidien, il reste encore difficile à définir. Des chercheurs, Lazer *et al.* (2018)⁴, ont, par exemple, proposé de définir les fausses informations comme des informations similaires à celles produites par les médias dans leur forme, mais pas dans leur contenu. Elles ne relèvent pas des mêmes processus de création de l'information médiatique et peuvent être diffusées avec ou sans intention de tromper les individus. Si les fausses informations ne constituent pas un phénomène nouveau, la rumeur et la manipulation de l'information ayant été de tout temps utilisées pour

2. Sénécat A. (2020), « Le blog du Décodex », *Le Monde*, 4 août 2020.

3. Guess A., Nagler J., & Tucker J. (2019), « Less than You Think : Prevalence and Predictors of Fake News Dissemination on Facebook », *Science Advances*, 5(1), eaau4586.

4. Lazer D. M., Baum M. A., Benkler Y., Berinsky A. J., Greenhill K. M., Menczer F... & Zittrain J. L. (2018), « The Science of Fake News », *Science*, 359(6380), 1094-1096.

influencer les opinions des individus, les réseaux sociaux ont amplifié leur diffusion. Les fausses informations se propagent, de fait, plus rapidement et plus largement que les vraies informations sur les réseaux sociaux : les vraies informations se diffusent rarement à plus de 1 000 personnes, alors que les fausses informations les plus partagées sur les réseaux peuvent se répandre de 1 000 à 100 000 personnes, et il faut six fois plus de temps aux vraies informations qu'aux fausses informations pour se diffuser à 1 500 utilisateurs. Si les bots participent à la diffusion des fausses informations sur les réseaux, une grande partie de ces fausses informations sont partagées par des humains qui sont attirés par leur caractère nouveau par rapport aux vraies informations⁵. Les réseaux sociaux ont changé la façon dont nous nous informons et formons nos opinions, en introduisant un lien plus direct entre les producteurs et les consommateurs d'informations⁶ avec tous les risques que cela peut entraîner en termes de difficulté d'évaluation de la fiabilité de ces sources d'informations. Paradoxalement, alors que 63 % des Américains ne font pas confiance aux informations provenant des réseaux sociaux et que 64 % sont préoccupés par les fausses informations, 67 % d'entre eux utilisent les réseaux sociaux pour s'informer, et 23 % admettent transmettre des informations non vérifiées sur ces réseaux⁷. Enfin, bien que l'effet de la diffusion des fausses informations sur les choix politiques puisse être limité, comme le suggèrent, du reste, les effets des campagnes politiques sur les

5. Vosoughi S., Roy D. & Aral S. (2018), « The Spread of True and False News Online », *Science*, 359(6380), 1146-1151.

6. Quattrociocchi W., Caldarelli G. & Scala A. (2014), « Opinion Dynamics on Interacting Networks : Media Competition and Social Influence », *Scientific Reports*, 4(1), 1-7.

7. Barthel M. & Mitchell A., 2017, « Americans' Attitudes About the News Media Deeply Divided Along Partisan Lines », Pew Research Center's Journalism Project, United States of America.

choix des électeurs⁸, le partage des fausses informations sur les réseaux sociaux pourrait avoir un impact plus important en raison de l'approbation implicite qui accompagne ce type de partage.

**LA RÉCEPTION DES FAUSSES INFORMATIONS :
ENTRE RAISONNEMENT MOTIVÉ
ET BIAIS DE RAISONNEMENT**

À un niveau individuel, la difficulté à discerner les vraies des fausses informations et notamment dans des domaines où les opinions sont fortement polarisées, comme en politique, relèverait de notre tendance à nous engager dans un raisonnement motivé⁹ qui aboutirait à réfuter tout argument ou information en contradiction avec nos opinions et à accepter, sans distance critique, tout argument ou information en accord avec celles-ci¹⁰. Selon ce modèle dit du raisonnement motivé système 2 (MS2R), s'engager dans une pensée plus analytique qui repose sur un raisonnement logique à la base de notre capacité à résoudre des problèmes pousse les individus à accepter plus facilement des informations, qu'elles soient vraies ou fausses, quand elles sont en accord avec leur opinion. Par conséquent, les individus qui s'engagent plus spontanément dans une pensée délibérative et analytique seraient plus polarisés dans leurs opinions que ceux qui s'y engagent moins spontanément¹¹. En

8. Kalla J. L. & Broockman D. E. (2018), « The Minimal Persuasive Effects of Campaign Contact in General Elections : Evidence from 49 Field Experiments », *American Political Science Review*, 112(1), 148-166.

9. Kahan D. M. (2013), « Ideology, Motivated Reasoning, and Cognitive Reflection », *Judgment and Decision Making*, 8(4), 407-424.

10. Strickland A. A., Taber C. S. & Lodge M. (2011), « Motivated Reasoning and Public Opinion », *Journal of Health Politics, Policy and Law*, 36(6), 935-944.

11. Berinsky A. J. (2017), « Rumors and Health Care Reform : Experiments in Political Misinformation », *British Journal of Political Science*, 47(2), 241-262.

accord avec cette hypothèse, certaines études suggèrent que les individus ayant les positions les plus extrêmes dans le domaine du changement climatique ou du contrôle des armes à feu sont ceux qui ont recours le plus spontanément à une pensée analytique et délibérative¹².

Néanmoins, la pensée délibérative et analytique pourrait être essentielle pour discerner les vraies informations des fausses, indépendamment du fait que ces informations sont en accord avec les opinions politiques des individus, comme le suggère le résultat de certaines études publiées récemment¹³. Ce résultat est interprétable dans un autre cadre théorique proposé à l'origine par Daniel Kahneman, psychologue et prix Nobel d'économie, qui postule que la cognition humaine est sous-tendue par des processus automatiques et intuitifs (système 1) et des processus délibératifs et analytiques (système 2)¹⁴. Spontanément, les individus auraient tendance à s'en remettre aux processus du système 1, ce qui les conduit, dans certains contextes, à faire des choix irrationnels. Les philosophes de l'Antiquité en avaient déjà bien conscience : Platon, par l'allégorie de la caverne, appelait à se libérer des perceptions et des sensations pour accéder aux mondes des idées, et Aristote à utiliser le raisonnement syllogistique pour contrer l'irrationalité de la pensée humaine et son lot de sophismes et paralogismes.

Pour Daniel Kahneman, les erreurs de raisonnement et les biais de décision apparaissent quand les individus utilisent des heuristiques (ou raccourcis de pensée), processus du système 1, rapides et peu coûteuses en ressources cognitives, très adaptées à certaines situations mais qui peuvent se révéler trompeuses dans d'autres. Dans la mesure où ces

12. Kahan D. M. (2013), *op. cit.*

13. Pennycook G. & Rand D. G. (2019), « Lazy, not Biased : Susceptibility to Partisan Fake News is Better Explained by Lack of Reasoning than by Motivated Reasoning », *Cognition*, 188, 39-50.

14. Kahneman D. (2011), *Thinking, Fast and Slow*, New York, Macmillan.

heuristiques sont rapides, frugales et efficaces, elles constituent notre mode de pensée privilégié, d'où notre irrationalité et notre difficulté à raisonner dans certains contextes. Par exemple, si vous demandez à des individus de résoudre très rapidement le problème suivant : « Une liseuse et son étui coûtent 320 euros. La liseuse coûte 300 euros de plus que l'étui. Combien coûte l'étui ? », il est fort probable qu'ils vous répondent 20 euros. Mais c'est une erreur ! Si l'étui coûte 20 euros et que la liseuse coûte 300 euros de plus que l'étui, la liseuse coûtera à elle seule 320 euros. Notre cerveau commet cette erreur car il est piégé par la formulation du problème : « plus que » déclenche automatiquement une heuristique du type « plus que = soustraction », qui fonctionne très bien pour résoudre certains problèmes mais pas dans ce contexte. Pour répondre correctement, nous devons résister à cette heuristique pour résoudre une équation à deux inconnues (processus analytique et délibératif du système 2), ici : si « liseuse » + « étui » = 320 euros, et que « liseuse » = 300 + « étui », alors $2 \times \text{« étui »} + 300 = 320$, d'où « étui » = $(320-300)/2 = 10$ euros.

Ce problème est un des problèmes du Cognitive Reflection Test¹⁵ utilisé pour évaluer les capacités logiques et la pensée délibérative et analytique des individus (système 2). De nombreuses études suggèrent que les individus qui sont les plus à même de résoudre ce type de problème et qui ont donc de meilleures capacités à résister aux heuristiques du système 1 pour engager leur pensée délibérative et analytique (système 2) sont ceux qui détectent le mieux les fausses informations, que ces fausses informations soient en accord ou non avec leurs opinions¹⁶. Les personnes

15. Frederick S. (2005), « Cognitive Reflection and Decision Making », *Journal of Economic perspectives*, 19(4), 25-42.

16. Bago B., Rand D. G. & Pennycook G. (2020), « Fake News, Fast and Slow : Deliberation Reduces Belief in False (but not True) News Headlines », *Journal of Experimental Psychology : General*, 149(8), 1608.

qui possèdent de moins bonnes capacités de raisonnement logique, évaluées par leur score dans le CRT, ont également tendance à partager des informations provenant de sources jugées moins fiables par des *fact-checkers* professionnels sur Twitter¹⁷. De plus, la présence de la source de l'information et le degré de familiarité que l'individu peut avoir avec celle-ci n'influencent pas la relation entre les capacités de raisonnement des individus et leur capacité d'identification des fausses informations¹⁸.

COMMENT VÉRIFIER LA VÉRACITÉ D'UNE INFORMATION ?

La méthode la plus fréquemment utilisée pour combattre la diffusion des fausses informations est le *fact-checking*, qui consiste à vérifier *a posteriori* les informations qui ont été diffusées dans les médias ou sur les réseaux sociaux. Cette vérification des faits est généralement opérée par des journalistes professionnels, de nombreux médias ayant des sites dédiés de *fact-checking*. Elle se heurte à la rapidité et à la quantité d'informations qui sont diffusées sur les réseaux sociaux et dans les médias traditionnels, ce qui rend illusoire de détecter toutes les fausses informations qui circulent sur les réseaux. Le même problème se pose aujourd'hui aux algorithmes d'intelligence artificielle qui ne détectent, au mieux, que 80 % des fausses informations qui circulent. D'autre part, le *fact-checking* peut s'avérer contre-productif en induisant un effet de vérité illusoire qui conduit les

17. Mosleh M., Pennycook G. & Rand D. G. (2020), « Self-Reported Willingness to Share Political News Articles in Online Surveys Correlates with Actual Sharing on Twitter », *Plos One*, 15(2), e0228882.

18. Pennycook G. & Rand D. G. (2020), « Who Falls for Fake News ? The Roles of Bullshit Receptivity, Overclaiming, Familiarity, and Analytic Thinking », *Journal of Personality*, 88(2), 185-200.

individus à juger la même information, qu'elle soit vraie ou fausse, comme étant plus véridique à mesure qu'ils y sont réexposés¹⁹. De plus, les individus sont moins susceptibles de vérifier une information avant de la partager en ligne si d'autres personnes sont connectées en même temps qu'eux, phénomène de dilution de la responsabilité observé dans ce contexte et dans d'autres. Cependant, le fait de responsabiliser les participants en leur disant que leur réponse sera révélée à d'autres participants à la fin de l'étude augmente la probabilité de vérification des informations avant de les partager en ligne²⁰.

Différentes interventions ont été testées pour réduire la diffusion des fausses informations sur les réseaux sociaux avec des effets souvent décevants. Néanmoins, il semble que le partage de fausses informations sur les réseaux sociaux peut être limité en attirant l'attention des individus, sans qu'ils en soient nécessairement conscients, sur la nécessité de juger de la véracité d'une information avant de décider de la partager sur les réseaux sociaux²¹. Dans cette étude, les chercheurs présentent, dans un premier temps, des informations médiatiques aux participants en leur demandant d'évaluer la véracité de cette information sur une échelle de 1 (faux) à 4 (vrai). Dans un second temps, les participants se connectent à un réseau social et sont exposés à des informations vraies ou fausses qu'ils peuvent choisir ou non de partager avec d'autres utilisateurs. Les chercheurs observent que les participants qui ont jugé la véracité d'une information avant de se connecter sur le réseau social partagent moins de fausses informations que les autres.

19. Fazio L. K., Brashier N. M., Payne B. K. & Marsh E. J. (2015), « Knowledge Does not Protect against Illusory Truth », *Journal of Experimental Psychology : General*, 144(5), 993.

20. Jun Y., Meng R. & Johar G. V. (2017), « Perceived Social Presence Reduces Fact-Checking », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 114(23), 5976-5981.

21. Pennycook G., McPhetres J., Zhang Y., Lu J. G. & Rand D. G. (2020), « Fighting COVID-19 Misinformation on Social Media : Experimental Evidence for a Scalable Accuracy-Nudge Intervention », *Psychological Science*, 31(7), 770-780.

