



## **Désobéir ? Désobéissez !**

*Entre obéissance et désobéissance, limites et prises de risque*



# Sommaire

- **Édito** **p. 4**  
> *Agathe Dumont, Elsa Polverel*
  
- **Invités**
  
- **La désobéissance du ventre ?** **p. 7**  
> *Alice Béja*
  
- **Virginia Woolf et le point de non-retour ou La littérature débridée** **p. 9**  
> *Anaïs Frantz*
  
- **Erich Von Stroheim : désobéir pour donner naissance à l'« Homme que vous aimerez haïr »** **p. 13**  
> *Clémentine Tholas-Disset*
  
- **Entre autorité et insubordination : le cas Coetzee** **p. 19**  
> *Madeleine Laurencin*
  
- **L'obéissance contestataire : l'exemple de *White-Jacket* et de *Billy Budd* de Melville** **p. 23**  
> *Antoine Vegliante*
  
- **Images de la désobéissance dans l'animé : révolte et résistance des images dans *Akira* de Katsuhiro Ōtomo (1988)** **p.27**  
> *Marie Pruvost-Delaspre*
  
- **Hors cadre : émancipations d'un art connecté** **p. 31**  
> *Cécile Welker*
  
- **Pointiller - regard orienté** **p. 34**  
> *Claire Pacquelet*
  
- **De la condamnation à la légitimation : Représentations de la désobéissance dans le feuilleton quotidien *Plus Belle la Vie*** **p. 38**  
> *Marine Legagneur*
  
- **La désobéissance civile et théologique : un délit ou un devoir en droit canonique ?** **p. 42**  
> *Elsa Déléage*
  
- **Apprendre à désobéir ? Libéralisme et enseignement littéraire sous la monarchie de Juillet** **p. 47**  
> *Stéphanie Bénard*
  
- **Biographies des auteurs** **p. 50**

# Édito

> **Agathe Dumont**  
**Elsa Polverel**

Désobéir.  
Être désobéissant.  
Faire acte de désobéissance.

La désobéissance «s'habille» d'entrée de jeu de l'*être* et du *faire acte*. Il n'est pas ici question d'un jeu de langage ou d'un amusement rhétorique. Car si la désobéissance est souvent considérée comme une *praxis*, l'interroger, la décliner, l'écrire, conduit à porter un regard sur la manière même dont nous la pensons. Nous agissons entre les mains de l'obéissance, dont le dispositif légal ne se révèle que sous la contrainte. Une obéissance inscrite au centre du fonctionnement individuel, arrangement problématique avec le langage d'abord, puis avec l'autorité sociale et politique. Ainsi, le combat/débat entre obéissance et désobéissance, ce compromis - acceptée mais toujours à remettre en jeu - est force agissante, en mouvement, producteur de pensée et de désir, amarré à la question tout aussi complexe de l'identité. On ne désobéit pas *de facto*, facilement. Ne pouvant pas traiter de la désobéissance en *général*, au risque de s'éloigner de la répétition productive de sens, ce troisième numéro de la revue *Traits-d'Union* s'est attelé à décrypter une désobéissance en actes. Non pas à ce qui constitue formellement la désobéissance, mais bien aux manifestations artistiques, politiques, sociales qui font acte de désobéissance dans nos sociétés ; le *passage à l'acte* dans la désobéissance et ses conséquences.

Nous avons surtout voulu mettre la notion à l'épreuve de différents champs disciplinaires et mettre les disciplines à l'épreuve de leur (dés)obéissance, avec l'injonction « Désobéissez ! » lancée aux doctorants de Paris 3.

L'articulation entre «obéir» et «agir» n'est pas simple à envisager. L'approche interdisciplinaire privilégiée par *Traits-d'Union* a été un prisme à travers lequel les différentes facettes de la désobéissance ont pu se répondre et se confronter. Traiter de la désobéissance ne va donc pas sans poser un certain nombre de problèmes épistémologiques et conceptuels et ouvre la voie à un ensemble de variations sur les thèmes de la résistance, de la transgression, du cadre, de la morale ou de l'identité. Les pratiques sont diverses et les éclairages théoriques nombreux : de la littérature au droit, de l'Histoire aux arts médiatiques ou au cinéma, les articles convoquent les figures de l'auteur engagé, du citoyen souverain, du provocateur ou de l'activiste. Toutes sont des figures désobéissantes, à différents niveaux, redéfinissant par leurs actions les contours d'une désobéissance impensée autant que ceux d'un conformisme intégré voire revendiqué, qui se matérialise entre la sphère du privé et la sphère du public, entre l'individu et l'autre.

Cette année, poursuivant le défi que nous nous sommes donné à la création de cette revue, l'échange entre disciplines et entre chercheurs se poursuit et nous accueillons trois articles de jeunes docteurs. Il nous est apparu évident que c'était sur un tel thème que la revue devait s'essayer pour la première fois à ce dialogue. En effet, l'université est le royaume des disciplines, du disciplinaire, de l'exigence de la pensée. Mais où placer l'apport de la pensée intellectuelle face à l'institution et au politique ? Comment s'articulent les pensées et manifestations artistiques avec le politique et le social ? L'université autorise, certes, des formes de désobéissance à travers la production d'un savoir, la transmission d'une connaissance, mais n'a-t-elle pas fini par intégrer la norme au point d'oublier l'exigence des pensées en mouvement ?

Nous ouvrons donc ce numéro avec l'article d'Alice Béja, nous rappelant les différents événements qui ont touché l'université ces dernières années. En soulevant la question du rôle des acteurs de l'université, elle interroge cette institution, au cœur d'un débat fragile entre obéissance et désobéissance; institution qu'il faut protéger sans conformisme tout en la poussant à se dépasser. C'est aussi le point de départ des pistes initiées au cours de ces pages : d'un côté, la désobéissance s'incarne et prend forme concrètement, d'un autre, elle agit dans la pensée ; une pensée ébranlée en son sein, une pensée qui ébranle les identités, les lois et les axiomes.

Ainsi, Clémentine Tholas-Disset trace le portrait de l'acteur hollywoodien Erich Von Stroheim, frôlant le travestissement, détournant son identité pour se reconstruire dans la désobéissance. Elle nous propose ainsi un cas de personification d'une figure désobéissante, devenue moteur de la création.

Anaïs Frantz s'évertue à dessiner une désobéissance dans le retrait de l'écriture de Virginia Woolf, qu'elle nomme « point de non retour ». Virginia Woolf crée de nouveaux espaces, comme pour éviter la désobéissance exploitée par un système normatif. Pour déjouer, sortir de l'espace établi d'une désobéissance bien en place, il faut travailler ailleurs, déplacer la pensée, la décaler, la « mettre à nue », comme nous le rappelle l'auteur de cet article.

C'est sur le lieu de l'écriture, de ses lettres fondatrices, que le débat continue. À travers l'exemple de John Maxwell Coetzee, Madeleine Laurencin travaille sur la question du choix qui s'offre à l'écrivain : entre la résistance littéraire et la résistance civile. Car la langue qui surgit contient sa propre résistance, elle *est* une résistance politique, mais aussi une résistance face aux règles littéraires, face à ce qu'elles impliquent et institutionnalisent.

L'écrivain Herman Melville, lui, semble avoir fait un choix d'engagement politique dans sa vie et dans son œuvre. Antoine Vegliante décrit la relation de l'écrivain au pouvoir dans son article « L'obéissance contestataire ». Melville, par la littérature et ce qu'elle donne à voir, montre « l'absurdité de l'autorité » : elle est un acte subversif en soi, au moment où elle se produit. Ainsi, l'obéissance devient désobéissance, et c'est la chance et la menace qu'impliquent une pensée de l'écriture qui obéit à la pré-inscription de l'autre. La chance de l'ouverture par la langue.

Finalement, peut-on réellement penser sans désobéissance, c'est-à-dire sans un double mouvement nécessaire et pourtant insoutenable de la pensée et de son contre, de l'analyse et de l'inanalysable qui l'accompagne, de l'avancée et de la résistance ?

C'est autour de la notion de pulsion et de son lien avec la désobéissance que l'article de Marie Pruvost-Delaspre se construit. À travers son analyse de *Akira* de Katsuhiro Otomo, elle montre que le manga est une forme contestataire, une contestation pour créer une identité. L'animé est vecteur de cette pulsion entre résistance et création. Que se passe-t-il lorsque le contrat n'est pas respecté et quand obéir n'apporte plus aucune satisfaction ?

Désobéir ce n'est pas seulement dépasser la loi, c'est s'interroger sur des mécanismes assimilés, qui impriment leur trace dans la production artistique et dans les manifestations sociales.

Comment penser sans s'exclure de l'autorité pour mieux la critiquer et tenter de repenser l'exercice du pouvoir ? C'est pour répondre à cette question que Cécile Welker nous emmène dans le monde du Netart, exemple d'une désobéissance agissante. L'auteur conduit à s'interroger sur les limites de la désobéissance, en se posant la question de la substituabilité du pouvoir. Dans le champ artistique, peut-on se passer d'un lieu d'accueil et de visibilité institué – les musées – pour se montrer et se donner à voir ailleurs ? Car obéir, d'une certaine manière, c'est accepter les règles d'un jeu prédéfini et s'octroyer une chance de pouvoir faire connaître et reconnaître sa production.

Dans un tout autre registre, Marine Legagneur réfléchit sur l'utilisation positive de la désobéissance par le service public, à travers l'exemple de France Télévisions. Dans son étude dramaturgique et sociale du format de la série télévisée, la désobéissance apparaît comme une nécessité narratologique, qui met en place une bonne ou une mauvaise désobéissance, selon qu'elle est individuelle ou collective. C'est en fonction l'acte performé que la valeur de la désobéissance change. Surgit alors la question de la moralité, du bien et du mal. La désobéissance ne saurait être tolérée que sous certaines formes et à certaines fins.

C'est aussi vers cette piste que s'oriente l'article d'Elsa Déléage sur le droit canonique et le droit civil. Ici, les règles de l'obéissance et la désobéissance ne peuvent être saisies que dans le contexte qui les a produit, générant forcément des contradictions dans la manière dont la société s'en empare.

Stéphanie Bénard, quant à elle, nous montre les limites de la désobéissance quand elle devient loi et se mue en obéissance, quand elle crée un modèle identitaire fixe et unique. La désobéissance devient un moyen de manipulation plus efficace que l'obéissance, se plaçant là sur le même registre syntaxique.

Enfin, Claire Pacquelet propose sa propre interprétation de la désobéissance, en images. C'est dans les interstices entre deux interprétations d'un (dés)obéissant, dans l'intervalle entre deux questions adressées au verbe « désobéir ? » qu'elle s'est arrêtée. Tentant de saisir ce qui est profondément instable, l'indétermination des frontières autant que la non résolution de cette désobéissance « en acte », dont elle traduit le mouvement.

Entre l'obligation – morale, civique – et le devoir, entre l'acceptation et la soumission, il semble nécessaire de s'exclure du système qui hiérarchise tant les principes de l'obéissance que ceux de la désobéissance. Désobéir participe alors d'un lent processus de réflexion, indissociable de l'amélioration de la vie collective et semble être une voie d'accès nécessaire à l'acte de penser.

Aucune autorité ne peut légitimer la désobéissance, mais celle-ci paraît inévitable pour interroger son pouvoir librement et en bouleverser les règles. Une société sans désobéissance serait une société sans pouvoir à contester, c'est-à-dire une société dans laquelle aucun individu ne serait en sécurité et où aucun ne pourrait prétendre à une quelconque reconnaissance ; une société sans avancées possibles.

Et puisque nous sommes une revue universitaire, essayons malgré tout de désobéir ! ■

**Traits  
d'Union**  
la revue du BDP3

**Avec le soutien  
du Bureau des doctorants (BDP3)**

**Comité de rédaction :**

Agathe Dumont / Elsa Polverel

**Secrétaire de rédaction :**

Vanille Roche-Fogli

**Comité de lecture :**

Inès Amami / Clélia Barbut

Thibault Chaix-Bryan / Claire Conilleau

Vinciane Garmy / Emilie Martz-Kuhn

Noémie Monier / Sarah Montin

Lison Noël / Elodie Vignon

**Conception graphique,**

**photographies, mise en pages :**

Claire Pacquelet ([www.icietacote.fr](http://www.icietacote.fr))

ISSN 2105-1135

# La désobéissance du ventre ?

> Alice Béja



**L**e mouvement des universités de l'année 2009 semble aujourd'hui n'être qu'un lointain souvenir. Il a été éclipsé par les manifestations contre la réforme des retraites, par le retour de la routine une fois que le Ministère est parvenu à effacer les revendications du monde de la recherche et de l'enseignement supérieur, en substituant aux revendications de fond quelques mesures apaisantes (augmentation des salaires de maîtres de conférences, adoption du contrat doctoral) et un discours alarmiste sur la tenue des examens du second semestre.

Depuis la fin des années 1960, les universités, aux États-Unis mais aussi en France (on songe à la créa-

tion de l'université de Vincennes – aujourd'hui Paris 8 St Denis – dans la foulée de mai 1968), se conçoivent comme des lieux de résistance de la pensée à la marchandisation de la culture et aux progrès du capitalisme triomphant. Cette résistance est avant tout, ce qui est logique dans une institution vouée à la création et à la transmission du savoir, intellectuelle et théorique. Elle se manifeste par la montée en puissance, certes tardive dans notre pays, des études consacrées aux minorités, aux mouvements sociaux, au post-colonialisme ou à la déconstruction du discours idéologique dominant, dans la lignée de penseurs comme Michel de Certeau, Michel Foucault, Jacques Derrida et Gilles

Deleuze. Cette désobéissance de la pensée s'articule cependant à un académisme persistant, à une forme de conformisme institutionnel qui fait souvent de l'université un refuge contre la société et ses valeurs, perçues comme anti-intellectuelles, plutôt qu'un lieu d'expérimentation théorique et critique ouvert sur le monde. Les universitaires sont alors décrits comme coupés du monde et des acteurs qui, dans le champ social, tentent de faire avancer leurs revendications sans jargon ni notes de bas de page.

Que se passe-t-il alors lorsque, comme on l'a vu en 2009, les universitaires se font acteurs de cette désobéissance, lorsqu'ils quittent

leur chaire (dont bien peu disposent aujourd'hui) pour descendre dans la rue ? Le mouvement de 2009 a été, à bien des égards, historique. Il s'est inscrit dans un mouvement de contestation plus vaste de la loi LRU (Loi relative aux libertés et responsabilités des universités), débuté en 2007 (année où s'est constitué le collectif Sauvons l'Université), mais qui n'a véritablement trouvé sa voix et sa cohésion que début 2009, à l'occasion d'une série de manifestations rassemblant plusieurs dizaines de milliers de personnes dans toute la France. Cette mobilisation s'est distinguée par la diversité des personnes qui s'y sont engagées (les Professeurs des Universités sont descendus dans la rue aussi bien que les chercheurs, précaires, administratifs ou étudiants, et jusqu'à certains présidents d'université, dont le pouvoir était pourtant renforcé par la réforme) ainsi que celle des moyens d'action. Désirant aller au-delà des outils traditionnels comme la grève, le blocage et la manifestation, les acteurs de l'université se sont lancés dans des cours en plein air, des blocages de routes et de gare, et dans ce qui a sans doute été l'un des symboles de cette mobilisation : la ronde infinie des obstinés qui a tourné à Paris, devant l'Hôtel de Ville, pendant plus de 1000 heures, et a essaimé dans plusieurs villes de France. Cette ronde a révélé à la fois la créativité politique de ce mouvement et les problèmes rencontrés par l'Université française aujourd'hui. Fondée sur le principe de l'échange et de la circulation (les gens vont et viennent, discutent en tournant), elle repose néanmoins sur un groupe de personnes relativement restreint, qui « assurent » une présence continue, alors que la majorité de ceux qui y participent ne font que passer quelques heures, en signe de soutien.

Comme la ronde, la mobilisation de 2009 s'est bien vite heurtée à des obstacles inhérents à la structure actuelle de l'institution universitaire et à ses contradictions. Tout d'abord, elle a trouvé peu de relais dans l'opinion publique, encore victime de nombreux clichés sur le métier d'enseignant-chercheur. Ensuite, elle s'est retrouvée prisonnière du devoir d'obéissance ressenti par les enseignants vis-à-vis de l'institution, notamment à l'approche des sessions d'examen du second semestre. Le Ministère s'est empressé de mettre en avant le risque pour les étudiants si le mouvement se poursuivait, injonction qui a largement contribué à la fragmentation de la mobilisation. Plus généralement cependant, il est apparu jusque dans les manifestations, que les motivations des uns et des autres différaient sensiblement. Là où de nombreux professeurs s'indignaient de l'attaque statutaire représentée par la proposition de modification du décret de 1984 sur le statut d'enseignant-chercheur, les plus jeunes appelaient à une refonte plus globale de l'institution universitaire et de ses politiques de recrutement, de plus en plus fondées sur le précaire<sup>1</sup>.

La désobéissance des universités s'est heurtée à un mur de mépris de la part du gouvernement, et à des concessions de façade destinées à apaiser les corporatismes plutôt qu'à ouvrir un véritable champ de réflexion sur les questions soulevées par le mouvement. La pratique de la désobéissance s'est trouvée à nouveau remplacée par une réflexion sur la résistance et un repli sur l'institution. Une nouvelle ronde qui s'obstine à ne pas voir que l'université n'est plus un refuge (si tant est qu'elle l'ait jamais été) d'où observer les remous de la société pour les théoriser grâce à la distance critique, mais le lieu même de la précarisation de l'emploi, de

l'individualisation des parcours et de la baisse de l'engagement. Le recours de plus en plus massif aux contrats à durée déterminée, aux vacances et autres types d'emploi temporaire parfois à la limite de la légalité a pour conséquence une charge de travail de plus en plus lourde pour les fonctionnaires restants (notamment administratif), une impossibilité de mobilisation réelle (chacun craint pour son poste) et une démotivation profonde des personnels.

Il y a aujourd'hui dans les universités françaises un choc générationnel, mais également un sentiment d'impuissance qui dérive d'une politique systématique visant à précariser la recherche et l'enseignement supérieur. Outre ses conséquences dramatiques sur le plan scientifique et pédagogique, celle-ci a également pour résultat la suffocation des velléités protestataires. L'« autonomie » des universités, telle qu'elle se met en place, renforce les dépendances (des doctorants vis-à-vis de leurs directeurs, des comités de sélection vis-à-vis du président d'université, des travailleurs précaires vis-à-vis de leur employeur, des chercheurs vis-à-vis des agences de financement comme l'ANR), cautionne les hiérarchies et atomise les parcours. En bref, elle ne laisse place qu'à une « désobéissance du ventre », reposant sur le désir d'avancement individuel et non sur les revendications collectives, et qui, en définitive, se satisfait des miettes que le politique veut bien lui donner. ■

#### Notes

1. Sur ce sujet, voir l'excellent petit livre du collectif P.E.C.R.E.S., *Recherche précarisée, recherche atomisée ; Production et transmission des savoirs à l'heure de la précarisation*, Paris, Raisons d'Agir, 2011.

# Virginia Woolf et le point de non-retour

## ou La littérature débridée

> Anaïs Frantz

« *L'identité, c'est le point de chute – ou d'inscription, comme on voudra dire – d'où part un tracé.* »

Jean-Luc Nancy<sup>1</sup>

La désobéissance est inscrite au fondement du processus de civilisation. Le vol de Prométhée dans la mythologie grecque, la transgression d'Eve dans la Genèse, le meurtre du père dans le mythe freudien, sont des passages à l'acte ambivalents. Ils apparaissent à la fois comme des gestes de démesure qui appellent la sanction, utilisés en contre-exemples pour les générations futures, et comme un acte positif, porteur de progrès, qui inaugure l'histoire humaine. La désobéissance correspond alors au refus – légitime – de se soumettre face à un ordre autoritaire. Cependant, le mythe l'associe étroitement à sa sanction. Le geste de révolte est ainsi raconté depuis sa répression. L'ordre n'est finalement pas remis en question, il est même justifié par l'épisode.

Le théâtre de Marivaux fonctionne selon un tel schéma. Le travestissement entre le maître et le valet, ou entre les sexes, est temporaire ; il bouleverse la norme mais le dénouement rétablit généralement la situation initiale. Toutefois, une

évolution a eu lieu, du moins une découverte. Le conditionnement social a été mis à nu. Le théâtre a une visée révélatrice si ce n'est révolutionnaire. Il éduque, comme dans *L'Île aux esclaves* (1725) où Trivelin, descendant d'esclaves jadis révoltés par « la cruauté de leurs maîtres », corrige – ou « guérit » – les « maîtres » venus s'échouer sur l'île-utopie en les rendant « sains, c'est-à-dire humains, raisonnables et généreux pour toute [leur] vie »<sup>2</sup>. Comme dans les mythes fondateurs, la transgression apporte hauteur de vue et connaissance : « Vous avez été leurs maîtres, et vous en avez mal agi ; ils sont devenus les vôtres, et ils vous pardonnent ; faites vos réflexions là-dessus. La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous : je ne vous en dis pas davantage »<sup>3</sup>. La réticence, dans le discours de Trivelin (« faites vos réflexions là-dessus » ; « je ne vous en dis pas davantage »), laisse le propos ouvert, ambigu. L'expérience transgressive aurait permis aux personnages de retrouver une innocence des sentiments, une bonté naturelle que la société aurait dénaturée. Mais le concept de classes n'apparaîtra, en France, qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, avant d'être théorisé par Marx. En 1725, la Révolution est sans doute unimaginable. La « différence des conditions » semble une réalité inébranlable.