Ce type d'approche s'apparente à un *nudge*, un dispositif discret qui permet de changer nos comportements sans que nous en ayons nécessairement conscience. Cependant, l'effet des *nudges* reste encore fortement débattu²² et leur utilisation soulève de nombreuses questions éthiques sur la place du libre arbitre et sur les risques à long terme de renforcer certains de nos biais, ce qui, nous l'avons vu précédemment, peut avoir des conséquences sur notre capacité à prendre des décisions rationnelles.

DÉVELOPPEMENT COGNITIF ET CAPACITÉ À DÉTECTER DES FAUSSES INFORMATIONS

Si les processus cognitifs qui permettent de détecter les fausses informations sont maintenant largement étudiés chez l'adulte, il existe très peu de recherches sur les adolescents. Étudier la capacité à identifier les fausses informations et son développement à l'adolescence est fondamental, car (a) 84 % des 13-18 ans possèdent un smartphone aux États-Unis et en Europe, (b) 81 % passent plus de trois heures par jour connectés, dont une heure sur des plateformes telles que YouTube, (c) 39 % de leur temps en ligne est consacré aux réseaux sociaux, (d) 70 % se connectent aux réseaux sociaux plusieurs fois par jour et (e) la principale source d'informations des adolescents est YouTube²³.

Les spécificités du cerveau adolescent pourraient également les rendre plus vulnérables aux fausses informations et plus sujets à les propager sur les réseaux sociaux. L'adolescence se définit comme une période de transition entre l'enfance et l'âge adulte (de 12 à 22 ans) : l'influence des

22. Maier M., Bartoš F., Stanley T. D., Shanks D. R., Harris A. J. & Wagenmakers E. J. (2022), « No Evidence for Nudging after Adjusting for Publication Bias », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 119(31), e2200300119.

23. Rideout V. & Robb M. B. (2019), « The Common Sense Census : Media Use by Tweens and Teens », 2019. San Francisco, CA : Common Sense Media.

parents diminue et celle des pairs devient plus importante²⁴. La période de l'adolescence commence par des changements physiques, cognitifs et sociaux qui se produisent avec l'apparition de la puberté vers l'âge de 12 ans. Le développement cognitif et socio-affectif à l'adolescence est sous-tendu par des changements qui s'opèrent au niveau du cerveau. Par exemple, la maturation progressive des connexions entre le cortex préfrontal (impliqué dans la régulation de nos émotions et de nos comportements) et le striatum (impliqué dans le traitement des récompenses) permet aux adolescents d'attendre plus longtemps que les enfants pour obtenir une récompense et d'inhiber plus efficacement les processus du système 1²⁵. Le développement à l'adolescence de la socialisation et de la communication est associé par des changements du volume de matière grise dans le cortex préfrontal médian, cortex temporal supérieur et la jonction temporo-pariétale²⁶, et celui de la régulation émotionnelle et du contrôle cognitif par des changements dans le cortex cingulaire antérieur, le cortex frontal inférieur et le cortex orbitofrontal²⁷. L'adolescence se caractérise également par une plus grande sensibilité au contexte social qui peut rendre les adolescents plus influençables par des tiers²⁸. Enfin, les adolescents possèdent de moins bonnes capacités

24. Blakemore S. J. & Mills K. L. (2014), « Is Adolescence a Sensitive Period for Sociocultural Processing? », *Annual Review of Psychology*, 65, 187-207.

25. Achterberg M., Peper J. S., van Duijvenvoorde A. C., Mandl R. C. & Crone E. A. (2016), « Frontostriatal White Matter Integrity Predicts Development of Delay of Gratification : A Longitudinal Study », *Journal of Neuroscience*, 36(6), 1954-1961.

26. Mills K. L., Lalonde F., Clasen L. S., Giedd J. N. & Blakemore S. J. (2014), « Developmental Changes in the Structure of the Social Brain in Late Childhood and Adolescence », *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 9(1), 123-131.

27. Crone E. A. & Steinbeis N. (2017), « Neural Perspectives on Cognitive Control Development During Childhood and Adolescence », *Trends in Cognitive Sciences*, 21(3), 205-215.

28. Crone E. A. & Dahl R. E. (2012), « Understanding Adolescence as a Period of Social-Affective Engagement and Goal Flexibility », *Nature Reviews Neuroscience*, 13(9), 636-650.

que les adultes à résister aux heuristiques du système 1 pour engager leur pensée délibérative et analytique (système 2)²⁹, notamment dans un contexte chargé émotionnellement³⁰.

En raison de leurs spécificités cognitives et socio-affectives, les adolescents pourraient donc avoir plus de difficultés à identifier les fausses informations, en particulier celles partagées sur les réseaux sociaux. Nous avons recueilli dans notre laboratoire les données de 461 adolescents âgés de 10 à 15 ans concernant leur capacité à identifier des fausses informations. Dans cette expérience, nous leur avons demandé d'évaluer sur une échelle en quatre points la véracité d'informations présentées sous la forme de publications sur Instagram. Nos résultats suggèrent que la capacité à discerner les vraies informations des fausses augmente avec l'âge (de 10 à 15 ans). Nous avons également observé que l'amélioration progressive de la capacité à identifier des fausses informations était associée à l'amélioration de leur capacité à résister aux heuristiques du système 1 pour engager leur pensée délibérative et analytique (système 2).

Pour relever le défi que constitue l'évaluation des informations dans les médias et sur les réseaux sociaux, les systèmes éducatifs ont mis en place, dans le primaire et le secondaire, des cours d'éducation aux médias et à l'information qui visent à enseigner aux élèves comment sourcer les informations auxquelles ils sont exposés. Dans ces cours, les enseignants insistent notamment sur la nécessité d'identifier l'auteur du document, le type de document et la date de publication de celui-ci pour évaluer et interpréter

29. Mevel K., Borst G., Poirel N., Simon G., Orliac F., Etard O... & De Neys W. (2019), « Developmental Frontal Brain Activation Differences in Overcoming Heuristic Bias », *Cortex*, 117, 111-121.

30. Aïte A., Cassotti M., Linzarini A., Osmont A., Houdé O. & Borst G. (2018), « Adolescents' Inhibitory Control : Keep it Cool or Lose Control », *Developmental Science*, 21(1), e12491.

son contenu³¹. Ces interventions améliorent la capacité à prendre en considération la source d'une information pour évaluer sa véracité. Elles s'avèrent plus efficaces chez les collégiens et les lycéens que chez les élèves en primaire, et leurs effets restent limités dans le temps³².

Au laboratoire, nous avons récemment mené une étude pour évaluer l'efficacité d'une intervention pédagogique dans laquelle nous n'expliquons pas uniquement aux adolescents comment sourcer une information, mais également l'importance de résister aux heuristiques du système 1 pour engager leur pensée analytique et délibérative (système 2) quand ils jugent de la véracité d'une information. Cette approche est inspirée des interventions que nous avons développées afin d'améliorer les capacités de raisonnement des adolescents et des jeunes adultes³³. Dans ces interventions, les élèves apprennent à détecter les situations dans lesquelles l'heuristique interfère avec leur pensée logique, à identifier l'heuristique qui a provoqué leur erreur et à lui résister, avant d'utiliser la règle logique à appliquer dans ce contexte. Dans les problèmes de raisonnement comme celui de la liseuse qui, avec son étui, coûte 320 euros, nous commençons par alerter les élèves sur le fait que, dans ces problèmes, leur système 2 est court-circuité par leur système 1. Nous identifions ensuite l'heuristique trompeuse avec eux, dans ce contexte « plus que = soustraction », et nous leur précisons qu'ils doivent résister à cette heuristique pour

31. Salmerón L., Macedo-Rouet M. & Rouet J. F. (2016), « Multiple Viewpoints Increase Students' Attention to Source Features in Social Question and Answer Forum Messages », *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 67(10), 2404-2419.

32. Brante E. W. & Strømsø H. I. (2018), « Sourcing in Text Comprehension : A Review of Interventions Targeting Sourcing Skills », *Educational Psychology Review*, 30(3), 773-799.

33. Houdé O., Zago L., Mellet E., Moutier S., Pineau A., Mazoyer B. *et al.* (2000), « Shifting from the Perceptual Brain to the Logical Brain : The Neural Impact of Cognitive Inhibition Training », *Journal of Cognitive Neuroscience*, 12, 721-728.

raisonner à l'aide de leur système 2. Nous expliquons ensuite la procédure logique à mettre en place dans ce contexte, ici l'équation à deux inconnues présentée précédemment. Ce type d'intervention est plus efficace que celles qui se bornent à expliquer les différentes étapes de résolution du problème³⁴.

Dans le cadre de notre étude, nous avons comparé l'efficacité de ce type d'intervention sur la capacité à discerner les vraies des fausses informations de 3 257 collégiens âgés de 10 à 15 ans. Cette recherche s'inscrit dans une démarche de science ouverte et participative dans laquelle nous avons collaboré avec des enseignants pour créer deux types d'intervention : l'une inspirée des programmes d'éducation aux médias et à l'information, dans laquelle les différentes étapes de vérification d'une information (auteur, source, contenu, intention) sont présentées, et l'autre dans laquelle les élèves sont, au préalable, sensibilisés aux heuristiques (attrait pour la nouveauté, familiarité, confirmation de nos opinions) du système 1, qui interfèrent avec l'analyse des éléments factuels qui permettent de juger de la véracité d'une information. Nous avons ensuite proposé à un groupe de 75 enseignants de mener l'une ou l'autre de ces interventions dans leur classe. La capacité à discerner les vraies informations des fausses a été évaluée chez les élèves avant, immédiatement après et six semaines après l'intervention, en utilisant le même matériel que celui de l'étude sur les capacités d'identification des fausses informations présentée ci-dessus. Les résultats de cette étude révèlent que l'intervention qui insiste sur la nécessité de résister aux heuristiques du système 1 pour juger de la véracité des informations est plus efficace qu'une intervention exclusivement centrée sur les différentes étapes de vérification d'une information, et ses effets sont encore présents six semaines après l'intervention.

34. Boissin E., Caparos S., Raelison M. & De Neys W. (2021), « From Bias to Sound Intuiting : Boosting Correct Intuitive Reasoning », *Cognition*, 211, 104645.

Ces premiers résultats s'inscrivent dans une démarche plus générale qui ambitionne de créer des ressources pédagogiques permettant aux élèves, en particulier les adolescents qui sont largement connectés aux réseaux sociaux, d'acquérir les fondamentaux de l'apprentissage (apprendre à apprendre, à faire, à être, à penser) tout au long de leur scolarité. Afin d'offrir à tous les élèves les mêmes chances de réussite scolaire et éducative, il s'agit d'apprendre à penser par et contre soi-même, d'apprendre à identifier les fausses informations et donc d'apprendre à résister à nos intuitions premières, qui relèvent des processus cognitifs automatiques. L'objectif à terme est de favoriser la mise en jeu des processus délibératifs et analytiques et de mieux comprendre nos vulnérabilités pour mieux les dépasser.

Les « Rencontres Recherche et Création »

Cet ouvrage est issu de la neuvième édition des « Rencontres Recherche et Création », organisée par l'Agence nationale de la recherche (ANR) et le Festival d'Avignon, les 11 et 12 juillet 2022, au cloître Saint-Louis, à Avignon.

Grâce au financement de projets de recherche dans les différents secteurs disciplinaires, l'ANR contribue au développement des sciences et des technologies, mobilise les équipes de recherche au service d'enjeux stratégiques, accélère la production et le transfert de connaissances en partenariat, favorise les interactions pluridisciplinaires et le décroisement, facilite l'établissement de collaborations européennes et internationales. Depuis 2014, l'ANR a aussi pour mission l'analyse de l'évolution de l'offre de recherche et la mesure de l'impact des financements alloués sur la production scientifique française. L'ANR est également, depuis 2010, opérateur de l'État pour la gestion de France 2030, dans le champ de l'enseignement supérieur et de la recherche.

Dès 2005, l'ANR a financé de nombreux projets¹, sur la création et les arts, les cultures et les langues, les systèmes symboliques et le fonctionnement de l'esprit humain – autant de domaines d'excellence de la recherche française en sciences humaines et sociales et en sciences cognitives. Les travaux conduits ont confirmé la richesse du potentiel de

1. Dans les différents appels à projets : non thématiques (Blanc, Jeunes Chercheuses et Jeunes Chercheurs), thématiques ou en coopération internationale. Des appels d'offres spécifiques ont été mis en place sur les thèmes suivants : « La création : acteurs, objets, contexte » ; « Émotion(s), cognition, comportement » ; « Émergence et évolutions des cultures et des phénomènes culturels ». Enfin, les thèmes de la création, des cultures et des patrimoines sont pris en compte dans l'appel à projets générique du plan d'action de l'ANR depuis 2014.

recherche et la diversité des thèmes abordés. Ils ont aussi fait apparaître l'émergence de nouvelles configurations disciplinaires et collaborations interdisciplinaires, confirmant ainsi le caractère fédérateur de ces questions.

Dès sa naissance, le Festival d'Avignon a été un lieu de réflexion aussi ouvert qu'exigeant. Les Ateliers de la pensée, mis en place par Olivier Py et Paul Rondin à partir de 2014, constituent un forum pour réaffirmer le lien entre recherche et création. À l'ombre des platanes de l'Université d'Avignon, comme au cœur du cloître Saint-Louis, dans cette grande agora à ciel ouvert, le débat s'est engagé entre le public et les artistes, les penseurs, les journalistes ou encore les politiques. À partir de ces paroles si diverses, une intelligence collective est à l'œuvre !