### Le point de non-retour

En revanche, le travail littéraire de Virginia Woolf, au début du XX<sup>e</sup> siècle, cherche le *point de non-retour*. Le geste de désobéissance est moins évident que dans le mythe du péché originel par exemple, car il opère dans le retrait de l'écriture. Il est pourtant radical. Plutôt que de s'inscrire dans une structure maîtrisée qui veillerait sur l'équilibre entre obéissance et désobéissance, ou sur une norme que le travestissement révélerait sans y toucher, la transgression venant justifier ou nuancer la règle, la désobéissance woolfienne agit en profondeur et au secret, minant, de l'intérieur, l'ordre des représentations. Elle préfigure en cela la stratégie politico-poétique de Monique Wittig qui, refusant la domination linguistique d'un masculin général et le mythe idéologique de « la-femme »<sup>4</sup>, s'introduit « dans le champ (de bataille) privilégié qu'est la littérature où s'affrontent les tentatives de constitution du sujet »<sup>5</sup>. La différence sexuelle n'est pas, pour Wittig, une donnée biologique : elle relève d'une « réalité textuelle »<sup>6</sup>, c'est-à-dire d'une construction culturelle. La littérature constitue dès lors l'espace par excellence où faire advenir des genres inattendus, telles « les guérillères »<sup>7</sup> qui, comme Wittig l'écrivit au sujet des lesbiennes, « ne sont pas des femmes »<sup>8</sup> mais des créatures fabuleuses issues de la bibliothèque de l'écri-

vain. Les guérillères sont avant tout le pronom personnel collectif féminin pluriel « elles » dont l'assaut, dans le roman éponyme, bouleverse l'ordre grammatical du discours selon le harcèlement de l'adversaire (le masculin dominant) et les effets de surprise propres à la guérilla littéraire.

Pour Virginia Woolf, le geste d'écrire, lorsque l'on est une femme, constitue en soi un geste de désobéissance. Ce qu'illustrent, dans *Une Chambre à soi*, Jane Austen rédigeant *Orgueil et préjugés* sous le couvert d'un papier buvard<sup>9</sup> et George Sand se cachant derrière un pseudonyme masculin<sup>10</sup>. Il y a encore la sœur de Shakespeare dont la sanction

sociale aurait eût tôt fait de réprimer la révolte : « n'importe quelle femme, née au seizième siècle et magnifiquement douée, serait devenue folle, se serait tuée ou aurait terminé ses jours dans quelque chaumière éloignée de tout village, mi-sorcière, mi-magicienne, objet de crainte et de dérision »<sup>11</sup>. Écrire nécessitait alors de désobéir d'une part aux mœurs qui retranchaient les femmes du côté de la procréation, leur interdisant toute activité de création ; d'autre part au conditionnement social qui les empêchait de trouver le temps et l'espace nécessaires au travail de l'écrivain (la fameuse « chambre à soi »). Sans compter les obstacles d'ordres financier et moral qui limitaient l'instruction des fem-

mes, neutralisant leur émancipation, auxquels Woolf ajoute l'obstacle formel d'une littérature « réalisée par des hommes d'après leurs propres besoins et pour leur propre usage »<sup>12</sup>, réduisant la production féminine au genre plus « malléable »<sup>13</sup> du roman. « Nul doute, écrit Woolf, que nous ne voyions un jour la femme changer la forme du roman pour ses fins à elle, quand elle aura la liberté de ses mouvements ; nous la verrons alors préparer quelque véhicule nouveau qui ne sera pas nécessairement en vers, pour la poésie qui est en elle »<sup>14</sup>. Quelques mois auparavant, elle notait, dans son *Journal* : « Je crois qu'après *Orlando* je n'écrirai plus d'autres romans. J'inventerai une nouvelle dénomination pour mes livres »<sup>15</sup>.

Le moment où Virginia Woolf prononce, à Cambridge, les deux conférences sur « La Femme et le roman » qui seront publiées en 1929 sous le titre *A Room of One's Own*, coïncide en effet avec la parution d'*Orlando*. La réflexion sur la littérature et le travestissement dont le roman est l'occasion ne peut donc pas ne pas être appréhendée dans la perspective d'*Une Chambre à soi*. Toutefois, Woolf considère le roman « trop long pour une farce et trop frivole pour un livre sérieux »<sup>16</sup>. Elle distingue son écriture de l'exploration des « tréfonds »<sup>17</sup> de la subjectivité, comme elle l'a fait dans *Le Phare*. *Orlando* n'est pas non plus le « livre abstrait, mystique, aveugle »<sup>18</sup> qu'est *Les Phalènes*. Il est « le fruit d'une impulsion parfaitement déterminée, et même irrésistible. J'aspirais à la gaieté. J'aspirais à la fantaisie. J'aspirais (et cela, c'est important) à donner aux choses leur valeur caricaturale »<sup>19</sup>. L'ouvrage se caractérise par la franchise et l'ironie d'une écriture sans repentirs.

Le personnage d'*Orlando* est inspiré par Vita (Victoria Mary Sackville), poète et romancière dont la liberté de mœurs et l'assurance dans la création impression-



ment Virginia Woolf : « Le spectacle de Vita si libre et pleine d'aisance me donne toujours un grand plaisir. Elle me rappelle je ne sais quelle image d'un navire affrontant la mer avec noblesse et magnificence, toutes voiles dehors, offertes au soleil qui les dore »<sup>20</sup>. Orlando apparaît bien à l'image de ce navire, traversant l'histoire littéraire depuis le siècle de Shakespeare jusqu'à l'époque contemporaine de la publication du livre<sup>21</sup> en éternel trentenaire, affranchi de l'emprise du temps. De même, le roman qui porte son nom fraie une avancée franche et sûre à travers le genre narratif auquel il appartient, s'arrangeant avec liberté et élégance de ses contraintes. En 1927, Woolf décrit le projet comme une « biographie commençant en 1500 et qui se poursuivra[it] jusqu'à notre époque [...] avec un changement de sexe en cours de route »<sup>22</sup>. Elle ajoute : « Je pense que je vais m'amuser à esquisser cela rapidement pendant une semaine ».

Avec *Orlando*, Virginia Woolf inaugure « un style parodique, très clair et tout simple, [élaboré] pour que l'on en comprenne chaque mot »<sup>23</sup>. Elle apprend « à écrire des phrases directes » et à « tenir en bride les réalités »<sup>24</sup> du récit. La clarté de l'écriture et la légèreté du récit lui valent sa reconnaissance auprès du public : « Je crois que je puis me permettre de dire que j'ai désormais ma place parmi les écrivains notoires », écrit-elle dans son *Journal* le 7 novembre 1928<sup>25</sup>. Le succès n'était pas prévu. Mais il n'affaiblit en rien le geste de désobéissance enjouée qui a conduit l'écriture du roman. L'ironie reste intacte, et la liberté de l'intrigue continue d'étonner. La puissance de subversion du texte est peut-être même augmentée par la malice et la désinvolture qui s'en dégagent.

Comme chez Wittig, la désobéissance ne signifie pas la guerre – affrontement spectaculaire, emphase dramatique,

violence, pleurs. Elle vise au contraire à l'éviter. Tel est le projet de *Trois guinées* que Woolf rédigera dix ans plus tard, dans un état d'esprit complètement différent de l'insouciance amoureuse dans laquelle s'est écrit *Orlando*. On est en 1937. Les fascismes montent en Europe. Woolf entreprend l'analyse lucide du fonctionnement social qui mène à l'inévitable qui se prépare. Dans l'urgence, elle propose des mesures concrètes. Elle élabore, à l'enseigne de *La République* de Platon, l'organisation d'une société apte à « empêcher la guerre »<sup>26</sup>. Elle imagine la classe des « marginales », version féminine des Philosophes, dont la fonction serait de garder la Cité tout en étant exemptes des contraintes sociales et des intérêts lucratifs et honorifiques. Garder la Cité : des médailles et autres signes du pouvoir érigés pour « hypnotiser l'esprit humain »<sup>27</sup> et qui inhibent « la faculté humaine de changer et de créer de nouveaux points d'attache, de nouveaux ensembles »<sup>28</sup>. La garder de la « routine »<sup>29</sup>, des ornières, des guides. En fait, Woolf imagine un espace de désobéissance en marge du contrat social : non pas le mythe du péché originel, c'est-à-dire la sanction comme origine de la société ; mais la *zone franche du travail analytique* qui, à l'instar de la littérature, a le droit, et le devoir, de toucher à tous les genres et de retoucher tous les textes<sup>30</sup>.

La désobéissance, chez Woolf, n'est pas le passage à l'acte exemplaire exploité par le système normatif. Elle est l'engagement à la vigilance et à la résistance, dans le retrait de la chambre de lecture et d'écriture. Elle veille à créer de nouveaux horizons et empêcher l'éternel retour du même.

### La littérature débridée

Et c'est sans travestissement, c'est-à-dire sans retour possible à une situation initiale qui déterminerait le

« vrai sexe »<sup>31</sup>, qu'Orlando devient une femme au milieu du roman. L'événement désobéit à toutes les attentes du récit et trouble l'assignation de genre. Il advient alors que le personnage a atteint le sommet des honneurs militaires virils, qu'il a été sacré duc et nommé ambassadeur en Turquie, et que l'instance narratrice s'apprête à « prendre la plume pour écrire *Finis* »<sup>32</sup>. Mais plus encore, il déroge à la curiosité biographique qui exige « La Vérité ! »<sup>33</sup> en découvrant une « totale nudité »<sup>34</sup> illisible de par sa singularité.

Dans la *Poétique*, Aristote décrit les règles d'une bonne composition. L'art de l'imitation, qui est l'art du poète, « doit représenter les choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être »<sup>35</sup>. Simple ou complexe, l'intrigue doit ainsi comporter « commencement, milieu et fin »<sup>36</sup> ; quelle qu'elle soit, elle doit en outre répondre à la « vraisemblance ou la nécessité »<sup>37</sup>. Enfin, les faits relatés doivent viser à « exciter la crainte et la pitié »<sup>38</sup> et à procurer le plaisir tiré d'une bonne imitation. Le principe étant celui de la « reconnaissance »<sup>39</sup> : c'est-à-dire d'« un passage de l'ignorance à la connaissance ». Dans *Orlando*, l'impératif biographique de « vérité », plutôt que de terminer le récit sur le triomphe ou la mort du personnage en vue d'une œuvre cohérente et d'une « vie » aboutie, fait soudain éclore une bouture événementielle imprévue qui relance la lecture de manière extraordinaire et déstabilisante.

Au moment attendu du dénouement, Orlando sombre ainsi dans un sommeil de sept jours avant de s'éveiller comme au premier matin de la Création : « Il apparaît totalement nu à nos yeux et, tandis que les trompettes clament « la Vérité ! la Vérité ! », force nous est

de l'avouer : il est devenu femme »<sup>40</sup>. La parodie de la Genèse se poursuit : « Depuis le commencement du monde, on n'avait jamais vu créature plus ravissante. Ses formes alliaient la force de l'homme et la grâce de la femme »<sup>41</sup>. Ni « homme » ni « femme », Orlando incarne un genre inattendu mais « ravissant[...] ». L'événement déconcerte et suscite une réaction de pudeur narrative qui se traduit par la tentative des gardiennes de la vertu poétique de voiler la découverte :

« Chasteté, Pureté et Pudeur sous l'impulsion, sans doute, de Curiosité, jetèrent à cette nudité une espèce de serviette qui, malheureusement, rata sa cible de plusieurs pouces. Orlando se regarda des pieds à la tête dans une longue psyché, n'eut pas l'air troublé le moins du monde, puis s'en fut, probablement, prendre son bain. »<sup>42</sup>

La nonchalance du personnage et l'ironie de l'instance énonciatrice défont tout programme de lecture : institution de la différence sexuelle, scène de la pudeur, nu à la toilette et femme-objet, mythe de Psyché (pulsion scopique et châtement)... La découverte d'Orlando résiste aux horizons d'attente en *présentant l'imprésentable* sans céder à la curiosité voyeuriste ou à la réduction théorique : « Il nous suffit de présenter les choses dans leur simplicité : Orlando avait été homme jusqu'à l'âge de trente ans ; puis il devint femme et l'est encore à ce jour »<sup>43</sup>.

Telle est la *franchise* du roman woolfien : non pas l'honnêteté ou l'exhibitionnisme du biographe, mais la zone franche du poétique qui est exempt des valeurs établies. Dégaagée des fausses pudeurs de la morale et d'une littérature pudibonde, l'exposition d'Orlando est néanmoins voilée : par le texte d'une part, qui oblige à la lecture (et non au « spec-

tacle ») ; par le fait qu'Orlando est poète d'autre part, mettant en abyme le *retrait de la littérature* :

« Sa façon de rester assise sur une chaise à longueur de journées, occupée à penser, une cigarette entre les doigts, devant une feuille de papier, une plume et un encrier. Si seulement les sujets, avons-nous envie de protester (car notre patience est à bout), avaient un peu plus de considération pour leurs biographes ! Quoi de plus irritant que de voir votre sujet, à qui vous avez consacré tellement de temps et de soins, échapper totalement à votre emprise et s'adonner... Voyez-là soupirer et suffoquer, rougir et pâlir, voyez ses yeux tantôt brillants comme des lampes tantôt blafards comme des lueurs d'aurore... »<sup>44</sup>

Le personnage oppose à l'entreprise intrusive et totalisante de la « biographie » la résistance de la *vie à l'œuvre*, par quoi il n'y a pas un « vrai moi » qui, selon les préceptes du genre, serait « le résumé de tous les possibles que nous avons en nous ; dirigés et enfermés par le moi Chef, le moi Clé, qui amalgame[rait] et contrôle[rait] tous les autres »<sup>45</sup>. « Orlando » nomme le point de non-retour qui exige une re-fonte perpétuelle du sens et des formes, « dépassant de loin les capacités de logement d'une biographie, considérée comme complète dès qu'elle se borne à rendre compte de six ou sept moi, alors qu'une personne peut aisément en compter six ou sept mille »<sup>46</sup>.

Le roman woolfien ne conduit pas de l'ignorance à la connaissance comme le préconise Aristote, mais de l'attendu à l'inconnu. Ou plus exactement encore de la norme à la mise à nu. Il révèle la « totale nudité » de toute « identité », découvrant la part absolument sauvage et irréductible de la « vie » dans sa réserve d'imprévisibilité et son potentiel formel, dont seule la *littérature débridée*, exempte de « la loi du genre »<sup>47</sup>, est capable de rendre compte. ■

## Notes

1. Jean-Luc, Nancy, *Identité. Fragments, franchises*, Paris, Galilée, 2010, p. 42.
2. Marivaux, *L'île aux esclaves*, Paris, Pocket, 2006, p. 31.
3. *Ibid.*, p. 79.
4. Monique, Wittig, « Le point de vue, universel ou particulier », *La Pensée straight*, Paris, éd. Amsterdam, 2007, p. 89.
5. *Ibid.*, p. 91.
6. *Ibid.*
7. Voir Monique, Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969.
8. Monique, Wittig, « La pensée straight », *La Pensée straight*, op.cit., p. 61.
9. Virginia, Woolf, *Une chambre à soi* [1929], trad. Clara Malraux, Paris, Robert Marin/Denoël, 1951, p. 90-95.
10. *Ibid.*, p. 68-69.
11. *Ibid.*, p. 69.
12. *Ibid.*, p. 104.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. Virginia, Woolf, 18 février 1928, *Journal intégral 1915-1941*, tr. Colette-Marie Huet et Marie-Ange Dutartre, Paris, Stock, 2008, p. 712.
16. Virginia, Woolf, 22 mars 1928, *ibid.*, p. 713.
17. Virginia, Woolf, 7 novembre 1928, *ibid.*, p. 736.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. Virginia, Woolf, 4 juillet 1927, *ibid.*, p. 687.
21. Virginia, Woolf, *Orlando* [1928], trad. Catherine Pappo-Musard, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 318.
22. Virginia, Woolf, 5 octobre 1927, *Journal intégral 1915-1941*, *ibid.*, p. 700.
23. Virginia, Woolf, 22 octobre 1927, *ibid.*, p. 701.
24. Virginia, Woolf, 7 novembre 1928, *ibid.*, p. 736.
25. *Ibid.*, p. 735.
26. Virginia, Woolf, *Trois Guinéas* [1938], trad. Viviane Forrester, Paris, 10/18/Des femmes, 1977, p. 31.
27. *Ibid.*, p. 187.
28. *Ibid.*, p. 188.
29. *Ibid.*
30. Voir Jacques, Derrida, *Passions*, Paris, Galilée, 1993, p. 65.
31. Voir Michel, Foucault, « Le vrai sexe », *Dits et écrits 4*, Paris, Gallimard, 1980, p. 117-123.
32. Virginia, Woolf, *Orlando*, op.cit., p. 132.
33. *Ibid.*, p. 136.
34. *Ibid.*
35. Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996, § 25.
36. *Ibid.*, § 7.
37. *Ibid.*, § 9.
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*, § 11.
40. Virginia, Woolf, *Orlando*, op.cit., p. 136.
41. *Ibid.*
42. *Ibid.*, p. 136.
43. *Ibid.*, p. 137.
44. *Ibid.*, p. 259.
45. *Ibid.*, p. 300.
46. *Ibid.*, p. 299.
47. Voir Jacques, Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

# Erich Von Stroheim : désobéir pour donner naissance à l'« Homme que vous aimerez haïr »<sup>1</sup>

> *Clémentine Tholas-Disset*

Après quelques apparitions insignifiantes dans des longs métrages américains à partir de 1915<sup>2</sup>, le visage dur et menaçant d'Erich Von Stroheim ne crève l'écran qu'en 1918 grâce aux premiers films de propagande hollywoodiens encouragés par le Gouvernement Wilson et son Comité d'Information Publique<sup>3</sup>. Grâce à ces films de guerre, traitant du premier grand conflit mondial du vingtième siècle, cette « gueule » peut enfin se révéler pour faire ensuite frissonner l'Amérique et le reste du monde. Interprétant principalement des rôles de hun impitoyable à l'élégance impeccable, l'acteur accepte que son visage devienne l'incarnation cinématographique d'un mal étranger dont le gouvernement des États-Unis et Hollywood ont besoin pour construire une vision manichéenne du monde dans laquelle l'Amérique a la part belle et l'Europe représente la décadence de l'Occident. Tandis que les autres vedettes de l'époque, Charles Chaplin, Mary Pickford ou Douglass Fairbanks, œuvrent à se présenter comme des héros patriotes qui soutiennent corps et âme la nation<sup>4</sup>, Erich Von Stroheim n'hésite pas à se faire remarquer en devenant l'Ennemi, rejetant de fait les canons sociaux et moraux de l'époque.

Accepter de jouer les anti-héros participe de la stratégie surprenante de ce comédien d'origine autrichienne qui refuse d'embrasser un destin ano-

nyme dans le Nouveau Monde où il pourra, selon lui, renaître<sup>5</sup>. Afin de se réinventer, il choisit de construire un personnage fictif qu'il interprète à la ville comme à l'écran lui permettant de défier son destin d'immigrant, de désobéir à l'autorité du monde des studios de cinéma et de mépriser la bienséance de la société des années 1920. Les mensonges et les inventions de l'artiste semblent l'enfermer de manière définitive dans son personnage car il devient difficile de dissocier sa vie réelle et sa vie fantasmée. Cependant, c'est bien ce tour de force qui le conduira sur le chemin de la gloire ; Von Stroheim, premier véritable méchant du cinéma, reste, à l'instar de Charles Chaplin, l'une des rares vedettes de la période muette à connaître la gloire dans le parlant et à ne pas voir son aura disparaître. En devenant à dessein un être odieux, il entre au panthéon des acteurs hollywoodiens alors que tant d'autres sombrent dans l'oubli.

## Désobéissance initiale et création du double cinématographique

Erich Von Stroheim s'illustre par son art de la fraude : c'est un faussaire, un usurpateur d'identité que personne ne semble inquiéter. En effet, afin de se soustraire au devenir traditionnel des masses d'immigrants, Erich Oswald Stroheim, fils d'un couple de commerçants juifs, se présente en 1909

aux services de l'immigration d'Ellis Island sous un nouveau patronyme, Erich Oswald Hans Maria Von Stroheim. Ce simple « Von » va faire de lui un homme totalement différent, fils d'aristocrate catholique, officier de l'armée, dont le passé est créé de toutes pièces<sup>6</sup>. Refusant de n'être qu'un quelconque inconnu, le jeune homme va commettre un acte de désobéissance fondateur, un mensonge originel qui transforme son identité pour se donner la chance d'une vie nouvelle. Remettre en cause la valeur de l'état civil est, à ses yeux, une façon d'échapper à sa condition, même si elle est loin d'être médiocre car ses parents sont aisés, et d'accéder à des cercles puissants et fortunés. Cette fausse identité grandiose va évoluer au fil des ans, redevenant graduellement plus modeste et plausible sans que Stroheim révèle pour autant qui il est véritablement<sup>7</sup>. Soulignant la mythomanie intrinsèque de l'homme, Fanny Lignon se demande même : « Erich Von Stroheim a-t-il jamais dit la vérité ? »<sup>8/9</sup>.

La construction du personnage de Von Stroheim passe non seulement par la fabrication d'un nom mais aussi par la mise au point d'une apparence physique bien spécifique, laquelle lui permet de revendiquer une appartenance à un corps militaire noble et à une classe sociale aisée. Ainsi, pour pousser plus loin son entreprise de désobéissance, il bâtit son iden-

tité sur un mensonge verbal renforcé par un mensonge visuel : l'homme se pare d'un uniforme blanc immaculé, de croix de guerre, d'un sabre et d'un monocle. Il a d'ailleurs choisi ce costume avant même de se rendre à Hollywood et fait faire des copies d'une photo où il pose dans cet accoutrement dès 1910<sup>10</sup>. Ainsi, Erich Von Stroheim dispose d'une seconde peau qu'il utilise d'abord pour renvoyer une image de puissance et de respectabilité mais qui va ensuite lui servir à mettre l'accent sur son altérité et son statut d'étranger dangereux. L'uniforme doit impressionner, d'abord de manière positive, puis faire peur car il rappelle le soldat allemand, celui par qui le malheur international arrive et qui met en péril l'équilibre du monde. Ce costume appartient donc au personnage de bouc émissaire dont le cinéma a besoin pendant la Grande Guerre et devient un accessoire qui provoque la haine et la répulsion du public<sup>11</sup>. Les studios surnomment d'ailleurs l'acteur « l'homme que vous aimerez haïr »<sup>12</sup>, tandis que Mary Pickford est « La petite Fiancée de l'Amérique » (*America's Sweetheart*), Chaplin est « Charlot » ou « Le Petit Homme » (*The Little Man*) et Buster Keaton « Le Visage de Marbre » (*The Great Stone Face*).

Grâce à son costume, Von Stroheim marque les esprits avec encore plus de force puisqu'il est figé dans une image unique : l'*archvillain*, personification du mal. Cette représentation stable lui permet de trouver facilement sa place dans le *star system* naissant ; les spectateurs ont besoin d'un homme à détester. D'ailleurs, le costume semble même avoir dupé les services secrets américains pendant la guerre, puisqu'un dossier sur les activités de Von Stroheim, potentiel espion étranger, a été retrouvé aux archives nationales américaines ; ces documents montrent que la menace

incarnée par le personnage inventé pour le cinéma était pris extrêmement au sérieux par les autorités de l'époque<sup>13</sup>. Néanmoins, dans les années 1920, l'« image germanique », créée par Stroheim grâce au vol d'un nom et d'un uniforme, perdure mais revêt une valeur positive au sein du système hollywoodien. Quand il passe de l'autre côté de la caméra à partir de 1919, l'habit de parade est remplacé par une mise maladivement impeccable et le nom est mis en avant pour permettre à Von Stroheim d'endosser un nouveau rôle à Hollywood : celui du cinéaste maniaque et tyrannique aux méthodes quasi-militaires<sup>14</sup>. L'industrie du film semble cautionner cette désobéissance initiale qui a permis de donner vie à ce personnage singulier capable de troubler les foules et de tenir d'une main de fer une équipe de tournage. Si Von Stroheim adopte les recettes habituelles du succès à la mode hollywoodienne, il va néanmoins plus loin car son personnage lui donne l'opportunité de se poser comme un champion de la transgression dans un cadre socio-professionnel rigide, tandis que les autres vedettes jouent le jeu des studios.

### L'homme qui méprisait les lois d'Hollywood

Un autre aspect de la désobéissance prônée par Erich Von Stroheim est à chercher dans son travail de réalisateur où il fait figure de créateur insoumis et fantasque, refusant de se plier aux contraintes artistiques et financières traditionnelles, voire aux obligations idéologiques de ce système puissant. Le code du travail de l'industrie du film ne semble pas s'appliquer à lui puisqu'il gère sa carrière et ses projets en fonction de ses désirs et non des règles des producteurs. En 1912, Von Stroheim entame son périple vers l'Eldorado ca-

lifornien, s'établissant d'abord à San Francisco puis au Lac Tahoe où il accumule les emplois sans lendemain et se lance dans l'écriture de courtes pièces. Suite à ses échecs répétés, il décide finalement d'aller tenter sa chance plus au sud dans les studios cinématographiques de Los Angeles où l'on propose des rôles de figurant<sup>15</sup>. A partir de 1915, Stroheim fréquente la foule de l'industrie du film en s'introduisant d'abord comme un expert de tout ce que a trait à l'Europe (vêtements, décors, objets) pouvant officier comme consultant sur les tournages puis intégrant la foule des *extras* sollicités pour la multitude de films tournés<sup>16</sup>, avant de devenir assistant réalisateur de David Wark Griffith en 1917<sup>17</sup>. Von Stroheim appartient dès lors à une communauté du divertissement, en marge de la société et dont les membres sont d'abord traités comme des parias avant de devenir des modèles de réussite<sup>18</sup>.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la guerre s'avère être un véritable tremplin pour la carrière de Von Stroheim qui, du fait de sa « germanité » revendiquée, se retrouve propulsé sur les écrans. Sa célébrité lui permet d'accéder rapidement au rang de cinéaste. En 1919, il arrive à convaincre le producteur Carl Laemmle, directeur d'Universal, de financer *Maris Aveugles* (*Blind Husbands*, Universal Film Mfg Co., 1919) qui raconte les amours illicites d'une jeune américaine et d'un officier autrichien. Ce film, révolutionnaire dans son traitement des relations amoureuses et du sexe à l'écran, remporte un très grand succès après d'un public las des histoires de guerre et de la moralité exacerbée de nombreux films<sup>19</sup>. Imposant sa griffe, Von Stroheim propose une intrigue érotique et scandaleuse en rupture avec les aventures asexuées en vogue,

comme par exemple dans les films mettant en scène Mary Pickford. L'artiste fait voler en éclat la morale puritaine et bourgeoise de la société américaine qu'Hollywood s'évertue à valoriser d'ordinaire, montrant ainsi que le cinéma peut aussi être utilisé pour véhiculer un message alternatif et dérangeant. Son travail de réalisateur lui permet de déconstruire la vision hollywoodienne du monde, à savoir une image unifiancée et non problématique ; Von Stroheim désire mettre en lumière les failles de la société dans laquelle il vit.

Fort de sa réussite, Von Stroheim peut continuer de travailler derrière la caméra. Le tournage de son troisième long métrage, *Folies de Femmes* (*Foolish Wives*, Universal Film Mfg Co., 1922), s'avère extrêmement révélateur de son comportement vis-à-vis de la hiérarchie de l'industrie cinématographique et de son souhait de s'affranchir des règles de production habituelles des studios. L'homme souhaite mener les tournages comme il l'entend et non comme les producteurs l'ont décidé ; il est le seul maître à bord et ne veut appartenir à aucun système. Ignorant les contraintes budgétaires, il décide de faire reconstruire avec le plus d'exactitude possible le Café de Paris et la place sur laquelle il se trouve à Monte-Carlo, afin de rendre compte de la vie des riches Américains et Russes blancs séjournant sur la Côte d'Azur au début du siècle. Von Stroheim pousse même l'excès jusqu'à demander que les sous-vêtements des officiers soient brodés, que les accessoires soient absolument identiques aux objets originaux. Son perfectionnisme vise à créer non une vague fiction mais une reproduction ultra réaliste du monde qui donnera plus de poids à son propos. Les caprices du cinéaste et son refus de tenir compte

des consignes de ses supérieurs font du film un véritable gouffre financier<sup>20</sup>. De plus, Stroheim ne veut pas respecter la durée traditionnelle des films de l'époque : il décide, malgré une violente altercation avec Irving Thalberg, nouveau responsable de production d'Universal, que *Folies de Femmes* doit faire trois heures. Mais les longueurs du film obligent le studio à remanier et raccourcir l'œuvre pour pouvoir la commercialiser<sup>21</sup>. Ce qui pourrait apparaître comme des anecdotes de tournage illustre en fait de manière flagrante la complexité du comportement de Von Stroheim vis-à-vis du système des studios : il cherche à utiliser la structure hollywoodienne tout en lui désobéissant et en la détournant afin de faire des films qui lui semblent valides. Tout en acceptant de faire partie de l'industrie américaine du film, il en méprise ses règles car il veut créer des œuvres en accord avec sa vision du monde et le devoir de réalisme et de véracité que le cinéma se doit de respecter.

### **D'une désobéissance au modèle hollywoodien à une désobéissance au modèle américain ?**

Von Stroheim est le premier d'une catégorie bien spécifique de cinéastes hollywoodiens, réalisateurs venus d'Europe dicteront leur loi à Hollywood pour aider l'industrie à se régénérer. Jean-Loup Bourget les appelle les « corps étrangers »<sup>22</sup>, souvent en désaccord complet avec les règles rigoureuses du système hollywoodien car privilégiant la dimension artistique du cinéma plutôt que son aspect mercantile. La rébellion et l'entêtement de Von Stroheim finissent par le mener sur le chemin de la disgrâce : le tournage inachevé du très décrié *Queen Kelly* (Gloria

Swanson Productions, 1928)<sup>23</sup> ruine sa carrière de cinéaste et celle de l'actrice Glowria Swanson par la même occasion. Cette descente aux enfers collective est, d'ailleurs, évoquée dans le film de Billy Wilder, *Boulevard du Crépuscule* (*Sunset Boulevard*, Paramount Pictures, 1950), où Von Stroheim joue Max, ancien pygmalion de Norma Desmond interprétée par Swanson, devenu son majordome une fois la gloire passée. Néanmoins, malgré les humiliations et les revers de fortune infligés à Von Stroheim, *persona non grata* à Hollywood au cours des années 1930<sup>24</sup>, le cinéma ne peut l'oublier et se passer du visage de son personnage. Comme tous les méchants cinématographiques, il revient encore et toujours, alors qu'on le croit vaincu.

La longévité et le succès controversé d'Erich Von Stroheim s'explique en fait par sa capacité à créer et valoriser un univers qui lui est propre tant en temps qu'acteur que comme réalisateur puisqu'il se met en scène dans ses œuvres. La pose défiante, l'œil souvent lubrique, souligné par son monocle, et le sourire pervers qu'adopte Von Stroheim témoignent de son mépris à l'égard de la société contemporaine qu'il cherche constamment à vilipender. Pour désobéir aux codes d'un monde qu'il honnit, il refuse de se laisser séduire par le positivisme des années 1910 et 1920, découlant de l'essor du progressisme et de la fin de la Première guerre mondiale. Dans l'imaginaire « Vonstroheimien », il semble flotter comme un parfum de nostalgie, lié à la fascination pour les anciennes hiérarchies du monde d'avant-guerre et à un rejet du présent, associé à la laideur et la dépravation. Paradoxalement, même s'il choisit de vivre aux États-Unis pour atteindre son rêve de gloire, l'Amérique qu'il montre à l'écran n'a rien de d'attirant. Stro-

heim nie les valeurs de la liberté, de la Frontière ou une nouvelle civilisation pour souligner la naïveté, l'ignorance et la vanité des Américains dans *Maris Aveugles* (Universal Film Mfg Co., 1919) ou *Folies de Femmes* (Universal Film Mfg Co., 1922), voire leur cupidité et leur brutalité dans *Les Rapaces* (*Greed*, Metro-Goldwyn Pictures Corp. 1925)<sup>25</sup>. Les films qu'il dirige soulignent son désir de s'affranchir des représentations habituelles et trop bienveillantes de l'Amérique véhiculée par Hollywood. Ainsi, de façon assez surprenante au vu de son passé et de ses tendances mythomanes, Erich Von Stroheim affirme vouloir se démarquer du mensonge ambiant pour montrer la société telle qu'elle est réellement :

*Pas plus aux conventions qu'à la mode, je n'ai tiré mon chapeau [...] J'ai toujours dit la vérité telle que je l'ai vue. Ça a plu ou Ça n'a pas plus mais en tout cas c'était la vérité telle que je l'ai vue. D'aucun diront que j'ai tendance à voir le sordide. Non, mais je parle aussi de ce qui se passe derrière les rideaux tirés, derrière les verrous poussés, de ce que la politesse et le bon ton veulent qu'on passe sous silence, par c'est ce que l'on fait caché qui explique le comportement au grand jour et on ne peut dissocier les deux*<sup>26</sup>

Prenons l'exemple de *Folies de Femmes*, décrit comme une « dissection acide des folies sociales ». Le réalisateur y donne à voir la dépravation, les péchés ou les secrets que l'on cherche ordinairement à cacher ; le faste de Monte-Carlo devient le théâtre sordide de la tromperie, de la convoitise, de la luxure, de l'homosexualité, du rapt, du viol, et du meurtre<sup>27</sup>. Bien que n'étant pas son premier film, cette œuvre matricielle pose clairement les thèmes récurrents de l'œuvre de Von Stroheim. Dans *Blind Husbands*, *The Devil's Passkey* (Uni-



versal Film Mfg Co. 1920), *Merry-Go-Round* (Universal Film Mfg Co., 1923), *Queen Kelly*, *The Wedding March* (Paramount Famous Lasky Corp., 1928), on retrouve les mêmes jeunes cœurs purs en proie à des intrigants, des relations menacées par des désirs charnels incontrôlés, des êtres mis en péril par la soif de pouvoir, des destins brisés par les perversions d'un monde où les valeurs morales disparaissent. Ce sont les instincts animaux qui régissent les

interactions et non plus la raison. Von Stroheim dépeint une société malade qui contamine les individus sains et les entraîne dans sa chute ; il n'hésite pas à incarner à plusieurs reprises les corrupteurs venus d'Europe, pour souligner une fois de plus le conflit entre le Vieux Continent et le Nouveau Monde. Prenant un plaisir certain à choquer en soulevant des tabous, le cinéaste met en avant la noirceur du cœur humain et la bassesse des agissements.

Tout comme les autres films de Von Stroheim, *Les Rapaces*, adaptation cinématographique de *McTeague*, dénonce avec fureur la médiocrité et l'envie incontrôlable qui pousse les hommes à s'entretuer. A.R. Fulton célèbre le traitement naturaliste de l'histoire par le réalisateur qui, pour essayer de filmer la vérité sans détours, illustre la cruauté en racontant la « désintégration » d'un homme dont la cupidité causera sa perte<sup>28</sup>. Le souci du détail et les éléments réalistes qui permettent de recréer la véracité des situations donne à l'intrigue une valeur plus grande<sup>29</sup>. On trouve chez Stroheim d'autres références picturales utilisées pour dénoncer avec sophistication et symbolisme le monde moderne, vénal et incompréhensible<sup>30</sup>. La scène finale du film, rappelant de manière étrange les vanités de la Renaissance, utilise des gros plans sur des objets, des animaux morts ou des visages déformés, en les alternant avec des plans d'ensemble sur *Mc Teague*, enchaîné à l'homme qu'il a tué et condamné à mourir de soif dans le désert ; un montage qui met en évidence la sauvagerie et la futilité de l'existence. Von Stroheim s'oppose donc radicalement à l'idéologie américaine d'un cinéma qui exprime, selon Anne-Marie Bidaud, une vision d'avenir, un projet utopique représentant une sorte d'Amérique idéale dans lequel chacun peut se projeter<sup>31</sup>. Le propos de Von Stroheim est d'ébranler l'Amérique et ses certitudes de manière brutale et crue, car le cinéaste ne semble pas arriver à trouver sa place dans la société de son époque qui est volontairement aveugle. Tout comme le feront les écrivains de la *Lost Generation* (Fitzgerald, Hemingway, Stein), Von Stroheim révèle l'hypocrisie et la noirceur des « Roaring Twenties » qui cachent le mal-être ambiant derrière le faste et l'amusement.

Dans son travail, Von Stroheim désobéit abondamment aux contraintes de divertissement et de séduction fixées par les normes hollywoodiennes car il montre sans fard la laideur, la violence ou encore la mort. Sa résistance aux canons cinématographiques américains passe par son goût de l'inhumanité tant dans les rôles qu'il incarne que dans les films qu'il dirige ; André Bazin va même jusqu'à le décrire comme un « cinéaste de la cruauté »<sup>32</sup>. Montrer l'inmontrable, à savoir l'insoutenable vacuité, la corruption et le non-sens de la société moderne telle qu'il l'observe, est paradoxalement l'expression de son anticonformisme. Mais c'est aussi le moyen qu'il a trouvé pour s'attirer les faveurs d'un spectateur friand de sensations fortes, obtenues par le spectaculaire ou le scandale ; de ce fait, il répond à certaines exigences fixées par le système hollywoodien puisqu'il satisfait les goûts du public. Néanmoins, sa démarche est osée car Erich Von Stroheim n'hésite pas à montrer de manière volontairement choquante la bassesse et les travers humains, à exhiber ce qui devrait rester caché afin de protéger la morale et de maintenir l'ordre ; on peut d'ailleurs se demander s'il n'ouvre pas la voie à des réalisateurs tels que Bertolucci ou Pasolini en Italie ou ensuite Cronenberg en Amérique du Nord. Cependant, il est intéressant de noter qu'Erich Von Stroheim est moins libertaire et indomptable que l'on pourrait le croire. En effet, peut-être par choix personnel ou obligé par ses producteurs, ou encore par égard pour son public américain aux origines puritaines, le cinéaste finit toujours par rétablir l'ordre et châtier les scélérats dans ses différentes œuvres. Même si les héroïnes ou les héros de ses films ne ressortent jamais indemnes de leurs mésaventures et que les « *happy-endings* » sont rares chez cet éternel pessimiste, le crime

ne reste toutefois jamais impuni et les normes sociales chères aux États-Unis sont rétablies. Dans une certaine mesure, ceux qui décrivent Von Stroheim comme un antiaméricain notoire ou qui suggèrent qu'il fait un cinéma aux antipodes du cinéma américain<sup>33</sup> se méprennent car le cinéaste semble être un américain qui use de son européanité pour observer d'un œil critique le pays dont il a rêvé. Son cinéma révèle, certes, une certaine désillusion vis-à-vis de la Terre Promise outre-Atlantique, mais il est, en réalité, tout aussi intransigeant concernant l'Europe. Comme le dit Gavin Lambert, il dénonce la tromperie de l'Europe et le matérialisme de l'Amérique<sup>34</sup>, fustigeant par là-même les divers pans de la civilisation occidentale et les excès dont elle souffre.

Erich Von Stroheim, artiste indépendant, capable de se jouer des systèmes des studios pour véhiculer ses idées mordantes, est passé à la postérité et a forcé le respect en suscitant plus souvent l'antipathie et la peur que la sympathie à l'écran comme sur les tournages<sup>35</sup>. Sa personnalité cinématographique est un écran de fumée, un masque extraordinaire qui lui permet de s'affirmer comme un perturbateur et un révolté et de réaliser les films qu'il désire sans se laisser impressionner ou écraser par la machine hollywoodienne. Son personnage d'homme exécration rejetant l'autorité et les normes va servir de socle à la construction de son projet artistique : exposer la vérité, quel que soit le prix à payer. Von Stroheim n'a pas peur de mentir, de duper, d'enfreindre les lois officielles et officieuses de l'industrie hollywoodienne et de la société de l'entre-deux guerres, de choquer et d'outrager pour atteindre son but, quitte à devenir un objet de haine. Pourtant, le cas Von Stroheim montre bien la perméabilité des

frontières entre la haine et l'amour ; grâce à son insoumission immuable et son refus de contenter ses semblables, il est devenu le modèle du traître exécrationnel aussi adulé que le héros, et a influencé plusieurs générations d'acteurs (vraisemblablement Robert De Niro, Anthony Hopkins ou Jack Nicholson) et de réalisateurs. L'Amérique et Hollywood semblent avoir accepté et validé la désobéissance de Von Stroheim car ce n'est pas tant l'homme qui ment que le personnage qu'il a créé pour s'exprimer librement comme tout citoyen américain. En outre, cette désobéissance permet à l'artiste de créer sa propre « loi », qui prend des largesses avec les règles professionnelles, esthétiques ou sociales tout en s'y soumettant dans une certaine mesure ; Von Stroheim peut ainsi se faire le porte-parole d'une voix minoritaire, décalée, mais nécessaire au bon fonctionnement de toute société. ■

#### Notes

1. « *The Man you love to hate* »
2. *Old Heidelberg* (1915), *Intolerance* (1916), *The Flying Torpedo* (1917), *Panthea* (1917), *For France* (1917)
3. Le CPI (*Committee Public Information*) ou Comité d'Information Publique (traduction proposée par André Maurois, dans André Maurois, *Histoire du peuple américain*, Paris, Éditions Littéraires de France, 1955-1956) est mis en place par le président Woodrow Wilson le 13 avril 1917 et son action confiée à George Creel. Son but est de s'occuper de la propagande officielle du gouvernement américain et de créer des partenariats entre le gouvernement et les entreprises privées souhaitant soutenir l'effort de guerre. Parmi les films produits par le CPI, on peut citer *The Hun Within* (Famous Player Lasky Corp., 1918) ou *In the Heart of Humanity* (Universal Mfg Corp., 1919).
4. Chaplin, Pickford et Fairbanks participent à des campagnes de promotions des bons de la liberté (*liberty bonds*) dont la vente auprès de la population permet de financer l'effort de guerre américain. Ils tournent également dans des courts et des longs métrages patriotiques mettant en avant l'altruisme et la générosité du peuple américain dans son combat pour sauver le monde de la barbarie prussienne. Leslie Midkiff Debauche, *Reel Patriotism : The Movies and World War I*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997, pp. 30-60.
5. Richard Koszarski, "The fate to avoid was the fate of anonymity", in *Von : The Life and Films of Erich*

*Von Stroheim* [1983], New York : Limelight Editions, 2001, p.3.

Arthur Lening, "In America, he could be reborn", in *Von Stroheim*, Lexington: University Press of Kentucky, 2003, p. 17.

6. Richard Koszarski, *op.cit.*, pp. 3-4.

7. Arthur Lening, *op.cit.*, pp. 1-7.

8. Fanny Lignon, *Von Stroheim : Du ghetto au gotha*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9.

9. Pour préserver son identité fictive, il se garde bien d'évoquer ses années de vache maigre à New York, au cours desquelles il semble avoir travaillé comme commis dans une société d'import-export et même dans une maison close et continue de faire référence à son ascendance illustre dans les documents légaux qu'il remplit. Les différentes biographies de l'artiste montrent que les déclarations de Von Stroheim se contredisent souvent et révèlent la fragilité de ce passé imaginaire.

10. Richard Koszarski, *Von : op.cit.*, p.7.

11. Kevin Brownlow mentionne une anecdote rapportée par Valérie Von Stroheim, la femme de l'acteur-réalisateur : le jour de l'armistice de 1918, alors que le couple sort dans la rue pour se joindre à la liesse populaire, la foule reconnaît l'acteur et, le prenant pour son personnage d'allemand malveillant, se met à lui hurler dessus et à lui jeter des pierres. Les Von Stroheim s'enfuient et décident de rester cloîtrés chez eux.