Grâce à l'expérimentation de nouveaux modes de dialogue et de coopération entre artistes et chercheurs, et entre différentes disciplines, les « Rencontres Recherche et Création² » ouvrent de nouvelles perspectives de recherche et favorisent les échanges entre les différents courants de la recherche internationale et les acteurs culturels. Les thèmes de la création et de la culture suscitent des questions fondamentales qui fédèrent de nombreux travaux de recherche, tant en sciences humaines et sociales qu'en sciences et neurosciences cognitives. Les « Rencontres Recherche et Création » contribuent ainsi à valoriser les travaux de recherche financés par les programmes de l'ANR et de France 2030.

Elles mettent en résonance les formes d'écriture contemporaine avec la relecture d'auteurs classiques, la danse ou la performance avec les recherches en sciences humaines et sociales. Ce dialogue entre artistes du Festival et chercheurs permet d'explorer le processus de création et de réception des œuvres, d'envisager la création, les arts de la

2. <http://www.recherche-creation-avignon.fr/>

scène ou la fiction à la fois comme expériences sensibles ou esthétiques et comme démarches de connaissance.

Cette confrontation est aussi l'occasion de mettre en évidence les dernières avancées de la recherche sur le rôle des arts et de la fiction dans le fonctionnement de l'esprit et dans le développement humain, autant du point de vue cognitif qu'émotionnel, ou encore dans leur rôle pour appréhender les croyances et le comportement d'autrui et en tant qu'exercice de pensée. La transformation des formes artistiques, leur lien avec le contexte politique et culturel sont aussi mis en exergue, de même que la transformation des sensibilités.

L'édition 2022 a réuni près de 400 participants, 31 intervenants issus de disciplines différentes (sociologie, science politique, droit, histoire ancienne, moderne et contemporaine, histoire économique, études littéraires et théâtrales, langues et littératures grecques, psychologie sociale, sciences et neurosciences cognitives) et de différents pays (Suisse, Royaume-Uni, États-Unis, Italie, Portugal, France) et 4 artistes du Festival.

Centré sur le thème « Contes, mondes et récits », le programme des « Rencontres Recherche et Création » réunissait des interventions de chercheurs et d'artistes organisées en quatre sessions :

- Il était une fois ;
- Fiction, féerie et réel ;
- Changer d'histoires ?
- Raconter aujourd'hui.

Pour prolonger ces réflexions, un forum a été organisé par l'Agence nationale de la recherche, le Festival d'Avignon, Thalie Santé, l'Afdas, avec le soutien du ministère de la Culture, le 13 juillet 2022. Il a réuni des représentants des acteurs culturels, des organisations professionnelles, des artistes, des chercheuses et chercheurs de différentes

disciplines. Il avait pour objectif d'interroger les transformations des métiers du spectacle vivant, du point de vue de l'expérience, des formes d'engagement et de reconnaissance et de l'organisation du travail. Il réunissait des représentants des professionnels du spectacle et des chercheurs afin de contribuer à une analyse collective et à fournir des pistes de réflexion. Organisé en deux sessions, il a permis d'échanger et de débattre autour de deux grands thèmes :

- Sens et engagement : entre expérience et rôle social de la culture ;
- Contexte, développement des compétences et qualité du travail.

Le projet des « Rencontres Recherche et Création » a été conçu par Catherine Courtet pour l'ANR et Paul Rondin pour le Festival d'Avignon. Portées par le département Sciences humaines et sociales de l'ANR et le Festival d'Avignon, ces « Rencontres » doivent également beaucoup aux membres du comité scientifique et artistique ainsi qu'aux partenaires associés : Aix-Marseille Université ; Artcena (Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre) ; Avignon Université ; BNF – Maison Jean Vilar ; Centro Ciência Viva – Université de Coimbra ; CNRS ; Commission européenne ; Département French Literature, Thought and Culture, New York University ; École des hautes études en sciences sociales (EHESS) ; European Cooperation in Sciences and Technology (COST) ; Institut Covid-19 Ad Memoriam ; Institut d'études avancées de Paris ; Institut supérieur des techniques du spectacle (ISTS) ; IRCAM ; le phénix scène nationale Valenciennes pôle européen de création ; *L'Histoire* ; Maison Française de New York University ; Maison Française d'Oxford ; ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche ; *Philosophie magazine* ; Sacem Université ; Secrétariat général pour l'investissement (SGPI) – France 2030 ; *Sciences et*

Avenir – La Recherche; Société des gens de lettres; The Oxford Research Center for the Humanities – Torch, Université d'Oxford; Université libre de Bruxelles; Université Paris Nanterre.

Ces « Rencontres » sont le fruit d'une collaboration chaleureuse entre l'ANR et l'équipe du Festival d'Avignon, qui a su mobiliser les artistes et accompagner l'émergence des thèmes de réflexion. L'ANR tient à remercier Paul Rondin, directeur délégué du Festival d'Avignon (2013-2022), pour son engagement dans la conception et la mise en œuvre de cette initiative. Celle-ci n'aurait pas vu le jour sans le soutien enthousiaste d'Olivier Py, directeur du Festival (2013-2022), et d'Agnès Trolly, directrice de la programmation (2013-2022) – qu'ils soient remerciés pour leur curiosité infinie, tant pour les œuvres artistiques que pour la recherche scientifique. Nous remercions également Virginie de Crozé pour son souci du partage et Véronique Matignon pour sa rigueur dans l'organisation du travail et son professionnalisme toujours bienveillant et attentionné.

Nous remercions David Bourbonnaud, directeur, et Fabrice Bongiorno, secrétaire général de l'Institut supérieur des techniques du spectacle, pour leur précieux et fidèle accueil.

Au sein du ministère de la Culture, Solène Bellanger de la Direction générale de la création artistique, Anne Bennet et Priscilla Gustave-Perron de la sous-direction des formations et de la recherche ont apporté un appui fidèle et précieux. Au sein de l'équipe de la Direction de l'information et de la communication de l'ANR, Fabrice Impériali, Vincent Poisson, Katel Le Floch, Marion Courant se sont mobilisés avec énergie pour la mise en œuvre de cette manifestation. Myriam Salah-Eddine a contribué très efficacement à l'organisation, en mobilisant tant sa rigueur que sa culture générale. Dominique Dunon-Bluteau, directeur des opérations scientifiques, et Valérie Fromentin, responsable du département Sciences humaines et sociales,

ont apporté leur plein soutien. Thierry Damerval, président-directeur général de l'ANR, a apporté un soutien chaleureux et fidèle, marqué par une curiosité inlassable pour la recherche dans sa diversité disciplinaire et par un vif intérêt pour la création artistique.

Enfin, l'ANR et le Festival d'Avignon souhaitent remercier tout particulièrement pour leur contribution essentielle à l'édition de l'ouvrage et la fidélité de leur engagement dans l'organisation des « Rencontres » : Mireille Besson, directrice de recherche au CNRS en neurosciences cognitives, Aix-Marseille Université, Françoise Lavocat, professeure de littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle et François Lecerle, professeur émérite de littérature comparée à Sorbonne-Université. Ils remercient également Lorraine Ouvrieu pour sa précieuse participation à la mise au point de ce volume.

Comité scientifique des « Rencontres Recherche et Création » 2022

- **Laetitia Atlani-Duault**, directrice de recherche IRD, anthropologie, IRD-INSERM-Université Paris V, présidente de l'Institut Covid-19 Ad Memoriam (Université de Paris, IRD), directrice d'un centre de recherche d'excellence de l'OMS sur les crises sanitaires et humanitaires (responsable du projet TractTrust – Tracking Trust and Suspicion : Analysis of Social Media to Assist Public Health Responses to Covid-19, financé par l'ANR)
- **Solène Bellanger**, responsable de la Mission Recherche, direction générale de la Création artistique, sous-direction de l'Emploi, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, ministère de la Culture
- **Mireille Besson**, directrice de recherche CNRS, psychologie cognitive et neurosciences, Aix-Marseille Université (responsable du projet MUSAPDYS – Influence de l'apprentissage de la musique sur le traitement des aspects temporels du langage et sur la remédiation de la dyslexie, financé par l'ANR)
- **Patrick Boucheron**, historien, professeur au Collège de France, titulaire de la chaire Histoire des pouvoirs en Europe occidentale XIII^e-XVI^e siècles
- **Caroline Callard**, directrice d'études, EHESS, histoire moderne, membre du CéSor (Centre d'études en sciences sociales du religieux, UMR 8216 – EHESS/CNRS)
- **Sébastien Chauvin**, sociologue, professeur associé, Université de Lausanne (Suisse)
- **Catherine Courtet**, responsable scientifique, département Sciences humaines et sociales, ANR
- **Nicolas Donin**, professeur, Université de Genève (Suisse), musicologue (responsable des projets MuTeC – Musicologie des techniques de compositions contemporaines, et GEMME – Geste musical : modèles et expériences, financés par l'ANR)

- **Alain Ehrenberg**, sociologue, directeur de recherche émérite, CNRS, membre du CERMES3 (Centre de recherche médecine, sciences, santé, santé mentale, société), Université Paris Descartes, CNRS, INSERM, Sorbonne Paris Cité
- **Carole Fritz**, directrice de recherche CNRS, archéologue, responsable du Centre de recherche et d'études de l'art préhistorique Émile-Cartailhac (CREAP) – Maison des sciences de l'homme et de la société de Toulouse, directrice de l'équipe scientifique de la grotte Chauvet-Pont d'Arc (responsable du projet Prehart – Les arts de la préhistoire et la dynamique culturelle des sociétés sans écriture, financé par l'ANR)
- **Pascale Goetschel**, professeure, histoire contemporaine, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, directrice adjointe scientifique, Institut des sciences humaines et sociales, CNRS (coordinatrice du projet ANTRACT – Analyse transdisciplinaire des actualités filmées (1945-1969), financé par l'ANR)
- **Sylvaine Guyot**, professeure, Université de New York
- **Valérie Hannin**, directrice de la rédaction, *L'Histoire*
- **Pierre-Cyrille Hautcoeur**, directeur d'études à l'EHESS, économiste et historien, professeur à l'École d'économie de Paris (responsable du projet HBDEX et membre des projets SYSRI et COLECOPOL, financés par l'ANR, responsable du projet D-FIH – Équipement d'excellence, financé par le Programme d'investissements d'avenir)
- **Michel Iningrini**, responsable d'actions scientifiques, Direction des grands programmes d'investissements de l'État, ANR
- **Paulin Ismard**, professeur, histoire grecque, Aix-Marseille Université, membre de l'Institut universitaire de France
- **Tiphaine Karsenti**, professeure, études théâtrales, Université Paris Nanterre, directrice de l'EUR ArTeC (École universitaire de recherche financée dans le cadre de France 2030) (responsable du projet Registres de la Comédie-Française, financé par l'ANR)
- **Régine Kolinsky**, directrice de recherche du Fonds de la recherche scientifique (FRS-FNRS), cheffe de l'Unité de recherche en neurosciences cognitives et professeure à l'Université libre de Bruxelles (Belgique)
- **Françoise Lavocat**, professeure, littérature comparée, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, membre sénior de l'Institut universitaire de France (responsable du projet HERMÈS – Histoire et théories des interprétations, financé par l'ANR)

- **François Lecercle**, professeur émérite, littérature comparée, Sorbonne Université (coresponsable du projet La haine du théâtre, 2013-2018, Labex OBVil – Observatoire de la vie littéraire, financé par France 2030)
- **Rossella Magli**, Science Officer, COST Association
- **Grégoire Mallard**, professeur, anthropologie et sociologie, directeur de la recherche, Institut de hautes études internationales et du développement, Genève (responsable du projet Bombs, Banks and Sanctions, financé par le Conseil européen de la recherche-ERC)
- **Adrien Meguerditchian**, chargé de recherche CNRS, primatologue, membre du laboratoire de psychologie cognitive, Aix Marseille Université (coordonnateur du projet LangPrimate – Geste, cognition et spécialisation hémisphérique chez les primates : aux origines du langage, financé par l'ANR, et lauréat ERC Starting Grant GESTIMAGE – Gestures on Nonhuman and Human Primates, a Landmark of Language in the Brain? Searching for the Origin of Brain Specialisation for Language, financé par le Conseil européen de la recherche-ERC)
- **Vinciane Pirenne-Delforge**, professeure au Collège de France, chaire Religion, histoire et société dans le monde grec antique
- **Paul Rondin**, directeur délégué du Festival d'Avignon (2013-2022), directeur de la Cité internationale de la langue française au château de Villers-Cotterêts
- **Frédéric Sawicki**, professeur, science politique, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne (responsable du projet L'engagement citoyen et professionnel des enseignants français, financé par l'ANR)
- **Pierre Singaravelou**, professeur, histoire contemporaine, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
- **Clotilde Thouret**, professeure, littérature générale et comparée Université Paris-Nanterre (coresponsable du projet La haine du théâtre, 2013-2018, Labex OBVil – Observatoire de la vie littéraire, financé par France 2030), membre des projets ANR Hermès et Les idées du théâtre
- **Georges Vigarello**, historien, directeur d'études EHESS
- **Wes Williams**, directeur de TORCH (The Oxford Research Centre in the Humanities) et professeur à la faculté Medieval and Modern Languages de l'Université d'Oxford