Kevin Brownlow, John Kobal, *Hollywood : The Pioneers*, Londres: William Collins / Sons and co, 1979, p. 248.

12. Koszarski explique qu'Erich Von Stroheim s'accommode très bien de son rôle mais n'apprécie pas le nom trouvé pour l'exprimer.

13. Elliot Einzing Porter, "The Two Vons: the World War I Secret Government Investigation of Erich Von Stroheim", *Film History: An International Journal*, Volume 22, n°3, 2010, pp. 329-346.

L'enquête sur Von Stroheim, retrouvée par hasard dans un dossier concernant l'acteur Wilhelm Von Brincken, a été menée par la MID (*Military Intelligence Division*) et vise à creuser les liens entre l'acteur-réalisateur et le consul allemand et le Dr Konrad Von Schoech. Stroheim ayant déclaré avoir fait partie de l'armée autrichienne, ainsi que certains membres de sa famille, le gouvernement des Etats-Unis en vient à penser qu'il est en relation avec l'ennemi et qu'il utilise le repérage de lieux de tournages pour des films comme prétexte pour relever des informations pour les puissances étrangères.

14. Jean-Loup Bourget, *Hollywood : La norme et la marge*, Paris : Nathan, 1998, pp. 222-223.

15. Richard Koszarski, *op.cit.*, pp. 14-15.

16. *Ibid.*, pp. 17-19.

Arthur Lening, *op.cit.*, pp. 25-26.

17. Richard Dyer MacCann, *The First Film Makers* (Iowa City: The Scarecrow Press, 1989), p. 227.

On ne saura jamais si Von Stroheim fait ses armes ou non au sein de l'équipe de *Naissance d'une Nation* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith Corp., 1915) mais il commence à travailler à Los Angeles au moment du tournage de ce film.

18. Kevin Brownlow, John Kobal, *op.cit.*, p.91.

19. *Ibid.*, p. 248.

20. *Ibid.*, p. 256.

Richard Dyer MacCann, *op.cit.*, p. 227.

21. Richard Dyer MacCann, *op.cit.*, p. 228.

22. Jean-Loup Bourget, *op.cit.*, p. 214.

23. À cause des frais trop nombreux engendrés par les lubies de Von Stroheim et ses désaccords avec Gloria Swanson sur les scènes d'amour, le cinéaste est licencié et ne dirige pas le film dans son entier. La vedette féminine, assistée de Gregg Todland, reprend les rennes du tournage mais n'arrive à produire qu'un film médiocre.

24. Fanny Lignon, *op.cit.*, p. 315.

25. Richard Dyer MacCann, *op.cit.*, p. 220.

26. Déclaration d'Erich Von Stroheim, citée dans Maurice Bessy, *Erich Von Stroheim*, Paris : Pygmalion, 1984, p.195.

Fanny Lignon explique que Von Stroheim emprunte en fait cette citation à Frank Norris, l'auteur de *McTeague* libre qui donnera le film *Les Rapaces* (1925) et la fait sienne.

Fanny Lignon, *Von Stroheim : Du ghetto au gotha*, p. 341.

27. S.J. Perelman, "Cloudland Revisited: Vintage Swine", dans Richard Dyer MacCann, *op.cit.*, pp. 237-239.

28. Le titre anglais du film est *Greed*, c'est à dire la cupidité.

29. A.R. Fulton, "Naturalism : From McTeague to Greed", dans Richard Dyer MacCann, *op.cit.*, p. 247

30. Herman Weinberg et Joel W. Finler parlent de l'art pictural et du stylisme dans l'œuvre d'Erich Von Stroheim.

Richard Dyer MacCann, *op.cit.*, pp. 233 ; 248.

31. Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain : cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Masson, 1994, pp.13-15.

32. André Bazin, *Le Cinéma de la cruauté : de Bunuel à Hitchcock*, Paris, Flammarion, 1975, p. 12.

33. Gavin Lambert, "Stroheim : He didn't Really Belong to America", dans Richard Dyer MacCann, *op.cit.*, p. 261.

34. Gavin Lambert, "Stroheim : He didn't Really Belong to America", p. 261.

35. Arthur Lening, *op.cit.*, p. 60.

# Entre autorité et insubordination: le cas Coetzee

> **Madeleine Laurencin**

J.M. Coetzee : lauréat du Prix Nobel de littérature en 2003, double lauréat du Booker Prize (1983 et 1999), docteur *honoris causa* de nombreuses universités... La figure de l'écrivain qu'il présente et donne au monde n'est pas celle d'un révolutionnaire. Alors que le régime d'apartheid polarise l'Afrique du Sud jusqu'en 1993, Coetzee refuse de s'engager aux côtés d'écrivains et d'hommes politiques. En effet, il reste convaincu que son rôle est d'écrire et non pas de se battre pour une cause. Cette décision marque le souhait pour Coetzee d'obéir à ses principes. De ce fait, il désobéit aux attentes de l'État comme d'autres écrivains engagés tels Nadine Gordimer ou Alex la Guma. La désobéissance, comme refus de se plier à l'autorité apparente, qu'elle soit séculaire ou morale, pour seule raison qu'elle est en position d'autorité, reste ancrée dans un code de conduite étroit auquel l'écrivain se tient. En effet, après avoir obtenu un doctorat aux États-Unis en 1969, Coetzee y reste pour enseigner dans l'état de New York. Mais lorsqu'il fait une demande de visa permanent en 1971, Coetzee voit sa demande refoulée. Motif invoqué : avoir participé, alors qu'il était professeur, à une occupation illégale de Hayes Hall en mars 1970. Cet acte de protestation contre la guerre du Vietnam le force à repartir en Afrique du Sud, où il reste malgré le climat politique jusqu'en 2002, date de son départ définitif vers l'Australie. Ainsi, la manifestation contre la guerre du Vietnam est son seul acte de désobéissance

civile ouverte, alors même qu'il est à l'étranger. Au vu de sa position sur le rôle de l'écrivain, cette résistance active semble presque être un acte de jeunesse, une désobéissance en acte à l'étranger qui est peut-être à l'origine d'une désobéissance littéraire plus feutrée une fois de retour au pays. La décision de l'écrivain de se retirer du débat politique relève-t-elle donc d'une volonté de résistance littéraire, d'un désir de se confronter non pas avec la société, mais avec son texte ? Dans *Vers l'âge d'homme*, deuxième volet d'une autobiographie fictive (ou du moins partielle), le personnage principal, John, explique combien il se sent à l'étroit en grandissant en Afrique du Sud, ce qui l'a poussé à partir pour l'Angleterre : son pays « court à la révolution », et il refuse d'y participer<sup>1</sup>. Coetzee explique par ailleurs dans son discours de lauréat du prix Jérusalem que c'est « le *pouvoir* du monde sur le corps [de l'écrivain] » qui est à la source de l'obnubilation qu'a la littérature sud-africaine avec les relations de pouvoir. Il faudrait donc lire les romans de Coetzee comme une tentative d'échapper à cet étau, de désobéir à cette vérité implacable. Cependant, à vouloir désobéir aux attentes de l'État et désobéir aux attentes du monde académique épris de littérature post-coloniale à l'époque, Coetzee, court-il le risque de désobéir aux principes d'écriture énoncés par Blanchot ? Alors même qu'il refuse de se laisser enchaîner par l'histoire de son pays, et se tourne vers son texte, laisse-t-il au lecteur un espace littéraire suffisant, et

la liberté nécessaire pour que celui-ci puisse avoir une lecture autre que celle voulue par l'écrivain ?

## « Une littérature enchaînée »<sup>2</sup>

C'est dans un contexte marqué par la décision prise par l'ONU en 1973 de considérer l'apartheid comme crime contre l'humanité que J.M. Coetzee, fraîchement revenu au pays, publie son premier roman, *Terres de crépuscule*.<sup>3</sup> Comme ses six autres romans publiés jusqu'à la fin du régime, le roman n'est pas censuré. Les rapports de censure de trois de ses livres (*En attendant les barbares*,<sup>4</sup> *Au cœur de ce pays*<sup>5</sup> et *Michael K, sa vie, son temps*<sup>6</sup>) laissent entrevoir une obéissance formelle aux règles en vigueur à l'époque. *Michael K* est vu comme « une fable ».<sup>7</sup> Les romans de Coetzee sont destinés à des lecteurs « sophistiqués ».<sup>8</sup> La position prise par un des censeurs, Mme Scholtz, est une affirmation de la littérature comme source de plaisir, sans dimension didactique. En qualifiant les lecteurs de « sophistiqués », elle souligne que la lecture de l'œuvre nécessite un discernement qui permette de ne pas prendre au pied de la lettre l'histoire contée. Or *Michael K* traite d'un jeune homme persécuté par un régime militaire qui refuse de lui laisser la possibilité de vivre hors du système. La situation en Afrique du Sud en 1983 n'est pas aussi tragique, mais on ne peut ignorer les échos entre l'œuvre et la réalité, comme par exemple les couvre-feux et les barrages routiers : « À la lisière de la ville, il tomba sur un

barrage routier, le premier qu'il avait vu depuis Paarl [...] Il hésita un moment : à sa gauche, des maisons, à sa droite, une briqueterie. Pour s'échapper, une seule issue : retourner en arrière.»<sup>9</sup> Michael K disparaît à la fin du roman sans laisser de trace et échappe aux mains de l'état et des services de santé, alors que six ans auparavant, en 1977, c'est entre ces mêmes mains que Steve Biko, figure emblématique du 'Black Consciousness Movement' et l'un des organisateurs des manifestations de Soweto en 1976, meurt, suite à son arrestation lors d'émeutes.

S'il s'est plié aux règles établies par un régime oppressant, Coetzee n'en a pas moins fait preuve d'insoumission envers ceux qui étaient censés lui dicter sa conduite d'écrivain. Ces trois romans établissent la conception de la désobéissance qui est celle de Coetzee : une désobéissance d'écrivain et non de personnalité publique. Coetzee refuse l'idée de devoir agir parce qu'il écrit, de prendre position dans le monde parce qu'il est célèbre. Il revendique la position de l'écrivain qui n'a de comptes à rendre qu'à sa plume, au-delà de l'histoire qui s'écrit autour de lui : il refuse « la colonisation du roman par le discours historique ».<sup>10</sup> Ces romans ne se focalisent pas sur le contemporain, mais utilisent l'allégorie et la fable<sup>11</sup> pour désobéir et évoquer de manière détournée la situation sud-africaine, donner une dimension moins étroite à son œuvre, dans la lignée de La Fontaine et de Kafka.

Coetzee parvient cependant à n'obéir aux ressorts de la littérature post-coloniale qu'en apparence, en retournant ces figures rhétoriques sur elles-mêmes. Alors que l'allégorie, comme nous l'avons vu, est censée ouvrir les portes à l'interprétation au-delà de la contextualisation historique de l'œuvre, Coetzee, dans *En attendant les barbares*, utilise la jeune fille bar-

bare comme une figure de vérité tout autant que d'intemporalité. La jeune fille est mutilée lors d'un interrogatoire mené par l'État, et refuse de parler de son passé ou de son traumatisme, ce qui fait que le Magistrat ne peut tirer d'elle aucune réponse utile. Son corps couvert de cicatrices devient une carte indéchiffrable que le Magistrat ne cesse de scruter pour y découvrir une clef lui permettant d'interpréter les cicatrices et de fait de comprendre la jeune fille : « Une chose devient de plus en plus claire pour [lui] : tant que les marques inscrites sur le corps de cette jeune fille ne seront pas déchiffrées et comprises, je ne peux pas la laisser partir. »<sup>12</sup> Cependant, le corps ne révèle aucun secret, n'amène jamais le Magistrat à une quelconque vérité transcendante, à l'image des tessons de poterie recouverts de l'écriture des barbares qui ne sont jamais traduits, et de ce texte plastique produit par Coetzee qui ne se prête au jeu de l'allégorie que pour mieux s'y dérober.<sup>13</sup>

Dans *Qu'est-ce que la littérature*, Jean-Paul Sartre fait l'apologie de la littérature de combat, qu'il définit ainsi : « L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie. Quand l'une est menacée, l'autre l'est aussi. Et ce n'est pas assez que de les défendre par la plume. Un jour vient où la plume est contrainte de s'arrêter et il faut alors que l'écrivain prenne les armes. »<sup>14</sup> Pour Coetzee, au contraire, le rôle de l'écrivain est de ne pas se mêler des questions historiques, même s'il ne peut s'empêcher d'y réagir, comme il le fait en publiant en 1990 *L'âge de fer*<sup>15</sup> qui se déroule sur fond de violence dans les *townships*. Son écriture devient acte de désobéissance envers les attentes d'un autre régime autoritaire, celui du monde académique : il est issu d'un pays « post-colonial » et pourtant son écriture n'habite pas l'espace créé par Homi Bhabha dans *The Location of Culture*, espace

d'ambivalence et de reprise des tropes occidentaux à travers le prisme de la société post-coloniale.<sup>16</sup>

Coetzee s'érige donc en figure réfractaire, refusant de se plier aux canons de la littérature post-coloniale, et se détachant de la situation politique sévissant en Afrique du Sud à l'époque. Il revendique son indépendance vis-à-vis de l'histoire contemporaine comme de la littérature. Néanmoins, s'il est un domaine dans lequel Coetzee respecte l'autorité, c'est celui de l'écriture même. En effet, écrivain presque autocratique, il travaille son texte de façon minutieuse, laissant peu de liberté au lecteur et au texte.

## Autoritas de l'écrivain et liberté du lecteur

Coetzee se trouvait à l'étranger dans les années soixante, et son approche de la désobéissance est formée par son expérience de la guerre du Vietnam.<sup>17</sup> Ce passé, comme il le décrit dans *Scènes de la vie d'un jeune garçon*<sup>18</sup> et *Vers l'âge d'homme*, lui permet aussi d'avoir une approche personnelle de la production. Coetzee choisit ainsi de centrer ses romans sur des thèmes plus abstraits que la lutte des classes ou l'inégalité raciale. Il se tourne vers une variation sur le thème du roman anti-pastoral dans *Au cœur de ce pays*, ou la réécriture de l'histoire de Robinson Crusoé dans *Foe*,<sup>19</sup> qui lui permet de travailler la question de la vérité et de la véracité du roman et de l'histoire rapportée. De façon frappante, Coetzee remet en question l'autorité de Defoe, en narrant la « véritable » histoire de la conception de *Robinson Crusoé*. Cependant, cette réécriture est semée de doutes et de silences, laissant le lecteur se demander si *Foe* n'est pas simplement une autre version possible de la genèse d'un roman représentatif de la littérature coloniale. En refusant de s'attacher aux thématiques de ré-



volte et de réappropriation des mythes fondateurs, Coetzee ne se conforme pas aux canons littéraires mis en place dans les années quatre-vingts, selon lesquels la littérature issue des anciennes colonies réagissait contre les métropoles.<sup>20</sup> Les jeux d'imitation et les effets d'écho, ainsi que la contestation des « grands récits » occidentaux qui auraient effacé et couvert les récits des pays colonisés, ne se retrouvent que très peu dans l'œuvre de Coetzee. C'est à partir de références littéraires européennes qu'il travaille. Dans *Vers l'âge d'homme*, Coetzee explique comment

il n'a commencé à s'intéresser aux récits d'exploration des Boers qu'une fois arrivé à Londres. Il offre une approche de biais, un retour sur un pays abordé comme une terre à découvrir et à comprendre. Coetzee ne désire pas être vu comme un écrivain africain, il n'estime pas que la production littéraire africaine soit du même niveau que celle du monde occidental, elle ne lui est que « périphérique, et peu considérée sur la scène mondiale ».<sup>21</sup> Le concept de centre et de périphérie est alors très en vogue dans les milieux critiques,<sup>22</sup> ce qui n'empêche pas les préjugés exis-

tant entre production occidentale et production post-coloniale. Coetzee transcrit dans ses textes sa décision de désobéir à l'attribution d'étiquettes qu'il réprovoque.

Dès *Terres de crépuscule*, Coetzee s'interroge sur l'acte de désobéissance, ses motivations et ses conséquences. Le protagoniste travaille sur un rapport concernant la propagande au Vietnam et la meilleure façon de gagner les populations autochtones à la cause américaine. Son supérieur hiérarchique se nomme Coetzee. L'écrivain se met en scène régulièrement, jouant avec les attentes de son public, prompt à l'identifier à certains de ses personnages. Lors de la publication d'*Elizabeth Costello*<sup>23</sup>, roman composé de divers textes de conférence prononcés par J.M. Coetzee, la différence entre Coetzee et Costello est parfois si minime que les interprétations de Derek Attridge<sup>24</sup> ou de Heather Walton<sup>25</sup> peuvent jouer sur l'ambiguïté voulue par l'écrivain. En publiant ces textes de conférences sous l'étiquette de « roman », Coetzee se moque donc des critiques littéraires, et son esprit rebelle se fait jour : il revendique la liberté de l'écrivain de créer, ainsi que d'avoir une dimension d'autorité dans le processus de création. L'auteur refuse alors au critique toute légitimité, insinuant que l'interprétation de l'œuvre n'appartient qu'à l'écrivain et au lecteur. Dans ses romans, le personnage censé incarner l'écrivain de façon transparente se retrouve en position d'autorité : *Journal d'une année noire* s'articule autour des opinions écrites par JC que sa voisine, Anya, est chargée de transcrire. Ces opinions ne sont remises en cause qu'en périphérie, puisque le discours d'Anya se retrouve pris en étau, serré et presque effacé dans la disposition typographique de la page. Coetzee se présente comme seul maître et possesseur de son texte, amenant le lecteur à lire son roman sous sa tutelle. Il sou-

ligne cette décision par un passage de *Foe* dans lequel Defoe explique à Susan que : « Le conteur [...] doit deviner quels épisodes de son histoire recèlent des promesses de richesse et démêler leur sens caché, puis les tresser ensemble comme on tresse une corde ».<sup>26</sup>

Mais à trop vouloir manipuler son lecteur, Coetzee désobéit à une règle fondamentale, celle de la création littéraire. En effet, dans *L'espace littéraire*, Blanchot affirme que « le point où l'œuvre nous conduit ... est le point où elle ne peut jamais nous conduire, parce que c'est toujours déjà celui à partir duquel il n'y a jamais œuvre. »<sup>27</sup> une œuvre doit, pour réussir en tant qu'œuvre, échouer dans sa représentation de l'Autre. Or, la maîtrise avec laquelle Coetzee parvient à produire la représentation de l'autre permet de soupçonner l'écrivain d'avoir voulu garder contact avec le monde, sans laisser place à l'igiter.<sup>28</sup> Ses romans sont marqués par un travail de la langue plein de sensibilité et de subtilité, qui ne laisse jamais rien au hasard. Ainsi par exemple, *Disgrâce* tourne autour d'un viol. Cependant, en lisant entre les lignes, le roman escamote un autre viol, celui d'une étudiante par son professeur, David : « Ce n'est pas un viol, pas tout à fait, mais sans désir, sans le moindre désir au plus profond de son être ».<sup>29</sup> En refusant à l'acte le nom de viol, Coetzee le soutire à l'attention du lecteur, le défiant de désobéir à la voix narrative et d'affirmer qu'au contraire, un viol a bien eu lieu. L'étude des noms des personnages dans *Disgrâce* permet de faire des rapprochements avec la façon dont ils sont traités dans le texte : Lucie devient celle qui donne la lumière à son père ; David, dont le nom signifie « chéri de Dieu et des hommes », est relégué dans le roman au rang de paria. Par cette maîtrise, son ouvrage témoigne d'autant plus de la passion irraisonnée de ses personnages, de leur incapacité à se contenir. « Ce n'est pas un viol » est immédiatement qualifié

par « pas tout à fait », une tentative du narrateur pour reprendre le dessus et défendre ses actions. Cependant, malgré la finesse avec laquelle il explique la différence entre le viol et ce qui ne l'est pas tout à fait, le lecteur se trouve en position de force, et parvient à percer la surface lisse du personnage pour en déceler les failles, les passions. Ce débordement des personnages se trouve renforcé par le caractère restreint de la prose de l'écrivain et lui échappe donc paradoxalement. Coetzee se retrouve placé dans un état de passivité qui fait bien preuve de la thèse de Blanchot sur le besoin de l'écrivain de se laisser submerger par son œuvre.

J.M. Coetzee reste à ce jour un écrivain irritant pour les critiques littéraires ; que ce soit pour son caractère taciturne ou ses pieds-de-nez impressionnants. Il refuse tout étiquette, se dérobe à son public, et désobéit aux règles qu'il n'a pas mis en place lui-même. Et c'est presque malgré lui que surgissent dans l'espace littéraire qu'il habite des œuvres romanesques spontanées, irrévérencieuses, *désobéissantes* à l'ordre qu'il tente d'y instaurer. ■

#### Notes

1. J.M. Coetzee, *Vers l'âge d'homme*, [2002], trad. Catherine Lauga du Plessis, Paris, Seuil, coll. Cadre Vert, 2003.
2. L'expression d'origine, « a literature in bondage » apparaît dans le discours donné lors de la remise du prix de Jérusalem en 1987 (J.M. Coetzee & David Attwell (Éd.) « Jerusalem Prize Acceptance Speech », *Doubling the Point: Essays and Interviews*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 98).
3. J.M. Coetzee, *Terres de crépuscule* [1974], trad. Catherine Lauga du Plessis, Paris, Seuil, coll. Points, 2005.
4. J.M. Coetzee, *En attendant les barbares* [1980], trad. Sophie Mayoux, Paris, Seuil, 1987.
5. J.M. Coetzee, *Au cœur de ce pays* [1977], trad. Sophie Mayoux, Paris, Seuil, 1999.
6. J.M. Coetzee, *Michael K., sa vie, son temps* [1983], trad. Sophie Mayoux, Paris, Seuil, coll. Points, 2000.
7. Citation du rapport de censure de Mme Scholtz : « as a fable » (E.H. Scholtz, « Censor's Report on Michael K », *The Literature Police*, site de Peter D. McDonald, [www.theliteraturepolice.com/documents](http://www.theliteraturepolice.com/documents), consulté le 21/03/2011).