Bibliographies

L'en-Droit du monde (Samantha Besson)

- Allott, Philip, 2016, *Eutopia. New Philosophy and New Law for a Troubled World*, Cheltenham, Edward Elgar.
- Arendt, Hannah, 1963, *On Revolution*, New York, Viking Press.
- Besson, Samantha, 2022, « L'égalité des États membres de l'Union européenne : un nouveau départ en droit international de l'organisation des États ? », dans Édouard Dubout (dir.), *L'Égalité des États membres de l'Union européenne*, Bruxelles, Bruylant, p. 263-298.
- Besson, Samantha, 2022, « Le retour des crispations intercivilisationnelles doit nous inquiéter », *Le Monde*, 29 janvier, https://www.lemonde.fr/international/article/2022/01/29/samantha-besson-le-retour-des-crispations-intercivilisationnelles-doit-nous-inquieter_6111494_3210.html.
- Besson, Samantha, 2022, « L'égalité pour une paix durable/Equality for Lasting Peace », *ESIL Newsletter*, éditorial 1, <https://esil-sedi.eu/esil-newsletter-spring-2022/>.
- Besson, Samantha, 2021, *Reconstruire l'ordre institutionnel international*, leçons inaugurales du Collège de France, Paris, Collège de France et Fayard.
- Besson, Samantha, 2021, « Du droit de civilisation européen au droit international des civilisations : instituer un monde des régions », *Swiss Review of International and European Law*, (31)3, p. 373-400.
- Cassese, Antonio, 2012, *Realizing Utopia. The Future of International Law*, Oxford, Oxford University Press.
- Chartier, Roger, 2013, « Le sens de la représentation », *La Vie des idées*, <https://laviedesidees.fr/Le-sens-de-la-representation.html>.
- Feichtner, Isabel, 2012, « Realizing Utopia through the Practice of International Law », *European Journal of International Law*, (23)4, p. 1143-1157.
- Kant, Emmanuel, [1795] 1992, *Projet de paix perpétuelle : esquisse philosophique*, trad. par Jean Gibelin, Paris, J. Vrin.
- Koskenniemi, Martti, 2006, *From Apology to Utopia*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Krynen, Jacques, 2018, *Le Théâtre juridique : une histoire de la construction du droit*, Paris, Gallimard.

- Marin, Louis, 2005. *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé.
- More, Thomas, 1518, *La Meilleure forme de communauté politique et la nouvelle île d'Utopie*, Bâle.
- Pfersmann, Otto, 2004, « Les modes de la fiction : droit et littérature », dans Lavocat Françoise (dir.), *Usages et Théories de la fiction : le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 61-70.
- Preuss, Ulrich K., 2008, « Equality of States : Its Meaning in a Constitutionalized Global Order », *Chicago Journal of International Law*, (9)1, p. 17-49.
- Sintomer, Yves, 2013, « Le sens de la représentation politique : usages et mésusages d'une notion », *Raisons politiques*, (50)2, p. 13-34.
- Theilen, Jens T., Hassfurther Isabelle et Staff Wiebke, 2017, « Guest Editors' Introduction : Towards Utopia – Rethinking International Law », *German Yearbook of International Law*, (60)1, p. 315-334.
- Valéry, Paul, [1930] 2021, « Préface », dans Montesquieu, *Lettres persanes* [édition du tricentenaire], Paris, Points, p. 373-385.
- Vattel, Emer de, [1758] 1820, *Le Droit des gens ou principes de la loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des nations et des souverains*, Londres.
- Viola, Lora Anne, 2020, *The Closure of the International System : How Institutions Create Political Equalities and Hierarchies*, Cambridge, Cambridge University Press.

La spectralité et l'enchantement dans la littérature d'Amérique latine (María del Pilar Blanco)

- Artaud, Antonin, « Voyage au pays des tarahumaras », <https://zone-critique.com/2015/07/28/artaud-voyage-au-pays-des-tarahumaras/>.
- Bioy Casares, Adolfo (1973), *L'Invention de Morel*, trad. Armand Pierhal, Paris, Robert Laffont.
- Bioy Casares, Adolfo ([1940] 2008), *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé.
- Blanco, María del Pilar (2012), *Ghost-Watching American Modernity : Space, Haunting, and the Hemispheric Imagination*, New York, Fordham University Press.
- Rulfo, Juan ([1955] 1973), *Pedro Páramo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- Schweblin, Samanta (2008), *Pájaros en la boca*, New York, Random House.

Halluciner le réel (Thomas Andrillon)

1. Siclari F., Tononi G. (juin 2017), « Local Aspects of Sleep and Wakefulness », *Curr Opin Neurobiol*, 44, 222-7.
2. Andrillon T., Windt J., Silk T., Drummond S. P. A., Bellgrove M. A., Tsuchiya N. (13 septembre 2019), « Does the Mind Wander when the Brain Takes a Break? Local Sleep in Wakefulness, Attentional Lapses and Mind-Wandering ».
3. Krystal A. D. (novembre 2012), « Psychiatric Disorders and Sleep », *Neurol Clin*, 30(4), 1389-413.
4. Tchekhov A. (2022), *Le Moine noir*, Besançon, Les Solitaires intempestifs.
5. Seth A. (2021), *Being You : A New Science of Consciousness*, Londres, Faber & Faber, 358 p.
6. Yong E. (2022), *An Immense World : How Animal Senses Reveal the Hidden Realms Around Us*, New York, Random House, 449 p.
7. Quiroga R. Q. (2012), « Concept Cells : The Building Blocks of Declarative Memory Functions », *Nat Neurosci Rev*, 13, 587-597.
8. Hohwy J. (2013), *The Predictive Mind*, Oxford, Oxford University Press.
9. Suzuki K., Roseboom W., Schwartzman D. J., Seth A. K. (décembre 2017), « A Deep-Dream Virtual Reality Platform for Studying Altered Perceptual Phenomenology », *Sci Rep*, 7(1), 15982.
10. Andrillon T., Kouider S. (juin 2020), « The Vigilant Sleeper : Neural Mechanisms of Sensory (De)coupling During Sleep », *Curr Opin Physiol*, 15, 47-59.
11. Arnulf I. (2014), *Une fenêtre sur les rêves : neurologie et pathologies du sommeil*, Paris, Odile Jacob.
12. Maury L. F. A. (1878), *Le Sommeil et les Rêves : études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent, suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Didier.
13. Hobson J. A. (1^{er} octobre 2009), « REM Sleep and Dreaming : Towards a Theory of Protoconsciousness », *Nat Rev Neurosci*.
14. Hobson J. A., Friston K. J. (juillet 2012), « Waking and Dreaming Consciousness : Neurobiological and Functional Considerations », *Prog Neurobiol*, 98(1), 82-98.
15. Arnulf I., Bonnet A. M., Damier P., Bejjani B. P., Seilhean D., Derenne J. P. *et al.* (25 juillet 2000), « Hallucinations, REM Sleep,

- and Parkinson's Disease : A Medical Hypothesis », *Neurology*, 55(2), 281-8.
16. Cirelli C., Tononi G. (26 août 2008), « Is Sleep Essential? », *PLoS Biol*, 6(8), e216.
17. Tononi G., Cirelli C. (janvier 2014). « Sleep and the Price of Plasticity : From Synaptic and Cellular Homeostasis to Memory Consolidation and Integration », *Neuron*, 81(1), 12-34.
18. Andrillon T., Burns A., MacKay T., Windt J., Tsuchiya N. (2021), « Predicting Lapses of Attention with Sleep-Like Slow Waves », *Nat Commun*.
19. Domhoff G. W. (2018), « Dreaming is an Intensified Form of Mind-Wandering, Based in an Augmented Portion of the Default Network », dans Christoff K., Fox K.C.R. (dir.), *The Oxford Handbook of Spontaneous Thought : Mind-Wandering, Creativity, and Dreaming*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press.
20. Lacaux C., Andrillon T., Bastoul C., Idir Y., Fonteix-Galet A., Arnulf I. *et al.* (10 décembre 2021), « Sleep Onset is a Creative Sweet Spot », *Sci Adv*, 7(50), eabj5866.

Les mondes possibles du fantastique : sur la multiplication du point de vue (Massimo Fusillo)

- Baroni, Raphaël (2021), « Perspective narrative, focalisation et point de vue : pour une synthèse », *Fabula-LhT*, 25 ; <https://www.fabula.org/lht/25/baroni.html>.
- Durante, Erica, & Dehoux, Amaury (dir.) (2018), *Le Double : littérature, arts, cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Champion.
- Genette, Gérard ([1972] 2007), *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil.
- Jahn, Manfred (1996), « Windows of Focalization : Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept », *Style*, 30/2 *Rhetoric and Poetics*, p. 241-267.
- Jahn, Manfred (2007), « Focalization », dans David Herman (dir.), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, chap. 7, p. 94-108.
- James, Henry ([1935] 1980), *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, introduction de Richard P. Blackmur, Londres, Scribner ; trad. fr. *La Création littéraire. Préfaces de l'édition de New York*, introduction et traduction de Marie-Françoise Cachin, Paris, Denoël-Gonthier.
- Patron, Sylvie (2016), *La Mort du narrateur et autres essais*, Limoges, Lambert-Lucas.

- Serebrennikov, Kirill (2022), *Le Moine noir, d'après Tchekov*, traduit par Macha Zonina et Daniel Loayza, suivi de la nouvelle originale traduite par Gabriel Arout, Arles, Actes Sud.
- Torodov, Tzvetan (1966), « Les catégories du récit littéraire », dans « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », *Communications*, 8, p. 125-151.
- Torodov, Tzvetan ([1970] 2013), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

**Les Mille et Une Nuits : raconter pour ne pas mourir ?
(Carole Boidin)**

- Encyclopédie de l'Islam, nouvelle édition, établie avec le concours des principaux orientalistes par un comité de rédaction composé de H. A. R. Gibb, J. H. Kramers, E. Lévi-Provençal et al.*, Leyde, Brill/Paris, G. P. Maisonneuve et Larose, 1960-2005, 12 vol. et suppléments.
- The Thousand and One Nights (Alf-Layla wa-Layla), from the Earliest Known Sources*, édition du texte arabe, introduction et notes par Muhsin Mahdi, Leyde, Brill, 1984-1994, 3 vol.
- Barth, John, *The Book of Ten Nights and One Night, Eleven Stories*, Boston/New York, Houghton Mifflin, 2004.
- Chaulet Achour, Christiane (dir.), *À l'aube des Mille et Une Nuits. Lectures comparatistes*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Littérature hors frontière », 2012.
- Chraïbi, Aboubakr (dir.), *Les Mille et Une Nuits en partage*, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2004.
- Chraïbi, Aboubakr, *Les Mille et Une Nuits. Histoire du texte et classification des contes*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Chraïbi, Aboubakr (dir.), *Arabic Manuscripts of The Thousand and One Nights : Presentation and Critical Editions of Four Noteworthy Texts, Observations on Some Osmanli Translations*, Paris, DL, Espaces & Signes, 2016.
- Galland, Antoine, *Les Mille et Une Nuits*, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, notices, dossier, chronologie, bibliographie par Jean-Paul Sermain, Paris, GF Flammarion, 2004, 3 vol.
- Garcin, Jean-Claude, *Pour une lecture historique des Mille et Une Nuits. Essai sur l'édition de Būlāq (1835)*, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2013.
- Greene, Sheleen, *Equivocal Subjects : Between Italy and Africa – Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*, New York/Londres, Bloomsbury, 2014.

- Haddad, Joumana, *J'ai tué Schéhérazade. Confessions d'une femme arabe en colère*, trad. Anne-Laure Tissut, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », [2010] 2013.
- Hovannisian, Richard G., Sabagh, Georges (dir.), *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Al-Jâhiz, *Risâlat al-qiyân : The Epistle on Singing-Girls by Jâhiz*, édition, traduction et commentaire de A. F. L. Beeston, Warminster, Aris & Phillips Ltd., coll. « Approaches to Arabic Literature », n° 2, 1980.
- Lahy-Hollebecque, Marie, *Schéhérazade ou l'éducation d'un roi*, Puisseaux, Pardès, coll. « Destins de femmes », 1987 [1^{re} éd. *Le Féminisme de Schéhérazade (La Révélation des Mille et Une Nuits)*, Paris, Radot, coll. « les Cahiers de la femme », 1927].
- Mardrus, Joseph-Charles, *Le Livre des mille et une nuits*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 8^e réimpression, [1899-1904] 1993 (1^{re} édition dans cette collection, 1980).
- Pasolini, Pier Paolo, *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille e una notte*, Milan, Garzanti, 1995.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- Snyder, S., *Pier Paolo Pasolini*, Boston, Twayne, 1980.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, [1967] 1971.
- Touati, Houari, *Islam et voyage au Moyen Âge. Histoire et anthropologie d'une pratique lettrée*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2000.
- Inverser son destin : du mythe à la tragédie (Enrico Medda)***
- Aéliou, R. (1983), *Euripide héritier d'Eschyle*, 2 vol., Paris, Les Belles Lettres.
- Andò, V. (2021), *Euripide, Ifigenia in Aulide. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Venise, Edizioni Ca' Foscari.
- Aretz, S. (1999), *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis : die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*, Stuttgart, Teubner.
- Collard, C., Morwood, J. (2016), *Iphigenia at Aulis*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Föllinger, S. (2003), *Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Fornaro, S. (2017), « Il finale dell'Ifigenia in Aulide sulla scena moderna e contemporanea », *Lexis*, 35, 178-191.