8. E.H. Scholtz, *ibid.*

9. J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 56.

10. « The Colonisation of the Novel by the Discourse of History », tiré de l'article de J.M. Coetzee « The Novel Today », *Upstream*, vol. 6, n° 1 (1988), pp. 2-5, p. 3.

11. L'allégorie est une idée exprimée par une métaphore animée, tandis que la fable, elle, si elle est un récit allégorique, est dotée d'une moralité à la fin.

12. J.M. Coetzee, *En attendant les barbares*, p. 54.

13. Cf. l'article de Stephen Slemon, « Post-Colonial Allegory and the Transformation of History », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 23, n° 4 (1988-1989), pp. 157-168.

14. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature* [1948], Paris, Folio, coll. Essais, 2002, pp. 71-72.

15. J.M. Coetzee, *L'âge de fer* [1990], trad. Sophie Mayoux, Paris, Seuil, 2002.

16. Bhabha affirme : « In the ambivalent world of the « not quite/not white », on the margins of metropolitan desire, the *founding objects* of the Western world become the erratic, eccentric, accidental *objets trouvés* of the colonial discourse, the part-objects of presence. » (Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 2004, p. 131)

17. Cf. l'article de Paul Rich : « Tradition and Revolt in South African Fiction: The Novels of André Brink, Nadine Gordimer and J.M. Coetzee », *Journal of Southern African Studies*, vol. 9, n° 1 (Oct 1982), pp. 54-73).

18. J.M. Coetzee, *Scènes de la vie d'un jeune garçon* [1998], trad. Catherine Glenn-Lauga, Paris, Seuil, coll. Point, 2002.

19. J.M. Coetzee, *Foe* [1986], trad. Sophie Mayoux, Paris, Seuil, coll. Cadre Vert, 1988.

20. Pour plus de détails, voir l'ouvrage de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, New York, Routledge, 1989, ou celui d'Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

21. J.M. Coetzee & David Attwell, « Interview », *op. cit.*, p. 336. « ... if I were to stay on in the United States, it might well have to be as an Africanist, that is, as a specialist in a peripheral and not very highly regarded body of literature. »

22. Linda Hutcheon reprend cette notion dans *A Poetics of Postmodernism* (« Hail to the Edges! », *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1990, p. 73).

23. J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello* [2003], trad. Catherine Lauga du Plessis, Paris, Seuil, 2006.

24. Derek Attridge, « A Writer's Life: J.M. Coetzee's *Elizabeth Costello* », *Virginia Quarterly Review*, automne 2004, pp. 254-265.

25. Heather Walton, « Staging John Coetzee/Elizabeth Costello », *Literature and Theology*, vol. 22, n° 1, septembre 2008, pp. 280-294.

26. J.M. Coetzee, *Foe*, p. 95.

27. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* [1988], Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2002, p. 49.

28. Cf. l'article de Tamlyn Monson, « An Infinite Question: The Paradox of Representation in *Life & Times of Michael K* », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 38, n° 3, pp. 87-106.

29. J.M. Coetzee, *Disgrâce* [2000], trad. Catherine Lauga du Plessis, Paris, Seuil, coll. Points, 2002, p. 35.

# L'obéissance contestataire :

## l'exemple de *White-Jacket*, *Bartleby* et *Billy Budd* de Melville

> Antoine Vegliante

Si l'obéissance à la loi n'implique pas une adhésion raisonnée et inconditionnelle à ses fondements, la désobéissance contient de fait une remise en question de la loi et menace, au moins théoriquement, son bon fonctionnement. Du fait de circonstances contraignantes, la seule expression que puisse prendre la désobéissance est parfois celle d'une obéissance contestataire. On s'attachera à définir ce désaveu de l'autorité qui prend forme paradoxalement par un respect irréprochable des lois dans trois œuvres de Herman Melville : *White-Jacket*<sup>1</sup>, où se joue la contestation de l'autorité par un citoyen modèle ; *Bartleby*<sup>2</sup>, qui montre une modalité unique de désobéissance et *Billy Budd*<sup>3</sup>, où l'obéissance contestataire trouve son expression la plus aboutie.

Le fait de reconnaître les injustices commises par l'État suffit-il pour autoriser un individu à désobéir ? Peut-on organiser une désobéissance, même passive et symbolique, qui interpellera de façon conséquente le pouvoir et ses représentants ? Une obéissance assortie de réserves doit-elle être qualifiée de pis-aller, uniquement destinée à sauver les apparences, ou peut-elle au contraire être considérée comme le mode le plus subtil et le plus efficace de désobéissance ? La confrontation à une décision injuste prend un tour tragique dans *Billy Budd*, où le recours légal contre l'injustice est devenu impossible. Mais les

personnages melvilliens parviennent à rendre subversif leur acte d'allégeance absolue au pouvoir, créant ainsi un mode nouveau de désobéissance – le seul qu'elle puisse adopter sous une loi martiale qui se doit d'être stricte et se prête facilement aux abus de ceux à qui est laissé le soin de l'appliquer – à savoir celui d'une obéissance simple et totale, qui met en relief l'absurdité de l'autorité, ainsi qu'elle est exercée sous une forme exacerbée à bord d'un navire de guerre (« man-of-war »). Le navire de guerre, cadre commun à *White-Jacket* et à *Billy Budd*, relève de la loi martiale et constitue un microcosme humain représentatif d'une forme extrême de la société régie par les lois étatiques.

### Contexte historique et biographique

Il est tout d'abord utile de situer la conception melvillienne de l'« écrivain engagé »<sup>4</sup>. Dans le récit de jeunesse qu'est *White-Jacket*, Melville semble croire encore à l'influence que l'écrivain – en tant que membre d'une certaine classe sociale – peut avoir sur la politique nationale et les réformes légales. Dans *Bartleby*, Melville semble définir cyniquement le rôle de l'écrivain comme celui d'un simple perturbateur de l'autorité, qui ne peut que gêner temporairement son fonctionnement avant d'être écarté. En se tournant ensuite vers la poésie, Melville semble à nouveau croire à la portée politique de

l'écriture, notamment dans le recueil *Battle-Pieces*<sup>5</sup>, texte qui prend position sur la récente Guerre de Sécession pour défendre la réconciliation nationale et en vanter les vertus à un large public. Les recueils de poésie suivants témoignent d'un repli de l'auteur vers des thèmes intimistes et abstraits. Ainsi, sa dernière œuvre, *Billy Budd*, peut être considérée comme un aboutissement de sa réflexion sur la position que l'écrivain doit tenir envers l'autorité de l'État.

### La contestation de l'autorité se trouve renforcée par une obéissance irréprochable (*White-Jacket*)

Dans *White-Jacket*, les marins du *Never-sink*<sup>6</sup> sont outrés par la cruauté du Commodore, et par le comportement du Capitaine Claret – deux figures d'autorité ridicules. Devant ces représentants indignes de l'État américain, la révolte frontale, la mutinerie, n'est pas une option, car elle mènerait directement à la cour martiale et à la peine capitale. *White-Jacket*, marin et narrateur, se contente donc de relater et d'analyser de façon détaillée les injustices subies par ses camarades.

Quatre chapitres consécutifs sont consacrés à la pratique du châtement du fouet (« flogging »). Le chapitre 33 raconte en détail le châtement de quatre marins, coupables d'une rixe la veille. *White-Jacket* désigne cette

bagarre, qui ne met pas en péril la sécurité du navire mais fait simplement ressortir la primauté des pulsions personnelles sur l'obéissance attendue du marin, par la formule : « des actes pas fondamentalement criminels, mais déclarés tels par des lois arbitraires »<sup>7</sup>. On retrouve point par point dans cette scène les caractéristiques du châtement définies par Michel Foucault<sup>8</sup> : le « flogging » est public, tous les matelots sont convoqués à y assister, dans l'idée de les édifier ; les fautifs sont réprimés sévèrement dans le but de les éduquer à ne plus se battre, et le châtement est un spectacle bénéfique pour la communauté, visant à réaffirmer l'autorité de son Capitaine. Le narrateur indique clairement l'échec de ces trois visées du châtement : la bagarre était impulsive et non un acte délibéré de défi à la loi - acte qu'il faudrait sanctionner pour le bien de la communauté ; le spectacle tombe à plat car les autres matelots sont soit endurcis, et insensibles à ce spectacle fréquent, soit traumatisés et choqués par sa cruauté arbitraire. Enfin, l'autorité du Capitaine s'en trouve elle-même mise à mal, puisque deux des matelots châtiés lui promettent à mi-voix des représailles. Au lieu des fonctions de réinsertion du coupable dans la société et de rééducation civique évoquées par Michel Foucault<sup>9</sup>, on trouve ici la simple démonstration brutale de la hiérarchie. Cette façon de faire s'apparente plutôt au supplice de l'Ancien Régime, également défini par Foucault, qu'à la punition qui a succédé au supplice depuis les réformes pénales autour de 1800. White-Jacket définit ces pratiques comme archaïques, comme une véritable insulte aux idéaux modernes de progrès : « Qui sait si ce modeste récit ne se révélera pas un jour la trace historique d'une barbarie obsolète ? »<sup>10</sup>.



À plusieurs moments du récit, White-Jacket cite textuellement les *Articles of War*, textes de lois qui définissent les pouvoirs, quasiment absolus, du Commodore sur un navire de guerre. White-Jacket mentionne aussi abondamment la Constitution des Etats-Unis, avec l'intention évidente de faire apparaître les contradictions entre cet édit martial qui justifie l'arbitraire, et le texte enthousiaste de définition des libertés individuelles. Cette

contradiction directe entre deux textes de lois fondateurs menace directement la cohérence de la nation américaine. *White-Jacket* prend ainsi des allures de pamphlet, dans lequel le narrateur dénonce une faille légale qui remet en question tout l'idéal américain de justice. Au lieu d'une désobéissance inutile et aux conséquences graves, au moment des faits, White-Jacket se fait, à son retour sur la terre ferme, l'historien des abus de la marine militaire et

son réformateur. Sa remise en question de la loi par ce récit a d'autant plus de légitimité qu'il n'a jamais désobéi et est ainsi resté un citoyen modèle. Loin de la désobéissance individualiste, qui vise uniquement un bénéfice personnel, le cheminement de White-Jacket, et bien sûr, à travers lui, de Melville, aboutit à une contestation beaucoup plus radicale et efficace de la loi inique, en ce que l'attaque qu'il porte aux lois en vigueur sur les navires de guerre est exempte de toute irrégularité de comportement et de tout grief personnel. Même ignorée par le pouvoir américain, cette charge en a dévoilé, de façon raisonnée et exhaustive, les injustices et les absurdités profondes. L'acte de contestation dépasse ainsi le niveau individuel, voué à des conséquences anodines, pour atteindre le niveau national – entreprise qui peut également échouer mais qui revêt une ampleur et une virulence incomparables.

### La désobéissance inattaquable (*Bartleby*)

Dans *Bartleby*, la désobéissance a trouvé un créneau imprenable, la « zone grise » définie par Gilles Deleuze<sup>11</sup>. Si le sujet refuse de se prêter au jeu légal, en déclinant de suivre la loi sans désobéir de front, le système entier s'en trouve désemparé. A plusieurs moments de la nouvelle, le narrateur, homme de loi qui emploie Bartleby comme scribe, cherche à entraîner son employé vers une insubordination directe, envers laquelle il pourrait attirer les foudres de la loi. Cependant, Bartleby, qui peut être assez justement qualifié d'anarchiste, ne commet jamais l'erreur de manifester une désobéissance basique et se maintient ainsi hors du jeu de l'approbation et de la répression. Même si Bartleby finit par mourir de faim et apparaît comme un lunatique un

peu inquiétant, il a découvert une modalité proprement géniale de désobéissance impossible à punir par la loi. Le fantasme melvillien de dépasser les lois trouve ici une expression emblématique. Dans la mesure où Bartleby est scribe, c'est-à-dire écrivain dans un sens limité, car il se borne à rédiger des actes légaux selon des conventions établies, on ne peut passer outre la référence ironique à l'écrivain qui apparaît dès lors comme une figure à la fois terriblement gênante et insignifiante pour l'État : le narrateur, représentant de la loi par sa profession, est profondément ennuyé par Bartleby quelque temps mais parvient tout de même à s'en débarrasser sans dommage.

L'État américain apparaît particulièrement mis à mal dans *Bartleby*. Alors que les États-Unis apparaissent comme une grande nation, seulement gênée par un code maritime archaïque dans *White-Jacket*, c'est l'État et ses lois qui sont tournés en ridicule dans *Bartleby*, où les mesquineries alimentaires, les hésitations velléitaires et sautes d'humeur des hommes de loi – le narrateur et ses employés – dépeignent l'exercice de l'autorité et la mise en œuvre des lois comme une basse besogne, réservée à des imbéciles, qui ne savent qu'exécuter des lois sans réfléchir. De l'obéissance critique de White-Jacket, on est passé à la désobéissance polie de Bartleby, par une sorte de retournement dialectique qui trouve son expression finale dans l'obéissance contestataire de Billy Budd.

### L'aboutissement de l'obéissance contestataire (*Billy Budd*)

*Billy Budd* est souvent considéré comme l'expression de l'apaisement final de Melville envers le monde ; l'article « Melville's Testament of Acceptance » de E. L. Grant Wat-

son est la mise en forme la plus célèbre de cette lecture<sup>12</sup>. Cette vision est étayée par l'aspect angélique et enfantin de Billy qui est prêt à accepter la décision du Capitaine Vere, sinon injustifiée du moins d'une sévérité disproportionnée, puisqu'il s'agit de sa condamnation à mort<sup>13</sup>. Au lieu de céder à des sentiments charitables et paternels en se contentant d'emprisonner Billy, le Capitaine Vere, en période de mutineries, choisit de faire appliquer sans ciller la loi martiale. De ce fait, on peut interpréter le choix de Billy d'une manière différente de celle de Grant Watson, qui voit en Billy un individu qui porte le respect de la loi à un niveau héroïque. Sans faire de Billy, jeune marin bègue un peu simple, un théoricien politique anarchiste, il apparaît que le texte n'exclut pas que l'acceptation de la sentence par le personnage constitue paradoxalement un acte de désobéissance. Devant une condamnation injuste, et de toutes façons irrévocable, Billy choisit de participer volontairement à sa pendaison, et lorsqu'on lui demande un dernier commentaire, s'écrie, sans bégayer : « God bless Captain Vere! » (26). Si l'ironie de ce commentaire n'est pas à attribuer au brave Billy, il est envisageable de l'attribuer à l'auteur, dont l'intention sarcastique contenue se manifeste quand même nettement dans le nom des bateaux où Billy sert comme matelot : il quitte le navire de la marine civile *Rights-of-Man* pour s'engager dans le navire de guerre *Bellipotent*, à bord duquel les droits humains sont bafoués, accomplissant ainsi le passage allégoriquement très clair des « Droits-de-l'Homme » au « Belliqueux ».

Que le Capitaine Vere soit béni, non pas pour sa rigueur intransigeante qui fait de lui un bon chef de guerre, mais parce qu'il est le

simple rouage, la courroie de transmission d'une loi inique, le *Mutiny Act*, qui recommande en Angleterre à l'époque de la diégèse (immédiatement après 1789, alors que l'esprit révolutionnaire français menace de gagner l'Angleterre) la plus grande sévérité pour endiguer les vagues de mutineries. La loi inique produit un châtement révoltant, Vere ne fait que suivre la procédure, et Billy l'accepte avec bienséance et dignité. Ainsi, la nouvelle *Billy Budd* constitue une attaque féroce contre l'iniquité de la loi martiale. Il ne s'agit plus des *Articles of War* américains contemporains, mais du *Mutiny Act* britannique en vigueur quelques décennies plus tôt, néanmoins le constat est le même : la loi inique ne peut produire de réaction satisfaisante de la part des sujets. D'un point de vue symbolique, Billy, en acceptant son châtement, le pousse à son expression ultime et en dévoile ainsi toute l'absurdité. En se montrant en condamné à mort irréprochable (et non rétif, violent, blasphémateur...), il renvoie la sentence à elle-même et en fait mesurer toute la sauvagerie et la barbarie institutionnalisées.

Melville porte de plus la désobéissance à un autre niveau en faisant de *Billy Budd* un texte qui échappe aux lois instituées de la nouvelle : d'inspiration proprement sternienne, la nouvelle prend plusieurs « faux départs » avant de commencer, bégaye pour ainsi dire comme le protagoniste, et finit par un poème en prose, ajout incongru qui se démarque des codes habituels. Notre lecture de l'attitude du héros se trouve ainsi renforcée par la structure atypique et anarchique de la nouvelle elle-même.

Les héros melvilliens *White-Jacket*, *Bartleby* et *Billy Budd* présentent ainsi des attitudes de désobéissance subtiles. Face à des pratiques ou à des

décisions injustes, l'opposition individuelle frontale ne tient pas : l'obéissance contestataire ou le refus obstiné de rentrer dans le domaine de la loi sont plus efficaces et problématiques.

À l'époque de l'*American Renaissance*, Henry David Thoreau, auteur bien connu de Melville, prône ouvertement la « Désobéissance Civile »<sup>14</sup>. Au lieu de l'obéissance conditionnelle, soumise à l'approbation raisonnée du citoyen ainsi que la décrit Thoreau, Melville propose une désobéissance moins provocatrice, mais plus aisée à mettre en œuvre et qui a peut-être plus de conséquences sur le long terme. La nation fondée sur la raison que sont les États-Unis aurait tort de ne pas prendre en compte les réserves formulées par ceux de ses citoyens qui ont engagé une réflexion poussée sur la loi et l'autorité. ■

#### Notes

1. Herman Melville, *White-Jacket, Or The World in a Man-of-War* [1850], Evanston, Illinois: Northwestern University Press and Newberry Library, 1992.
2. *Bartleby or The Scrivener : A Story of Wall Street in The Piazza Tales* [1856], Evanston, Illinois : Northwestern University Press and Newberry Library, 1987.
3. *Billy Budd, Sailor : An Inside Narrative* [1891 – publié 1924] Oxford, Oxford University Press, 1998.
4. Le concept d' « écrivain engagé », bien sûr postérieur à l'époque de Melville, est utilisé ici par commodité.
5. Herman Melville, *Published Poems : Battle-Pieces, John Marr, Timoleon*. [1866, 1888, 1891], Evanston, Northwestern University Press and Newberry Library, 2009.
6. « L'Insubmersible ».
7. « Things not essentially criminal, but made so by arbitrary laws » (*White-Jacket*, p. 139, nous traduisons).
8. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
9. *Ibid.* p. 106-116.
10. « Who knows that this humble narrative may not hereafter prove the history of an obsolete barbarism? » (*White-Jacket*, p. 282, nous traduisons).
11. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*. Paris : Editions de Minuit, 1993. Chapitre X : « Bartleby ou la Formule » (p. 89 à 114).
12. E.L. Grant Watson, « Melville's Testament of Acceptance ». *The New England Quarterly* (Vol. 6, n° 2, juin 1933, p. 319 à 327).

13. Billy a effectivement tué, sous le coup de l'émotion, son persécuteur et supérieur hiérarchique Claggart.

14. Henry David Thoreau, *Civil Disobedience* [1849], New York, Dover Publications, 1993.

# Images de la désobéissance dans l'*animé* : révolte et résistance des images dans *Akira* de Katsuhiro Ōtomo (1988)

> Marie Pruvost-Delaspre

Au-delà des images réelles ou fantasmées attachées à l'*animé* (soit la contraction japonisée du terme animation), les films d'animation japonais partagent, avec une homogénéité surprenante d'une œuvre à l'autre, un même référent esthétique (hybride des estampes d'Edo et de la bande dessinée *manga*<sup>1</sup>), une unité visuelle liée à la tradition du dessin animé sur papier, une même morale d'action, une certaine angoisse de l'apocalypse et la mise en scène de héros d'un nouveau genre. En effet, bien loin des super-héros des *comics* américains, qui ne défient généralement pas l'ordre mais aident à le maintenir, les héros de l'*animé*, vauriens, brigands et vagabonds, vivant dans un monde humain en crise permanente et aux portes de la destruction, prennent le parti de la révolte contre l'ordre établi. Cet ordre qu'ils vivent comme une oppression, qui souvent rejoue l'opposition entre une société adulte gangrenée par le vice, la perversion morale et la pureté presque violente de la jeunesse, n'est autre qu'une représentation grotesque et exagérée de la société japonaise contemporaine. La désobéissance, pour le héros de l'*animé*, devient dès lors un avatar de la désobéissance civile, une pulsion à résister contre les forces de coercition d'un état totalitaire, une volonté de reprendre en main les rênes de l'histoire et, dans le

même mouvement, de se réapproprier une représentation du monde – une image de la désobéissance ?

Le film *Akira* (1988), adaptation du *manga*<sup>2</sup> du même nom dessiné par Katsuhiro Ōtomo, offre la matière nécessaire à l'exploration de cette thématique, révélant la collision dans l'*animé* de plusieurs paradigmes, que ce soit la question de la représentation de l'Histoire ou le développement d'une poétique de la catastrophe. *Akira* suit le parcours chaotique, dans une ville marquée par l'explosion atomique qui l'a frappée, rappel de la catastrophe d'Hiroshima, trente ans auparavant, d'un gang de voyous à moto, mené par le jeune Kaneda. Lors d'un raid du gang, Tetsuo, élevé dans le même orphelinat que Kaneda, découvre un enfant au visage de vieillard, dont on apprend plus tard qu'il fait partie d'un groupe d'enfants doués de psychokinésie. Ces enfants ont été exposés à des expériences scientifiques sur le pouvoir psychique, qui ont directement mené à la destruction de Tokyo par l'un des cobayes, le jeune Akira. Cette découverte vaut à Tetsuo d'être enlevé par l'armée, qui l'utilise pour d'autres expériences. Alors qu'il tente de retrouver son ami, Kaneda fait la rencontre d'un groupe de résistants qui défient le pouvoir. Il comprend alors que le problème dé-

passé sa simple situation, et décide de prendre les armes pour sauver son ami et défaire le gouvernement militaire, sans pour autant parvenir à éviter une seconde catastrophe<sup>3</sup>.