- Gerolemou M., Zira, M. (2017), « The Architecture of Memory : The Case of Euripides' Iphigenia in Aulis », *Skené. Journal of Theatre and Drama Studies*, 3(1), 59-81.
- Gibert, J. (1995), *Change of Mind in Greek Tragedy* (Hypomnemata 108), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hall, E. (2005), « Iphigenia and Her Mother at Aulis. A Study in the Revival of an Euripidean Classic », Wilmer, S., Dillon, J. (dir.), *Rebel Women : Staging Ancient Greek Drama Today*, Londres, Bloomsbury, 3-41.
- Jouan, F. (1966), *Euripide et les légendes des Chants cypriens*, Paris, Les Belles Lettres.
- Kassel Rudolph, Austin Colin (1991), *Poetae Comici Graeci*, vol. II, Berolini et Novi Eboraci, De Gruyter.
- Mastronarde, D. J. (2002), *Euripides. Medea*, Cambridge, CUP.
- Mastronarde, D. J. (2010), *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge, CUP.
- McDonald, M. (1990), « Iphigenia's Philia : Motivation in Euripides' Iphigenia at Aulis », *QUCC*, 63, 69-84.
- Medda, E. (2013), *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pise, ETS.
- Rodrigues, T. (2016), *Ifigénia. Agamémnon. Electra*, Lisbonne, Bicho do Mato (trad. française T. Resendes, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2020).
- Vernant, J.-P., Vidal-Naquet, P. (1972), *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero.
- Vernant, J.-P., Vidal-Naquet, P. (1986), *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne II*, Paris, Maspero.

Faire la guerre au nom de la paix (Irène Herrmann)

Sources

<https://www.un.org/fr/about-us/un-charter/>

kremlin.ru/

<https://chrono.cercec.fr/>

<https://legrandcontinent.eu/fr/2022/09/28/les-croises-de-kirill/>

Arthur Ponsonby, *Falsehood in War-Time : Containing an Assortment of Lies Circulated Throughout the Nations During the Great War*, Londres, Garland Publishing Company, 1928.

Bibliographie

- Allen, Thomas B. (mars-avril 1998), « A Special Report : What Really Sank the Maine ? », *Naval History*, 12 ; en ligne sur : <http://proquest.umi.com/pqdweb?index=2&did=83179245&srchMode=3&sid=1&Fmt=3&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1249051089&clientId=45714>.
- Brock, Lothar & Simon, Hendrik (dir.) (2021), *The Justification of War and International Order. From Past to Present*, Oxford, Oxford University Press.
- Brunstetter, Daniel R. & Holeindre, Jean-Vincent (2012), « La guerre juste au prisme de la théorie politique », *Raisons politiques*, 45/1, p. 5-18.
- Fazal, Tanisha M., Irajpanah, Katherine & Schultz, Kenneth A. (2021), « The Decline in Declarations of War : An Exchange », *Security Studies*, 30/5, p. 893-904.
- Herrmann, Irène (2004), « L’histoire entre Eltsine et Poutine. La vision du passé dans le discours politique russe », *Traverse*, 2, p. 71-88.
- Irajpanah, Katherine & Schultz, Kenneth A. (2021), « Off the Menu : Post-1945 Norms and the End of War Declarations », *Security Studies*, 30/4, p. 485-516.
- Lazar, Seth, « Just War Theory : Revisionists Versus Traditionalists », *Annual Review of Political Science*, 20, 2017, p. 37-54 ; <https://doi.org/10.1146/annurev-polisci-060314-112706>.
- Menuet, Maxime, & Sekeris, Petros (2019), « Uncertainty, Overconfidence, and War » ; hal-02155286v2.
- Morelli, Anne (2006), *Principes élémentaires de la propagande de guerre : utilisables en cas de guerre froide, chaude ou tiède...*, Loverval, Labor.
- Nobrega, Juliana Vianna da (2014), « Discourse Analysis : Ronald Reagan’s Evil Empire Speech », *Open Journal of Modern Linguistics*, 4, p. 166-181.
- Saikrishna, Bangalore Prakash (novembre 2008), « Exhuming the Seemingly Moribund Declaration of War », *George Washington Law Review*, 77/1, p. 89-140.
- Stoessinger, John G. (2011), *Why Nations Go to War*, Boston, Wadsworth Cengage Learning, (11^e édition).

Les mangeurs d'arlequins ou l'art d'accommoder les restes : fragments, collages, imaginaires (Janet Beizer)

- Aron, Jean-Paul ([1973] 2013), *Le Mangeur du XIX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres.
- Barberet, Joseph (1889), *La Bohème du travail*, Paris, Hetzel.
- Beizer, Janet (2021), « The House of Harlequins : Eugène Sue's *Mystères de Paris* », *Romanic Review*, vol. 112, n° 3, p. 281-304.
- Beizer, Janet (2023, à paraître), *The Harlequin Eaters : From Food Scraps to Modernism in Nineteenth-Century France*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.
- Castelnaud, Jacques (1952), *Les Petits Métiers de Paris*, Paris, Astéria.
- Chavette, Eugène (1867), *Restaurateurs et Restaurés*, Paris, A. Le Chevalier.
- Coffignon, Ali ([1888]), *Paris-vivant. L'Estomac de Paris...*, Paris, Librairie illustrée.
- Derrida, Jacques (21 mars 1990), ms. inédit, séminaire, *Manger l'autre* 11, archives de l'IMEC, Caen, p. 2.
- Du Camp, Maxime ([1868] 1993), *Paris, ses organes, ses fonctions, et sa vie jusqu'en 1870*, Monaco, G. Rondeau.
- Ferrières, Madeleine (2007), *Nourritures canailles*, Paris, Seuil.
- Imbert, Pierre-Léonce (1878), *Les Trappeurs parisiens au XIX^e siècle*, Paris, André Sagnier.
- Mercier, Louis-Sébastien ([1789] 1994), *Tableau de Paris*, Jean-Claude Bonnet (dir.), Paris, Mercure de France, 2 vols.
- Privat d'Anglemont, Alexandre ([1854] 1984), *Paris anecdote*, Paris, Les Éditions de Paris.
- Revel, Jean-François ([1978] 1995), *Un festin en paroles*, Paris, Plon.
- Saillard, Denis (2021), « Bijoutiers et arlequins : métamorphoses alimentaires à Paris au XIX^e siècle », dans *Le Magasin du XIX^e siècle : l'art de la récup*, vol. 11, Ceyzérieu, Champ Vallon, p. 33-44.
- Sue, Eugène ([1842-1843] 2002), *Les Mystères de Paris*, Judith Lyon-Caen (dir.), Paris, Quarto, Gallimard.
- Suzanne, Alfred (1892), « Les coulisses de la cuisine : les arlequins », *L'Art culinaire*, Paris, 10^e année.
- Zola, Émile ([1873] 1960), *Le Ventre de Paris*, dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1.

Travail du clic, travail sans qualité? (Antonio A. Casilli et Paola Tubaro)

- Casilli A. A. (2019), *En attendant les robots : enquête sur le travail du clic*, Paris, Seuil.
- Cottureau A. (2002), « Droit et bon droit. Un droit des ouvriers instauré, puis évincé par le droit du travail (France, XIX^e siècle) », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 57(6), 1521-1557.
- Didry C. (2016), *L'Institution du travail. Droit et salariat dans l'histoire*, Paris, La Dispute.
- Cuny C., Barbier C., Gaborieau D., Mohadjer N., Raimbault N., Simon G. & Soichet H. (2020), *On n'est pas des robots. Ouvrières et ouvriers de la logistique*, Saint-Étienne, Éditions Créaphis.
- Goetz J. & Poulain H. (2020), *Invisibles : les travailleurs du clic*, documentaire, France Télévisions. URL : <https://www.france.tv/slash/invisibles/>.
- Hara K., Adams A., Milland K., Savage S., Callison-Burch C. & Bigham J. (2018), « A Data-Driven Analysis of Workers' Earnings on Amazon Mechanical Turk », *Proceedings of the 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 449.
- Levandowski A. (12 novembre 2013), « Self-Driving Cars », Distinguished Innovator Lecture, Berkeley, University of California.
- Marissal P. (9 décembre 2022), « Enquête. Derrière l'intelligence artificielle "made in France", des exploités à Madagascar », *L'Humanité*.
- Miceli M. & Posada J. (2022), « The Data-Production Dispositif », *Proceedings of the ACM Human-Computer Interaction*, 6, CSCW2.
- Organisation internationale du travail, OIT (2021), *Le Rôle des plateformes numériques dans la transformation du monde du travail*, rapport, Genève, OIT.
- Tubaro P., Casilli A. A. & Coville M. (2020), « The Trainer, the Verifier, the Imitator : Three Ways in Which Human Platform Workers Support Artificial Intelligence », *Big Data & Society*, 7(1).
- Tubaro P. (2022), « Learners in the Loop : Hidden Human Skills in Machine Intelligence », *Sociologia del Lavoro*, 163, p. 110-129.

Fictions du quotidien (Alison James)

- Armstrong, Joshua (2015), « Empiritexts : Mapping Attention and Invention in Post-1980 French Literature », *French Forum*, 40/1, p. 93-108.

BIBLIOGRAPHIES

- Barthes, Roland (2002), « L'effet de réel », dans *Œuvres complètes*, Éric Marty (dir.), 5 vols., Paris, Seuil, t. III, p. 25-32.
- Chambon, Joëlle (2021), *Après le vieux jeu. La fiction dans le théâtre contemporain*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes ».
- Dalembert, Louis-Philippe (2021), *Milwaukee Blues*, Paris, Sabine Wespieser.
- Demanze, Laurent (2019), *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti.
- Erdrich, Louise (2021), *The Sentence*, New York, HarperCollins.
- Lavocat, Françoise (2016), *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Lefebvre, Henri (1961), *Critique de la vie quotidienne*, vol. II *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche.
- Levine, Caroline (2015), *Forms : Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press.
- Moretti, Franco (2000), *The Way of the World*, Londres, Verso.
- Perec, Georges ([1975] 1982), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois.
- Perec, Georges (1989), *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle ».
- Pariset, Yolaine et Pluvinet, Charline (dir.) (2016), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».
- Piemme, Jean-Marie et Lemaire, Véronique (dir.) (2011), *Usages du document : les écritures théâtrales entre réel et fiction, Études théâtrales*, n° 50, Louvain-la-Neuve.
- Ryan, Marie-Laure (2019), « Fact, Fiction, and Media », dans Monika Fludernik et Marie-Laure Ryan (dir.), *Narrative Factuality : A Handbook*, Berlin, De Gruyter, coll. « Revisionen », p. 75-94.
- Ruffel, Lionel (2012), « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, 166/2 *Usages du document en littérature*, Camille Bloomfield et Marie-Jeanne Zenetti (dir.), p. 13-25.
- Sheringham, Michael (2013), *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, traduction française par Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Paris, Presses universitaires de France.
- Talbot, Armelle (2008), *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien : retour sur les dramaturgies des années 1970*, *Études théâtrales*, n° 43, Louvain-La-Neuve.

Viart, Dominique (2012), « Introduction. Écrire le présent : une “littérature immédiate” ? », dans Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, p. 16-36.

Viart, Dominique (juin 2019), « Les littératures de terrain », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 18, p. 1-13 ; revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/18.20/1339.

Zenetti, Marie-Jeanne (2014), *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier.

Biographies des auteurs

Thomas Andrillon est docteur en neurosciences et chargé de recherche à l'INSERM, au sein de l'Institut du cerveau de Paris. Il travaille en étroite collaboration avec le service de pathologies du sommeil de l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière, dirigé par Prof. Isabelle Arnulf. Il est également associé au Centre pour la conscience et les études contemplatives de l'Université Monash en Australie. Thomas Andrillon s'intéresse aux mécanismes neuronaux de la conscience à travers le sommeil. Quelques articles : Célia Lacaux, Thomas Andrillon, Céleste Bastoul, Yannis Idir, Alexandrine Fonteix-Galet, Isabelle Arnulf, Delphine Oudiette, « Sleep Onset is a Creative Sweet Spot », *Sci Adv*, 10 décembre 2021, 7(50):eabj5866 ; Thomas Andrillon, Angus Burns, Teigane Mackay, Jennifer Windt, Naotsugu Tsuchiya, « Predicting Lapses of Attention with Sleep-Like Slow Waves », *Nat Commun*, 29 juin 2021, 12(1):3657 ; Thomas Andrillon, Sid Kouider, « The Vigilant Sleeper : Neural Mechanisms of Sensory (De)Coupling During Sleep », *Current Opinion in Physiology*, juin 2020, 15:47-59 ; Yuval Nir, Thomas Andrillon, Amit Marmelshtein, Nanthia Suthana, Chiara Cirelli, Giulio Tononi, Itzhak Fried, « Selective Neuronal Lapses Precede Human Cognitive Lapses Following Sleep Deprivation », *Nat Med*, décembre 2017, 23(12):1474-1480.