## Kaneda : Désobéir, se révolter

La problématique traitée ici, soit celle de la mise en scène de la désobéissance comme figure ontologique de l'*animé*, qui signerait son enracinement dans une contre-culture, aurait pu trouver son expression dans de nombreuses œuvres ; pourtant, le choix d'*Akira* s'est imposé pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il est emblématique du passage et des rapports de proximité et d'éloignement qu'entretiennent l'animation et la bande dessinée au Japon, et renforce la vision de l'*animé* comme une forme de paroxysme de la culture populaire : *Akira* apparaît ainsi un condensé symbolique et graphique de son frère de papier, qui lui-même prend une nouvelle force de contestation et de représentation dans ce passage à l'image animée. D'autre part, le *manga Akira* (1982-1990) représente une rupture au sein de l'histoire de la bande dessinée japonaise, dans la mesure où, à travers sa noirceur et la violence de sa science-fiction apocalyptique, il est apparu comme un miroir de la société japo-

naïve de la fin du miracle économique. Ce miracle économique, dont l'apogée se situe précisément en 1988, année de diffusion du film, cède place à une douloureuse désillusion, qui rappelle en un sens le sentiment d'impuissance qui s'était emparé du Japon à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Jean-Marie Bouissou a travaillé à définir ce contexte particulier, et sa résonance dans l'histoire du manga. Il écrit :

« *Le manga est né d'un traumatisme fondateur, que Shiraishi baptise "l'expérience originelle". Comme leurs lecteurs, les premiers mangaka sont nés à la fin des années vingt. À l'âge des jeux, ils ont assisté en spectateurs à la guerre et à la défaite de leur pays. Ce drame les a précipités dans l'âge d'homme. [...] Les Notions de Bien et de Mal n'ont plus de sens : les valeurs du Japon militariste et impérial sont en faillite, mal remplacées par le catéchisme démocratique des vainqueurs. [...] Le manga tire sa légitimité profonde de cet enracinement dans le traumatisme qui a (re)fondé le Japon contemporain. Première forme d'expression originale à renaître au milieu des ruines matérielles et morales, il a une mission évidente : reconstruire le monde et lui redonner un sens.* »<sup>4</sup>

Ainsi, le *manga* se détermine dès sa naissance, à la fin des années quarante, comme une sous-culture contestataire, dans son contenu, mais également dans les nouvelles normes qu'il produit, une forme qui va à l'encontre des cadres traditionnels de la société japonaise. Il s'agit à la fois du lieu d'expression des marginaux, et d'un espace de récréation d'une identité alternative. Dans *Akira*, cette dimension prend une forme très concrète à travers la mise en scène du gang mené par Kaneda, qui fait référence à la contre-culture des *boso-zoku*, clubs de motards apparus dans les années cinquante sous l'inspiration des Hells Angels. Ce groupe d'adolescents rebelles, défoulant leurs pulsions vio-

lentes sur les gangs adverses, dessine la première forme de désobéissance proposée par *Akira*. Il s'agit de la révolte viscérale d'orphelins élevés en maison de redressement, en rupture de ban et vivant dans un profond refus des cadres sociaux – leur désobéissance se dresse comme le rejet presque enfantin de la contrainte, mais également de l'ineptie du monde auquel on leur demande d'adhérer. Susan Napier l'exprime ainsi : « L'anti-héroïsme malheureux de Tetsuo représente une résistance adolescente et acharnée à un monde de plus en plus insensé, où les tenants du pouvoir autoritaire font respecter les règles dans le seul but de conserver le pouvoir. »<sup>5</sup>

Cet usage libérateur de la désobéissance par les personnages de *manga* (et *Akira* n'est qu'un exemple de cette problématique qui parcourt la bande dessinée japonaise, de *Ghost in the shell* de Masamune Shirow à *Ashita no Joe* de Tetsuya Chiba), l'*animé* le reprend sous une forme dynamique et lui donne une existence toute visuelle (kaléidoscope d'images mentales, éclats de lumière et de matière, corps et objets qui se forment et se déforment...). Si *Akira* a fait date dans l'histoire de l'animation japonaise, c'est aussi par l'usage révolutionnaire qu'il fait de ce dynamisme, dont le *manga* n'est pas exempt, mais que le film transforme en énergie pure, résonnant ainsi pleinement avec son sujet. De fait, l'animation elle-même se fait le vecteur de cette pulsion à désobéir, et paraît dans sa qualité et sa vigueur donner une réponse graphique à la recherche identitaire dans un monde aliéné des héros d'*Akira*. En ce sens, l'univers du gang de Kaneda rappelle l'imaginaire du *cyberpunk*, une contre-culture constituant un sous-genre de la science-fiction, et dépeignant des mondes dystopiques dans un futur post-apocalyptique. Ce genre a rencontré un large écho au Japon, où les problématiques technologiques ont un

impact important. Ici, la désobéissance (fantasmée) émerge car l'identification aux règles a disparu. *Akira* en retire cette forme de nihilisme apolitique à tendance révolutionnaire, qui s'illustre dans le récit par l'aporie éthique que rencontrent les héros – quelle morale d'action dans un monde paralysé par l'ineptie du champ politique ?

L'animation semble ici prendre le relais du cinéma contestataire des années soixante qui, sous l'égide de figures sulfureuses telles que Kôji Wakamatsu (*Les Anges violés*, 1967) ou Nagisa Oshima (*Nuit et brouillard du Japon*, 1960), avait défié les tenants de l'ordre moral et politique, développant elle aussi un genre engagé (ou « enragé », comme le suggère Julien Sévion<sup>6</sup>) avec des œuvres telles que *Gen de Hiroshima* (Masaki Mori, 1983) qui suit les pérégrinations d'un jeune *hibakusha* (survivant de la bombe atomique). Cependant, si les films de Wakamatsu mettaient en scène des groupes revendiquant un communisme agressif, *Akira* se fait plutôt le reflet d'une pulsion individuelle à la désobéissance, bien que Kaneda accède également, à travers la rencontre de la jeune résistante Kay, à un niveau de conscience politique plus développé, qui va l'amener à prendre les armes.

## Kay : désobéir, résister

Kay et Ryu, les deux résistants rencontrés par Kaneda au poste de police où il est interrogé pour s'être battu avec un clan adverse, apparaissent comme l'opposé du gang des motards : confrontés à la réalité d'une impasse politique, ils ne fuient pas mais se battent pour leurs idées. Leur révolte prend en quelque sorte la forme d'une désobéissance civile, un acte volontaire de mise en retrait face à des lois qu'ils désapprouvent, doublée d'une dimension sacrificielle qui accompagne souvent l'acte de résistance (donner sa vie pour le bien des autres). À travers les actions de terro-

risme menées par le groupe, il se trouve que la valeur même de l'engagement est le choix, qui apparaît comme un acte de désobéissance en soi dans le cadre d'un régime autoritaire, mais aussi l'espoir de mettre fin au retour de la catastrophe (la destruction de la ville par une explosion atomique) et de renouer avec une écriture de l'Histoire. En cela, Kay représente une sorte de mémoire vivante de la catastrophe, son esprit servant de réceptacle aux souvenirs du passé. Lorsque l'un des enfants survivants aux expériences scientifiques prend la parole à travers Kay, il devient évident que la jeune femme permet le transfert du souvenir de l'explosion, qui n'est autre qu'une tentative de transmission d'une mémoire (imaginaire) de la catastrophe (fictive). Ici, « faire du présent le lieu flottant de l'oubli »<sup>7</sup>, tel que l'avait formulé François Lecointe à propos de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), permet une délivrance par le transfert des images, mêmes fragmen-

taires. Mais à la plainte « tu n'as rien vu à Hiroshima, rien » qui rythme le film d'Alain Resnais, *Akira* semble opposer une croyance fervente en la capacité du cinéma d'animation à faire acte de résistance, et une volonté nouvelle de donner du sens à ce qui semble faire défi à tout raisonnement – ce qui expliquerait le caractère plus humaniste du dénouement du film comparé à celui du manga. De ce fait, il brise une forme de rapport à l'Histoire, ce cercle en éternel recommencement qu'illustre à la fois la roue bouddhiste et la poésie mélancolique du *mono no aware*<sup>8</sup>, pour s'engager dans une démarche d'opposition, qui consiste à remettre en scène les bombardements atomiques dans un geste excessif et cathartique. Pourtant, *Akira* n'est pas véritablement un « film de mémoire » au sens où l'entend François Lecointe, car il met rapidement en doute cette tentative de reconstruction mémorielle, et refuse de charger en signifiants les actions de ses personnages :

« Là est sans doute une des explications ultimes du succès universel du manga en général, et d'*Akira* en particulier. Il frappe d'insignifiance toutes les contraintes sociales et tous les systèmes de valeurs existants, alors que Disney les sacralise. Il fait exploser l'Histoire – dont se nourrit l'école franco-belge – et jusqu'à la trame temporelle. Mais il ne prétend pas reconstruire un sens. Le manga ouvre l'avenir, il ne le balise pas. *Akira* ouvre sur tous les possibles et laisse au lecteur toute liberté pour investir de son propre imaginaire la ville qui se reconstruit à la dernière page... »<sup>9</sup>

La transgression est tout autant symbolique que fantasmée : elle permet à l'auteur d'emplir et de vider dans le même temps une image (celle du champignon atomique en particulier) qui n'a eu de cesse de hanter l'art japonais depuis 1945. Sa répétition, à l'ouverture et à la clôture du film, signe autant un aveu d'impuissance qu'un besoin de montrer ce qui a disparu des récits et des consciences. D'autre part, Ōtomo se montre très réservé quant aux méthodes classiques de protestation, mettant en scène la perversion des messages politiques (repris et transformés en mantra religieux par quelques mystiques extrémistes) et la décadence des formes de résistance traditionnelles. Ainsi, la protestation se change vite en cri d'impuissance, les manifestations en processions obscurantistes, et l'échec de Kay en désaveu de l'acte de résistance. Ceci nous ramène une nouvelle fois à Kaneda qui, désobéissant à des lois qui l'oppressent, ne fait par là que mettre en valeur l'absence de lois, l'écroulement de la société contre laquelle il s'insurge.

### Tetsuo : désobéir, (se) recréer

Cependant, malgré l'échec des tentatives de résistance, *Akira* ne frappe pas d'inanité la force de l'acte de dé-



sobéissance, qui trouve au contraire son incarnation hyperbolique dans le personnage de Tetsuo, transformé en monstre aux pouvoirs surhumains par des scientifiques sans scrupule. Tetsuo finit par désobéir aux ordres qui lui ont été donnés, en particulier celui de ne pas s'approcher du stade olympique où sont conservés les restes d'Akira, un autre enfant ayant subi des expériences et dont le pouvoir avait conduit à la destruction de la ville. Il désobéit aux ordres de ses geôliers pour obéir à sa nature monstrueuse, mais en cela il va à l'encontre de sa propre humanité : il représente en somme la réunion aporétique des deux propositions précédentes. En effet, il ne vit plus la catastrophe comme une histoire déchirée, mais en lui-même, sous forme d'« apocalypse intime »<sup>10</sup>, rejoignant en cela un autre personnage mutant en souffrance créé par le mangaka Taniguchi, Icare, dans l'album éponyme réalisé avec Möbius (2000), qui défie le pouvoir des adultes en transgressant un interdit. Chez ces héros dépassés par leur propre mutation, la transgression post-moderne du corps va de pair avec une transgression de l'image ; l'image résiste comme les corps se répandent hors de leur enveloppe. Le film semble lutter pour trouver un mode de représentation de la catastrophe. On ne sait si c'est la catastrophe qui résiste à toute représentation, ou l'image elle-même qui refuse de se plier à son poids. Plus que l'affirmation d'une impossibilité à représenter l'atome, l'animé dessine une mise en abyme du processus de résistance de l'image – mais est-ce bien l'image qui résiste, et non plutôt notre œil qui ne peut voir ? En effet, lors de sa mutation finale, Tetsuo, dépassé par sa force, prend la forme d'un monstrueux bébé aveugle, qui tue jusqu'aux êtres les plus chers, rappelant ainsi la transgression symbolique que représente son pouvoir de destruction nucléaire. Hélène Puiseux écrit ainsi que « l'atome est lié à deux transgres-

sions majeures, de la mort à la vie, et du futur vers le passé »<sup>11</sup>. La valeur cathartique de la folie destructrice de Tetsuo, qui rappelle la violence sacrée des mises à mort rituelles auxquelles n'est pas étrangère la culture japonaise, introduit une nouvelle vision de l'expérience du passé. Philip Brophy analyse ainsi la scène de destruction qui clôt le film :

« *Au lieu de mettre en scène des spectacles aux scénarios apocalyptiques, Akira nous met dans la position de faire l'expérience d'une explosion nucléaire – et d'y survivre. Son silence pâle est l'exploration de la mort dans la narration : nous sommes témoins, nous mourrons, nous continuons à vivre.* »<sup>12</sup>

Il faut accepter de voir, faire l'expérience du regard sur la catastrophe. De fait, tout se passe comme si *Akira* nous invitait à considérer la répétition de la catastrophe à l'image comme un moyen de s'approprier le passé et de reconstruire un discours, même fragmentaire, sur le monde. D'ailleurs Tetsuo ne retrouve son identité que dans ce sacrifice final, sous forme de mots (« je suis Tetsuo ») et d'images (l'incroyable kaléidoscope qui envahit l'écran après l'explosion), comme si la désobéissance à l'image représentait la solution à une impossible résistance en actes.

Ainsi, la désobéissance se fait le refus de l'autocensure imposée par la société, à l'image de la rage destructrice de Tetsuo. Tant est forte la dimension d'occultation de l'image, que sa vue, ou l'acte de la faire advenir à l'écran, devient en elle-même une transgression. La question de la désobéissance s'est révélée fondamentale dans cette perspective, car elle explique en partie le lien étroit qui s'instaure entre le trauma, et l'animation comme forme artistique qui donne à voir le monde sous une autre forme. Dès lors, la rupture semble se reproduire à deux niveaux,

au sein de la diégèse qui voit le personnage désobéir aux lois de son monde, et à travers la position transgressive de l'artiste elle-même ; de telle manière que l'on pourrait se demander s'il n'existe pas une correspondance entre le cinéma d'animation comme transgression des modes de représentation traditionnels, et le message de désobéissance de l'*animé*. ■

#### Notes

1. Le *manga*, terme japonais désignant assez largement la bande dessinée, est considéré comme une forme artistique qui dériverait des expérimentations des grands maîtres de l'estampe d'Edo (1603-1868), en particulier Hokusai et son album *La Manga*. Les premiers *mangaka* (auteurs de manga) des années 1920 sont fortement influencés par les *comic strips* américains, ces courtes histoires burlesques publiées dans les journaux, avant de développer leur style propre à partir de l'après-guerre.
2. Ōtomo, Katsuhiro, *Akira*, prépublié dans *Young Magazine*, Kōdansha, Tokyo, 20 décembre 1982 - 25 juin 1990.
3. Du point de vue du scénario, il est intéressant ici de noter que, pour des raisons de format, le film diverge déjà complètement du manga. En effet, si Ōtomo laisse dans le film apercevoir un horizon pour Kaneda et Kay, le développement qu'il donne à sa bande dessinée est tout autre. Par exemple, Tetsuo n'y meurt pas mais devient le despote véreux d'un royaume chimérique hanté par la violence et la drogue.
4. Bouissou, Jean-Marie, « Du passé faisons table rase ? Akira ou la révolution self-service », *Critique internationale*, vol. 7, n° 1, 2000, pp. 143-156.
5. Napier, Susan, *Anime : from Akira to Princess Mononoke : experiencing contemporary Japanese animation*, New York, Palgrave, 2001, p. 42.
6. Sévénou, Julien, *Le cinéma enragé au Japon*, Paris, Rouge Profond Éditions, 2010, 350 pages.
7. Leconte, François, « Japon mon amour, Regards croisés France/Japon sur la mémoire filmique de la défaite japonaise », in Hähnel-Mesnard Carola et Liénard-Yeterian Marie, *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Éditions École Polytechnique, 2008, p. 198.
8. Le *mono no aware* (ou sentiment de l'éphémère, de la contingence des choses) est un style poétique, littéraire et visuel qui relève à la fois de la nostalgie face au temps qui passe et du sentiment de l'éternel retour des choses.
9. Bouissou, Jean-Marie, *op.cit.* p. 153.
10. Napier, Susan, *op.cit.*
11. Puiseux, Hélène, *L'apocalypse nucléaire et son cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, 235 pages.
12. Brophy, Philip, « Sonic - atomic - neumonic : apocalyptic echoes in Anime », in Cholodenko Alan, *The illusion of Life 2 : More Essays on Animation*, 2<sup>e</sup> édition, Sydney, Power Publications, 2007, p. 205.

# Hors cadre : émancipations d'un art connecté

> **Cécile Welker**

**P**our un artiste, il existe deux manières d'utiliser le réseau Internet. La première entre dans une démarche de communication. Dans ce cas, peintures, sculptures, photographies sont numérisées et transférées sur le Net pour être diffusées via un site-galerie. La seconde prend le parti d'utiliser le réseau comme un nouveau matériau, exploitant les spécificités nouvelles qu'il peut offrir. Depuis une quinzaine d'années, le Net-art désigne cet art qui se déploie sur Internet, « des créations interactives conçues *par, pour et avec* le réseau Internet »<sup>1</sup>.

Utiliser une technique de diffusion pour créer semble être une formidable annonce pour les artistes, pour se regrouper virtuellement d'abord, pour acquérir une grande liberté de création et de diffusion ensuite. Cependant, les créations qui résultent du Net nous placent face à des situations équivoques. Dans leurs formes, elles interrogent en parallèle les pensées de l'art et de la communication. Quand un média devient un médium, les aspects des œuvres sont à l'image des sites Internet, dématérialisés, interactifs, instables. Dans la lecture, cliquer sur le site d'un supermarché, sur le blog d'un ami ou sur une œuvre est le même type d'acte, qui va s'inscrire de la même façon sur le même écran, dans la même fenêtre. Comment reconnaître alors une œuvre de Net-art dans la nébuleuse de la toile ? L'accessibilité *online* est donc à mesurer. Le Net est-il le symbole d'une émancipation pour les

créateurs ? Envisagent-ils cette opportunité en complément d'une visibilité dans les lieux d'expositions plus classiques, ou pensent-ils leur art en dehors du monde institutionnel ?

## Une volonté d'autonomie

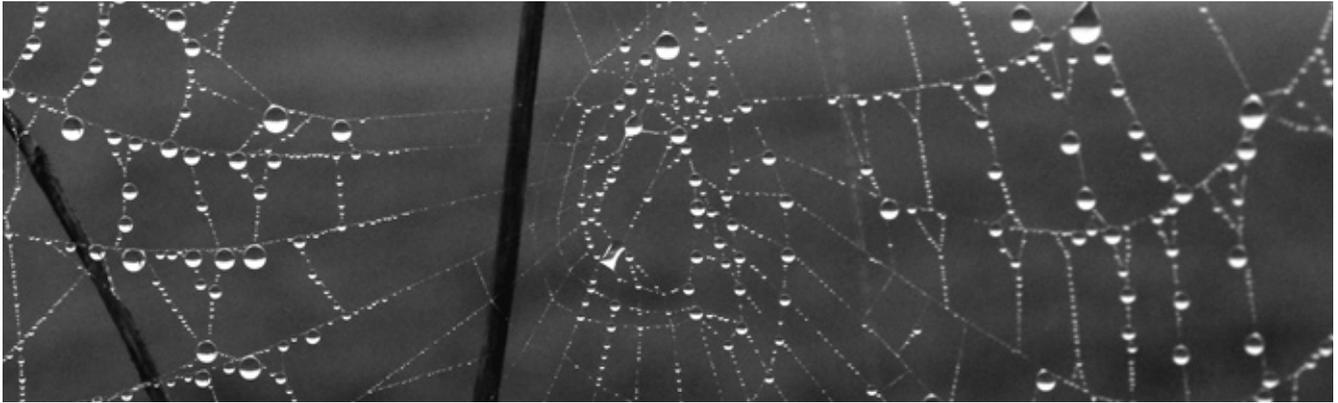
Le mot Net-art, souvent attribué à Vuk Cosic, sera rendu célèbre par le manifeste<sup>2</sup> de Natalie Bookchin et Alexei Shulgin, daté du printemps 1999. Dès les premières phrases, les paradoxes liés aux œuvres sur le Net se font sentir. Avec anarchie et spontanéité, leur but, exprimé comme une utopie, est de réduire la distance entre l'art et la vie quotidienne. Le Net-art, se constituant pour la première fois selon eux, comme une « pratique réelle, coutumière, voire ordinaire de l'art »<sup>3</sup>. Un mot d'ordre : « parasiter », dans le but de faire disparaître les « frontières entre espace privé et espace public ». Pour se faire, les artistes et les créations doivent rester autonomes du « monde de l'art » tel qu'il existe aujourd'hui, en premier lieu pour que les œuvres ne soient pas coupées de leur environnement de création, Internet. Les net-artistes ont conscience que le réseau est « tout en un » : un moyen de production, de publication, de promotion, de dialogue, de consommation et de critique, qui leur permet d'endosser tous les rôles des différentes étapes de médiations des œuvres. En l'utilisant, ils espèrent maintenir leur indépendance des « bureaucraties institutionnelles ». Au-delà d'une criti-

que de l'hégémonie des institutions, il s'agit d'interroger le statut de l'artiste, qui se métamorphose, en prenant le risque de disparaître totalement, en « conservateur, galeriste, public, théoricien, musée, collectionneur ». Cette proclamation idéologique, qui apparaît à la naissance du mouvement, énonce la première prise de risque du Net-art qui se définit comme une discipline autonome voulant s'abstraire de certaines règles établies.

Comment s'illustre cette autonomie et fonctionne-t-elle ? Penchons-nous sur la forme des œuvres.

## Le visible technologique

Les artistes ont investi Internet dès 1993, et de manières variées. Du récit hypertextuel aux projets collaboratifs en passant par le blog et le jeu vidéo, ils détournent aujourd'hui Google Street View, et les réseaux sociaux tels que Twitter, Facebook ou Myspace. Certaines formes travaillent l'essence même d'Internet, questionnant le médium numérique<sup>4</sup> utilisé. OSS<sup>5</sup> par exemple, prend littéralement en otage notre ordinateur. Soudain, comme si la technologie s'emballait, ou que nous ayons fait une mauvaise manipulation, notre souris et notre clavier deviennent incontrôlables jusqu'à ce que l'ordinateur ne réponde plus et coupe tous les programmes mis en route. En exploitant la peur du bug informatique, « le propos est d'inciter



à adopter une distance critique par rapport à une idéologie techniciste, devenue dominante ».<sup>6</sup> D'une autre manière, certaines œuvres se rapprochent de la notion d'*in situ*, utilisant la qualité informationnelle d'Internet. *La Google-House*<sup>7</sup> est un dispositif qui construit, en temps réel, une maison à partir d'images de pièces d'habitation trouvées sur Internet via un moteur de recherche.

Cet art connecté, *in situ*, aussi rhizomatique que son support, met en œuvre la matrice du réseau qui lie l'artiste à son public. La technologie est interrogée et mise au cœur de la pratique artistique, donnant à voir ce qui est habituellement dissimulé à l'internaute : l'envers de la manipulation, les échanges de flux et de données, la construction d'un logiciel, l'arborescence d'un site. Ce visible technologique rend les œuvres plus pertinentes d'un point de vue conceptuel. En contrepartie, le spectateur est déstabilisé dans sa découverte de l'œuvre, avant tout parce que l'identification et la circonscription des œuvres restent flottantes, mais aussi parce qu'il est dérangé dans sa manipulation.

## Identités numériques

Internet est un territoire propice aux jeux d'identités, où les avatars sont légion. Les figures de l'artiste qui se donnent à voir à travers l'écran aideront-elles à la compréhension des œuvres?

L'artiste « organique »<sup>8</sup>, créateur de lien social, va utiliser Internet et ses codes d'interaction pour élargir les formes d'échanges avec le public. Certains détournent des structures de dialogue, utilisant des outils comme le chat, les forums, les courriers électroniques. Mais en usant de ces mécanismes de communication, les artistes créent une totale confusion entre les œuvres et les outils de médiation, et rien ne nous assure de la véracité des informations données. *Mouchette*<sup>9</sup> par exemple, a 13 ans et menace de se suicider depuis sa création, en 1996. Cette fiction, conçue par un artiste à l'identité mystérieuse, met en scène vie artistique et vie privée, où le personnage nous fait part de ses émois à travers des échanges personnalisés. L'artiste « dissident », agitateur social, aime quant à lui renverser les dispositions habituelles de présentation des œuvres. Il va plonger le visiteur dans l'embarras, puisqu'à chaque connexion ou à chaque clic, une nouvelle fenêtre, peut-être une nouvelle œuvre, apparaîtra à l'écran sans que l'on sache précisément s'il s'agit d'une œuvre, d'une page d'accueil, ou d'un virus. Ici, pas d'explication ni de signature afin de perdre l'utilisateur, le provoquer, refuser de lui faciliter la tâche. Une fois encore, il s'agit de déranger l'utilisateur dans ses routines procédurales.

Même si aucun artiste ne peut garantir la façon dont son œuvre sera vue, il y a une prise de risque à jouer ainsi

avec les codes de monstration. Les œuvres s'éloignent des repères habituels de lecture sur le Net, brouillent les repères classiques de réception, désorganisent les pistes de la reconnaissance où l'artiste est clairement identifié, rendant leur accessibilité plus laborieuse pour les non-initiés au langage du Net-art.

## Comme représentation de la notion d'exposition

En parallèle, les artistes vont s'aventurer plus loin dans leur recherche d'autonomie, en élargissant les possibles de l'exposition.

Jean Marc Poinso<sup>10</sup> met en évidence comment, en se saisissant de la circonstance de l'exposition, des artistes comme Yves Klein, Daniel Buren ou Lawrence Weiner avaient transformé la manière dont les œuvres ont lieu. Nous avançons l'hypothèse que les œuvres de Net-art font de même, puisqu'elles sont circonscrites à leur contexte de création, Internet, qui transforme les œuvres en une représentation de la notion d'exposition. En effet, une œuvre du Net-art est construite en vue d'être exposée, puisqu'elle sera, de fait, diffusée en ligne. Face à ces œuvres/sites/expositions, il n'y a plus de distinction entre l'objet et l'espace d'exposition. Mais n'oublions pas que les œuvres sont indissociables du médium qu'elles utilisent, un matériau qui est aussi un média de communication. De manière

res différentes, les artistes mettent en œuvre des parcours, qui font avancer le spectateur à l'intérieur de l'œuvre, qui lui permettent, ou non, de déchiffrer son récit. Scénario, communication, espace dédié à la présentation de l'œuvre et espace dédié aux déplacements du visiteur<sup>11</sup> sont perceptibles à des degrés différents dans le Net-art. Dans ce sens, l'initiative *Desktop is*<sup>12</sup> est marquante car elle affirme une réelle posture de commissariat en ligne, en nous proposant une exposition collective qui répond aux règles muséographiques.

Créer hors cadre aujourd'hui n'est pas une forme de désobéissance, puisque c'est un acte récurrent de l'art contemporain, porté par les Happenings ou le Land art par exemple. Toutefois ici, il ne s'agit pas seulement de créer et de montrer hors cadre, mais aussi de se substituer au musée en mettant en place une véritable politique d'exposition.

Les transgressions du Net-art ont-elles fonctionné ? Sont-elles véritablement des formes de désobéissance ? D'une part, le Net-art est un univers globalement flou pour les internautes, entre malaise et plaisir. Les situations de formes, d'interactions, d'esthétiques, sont interprétées voire vécues comme déconcertantes, bien qu'elles participent d'une créativité en permanente évolution. D'autre part, l'émancipation souhaitée par les artistes semble fonctionner, puisque si les œuvres sont difficilement identifiables, ils se sont très vite regroupés en plateformes<sup>13</sup> pour circonscrire les œuvres en ligne et être plus visibles. Les net-artistes, en faisant le choix du Net, n'ont pas attendu les institutions pour s'exposer, ils leur ont plutôt ouvert la voie. Edmond Couchot<sup>14</sup> nous parle toutefois d'un climat technophobe à l'égard des créations numériques. Les émancipations du Net-art ont-elles provoqué le non regard du monde de l'art ?

## Répercussions institutionnelles

Les musées et centres d'art contemporain<sup>15</sup> ont très vite fait le pari du Net-art. Pourtant, dès 2003, le mouvement s'inverse, alors qu'Internet continue son extraordinaire expansion et que l'art numérique est de plus en plus médiatisé. La forme hybride du Net-art et ses émancipations ont-elles donné lieu *in fine* à un désengagement institutionnel ? Cette réappropriation par les artistes du Net-art des rôles de créateurs, diffuseurs, médiateurs et critiques, peut être vue comme un frein à son institutionnalisation, positionnant les lieux de patrimonialisation face à des enjeux importants qui touchent plus largement l'art contemporain. La question de l'immatérialité est réévaluée, posant des difficultés quant à la monstration, la cession, la conservation, et la juridiction des œuvres. Même si les musées aménagent un accès particulier sur Internet pour le Net-art, toutes ces œuvres, même achetées, ne sont pas forcément montrées en ligne, et la diffusion off line se fait avec de nombreux compromis<sup>16</sup>. Les conséquences juridiques, concernant la paternité de l'œuvre, la copie, ou la censure, sont fréquentes<sup>17</sup>. Ceci pose la difficulté à penser en dehors de l'institution, à s'extraire des formes et des normes déjà établies. De nombreux artistes, pour vivre de leur art et retrouver le réseau physique des institutions, se sentent contraints de se réadapter à un environnement plus classique, en proposant de nouveau des objets palpables<sup>18</sup>, achatables, conservables, objets qui sont, pour les puristes, moins appréciables en tant qu'œuvres du Net-art, puisque elles sont extraites de leur contexte de création. Malgré l'intérêt reconnu, l'institutionnalisation d'œuvres sur Internet se fait donc difficilement.

Qu'en est-il de la désobéissance ? Les paradoxes énoncés dans cet article, qui font les particularités et la reconnais-

sance du Net-art, n'ont pas empêché les net-artistes de créer un réseau d'artistes, de professionnels de l'art et du Net, fonctionnant selon sa propre économie. Sans avoir réellement désobéi, c'est parce qu'ils se sont affranchis de certaines règles que cette forme parallèle s'est développée. En s'émancipant, le Net-art s'est construit son méta-modèle institutionnel, et ainsi a aidé à sa reconnaissance en dehors de ce réseau. Aujourd'hui, dix-huit ans après les premières créations, des lieux se spécialisent dans les arts dits numériques<sup>19</sup>, des initiatives tentent toujours de circonscrire les œuvres en ligne dans un souci de conservation, et la recherche s'est emparée de ce phénomène<sup>20</sup>. ■

### Notes

1. Fred Forest, *Art et Internet*, Paris, Editions Cercle d'Art, 2008.
7. Marika Dermineur et Stéphane Degoutin, *Google-House*, en ligne sur : [www.incident.net/works/googlehouse](http://www.incident.net/works/googlehouse)
8. Annie Gentes, *Les sites artistiques sur Internet*, Revue Solaris, décembre 2000, en ligne, <http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d0777gentes.html#millet1987>
9. *Mouchette*, en ligne, [www.mouchette.org](http://www.mouchette.org)
10. Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu - L'art exposé et ses récits autorisés*, Les presses du réel, 2008.
11. Éléments constitutifs de l'exposition selon Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre*, l'Harmattan, 2008.
12. *Desktop is* est la « première exposition internationale en ligne ». Instaurée par Alexei Shulgin en 1997, elle propose à une soixantaine d'artistes le thème du bureau pour les regrouper à travers une interface commune.
13. [Incident.net](http://www.incident.net) ou [Rhizome.org](http://www.rhizome.org).
14. Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Éditions Flammarion, 2003.
15. En 1996, le Frac PACA, la Fondation Cartier et le Frac Languedoc-Roussillon ont fait l'acquisition d'œuvres du Net-art. Le SF-MOMA, le Whitney Museum de New York et le Walker Art Center de Minneapolis ont proposé des expositions en ligne avec leur pendant hors ligne.
16. Le Centre Pompidou a un site Internet consacré au Net-art depuis 2003, celui-ci ne présente qu'une seule œuvre, [www.centrepompidou.fr/netart/](http://www.centrepompidou.fr/netart/)
17. Par exemple, *Je suis ton ami(e)...tu peux me dire tes secrets*, de Nicolas Frespech, censurée et retirée du site du Frac Languedoc Roussillon en 2001 qui l'avait acquise en 1998.
18. Voir l'exposition *Holy Fire: Art in the Digital Age*, iMAL, Art Brussels, du 18 au 30 avril 2008.
19. Comme la Gaité Lyrique à Paris, inaugurée en mars 2011.
20. Entre autres le laboratoire NT2 de l'Uqam, en ligne, <http://nt2.uqam.ca/>

# Pointiller regard orienté

> *Claire Pacquelet*



*Limité, 2011*



**Découpé, 2012**

**Croisé, 2011**





**Enrolé, 2012**



# De la condamnation à la légitimation :

## Représentations de la désobéissance dans le feuilleton quotidien *Plus Belle la Vie*

> *Marine Legagneur*

« *La télévision est le premier loisir des Français, mais elle est en réalité bien davantage. Elle est aussi le visage d'une société, l'expression de ses différentes facettes. Une fenêtre constamment ouverte sur le monde. Un espace de découverte, d'apprentissage, de plaisir. Un lieu de débat, de dialogue. Elle est surtout un lien fort, puissant, entre tous les citoyens, quels que soient leur origine, leur âge, leur appartenance* ».

Ainsi s'ouvre le cahier des charges de France Télévisions, défini par le CSA, fixant les obligations éditoriales des chaînes publiques françaises. Le service public de l'audiovisuel est pensé ici comme un outil au service de l'État, permettant la diffusion d'un socle de valeurs nationales et la création d'un lien social<sup>1</sup>. C'est bien à ces impératifs que souhaite répondre France 3 lorsqu'elle lance le feuilleton quotidien *Plus Belle la Vie* : fiction destinée à fédérer une audience large, la série est conçue comme le vecteur de diffusion d'un discours tenu par la chaîne sur le lien social, une véritable lecture de la vie civile<sup>2</sup>. Elle est pensée dès sa création comme un instrument au service de la fondation d'une identité nationale<sup>3</sup>.

La fiction se trouve donc comprise dans un cadre discursif fixé par la chaîne, alimentée par des valeurs dont les auteurs se nourrissent<sup>4</sup>. C'est dans cette perspective qu'intervient la notion de désobéissance, notion problématique qui veut peindre la démocratie en marche et sur laquelle le feuilleton est amené à se positionner en permanence. Si le démocrate obéit à la loi qu'il s'est lui-même prescrite, l'acte de désobéir pose en effet problème parce qu'il implique, sinon la révolte, du moins la mise à distance d'une règle de bien commun précédemment établie, et suppose que la loi collective n'est pas toujours la plus juste. Dans la démocratie idéale, elle est par conséquent un acte inacceptable.

Comment le service public se positionne-t-il dès lors sur cette question ? Quand les nécessités narratologiques poussent à la construction de héros désobéissants – quelle dramaturgie en effet peut se satisfaire de personnages qui obéissent strictement aux règles ? – le programme légitime-t-il leurs actions ou condamne-t-il systématiquement tout manquement à la loi ? Dans quelle mesure le feuilleton construit-il à travers cette représentation de la désobéissance un véritable discours idéologique ?

### Désobéissance individuelle contre bien commun

Élément perturbateur à l'origine de l'intrigue, la désobéissance répond avant tout à une nécessité d'ordre narratologique lorsqu'elle vient bouleverser l'équilibre de la situation initiale. C'est parce que Djawad jette ses cachets d'*ecstasy* dans la sangria de la fête du quartier que s'ensuivent de folles péripéties pour les personnages, c'est parce qu'Élodie se rend à une soirée contre l'avis de son père qu'elle s'y mettra en danger, c'est parce que Nathan vend de fausses places de concerts pour gagner un peu d'argent qu'il sera poursuivi par un trafiquant en colère. La désobéissance crée une tension dramatique, un dérèglement de l'univers diégétique qui se résout dans l'intrigue.

Cette désobéissance *opérante* est la plupart du temps mise en scène dans *PBLV* comme un acte individuel et dissimulé : cherchant à améliorer sa situation ou celle d'un proche, à pallier un manque, le sujet considère son action comme le moyen le plus efficace de parvenir à ses fins. À la recherche d'un bénéfice individuel, il n'anticipe pas toutes les conséquences de son acte, conséquences toujours

regrettables qui constituent la matière même de l'intrigue. La désobéissance est alors, de manière systématique, associée au danger : un personnage agissant seul contre la loi collective a toutes les chances de voir son action lui échapper, comme l'appréhende d'emblée le spectateur. Cette désobéissance individuelle, qui n'implique aucune remise en cause de la loi est un acte irréfléchi, un impensé qui, parce qu'il fragilise l'ordre établi, est dépeint comme déraisonnable et périlleux à la lumière de ses conséquences.

La série se garde cependant d'un discours trop manichéen : le danger inhérent à tout comportement désobéissant est atténué par l'intention originelle du personnage. Lorsque l'on

erreurs d'un individu aveuglé par les défauts de son caractère. Lorsqu'un personnage antipathique, comme celui de Frémont ou de Chaumette, désobéit<sup>5</sup>, l'intrigue devient dramatique, les conséquences plus graves – et bien souvent le personnage est conscient de ses actes et de leurs implications morales, mais passe outre. La gravité de l'acte est donc aussi évaluée au regard de la sympathie qu'éprouve le spectateur pour le protagoniste concerné. Cela ne signifie aucunement que le téléspectateur détient ici l'entière responsabilité du jugement de l'acte de désobéissance – puisque les personnages sont bien sûr des constructions dramatiques, convoquées par le feuilleton pour servir un propos.

service d'une vision axiologique : le désobéissant, qui a la vue plus courte que les lois générales et les règles morales, a toujours tort.

## Un questionnement de la loi

En parallèle de cette critique systématique de la désobéissance individuelle, *Plus Belle la Vie* adopte cependant un tout autre point de vue sur la désobéissance. Les créateurs de la série ont en effet pour ambition de produire un discours social crédible, miroir d'une société complexe et traversée de conflits. La désobéissance peut alors être l'occasion d'une réflexion éthique sur les débats sociaux. Certains protagonistes, particulièrement charismatiques



désobéit à la recherche d'un bénéfice individuel, selon que le désir qui la motive est moralement acceptable ou non, la désobéissance sera regardée comme excusable ou condamnable. C'est donc une distinction moraliste qui s'opère ici : le manquement à la loi n'est pas jugé aussi sévèrement que le manquement à la morale qu'il implique. C'est par le biais du ton de l'intrigue que cette dichotomie s'opère : lorsqu'un personnage empathique, comme celui de Nathan, désobéit, il s'expose certes aux conséquences désagréables de son acte, mais celles-ci donnent le plus souvent lieu à des scènes de comédie – qui, selon les modalités du *castigat ridendo mores*, ont pour fonction de corriger les

Quoiqu'il en soit, cette désobéissance aveugle, irréfléchie et individuelle, n'est jamais légitimée car elle aboutit inmanquablement au désordre. Ses conséquences désastreuses servent un discours idéologique : le non-respect de la loi, et surtout des principes moraux, à la poursuite d'un bénéfice individuel, n'est pas acceptable. Le feuilleton se fait en ce sens le garant de l'ordre et le relais d'un discours d'autorité ; en opposant la raison à la passion, en confrontant des couples de notions simples et antithétiques – le bien et le mal, le réfléchi et l'irréfléchi, le bien individuel et le bien commun – il construit un discours moral sur le monde. La fiction est alors mise au

et empathiques, sont ainsi utilisés par les scénaristes au service d'un discours sociétal. Caractérisés comme des personnages responsables, ils ont plus de possibilités d'action, un horizon moral plus étendu. Il en va ainsi de Léo, policier zélé qui passe outre les ordres de sa hiérarchie pour faire progresser ses enquêtes, ou de Guillaume, qui n'hésite pas à séquestrer son ex-femme pour la servir de l'héroïne. Si l'acte est répréhensible – le désobéissant est une figure de héros solitaire, souvent incompris, toujours à la marge – il est en définitive jugé, une fois encore, à l'aune de ses conséquences. Si le but est juste et s'il est atteint, la désobéissance s'en trouve *a posteriori*

justifiée. Il n'est toutefois légitime de désobéir que si l'acte est à la fois totalement désintéressé et ressenti par le personnage comme un déchirement. La désobéissance est tout à la fois consciente, contrainte, subie, et prend la forme d'un dilemme moral. Le but de l'acte n'est pas la désobéissance elle-même, et si la loi est remise en cause de fait, sa pertinence n'est pas questionnée. La loi générale est bonne, elle est simplement générale, et peut être sacrifiée ponctuellement au profit de l'efficacité de l'action.

La série va plus loin lorsqu'elle met en scène des personnages exerçant des professions aux enjeux éthiques forts – médecins, avocats, policiers, ou juges – désobéissant dans le cadre de leurs fonctions. Leur acte, parce qu'il a des conséquences directes et graves, est lourd de sens, porteur d'une symbolique forte. L'exemple du Docteur Leserman, médecin généraliste, qui fournit à un patient atteint d'un cancer incurable de quoi mettre fin à ses souffrances, illustre ainsi ce paradoxe : il faut parfois désobéir pour être juste. Si la loi est là pour fixer des bornes, elle n'est pas toujours applicable – on peut raisonnablement se fier à son entendement et franchir les limites pour bien agir. Encore une fois, le feuilleton prend le parti de la morale contre la loi, mais utilise ces personnages investis d'une dimension éthique pour questionner les évidences et se fait l'écho de débats éthiques et sociaux, comme l'adoption homosexuelle, par exemple, ou encore de l'euthanasie<sup>6</sup>.

## Un questionnement de la norme morale

Un troisième type de personnage est le support d'une réflexion plus profonde sur la norme – entendue comme le type prescriptif de ce qui

doit être, le critère social et culturel, le principe discriminatoire sur lequel se fonde le jugement moral. En marge, ces personnages « hors-la-morale » sont le support d'une réflexion sur nos représentations collectives. Cette désobéissance prend la forme du glissement, du dérapage, et pose continuellement la question de la nature, de la loi morale et de la convention sociale. Ainsi Blanche, institutrice, entretient-elle une liaison avec le meilleur ami de son fils ; et Wanda, fringante septuagénaire, ouvre sa propre ligne de téléphone rose dédiée au sadomasochisme, allant jusqu'à affirmer haut et fort « *Ce que je fais ? C'est du service public !* ». D'outil narratologique, la désobéissance se fait donc outil pédagogique, condition d'une réflexion sur le fait social : la loi n'est jamais directement assimilable au bien, et nécessite d'être pensée, travaillée, questionnée en permanence. La désobéissance est questionnement, une véritable démarche philosophique<sup>7</sup>. Ici les enjeux narratologiques et symboliques se rejoignent : les scénaristes proposent sciemment des débats éthiques en chargeant l'action de leurs personnages de significations et de valeurs morales : ces protagonistes incarnent différentes positions antagonistes, en conflit, et servent un débat sur la matière sociale. L'arbitrage revient en définitive au destinataire final, le spectateur.