Janet Beizer est professeure de littérature française, titulaire de la chaire C. Douglas Dillon en civilisation française, département de Langues et Lettres romanes, Université d'Harvard. Ancienne élève de l'École normale supérieure de Paris, elle a obtenu son doctorat à l'Université de Yale. Elle a publié plusieurs ouvrages et articles scientifiques, notamment sur la littérature et la culture du XIX^e siècle en France : *The Harlequin Eaters : From Food Scraps to Modernism in Nineteenth-Century France*, qui sortira à l'automne 2023 aux Presses universitaires de Minnesota ; *Thinking through the Mothers : Reimagining Women's Biographies*, Cornell University Press, 2009 ; *Ventriloquized Bodies : Narratives of Hysteria in*

Nineteenth-Century France, Cornell University Press, 1994 (prix Scaglione, MLA, pour le meilleur livre en études françaises 1995) ; *Family Plots : Balzac's Narrative Generations*, Yale University Press, 1986 ; « The House of Harlequins : Eugène Sue's *Mystères de Paris* », *Romanic Review*, vol. 112, n° 3, 2021, p. 281-304 ; « Shooting them Softly : Photographing Lower-Class Eaters in Belle Époque Paris », *Food and Power : Proceedings of The Oxford Symposium on Food and Cookery*, Mark McWilliams (dir.), Prospect Books, 2020, p. 57-66 ; « Why the French Hate Doggie Bags », *Beyond Gastronomy*, numéro spécial de *Contemporary French Civilization*, vol. 42, n° 3-4, 2017, p. 373-389.

Mireille Besson, directrice de recherche au CNRS, travaille au Laboratoire de neurosciences cognitives, CNRS et Aix-Marseille Université. Elle s'intéresse à la plasticité cérébrale et aux facultés d'apprentissage chez l'enfant et chez l'adulte. Elle étudie les relations entre cerveau, langage et musique, et notamment l'influence de l'apprentissage de la musique sur la perception du langage oral chez l'enfant normo-lecteur et dyslexique (Frey *et al.*, 2019, « Music Training Positively Influences the Preattentive Perception of Voice Onset Time in Children with Dyslexia : A Longitudinal Study », *Brain Science*, 9(4), p. 91-115) et sur l'acquisition de nouveaux mots dans une langue étrangère (Ditinger *et al.*, 2021, « Evidence for Enhanced Long-Term Memory in Professional Musicians and its Contribution to Novel Word Learning », *Journal of Cognitive Neuroscience*, 33(4), 662-682 ; https://doi.org/10.1162/jocn_a_01670). Elle a récemment testé l'impact du projet « Démos » mis en place par la Philharmonie de Paris sur le développement cognitif d'enfants issus de milieux modestes (Barbaroux *et al.*, 2019, « Music Training with Démos Program Positively Influences Cognitive Functions in Children from Low Socioeconomic Backgrounds », *PLoS ONE*, 4(5) ; e0216874 ; <https://doi.org/10.1371>), et elle est actuellement impliquée dans un projet mis en place par le Centre national d'art vocal de Marseille, qui vise à cerner l'impact de la pratique quotidienne du chant choral sur le développement cognitif et social des enfants du primaire. Elle a été responsable du projet « MUSAPDYS : influence de l'apprentissage de la musique sur le traitement des aspects temporels du langage et sur la remédiation de la dyslexie », financé par l'ANR en 2011. Elle fait partie de l'Institut

Convergence « Language and Communication in the Brain » d'Aix-Marseille Université, dirigé par J. Ziegler, projet financé dans le cadre des Programmes d'investissements d'avenir. Elle a présidé, coprésidé et participé à plusieurs panels d'experts de l'ANR, de l'ICREA et de l'ERC. Elle a codirigé avec C. Courtet, F. Lavocat et A. Viala, *Corps en Scènes* (2015), *Mises en intrigues* (2016), *Violence et Passion* (2017), *Le Désordre du monde* (2018), *Le Jeu et la Règle* (2019), *Traversée des mondes* (2020), et avec C. Courtet, F. Lavocat et F. Lecercle *La Mémoire du futur* (2022) chez CNRS Éditions.

Samantha Besson est titulaire de la chaire Droit international des institutions au Collège de France à Paris et est professeure de droit international public et de droit européen à l'Université de Fribourg en Suisse. De nationalité suisse et britannique, elle a fait ses études en Suisse, en Autriche, au Royaume-Uni et aux États-Unis. Elle a été professeure invitée aux Universités de Zurich, Lausanne et Lisbonne, ainsi qu'aux Universités de Duke, Harvard et Pennsylvanie, et résidente au Wissenschaftskolleg de Berlin et à l'Institut d'études avancées de Nantes. Elle a aussi enseigné à divers titres pour l'Académie de droit international de La Haye, où elle a donné un cours spécial en hiver 2020 et donnera le cours général à l'été 2027. Samantha Besson a été élue membre associée de l'Institut de droit international en 2021 et copréside le groupe de travail de l'Association du droit international (ILA) sur le droit international des organisations régionales (2021-2024). Elle est membre du comité de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales et dirige actuellement un projet de recherche du Fonds national suisse de la recherche scientifique sur le droit de l'homme à la science (2022-2025). Ses intérêts de recherche se situent au croisement du droit international général, du droit institutionnel européen et de la philosophie du droit. Ses derniers ouvrages sont : *La Due Diligence en droit international* (recueil des cours de l'Académie de droit international de La Haye, vol. 409, Leyde/Boston, Brill/Nijhoff, 2020, réédité dans la collection des « Livres de poche de l'Académie de droit international de La Haye » en 2021) et *Reconstruire l'ordre institutionnel international* (leçons inaugurales du Collège de France ; Paris, Fayard/Collège de France, 2021).

Guillaume Blanc est maître de conférences en histoire contemporaine à l'Université Rennes 2 et membre junior de l'Institut universitaire de France. Il a été formé à la chaire du Canada en histoire environnementale. Il travaille aujourd'hui sur le gouvernement global de la nature et des hommes en Éthiopie et dans l'Afrique de l'Est contemporaines. Au Groupe de recherche thématique RIFT – Groupe interdisciplinaire grand rift africain, CNRS –, il est coresponsable de l'axe « Ressources naturelles ». Il dirige également la collection « Histoire environnementale » aux Éditions de la Sorbonne, et il est membre du comité de rédaction de la revue *20&21. Revue d'histoire*. Il a récemment publié *Décolonisations. Histoires situées d'Afrique et d'Asie* (Le Seuil, 2022), codirigé *Protéger et Détruire. Gouverner la nature sous les Tropiques* (CNRS Éditions, 2022) et dirigé *Les Sociétés africaines et le Monde : une histoire connectée* (Atlande, 2022). Guillaume Blanc a participé aux projets « CornAfrique – Écrire l'histoire de la corne de l'Afrique (XII^e-XXI^e siècles) : textes, réseaux & sociétés » et « Govenpro – L'histoire du gouvernement de l'environnement par la propriété (fin XVIII^e siècle – temps présent, Europe, États-Unis, mondes coloniaux et postcoloniaux) », et coordonné, de 2018 à 2022, le projet « PANSER – Patrimoines naturels aux suds : une histoire globale à échelle réduite », financés par l'ANR.

Quelques publications : Guillaume Blanc, « Prédation au paradis. La nature africaine comme nostalgie et laboratoire écologique du monde (XVII^e-XXI^e siècles) », dans François-Xavier Fauvelle et Anne Lafont (dir.), *L'Afrique et le Monde : histoires renouvelées. De la préhistoire au XXI^e siècle*, La Découverte, coll. « Histoire-Mondes », 2022, p. 199-228 ; Guillaume Blanc, « Les anonymes de la conservation. Nature, contradiction et injustice dans l'Éthiopie contemporaine » (Simien, 1963-2019), *Journal for the History of Environment and Society*, 4, 2019, p. 103-131 ; Guillaume Blanc, « L'expert, le dirigeant et l'habitant. La fabrique globale de la nature éthiopienne (1965-1970) », *Genèses*, 115-2, 2019, p. 53-74.

María del Pilar Blanco est professeure associée de littérature latino-américaine et *fellow* au Trinity College de l'Université d'Oxford. Elle est spécialiste de littérature et d'art visuel du XIX^e siècle à nos jours, des liens entre les sciences et la littérature,

du modernisme et de la spectralité. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages, notamment : *Ghost-Watching American Modernity : Haunting, Landscape, and the Hemispheric Imagination*, Fordham University Press, 2012 ; Dr. Esther Peeren et Dr. María del Pilar Blanco (dir.), *Popular Ghosts : The Haunted Spaces of Everyday Culture*, Continuum Publishing Corporation, 2010 ; María del Pilar Blanco et Esther Peeren (dir.), *The Spectralities Reader : Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Bloomsbury Academic USA, 2013 ; María del Pilar Blanco et Joanna Page (dir.), *Geopolitics, Culture, and the Scientific Imaginary in Latin America*, University Press of Florida, 2020.

Elle a également écrit plusieurs articles : « Magical Realism and the Descriptive Turn », dans Richard Perez et Victoria Chevalier (dir.), *Handbook of Magical Realism in the Twenty-First Century* (Palgrave Macmillan, 2020), p. 101-120 ; « Planetarity's Edges : Modernist Studies and the Bounds of Modernism », dans Douglas Mao (dir.), *The New Modernist Studies* (Cambridge University Press, 2020), p. 67-87 ; « Spanish American Literature and the Transatlantic Dimensions of Decadence », dans Alex Murray (dir.), *Decadentism : A Literary History* (Cambridge University Press, 2020), p. 272-286.

Ancienne élève de l'École normale supérieure, **Carole Boidin** est maître de conférences en littérature comparée à l'Université Paris-Nanterre. Elle a rédigé une thèse portant sur *L'Âne d'or* et *Les Mille et Une Nuits*, dans leurs contextes anciens et leurs interprétations dans la première modernité européenne. Elle s'intéresse aux pratiques narratives et poétiques, depuis l'Antiquité jusqu'aux périodes contemporaines, en Europe et dans les mondes arabes, ainsi qu'aux enjeux de leur patrimonialisation (traduction, réception, enseignement, archivage, réappropriations). Ses travaux discutent également les rapports entre littérature, érudition et politique. Outre des articles portant sur ces problématiques, elle a codirigé plusieurs ouvrages et numéros de revues, parmi lesquels : *The Afterlife of Apuleius, Proceedings of the International Conference* (avec F. Bistagne et R. Mouren, Warburg Institute & Institute of Classical Studies, Londres, 3-4 mars 2016), Londres, Institute of Classical Studies, 2021, 230 p. ; dossier « Pour une Antiquité-monde » (avec M. Pierre, A. Pietrobelli et T. Mauffrey), revue *Anabases, Traditions et*

Réceptions de l'Antiquité, 36, 2022, p. 11-128 ; « *Ces murs sont mon trophée* », *commentaires et appropriations des écritures exposées (XVI^e-XVIII^e siècle)* (avec F. Moulin), revue *Littérales*, n° 49, 2022 ; *Images des langues, langues imaginées, imaginaires des langues anciennes et orientales en France au siècle des Lumières* (avec F. Champy et É. Pavy), Hermann, 2023.

Grégoire Borst est professeur de psychologie du développement et de neurosciences cognitives de l'éducation à l'Université Paris Cité, et directeur du Laboratoire de psychologie du développement et de l'éducation de l'enfant (CNRS). Il a obtenu sa thèse en 2005 à l'Université Paris Sud et a intégré le LaPsyDÉ en 2010, après quatre ans de postdoctorat à l'Université d'Harvard. Ses recherches sont centrées sur le rôle des fonctions cognitives de haut niveau (métacognition, résistance aux automatismes, régulation émotionnelle) dans le développement cognitif et socio-émotionnel et dans les apprentissages scolaires chez l'enfant, l'adolescent et le jeune adulte, en combinant des approches comportementales et de neuroimagerie. Il est coordinateur du projet « FakeAd – Détection de fausses informations de l'adolescence à l'âge adulte : de la compréhension des processus psychologiques impliqués à l'évaluation d'une intervention pédagogique en classe », financé par l'ANR.

Auteur de plus de 90 articles scientifiques, il a également publié différents ouvrages de pédagogie ou destinés à un public plus large. Grégoire Borst travaille en étroite collaboration avec des acteurs de l'éducation pour améliorer les apprentissages des élèves. Il est membre sénior du Bureau international de l'éducation (IBE – UNESCO), membre honoraire de l'Institut universitaire de France (IUF), membre du comité d'experts jeune public auprès de l'ARCOM (Autorité publique française de régulation de la communication audiovisuelle et numérique) et membre du conseil scientifique de l'éducation du Brésil. Il dirige le Réseau thématique pluridisciplinaire « Recherche autour des questions d'éducation » au CNRS. Il a reçu en 2021 le prix Dagnan-Bouveret de l'Académie des sciences morales et politiques (Institut de France) pour son programme de recherche sur la psychologie cognitive et l'éducation contemporaine.

Quelques articles et ouvrages : M. Draperi, A. Aïte, M. Casotti, L. Le Stanc, O. Houdé & G. Borst (2022), « Development

of Cool and Hot Theory of Mind and Cool and Hot Inhibitory Control Abilities from 3.5 to 6.5 Years of Age », *PLoS ONE*, 17(1), e0262251 ; L.-M. Brault Foisy, E. Ahr, J. Blanchette Sarrasin, P. Potvin, O. Houdé, S. Masson & G. Borst (2021), « Inhibitory Control and the Understanding of Buoyancy from Childhood to Adulthood », *Journal of Experimental Child Psychology*, 208, 105-155 ; M. Letang, P. Citron, J. Garbarg-Chenon, O. Houdé & G. Borst (2021), « Bridging the Gap Between the Lab and the Classroom : An Online Citizen Scientific Research Project with Teachers Aiming at Improving Inhibitory Control of School-Age Children », *Mind, Brain and Education*, 15, 122-128 ; A. Aïte, M. Cassotti, A. Linzarini, A. Osmont, O. Houdé & G. Borst (2018), « Adolescents' Inhibitory Control : Keep it Cool or Lose Control », *Developmental Science*, 21, e12491 ; A. Aïte, A. Berthoz, J. Vidal, M. Roell, M. Zaoui, O. Houdé & G. Borst (2016), « Taking a Third-Person Perspective Requires Inhibitory Control : Evidence from a Developmental Negative Priming Study », *Child Development*, 87, 1825-1840 ; Olivier Houdé et Grégoire Borst (dir.), *The Cambridge Handbook of Cognitive Development*, Cambridge University Press, 2022 ; Grégoire Borst et Mathieu Cassotti, *C'est (pas) moi, c'est mon cerveau*, Nathan, 2022 ; Olivier Houdé et Grégoire Borst, *Explore ton cerveau*, Nathan, « Kididoc », 2019 ; Olivier Houdé et Grégoire Borst (dir.), *Le Cerveau et les Apprentissages*, Nathan, 2018 ; Olivier Houdé et Grégoire Borst, *Mon cerveau questions-réponses*, Nathan, 2018.

Patrick Boucheron est historien, professeur au Collège de France, titulaire de la chaire Histoire des pouvoirs en Europe occidentale, XIII^e-XVI^e siècles. Ses derniers cours ont porté sur les fictions politiques, les formes de l'expérience au Moyen Âge et l'histoire de la peste noire. Il est par ailleurs producteur de l'émission « Histoire de » sur France Inter, directeur de la collection « L'Univers historique » aux Éditions du Seuil et artiste associé au TNB de Rennes, où il propose chaque année le cycle « Rencontrer l'histoire ». Au théâtre, il est également coauteur, avec Mohamed El Khatib, de *Boule à neige*, dans lequel il se produit depuis 2020.

Parmi ses derniers livres : *La Trace et l'Aura. Vies posthumes d'Ambroise de Milan (IV^e-XVI^e siècle)*, Le Seuil, 2019 ; *Contretemps*,

Le Seuil, 2020 ; *Nous sommes ici, nous rêvons d'ailleurs* (avec Mathieu Riboulet), Verdier, 2022. Sur le thème de la peur, il a publié *Conjurer la peur. Sienna, 1338. Essai sur la force politique des images*, Le Seuil, 2013 et, avec Correy Robin, *L'Exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, Presses universitaires de Lyon, 2015.

Antonio A. Casilli est professeur de sociologie à Télécom Paris, grande école membre de l'Institut polytechnique de Paris. Il est également chercheur associé au LACI (Laboratoire d'anthropologie critique interdisciplinaire) de l'EHESS et au Weizenbaum-Institut de Berlin. Ses recherches portent principalement sur les usages numériques, le travail et les libertés publiques. En plus de ses publications scientifiques en plusieurs langues, il est l'auteur d'*En attendant les robots. Enquête sur le travail du clic* (Le Seuil, 2019) dont les axes de recherche se prolongent dans le projet dont il assure la coordination, « HuSh – La chaîne d'approvisionnement humaine derrière les technologies intelligentes », financé par l'ANR. Il est coauteur, avec Paola Tubaro, du *Phénomène pro-ana. Troubles alimentaires et réseaux sociaux* (Presses des Mines, 2016) basé sur le projet « ANAMIA – Les sociabilités ana-mia. Une approche des troubles alimentaires par les réseaux sociaux », financé par l'ANR.

Catherine Courtet est responsable scientifique au département Sciences humaines et sociales de l'ANR. Elle a été responsable du groupement d'intérêt scientifique GEP Environnement (CNRS, CIRAD, CEMAGREF, INRA). Elle a été coordinatrice scientifique du département Sciences humaines et sociales, ainsi que responsable du volet recherche du Plan national santé-environnement et du Plan santé-travail (2004) pour la Direction de la recherche, au ministère chargé de la Recherche. Elle a également mis en place et animé de nombreux programmes de soutien à la recherche en sciences humaines et sociales. Elle a coordonné et rédigé avec P. Bouvet et D. Dunon-Bluteau *Covid 19, panorama des projets de recherche financés* (ANR, 2021), *Covid 19, premier rapport d'étape des actions et des projets financés* (ANR, 2022), *Covid 19, bilan des actions et des projets financés, mars 2020-janvier 2023* (ANR, 2023). Elle a codirigé (avec M. Gollac) l'ouvrage *Risques du travail, la santé négociée* (La Découverte, 2012), et avec M. Besson, F. Lavocat et A. Viala, *Corps en*

scènes (2015), *Mises en intrigues* (2016), *Violence et Passion* (2017), *Le Désordre du monde* (2018), *Le Jeu et la Règle* (2019), *Traversée des mondes* (2020), et avec M. Besson, F. Lavocat et F. Lecercle *La Mémoire du futur* (2022) chez CNRS Éditions. Elle a initié avec Paul Rondin les « Rencontres Recherche et Création » organisées depuis 2014 par l'ANR et le Festival d'Avignon.

Simon Falguières écrit ses premières pièces à l'âge de 13 ans. Lors de sa formation au conservatoire du XVIII^e arrondissement de Paris, il rejoint, avec plusieurs étudiants, un collectif qui est aujourd'hui sa compagnie : Le K. Acteur, auteur, metteur en scène, chef de troupe, il crée *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare en 2009 et travaille à cette occasion avec André Markowicz et Françoise Morvan, traducteurs de la pièce. En mai 2011, il reçoit le prix d'encouragement de l'aide à la création de textes dramatiques du Centre national du théâtre (CNT) pour *La Marche des enfants*. Il met ensuite en scène *La Nef des fous* lors du Festival « Premiers pas » au Théâtre du Soleil. En 2014, il intègre la classe libre du cours Florent pour poursuivre sa formation de comédien. Il crée également plusieurs spectacles burlesques : *Bureau*, *Chez soi*, *Rob*, *Un dîner anglais*, dans le cadre de la compagnie Le K, dont il prend la direction artistique en 2017. Commencée en 2014, son épopée théâtrale *Le Nid de cendres* voit le jour en 2019 au théâtre du Nord-Centre dramatique national de Lille/Tourcoing/Hauts-de-France. Simon Falguières poursuit cette même année la création d'un journal intime théâtral intitulé *Le Journal d'un autre*, qu'il joue seul en scène. Il crée *Les Étoiles* au Théâtre national de la Colline en novembre 2020. La pièce est éditée chez Actes Sud Papiers en octobre 2020. Simon Falguières est artiste associé au théâtre du Nord-Centre dramatique national de Lille/Tourcoing/Hauts-de-France et au Préau-Centre dramatique national de Vire.

Ancien élève de la Scuola Normale Superiore de Pise, **Massimo Fusillo** est actuellement professeur de critique littéraire et littérature comparée à l'Université de l'Aquila, où il est aussi coordinateur du doctorat de recherche Littérature Arts Médias : la Transcodification. Ses principaux intérêts sont la réception contemporaine de la littérature ancienne, la critique thématique et psychoanalytique, la narratologie et l'histoire du roman, la relation entre littérature et intermédialité. Il est président du

Research Committee on Literature Arts Media (CLAM) de l'Association internationale de littérature comparée (AILC/ICLA), président de l'Association italienne de théorie littéraire et littérature comparée (Compalit) et membre de l'Academia Europaea. Il a été coordinateur du projet de recherche « Littérature et Visualité » (PRIN 2009, unité de l'Aquila).

Il est notamment l'auteur de : *L'Objet-fétiche. Littérature, cinéma, visualité*, Champion, 2014 ; *Naissance du roman*, Le Seuil, 1991 ; *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, nouvelle édition Carocci, 2022 ; *Eroi dell'amore. Storie di coppie, seduzioni e follie*, Il Mulino, 2021 ; *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, 2012 ; *Il dio ibrido. Dioniso e le « Baccanti » nel Novecento*, Il Mulino, 2006.

Irène Herrmann est professeure ordinaire en histoire transnationale de la Suisse à l'Université de Genève. Elle est l'autrice de plus d'une centaine d'articles scientifiques, elle a (co)dirigé une dizaine d'ouvrages, comme *L'Étoffe des héros. Les étrangers dans la Résistance française* (Georg, 2020) et rédigé cinq monographies, dont *L'Humanitaire en questions. Réflexions autour de l'histoire du Comité international de la Croix-Rouge* (Éditions du Cerf, 2018). Elle dirige actuellement une équipe de recherche financée par le Fonds national suisse autour du thème : « Solidarités plurielles : représentations, discours et pratiques autour d'un concept "universel" (1975-1985) ». Ses sujets de recherche portent sur l'histoire conceptuelle, les droits humains et l'humanitaire.

Professeure à l'Université de Chicago, **Alison James** est spécialiste de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles. Elle est notamment l'autrice de *Constraining Chance : Georges Perec and the Oulipo* (Northwestern University Press, 2009) et de *The Documentary Imagination in Twentieth-Century French Literature : Writing with Facts* (Oxford University Press, 2020). Elle a également codirigé des ouvrages et des numéros de revues sur le théâtre de Valère Novarina, les formalismes littéraires, l'écriture non fictionnelle, les littératures de terrain et les écritures du quotidien. Avec Françoise Lavocat et Akihiro Kubo, elle a fondé en 2018 la Société internationale des recherches sur la fiction et la fictionnalité (SIRFF) et codirigé le volume *Can Fiction Change the World?* (Legenda, 2023). Elle a participé au projet « DifdePo – Différences de potentiel : histoire, poétique et esthétique de

l'Oulipo », dirigé par Alain Schaffner, et au projet « ALEA – Figures et configurations du hasard en Occident », dirigé par Anne Duprat, tous deux financés par l'ANR.

Françoise Lavocat, ancienne élève de l'École normale supérieure et agrégée de lettres modernes, est professeure de littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle, membre de l'Institut universitaire de France, *fellow* au Wissenschaftskolleg de Berlin (2014-2015), docteur *honoris causa* de l'Université de Chicago. Depuis 2017, elle est membre de l'Académie européenne et, depuis 2022, présidente de la section littéraire. Ses recherches portent sur les théories de la fiction, les mondes possibles, la mémoire des catastrophes. Elle a notamment publié *Arcadies malheureuses* (Champion, 1997) ; *La Syrinx au bûcher* (Droz, 2005) ; *La Théorie littéraire des mondes possibles* (CNRS, 2010) ; *Fiction et Cultures* (2010) ; *Pestes, incendies, naufrages* (Brepols, 2011) ; *Fait et fiction : pour une frontière* (Le Seuil, 2016) ; *Les personnages rêvent aussi* (Hermann, 2020). Elle était responsable du projet « Hermès, histoire et théories des interprétations » (2009-2014), financé par l'ANR. Elle a codirigé avec C. Courtet, M. Besson et A. Viala, *Corps en scènes* (2015), *Mises en intrigues* (2016), *Violence et Passion* (2017), *Le Désordre du monde* (2018), *Le Jeu et la Règle* (2019), *Traversée des mondes* (2020), et avec C. Courtet, M. Besson et F. Lecercle *La Mémoire du futur* (2022) chez CNRS Éditions.

François Lecercle est professeur émérite de littérature comparée à Sorbonne Université. Il travaille sur la culture de la première modernité en Europe, notamment sur les rapports entre littérature et arts plastiques, la théologie des images, la démonologie et le théâtre. En 2013, il a monté et animé, avec Clotilde Thouret, le projet « Haine du théâtre » rattaché au Labex Obvil de Sorbonne Université. Dans ce cadre, il a organisé plusieurs colloques sur les querelles sur le théâtre en Europe, du XVI^e au XIX^e siècle et sur les scandales de théâtre du XVI^e siècle à nos jours. Quelques publications récentes : *L'Œil oblique. Essais sur l'image, la peinture et le théâtre* (Droz, 2020) ; *Scandales de théâtre* (dir. ; Sophia University Press, 2021) ; « Rewriting the Unwritten : On the History of Theatrophobia », *Forum Modernes Theater*, 2021, 32(2), 79-91 ; « Obscenity on the Stage : A Double-Edged Sword », *The Politics of Obscenity in the Age of the Gutenberg Revolution*, P. Frei et N.

Labère (dir. ; Routledge, 2022), p. 251-278. Il a codirigé avec C. Courtet, M. Besson et F. Lavocat *La Mémoire du futur* (2022) chez CNRS Éditions.

Ancien élève de l'École normale supérieure de Pise, **Enrico Medda** est professeur de langue et littérature grecques à l'Université de Pise et membre de l'Accademia Nazionale dei Lincei de Rome. Il est directeur de la revue *LEXIS* et membre du Conseil scientifique international Lettres et Sciences sociales de l'École normale supérieure de Paris/Paris Sciences et Lettres. Il participe à un groupe de recherche international, qui prépare l'édition avec traduction et commentaires de toutes les tragédies d'Eschyle pour l'Accademia dei Lincei de Rome. Il est l'auteur de nombreux essais sur la tragédie et la comédie du V^e siècle av. J.-C., rassemblés dans le volume *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, ETS, 2013. Il a publié avec V. Di Benedetto *La tragedia sulla scena* (Einaudi, 1997), traduit en français par C. Mauduit (Les Belles Lettres, 2022). Traducteur et commentateur de l'*Oreste* (BUR, 2001) et des *Phéniciennes* d'Euripide (BUR, 2006), son ouvrage le plus important est l'édition critique avec traduction et commentaire de l'*Agamemnon* d'Eschyle, en trois volumes (Accademia dei Lincei, 2017). Il travaille actuellement à l'édition critique des *Choéphores*.

Arnaud Orain est professeur de sciences économiques à l'Institut d'études européennes de l'Université Paris 8. Il a été aux États-Unis Davis Fellow du département d'Histoire de l'Université de Princeton (2015-2016) et Florence Gould Fellow des écoles de science sociale et d'histoire de l'Institut d'études avancées de Princeton (2020-2021). Ses recherches portent sur l'histoire des idées et l'histoire économique du XVI^e au XX^e siècle. Il a travaillé, notamment, sur les liens entre philosophie empiriste, théorie de la valeur et théorie de la décision, et sur ceux entre religion et économie. Il a été membre du projet « CONDOR – Inventaire analytique et matériel de la correspondance de Condorcet », financé par l'ANR. Il a dirigé plusieurs ouvrages et numéros spéciaux de revues autour de l'opposition à la principale école de pensée du XVIII^e siècle, la physiocratie. Il a publié en 2018, chez Fayard, *La Politique du merveilleux, une autre histoire du système de Law* (1695-1795) (Best Book Award 2019 de la European Society for the History of Economic Thought). Il est

également l'auteur de l'ouvrage *Les Savoirs perdus de l'économie. Contribution à l'équilibre du vivant* (Gallimard, 2023), qui questionne les relations entre savoirs économiques, démocratie scientifique et écologie.

Olivier Py est auteur, comédien, metteur en scène. Né à Grasse, il fait ses études supérieures à Paris. Après une khâgne au lycée Fénelon, il entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 1987 et commence des études de théologie. L'année suivante, il signe sa première pièce, *Des oranges et des ongles*, et fonde la compagnie L'Inconvénient des boutures. En 1995, il crée l'événement au Festival d'Avignon en signant la mise en scène de son texte *La Servante*, cycle de pièces d'une durée de vingt-quatre heures. En 1997, il prend la direction du Centre dramatique national d'Orléans, qu'il quitte en 2007 pour diriger l'Odéon-Théâtre de l'Europe. En 2013, il devient le premier metteur en scène nommé à la tête du Festival d'Avignon depuis Jean Vilar. Depuis février 2023, il dirige le théâtre du Chatelet. Il met en scène de nombreuses pièces où la parole théâtrale place le politique au centre : *Les Sept contre Thèbes*, *Les Suppliantes*, *Les Perses* d'Eschyle, *Le Roi Lear* de William Shakespeare, ou encore des textes personnels comme *Les Vainqueurs*, *Orlando ou l'impatience*, ou encore *Die Sonne* pour la Volksbühne... Depuis *Le Cahier noir*, premier roman écrit à 17 ans (publié en 2015), il multiplie les ouvrages et les genres : textes dramatiques, pour la jeunesse, théoriques, préfaces, traductions, scénarios... En 2017, avec *Les Parisiens*, le metteur en scène adapte, pour la seconde fois après *Excelsior (Hacia la alegria)*, un de ses romans au théâtre ; il propose au public du Festival d'Avignon *Hamlet* puis *Antigone*, pièces jouées par des détenus du centre pénitentiaire d'Avignon-Le Pontet, où il dirige des ateliers de théâtre depuis plus de quatre ans. En 2018, Olivier Py écrit et met en scène *Pur présent*, une trilogie tragique et contemporaine. *L'Amour vainqueur* est présenté lors de la 73^e édition du Festival d'Avignon. En 2021, il investit le jardin de la bibliothèque Ceccano pour y proposer un feuilleton théâtral en entrée libre et en plein air, mêlant acteurs professionnels et amateurs avec *Hamlet à l'impératif!* Pour sa dernière création comme artiste-directeur du Festival d'Avignon, Olivier Py présente *Ma jeunesse exaltée*, en miroir à *La Servante* qui, en 1995, inaugure son aventure dans cette manifestation hors

norme. Olivier Py ancre son œuvre au cœur des préoccupations de ses contemporains, afin de pouvoir ouvrir avec eux un dialogue poétique et politique. Le théâtre est sa culture et son instrument : avec lui, le verbe se transforme en action.

Metteur en scène et réalisateur, **Kirill Serebrennikov** est l'une des figures majeures de la création contemporaine en Russie. Il a notamment mis en scène des textes de Gorki, Ovide, Shakespeare ou Pouchkine, et signe des ballets pour le Bolchoï et en Europe. Persécuté par le régime en Russie, il a été obligé de quitter le pays quand la guerre a commencé. Ces dernières années, Kirill Serebrennikov a été aussi présent au Festival de Cannes avec *Le Disciple* (2016), *Leto* (2018) et *La Fièvre de Petrov* (2021), *La Femme de Tchaïkovski* (2022), qu'au Festival d'Avignon, avec *Les Idiots* (2015), *Les Âmes mortes* (2016), *Outside* (2019) et *Le Moine noir* (2022).

Anne Théron est une artiste qui écrit et fait de la mise en scène. Plusieurs de ses romans ont été publiés (chez Buchet Chastel, Grasset, Denoël, Les Solitaires Intempestifs). Elle a réalisé trois courts métrages (diffusion Arte) et un long, *Ce qu'ils imaginent*, avec Marie Trintignant, Julie Gayet, Anne Cantineau, Aurore Clément, Aurélien Wiik, Marc Barbé, Didier Bezace et Peter Bonke. Puis passionnée par la mise en scène et l'écriture de plateau, elle fonde la compagnie Les Productions Merlin, avec laquelle elle crée ce qu'elle appelle des « objets », où se mêlent recherche sur le corps, vidéo et son. Anne Théron a été artiste associée au théâtre Auditorium de Poitiers scène nationale, au Théâtre universitaire TU-Nantes et, depuis 2014, au Théâtre national de Strasbourg et à son école. Elle a mis en scène environ vingt-cinq spectacles-objets, aussi bien d'auteurs contemporains que de ses propres textes et adaptations, a été invitée trois fois au Festival d'Avignon (elle a ouvert le dernier Festival en juillet 2022 avec *Iphigénie* de Tiago Rodrigues, créé au Grand Opéra), et a souvent collaboré avec des écoles, plus particulièrement celle du TNS où elle a fait plusieurs mises en scène, à l'Ensatt, au Conservatoire de Poitiers, à l'Université de Poitiers ainsi qu'à celle de Nantes...

Paola Tubaro est directrice de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), membre du Centre de recherche en économie et statistique (CREST) et professeure

à l'École nationale de la statistique et de l'administration économique (ENSAE). Économiste et sociologue, elle mène des recherches interdisciplinaires au croisement des sciences sociales, de l'analyse des réseaux et de l'intelligence artificielle. Coresponsable du projet ANR HuSh (2020-2023) et porteuse du projet TRIA cofinancé par le CNRS et la MSH-Paris Saclay (2020-2022), elle étudie actuellement la place du travail humain dans les réseaux mondiaux de production de l'intelligence artificielle, ainsi que les inégalités sociales dans le travail sur les plateformes numériques. Elle s'intéresse également à l'éthique des données et de l'intelligence artificielle. Anciennement enseignante-chercheuse à l'Université de Greenwich à Londres, Paola Tubaro est aujourd'hui By-Fellow du Churchill College de l'Université de Cambridge et membre élue de la European Academy of Sociology. Membre des comités éditoriaux des revues scientifiques *Sociology* et *Revue française de sociologie*, elle a coordonné des numéros spéciaux dans *Social Networks*, *Sociological Research Online* et *Revue française de sociologie* entre autres. Elle est autrice de quatre ouvrages, quinze chapitres dans des volumes collectifs, et une quarantaine d'articles dans des revues à comité de lecture, dont *Sociology*, *Big Data & Society*, *Network Science*, *Information Processing & Management*.

Georges Vigarello est ancien élève de l'École normale supérieure d'éducation physique et sportive, agrégé de philosophie, directeur d'études à l'EHESS, membre honoraire de l'Institut universitaire de France, ancien président du conseil scientifique de la BnF (2000-2008).

Derniers ouvrages : *Histoire du viol, de la Renaissance à nos jours* (Le Seuil, 1998), *Histoire de la beauté, le corps et l'art d'embellir, de la Renaissance à nos jours* (Point Seuil, 2007), *Le Sentiment de soi, histoire de la perception du corps* (Le Seuil, 2014), *Histoire des émotions*, avec A. Corbin et J.-J. Courtine (3 vol., Le Seuil, 2016-2017), *La Robe, une histoire culturelle* (Le Seuil, 2017), *Histoire de la fatigue* (Le Seuil, 2020), *Une histoire des lointains* (Le Seuil, 2022).

Table des matières

Préface, Olivier Py, directeur du Festival d'Avignon	7
Introduction, Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat et François Lecercle.....	9

IL ÉTAIT UNE FOIS

Le théâtre comme espoir de réconciliation, SIMON FALGUIÈRES. ENTRETIEN AVEC FRANCIS COSSU, FRÉDÉRIC SAWICKI ET CAROLINE CALLARD	31
L'en-Droit du monde, SAMANTHA BESSON	45
Dernières nouvelles de la peur, PATRICK BOUCHERON	59
La spectralité et l'enchantement dans la littérature d'Amérique latine, MARÍA DEL PILAR BLANCO.....	67

FICTION, FÉERIE ET RÉEL

<i>Le Moine noir</i> ou la vérité de l'absence, KIRILL SEREBRENNIKOV. ENTRETIEN AVEC SYLVAIN GUYOT ET PIERRE SINGARAVELOU.....	77
Halluciner le réel, THOMAS ANDRILLON.....	89
Le jardin perdu d'Afrique, GUILLAUME BLANC.....	105
Les mondes possibles du fantastique : sur la multiplication du point de vue, MASSIMO FUSILLO.....	121
Raconter les êtres de l'ailleurs, GEORGES VIGARELLO	129

CHANGER D'HISTOIRES ?

L'ultime liberté d'Iphigénie, ANNE THÉRON. ENTRETIEN AVEC CLOTILDE THOURET ET PAULIN ISMARD ; AVEC LA PARTICIPATION DE MIREILLE BESSON, PATRICK BOUCHERON, CAROLINE CALLARD, IRÈNE HERRMANN ET GRÉGOIRE MALLARD.....	143
<i>Les Mille et Une Nuits</i> : raconter pour ne pas mourir ?, CAROLE BOIDIN.....	157
Inverser son destin : du mythe à la tragédie, ENRICO MEDDA.....	177
Faire la guerre au nom de la paix, IRÈNE HERRMANN.....	187

RACONTER AUJOURD'HUI

La folle impatience du théâtre, OLIVIER PY. ENTRETIEN AVEC TIPHAINÉ KARSENTI ET PATRICK BOUCHERON.....	203
Les mangeurs d'arlequins ou l'art d'accommoder les restes : fragments, collages, imaginaires, JANET BEIZER	215
Les merveilles économiques et la politisation d'Arlequin (France, années 1720), ARNAUD ORAIN.....	225
Travail du clic, travail sans qualité ?, ANTONIO A. CASILLI ET PAOLA TUBARO.....	245
Fictions du quotidien, ALISON JAMES.....	261
Apprendre à penser par et contre soi-même, un enjeu pour résister aux fausses informations, GRÉGOIRE BORST ...	273
Les « Rencontres Recherche et Création ».....	287
Comité scientifique des « Rencontres Recherche et Création » 2022.....	293
Bibliographies.....	297
Biographies des auteurs.....	309

L'éditeur de cet ouvrage s'engage dans une démarche éco-responsable
en utilisant des papiers issus de forêts gérées durablement
www.cnrseditions.fr

Composition : Le vent se lève...