## Désobéisiez !

En définitive, le feuilleton fait donc le choix de la moralité contre le moralisme<sup>8</sup>. La désobéissance cesse d'être un simple mécanisme narratologique pour devenir le moyen d'un discours social porté par les personnages que le feuilleton ne fait jamais complètement sien. Le spectateur, laissé juge de la situation, est l'instance omnisciente qui injecte du sens à la fiction. Quel est alors finalement

le propos de *Plus belle la vie*? Laisse-t-il tout le pouvoir d'interprétation à l'instance spectatorielle? S'il est le lieu de la confrontation de positions morales divergentes, le feuilleton ne renonce pas pour autant à son statut d'énonciateur. Il est à l'origine d'un discours, portant sur la désobéissance elle-même<sup>9</sup>. La désobéissance, affirme-t-il, peut être utile, voire nécessaire. Elle ouvre le débat, elle questionne la loi, et peut être l'instrument du progrès : Blanche héberge chez elle un sans-papier, Johanna s'enchaîne à la grille d'un industriel pollueur. En vérité, c'est donc sur le lien social, sur sa nature, sur son essence que se déploie le discours éthique du feuilleton, il prend la forme d'une injonction : « désobéisiez ! ». La désobéissance, en questionnant la loi, ouvre un nouvel espace de parole, et donne un souffle neuf à la pensée sociale. À travers ces personnages qui font acte de désobéissance civile, sans trouver de contradicteur intradiégétique (les représentants de l'ordre faisant partie des héros peuvent refuser d'intervenir), le feuilleton soutient bien une position axiologique : un citoyen a le devoir d'agir contre la loi lorsqu'elle lui semble injuste. La désobéissance est dans ce cas le but ultime de l'acte, légitime lorsqu'elle est une remise en question idéologique de la règle. Elle est une posture philosophique réflexive. Elle devient essentielle lorsqu'elle cesse d'être simple indocilité, simple mépris de la loi, et qu'elle se fait résistance, au service d'une démocratie vivante présentée comme un équilibre dynamique. En faisant la démonstration de l'utilité sociale de la désobéissance, le feuilleton encourage le téléspectateur à questionner toute norme arbitraire – alors que l'objectif à l'horizon de toute action doit être un bénéfice social. Désobéir, c'est parfois obéir à une règle plus grande.

Cédant la responsabilité du discours aux protagonistes lorsqu'il s'agit de débattre du fait social, se faisant le simple relais de leurs discours antagonistes, le feuilleton assume donc sa position d'énonciateur lorsqu'il fournit un éclairage sur la désobéissance comme nécessaire mise à l'épreuve de la liberté démocratique. Mais qu'en est-il de la chaîne, dernière instance énonciatrice ? Reprend-elle à son compte le propos de son programme ? Cette lecture de la désobéissance – qui semble faire la promotion de la morale individuelle au détriment de la loi générale – peut-elle être celle d'un diffuseur public ? Il faudrait, pour répondre à cette question, analyser en profondeur les stratégies de programmation de France Télévisions, visant à inclure le feuilleton dans un ensemble plus vaste, dans une ligne éditoriale qui prend position dans les débats éthiques, comme celui de la possibilité, et de la nécessité, de la désobéissance. ■

### Notes

1. « Créer du lien tout en donnant du sens, voilà la démarche qui est au cœur du service public que nous souhaitons » (Préambule au cahier des charges de France Télévisions, en ligne, 25 juin 2009, [www.csa.fr/upload/dossier/cahier%20des%20charges.pdf](http://www.csa.fr/upload/dossier/cahier%20des%20charges.pdf)).
2. Aussi les intrigues sociétales rencontrées dans le feuilleton font-elles souvent écho à des polémiques réelles (crise du logement, mise sous « curatelle ») et certains personnages – médecins, policiers, aides-soignants – permettent de relayer diverses informations pratiques, par exemple sur des campagnes de dépistage ou sur les services à la personne.
3. « La télévision de service public a vocation à constituer la référence en matière de qualité et d'innovation des programmes, de respect des droits de la personne, de pluralisme et de débat démocratique, d'insertion sociale et de citoyenneté ainsi que de promotion de la langue française. Elle doit promouvoir les grandes valeurs qui constituent le socle de notre société ». (Préambule du cahier des charges de France Télévisions, en ligne, 25 juin 2009, [www.csa.fr/upload/dossier/cahier%20des%20charges.pdf](http://www.csa.fr/upload/dossier/cahier%20des%20charges.pdf)).
4. La production étant indépendante, et les rythmes de production très élevés, les scénaristes ont bien sûr une très grande liberté d'écriture. Toutefois *Plus Belle la Vie* est le fruit d'une commande du diffuseur qui a effectué des recherches en amont pour caractériser très précisément son programme, définissant ainsi un cadre strict au sein duquel se déploie la fiction.

5. Ainsi Frémont va-t-il jusqu'à harceler une jeune femme pour qu'elle quitte le Mistral. Il fera un séjour en prison et sa victime devra consulter un thérapeute pour se remettre. De la même façon Chaumette enverra une jeune femme en prison à sa place.

6. Ainsi Victoire, interne en médecine, aide-t-elle son petit ami, atteint de Creutzfeld-Jacob, à mourir sans douleur, ou Céline, avocate, cherche-t-elle à adopter un enfant avec sa compagne Virginie.

7. Il ne s'agit certainement pas pour la série de s'inscrire dans la lignée d'une doctrine philosophique, mais de développer une démarche réflexive, qui permet le questionnement de l'évidence par l'exemple.

8. Par moralisme nous entendons un attachement strict et formaliste à une doctrine morale établie et jamais questionnée. Par moralité, nous entendons au contraire une conduite éthique réglée sur l'idée du Bien.

9. Si les personnages désobéissants servent au questionnement de la loi – et dans ce cas, le feuilleton renonce à revendiquer une posture morale – le téléspectateur étant amené à interpréter les situations selon sa propre sensibilité. Mais la série tient quant à elle un discours sur la désobéissance même. Dans le premier cas elle utilise la désobéissance pour discuter du fait social. Dans l'autre elle discute de la nécessité de la désobéissance.

# La désobéissance civile et théologique : un délit ou un devoir en droit canonique ?

> Elsa Déléage

« Toute communauté sociale digne de ce nom tire son origine d'une volonté de paix et tend (...) à cette « tranquille vie dans l'ordre » (...). Deux éléments primordiaux régissent donc la vie sociale : communauté dans l'ordre, communauté dans la tranquillité. »<sup>1</sup>

Prononcée en pleine Seconde guerre mondiale, cette phrase du pape Pie XII traduit parfaitement l'ambiguïté de toute communauté politique, religieuse ou non, partagée entre le culte du principe de l'obéissance, lié aux concepts de paix et d'ordre, et la désobéissance comme moyen de résistance, mais à titre exceptionnel, qui est assimilée en temps de paix au désordre, à l'illégalité et à la violence. Pourtant la désobéissance survit<sup>2</sup>, revendiquée par les acteurs de la société, parfois consacrée en droit positif, comme le montre l'article 32 dans la *Déclaration des droits naturels* présentée par Condorcet, du 15 février 1793. Cette situation apparaît contradictoire avec la conception française de la loi, caractérisée par quatre éléments : son impersonnalité, sa généralité, son abstraction et sa nature obligatoire. Or cette contrainte est selon Kant<sup>3</sup> non pas le résultat de la volonté de la personne mais d'une autorité qui lui est extérieure, contrainte garantie par l'État, dépositaire de la violence légitime, comme l'a démontré Max Weber<sup>4</sup>. Pourtant, certaines lois sont contestées, remettant en cause

le caractère obligatoire de la règle de droit : qu'est-ce qui fonde l'obéissance volontaire à cette règle contraignante extérieure ?<sup>5</sup> Toute violation de la loi, et donc tout acte de désobéissance, est sanctionnée, par l'usage ou non de la force, contrairement à d'autres normes telles que les règles morale ou religieuse. Malgré cette réflexion juridique et la multiplication des actes de désobéissance civile, le droit positif français<sup>6</sup> ne propose pas de définition des termes « obéissance » et « désobéissance ».

Cette lacune existe également en droit canonique<sup>7</sup>. Alors même que le code de droit canon de 1983 évoque l'obéissance aux canons 199, 212, 273, 590, 598, 601, 618, 705 et 1470, la désobéissance n'y est présente que trois fois,<sup>8</sup> véritable paria qui remettrait en cause les principes théologiques d'infailibilité pontificale<sup>9</sup> et d'unité doctrinale. Cette lacune est partiellement comblée par de nombreuses sources pontificales relatives à la problématique de la désobéissance, à la fois en temps de paix et de guerre<sup>10</sup>. L'Église catholique n'est donc pas indifférente à cette problématique, situation s'expliquant par le fait que les normes adoptées par cette entité reposent sur le principe d'obéissance, certes effectif grâce à divers mécanismes telle que l'excommunication mais non par l'usage de la force. Afin de s'entendre sur le concept de « désobéissance » et son pendant

« l'obéissance » en droit canonique, il convient de se poser plusieurs questions : Quels sont les supports textuels de ces concepts ? Quels sont les titulaires de ce droit à la désobéissance ? Quels sont les acteurs soumis à cette obligation d'obéissance ? Quels sont les champs respectifs de l'obéissance et la désobéissance en droit canonique ?

Lorsqu'il s'agit d'étudier la désobéissance, en croisant le droit positif avec le droit canonique – impossible à séparer puisque l'Église catholique constitue une société au sein de l'État français soumise à ses normes – la difficulté principale vient de l'interchangeabilité des statuts des acteurs, démultipliant ainsi les cas de désobéissance, et donc de conflits normatifs. À titre d'exemple, un fidèle catholique a le statut de « laïc » par opposition au « cleric » au sein de l'Église catholique, alors que cette même personne perd le statut de « laïc » au profit de celui de « citoyen », qui met sur un plan d'égalité le croyant, l'athée ou le cleric au sein de l'État français. En outre, « l'autorité-référent » à laquelle les personnes doivent obéir évolue suivant la situation, selon qu'il s'agisse de l'Église catholique ou de l'État français. Enfin, l'acte de désobéissance n'a pas les mêmes effets juridiques par rapport à l'ordre normatif en cause, ordre canonique ou positif. Afin d'éviter tout contre-sens, l'expression « désobéissance civile » désigne ici l'acte

de désapprobation des normes valables en droit positif, émis par tout citoyen (croyants, athées, ecclésiastiques) au sein de l'État français. En l'espèce, seule la position des croyants catholiques, tant du laïc que du clerc, nous importe. L'expression « désobéissance théologique » désigne l'acte de désapprobation des normes canoniques, émis par le croyant au sein de l'Église catholique.

À ce jour, aucun travail ne porte sur l'articulation des dimensions civile et théologique du concept de désobéissance<sup>11</sup>.

Comment la désobéissance peut-elle devenir effective au sein de l'Église catholique alors que le fonctionnement de cette dernière repose sur le principe juridique et théologique de l'infailibilité pontificale, qui fait de la désobéissance un délit en droit canonique ?

Après avoir précisé l'existence de différents cas de désobéissances civile et théologique, l'article souligne que seule cette dernière est perçue comme un abus par l'Église catholique, alors que la désobéissance civile constitue non seulement un droit mais surtout un devoir, celui de s'opposer aux dérives du pouvoir politique au nom du « Bien commun », position originale mais délicate défendue par l'Église catholique dont nous mettrons en évidence les ressorts dans la seconde partie de cet article.

## La désobéissance théologique au sein de l'Église catholique, un abus

Cette partie aborde la problématique de la désobéissance théologique, soit celle qui a lieu au sein de l'Église catholique à l'encontre soit du dogme catholique soit des normes canoniques, émanant soit d'un clerc soit d'un laïc. L'acte de désobéissance se différencie de l'acte contestataire qui constitue la première étape du proces-

sus de remise en cause théologique. L'originalité de ce travail repose sur la lecture des sources primaires catholiques, telles que les encycliques, le code de droit canonique et les écrits pontificaux, au sein desquels sont affirmés les principes juridiques d'unité du dogme catholique<sup>12</sup> et d'obéissance aux lois de l'Église<sup>13</sup> du fait de leur auteur, Dieu. Laïcs et clercs doivent donc obéir à la loi divine s'exprimant sous la forme du droit naturel<sup>14</sup> : la désobéissance théologique au sein de l'Église catholique devient alors un délit. Ce dernier, résultant de l'usage abusif par l'homme de sa liberté, est sanctionné par l'excommunication, prévue pour les cas les plus graves.<sup>15</sup> En droit canonique, l'obéissance théologique est donc un devoir et la désobéissance, un délit.

Ainsi l'obéissance des clercs, objet de plusieurs canons du code de droit canonique de 1983<sup>16</sup>, doit se comprendre comme soumission. D'après le canon 601, les membres d'instituts de vie consacrée doivent obéir à leurs supérieurs, dont l'autorité et les décisions sont légitimes en raison de leurs statuts, représentants de Dieu. D'autre part, la loi étant l'expression des commandements de Dieu, les clercs lui doivent obéissance, tant à la fois dans la vie communautaire, soit dans l'ordre externe mais aussi dans leur for intérieur, soit en conscience. Quant à l'obéissance des laïcs, entendus comme synonyme de fidèles catholiques, elle s'entend non comme soumission<sup>17</sup> mais comme adhésion volontaire à la fois à l'égard des principes énoncés dans les textes saints mais aussi à l'égard de leur interprétation proposée par les gardiens de ces textes, les théologiens, les évêques, la Congrégation pour la doctrine de la foi, institution fondée pour protéger l'Église des hérésies<sup>18</sup> et enfin, le pape. Ce dernier, en vertu du principe théologique de l'infailibilité pontificale, peut imposer son interprétation des écrits, assurant ainsi une unité doctrinale au dogme catholique.

Le principe de l'infailibilité pontificale, défini lors du Concile Vatican I, en 1870, consacré dans le *Catéchisme de l'Église Catholique*<sup>19</sup> et dans le code de droit canonique<sup>20</sup>, attribue au pape le statut *ex cathedra* : ses propos et sa doctrine ne peuvent donc être discutés. Organisation hiérarchisée, centralisée et dogmatique, l'Église catholique a donc progressivement consacré plusieurs principes dans son ordre canonique afin d'éviter toute implosion doctrinale et institutionnelle, et mis en place des relais pour assurer leur efficacité, luttant ainsi contre toute désobéissance théologique.

Mais cette dernière ne peut être complètement inexistante en raison de l'exercice de la liberté de pensée au sein de l'Église catholique. Celle-ci, confrontée à certaines contestations dogmatiques, modifie son discours en fonction de ses interlocuteurs, clercs ou laïcs. Elle utilise ainsi différents motifs pour légitimer la condamnation de ces actes contestataires : dans le cas de la désobéissance du laïc envers le dogme chrétien, l'Église catholique s'appuie sur l'image exemplaire de la désobéissance d'Adam et Ève dans le jardin d'Éden. Dans le cas des clercs, elle invoque les devoirs liés à leur statut. Ainsi, le 2 juillet 1988, le pape Jean Paul II qualifie l'ordination d'évêques par Mgr Lefebvre d'acte de désobéissance, symbole d'« un véritable refus de la primauté de l'évêque de Rome », constituant donc « un acte schismatique ».<sup>21</sup>

L'étude des deux cas, de Mgr Lefebvre et de Mgr Gaillot, pris aux antipodes du spectre idéologique, du traditionalisme à l'ouverture théologique, permet de comprendre les outils mis en œuvre par l'Église catholique face à la désobéissance théologique pouvant revêtir diverses formes.

Mgr Lefebvre s'oppose aux réformes menées par le Concile Vatican II, sur



trois points : la liturgie, le principe de collégialité et la liberté religieuse. En réaction, il fonde la Fraternité Saint-Pie-X, en 1970, avec le séminaire international d'Écône. Cette situation aboutit à l'émergence « d'une deuxième Église », remettant en cause les principes d'infaillibilité pontificale et d'unité doctrinale. Le pape l'excommunie<sup>22</sup> en 1988, pour avoir ordonné quatre évêques sans son autorisation. Cet acte engendre plusieurs effets juridiques : la primauté des principes de l'unité et de l'infaillibilité pontificale sur la liberté de culte en cas de conflit entre ces deux principes canoniques, la défense des principes adoptés lors du Concile Vatican II, dont l'apport principal est

l'ouverture de l'Église catholique à d'autres religions *via* l'œcuménisme<sup>23</sup> et la démocratisation de cette institution *via* la collégialité<sup>24</sup>.

Dans le cas de Mgr Gaillot, la situation est toute autre. Cet évêque ne conteste pas la doctrine de l'Église catholique ni ses réformes, mais s'exprime publiquement sur des sujets sensibles, telle que l'arme nucléaire. Ce cas présente plusieurs différences par rapport au cas précédent : il ne s'agit pas contrairement au cas précédent d'un acte de désobéissance, mais d'un acte contestataire. En outre, il met en jeu des libertés fondamentales différentes, non pas la liberté de culte,

mais de pensée, d'expression et le problème de l'engagement politique. Le pape Jean-Paul II, jugeant que cette prise de position personnelle viole le devoir de réserve incombant aux religieux envers le pouvoir politique, le décharge de son diocèse.<sup>25</sup> Ces deux cas soulèvent les questions des rapports complexes entre engagement politique et devoir de réserve, et de la liberté d'expression au sein de l'Église catholique. La portée de cet exemple est donc double : l'Église catholique exerce un contrôle sur l'exercice des libertés fondamentales par les clercs à la fois en son sein et au sein de la société civile, témoignant de d'une sphère de compétence particulièrement large de l'Église catholique et de la conception très traditionaliste de l'individu, d'abord sujet de devoirs avant d'être un sujet de droits.

Après avoir rappelé les faits et la réaction papale, il convient d'aborder les leviers mis en œuvre par l'Église catholique pour justifier sa position. À cette fin, notre propos s'appuie sur la Lettre apostolique *Ecclesia Dei* sous forme de « *motu proprio* » du pape Jean Paul II.<sup>26</sup> En effet, dans ce texte, la sanction émise est justifiée par la nature de l'acte : « cet acte a été *une désobéissance* au Souverain Pontife », « un acte schismatique ». La désobéissance théologique en droit canonique engendre donc un effet juridique : l'excommunication. Le pape motive sa décision en se fondant sur les Constitutions *Pastor aeternus*, *Dei Filius* du concile Vatican I, *Dei Verbum* du concile Vatican II et sur le code de 1983 (canons 386, 751, 1364 et 1382). L'Église catholique répond donc par des leviers théologiques et juridiques. Malgré la force contraignante de la sanction décidée, l'Église catholique peut y mettre un terme : le 21 janvier 2009, les sanctions à l'encontre des quatre évêques ordonnés par Mgr Lefebvre sont levées. Cette décision illustre la réflexion constante de l'Église catho-

lique sur elle-même et l'évolution du concept de « désobéissance » dont les frontières floues varient au gré des problématiques sociétales et des mœurs. N'ayant pas pris la peine de préciser le sens du terme « désobéissance » en droit canonique, l'Église catholique bénéficie donc d'une souplesse quant aux frontières du champ en cause. À titre d'exemple, la reconnaissance des droits fondamentaux de la personne a eu lieu très tardivement, au XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'en 1789 tout acte revendiquant ces droits était qualifié d'acte de désobéissance<sup>27</sup>. Le champ de ce qui relève de la désobéissance varie suite aux décisions du Saint-Siège, du fait du principe de l'infailibilité pontificale, décisions qui permettent de faire changer de statut un acte, le faisant passer d'acte illicite à acte licite, soit conforme aux lois de l'Église.

## La désobéissance civile face au pouvoir politique, un devoir chrétien !

Cette partie se penche sur la désobéissance civile, soit tout acte émis par des citoyens catholiques contestant certaines normes du droit positif.

L'appel par l'Église catholique à la désobéissance civile s'insère dans un cadre politique très complexe, marqué par un processus de sécularisation touchant tous les États européens, par l'évolution du fait religieux, par l'évolution du droit des cultes du fait de l'influence des institutions européennes, obligeant le Saint-Siège à prendre des précautions quant aux cas de désobéissance : en distinguant entre temps de paix ou de guerre, entre les régimes démocratiques et les régimes liberticides, entre les cas d'abus du pouvoir politique ou de simple non-conformité des normes adoptées démocratiquement au droit divin.

L'Église catholique défend le principe d'obéissance du peuple au pouvoir po-

litique en invoquant trois motifs<sup>28</sup> : les devoirs incombant à la fois à l'un et à l'autre, le fondement divin du pouvoir politique et la primauté des droits de la nation sur ceux de l'homme. Cette position ne prend pas en compte le contexte (atteintes à la dignité humaine, violations des droits de l'homme),<sup>29</sup> soulevant ainsi une question : les catholiques doivent-ils désobéir aux normes étatiques en vigueur alors que ces dernières sont injustes ? L'Église catholique n'y répond pas réaffirmant le principe de primauté du droit naturel<sup>30</sup> sur le droit positif. Considérée comme exception<sup>31</sup>, la désobéissance civile est pourtant encouragée par l'Église catholique, qui ne peut appeler expressément à l'action.

Il convient de s'interroger sur les principes sur lesquels se base l'Église catholique pour légitimer la désobéissance. Cette entité considère toute norme contraire au droit naturel comme un acte criminel qui relève du droit pénal, mettant sur le même plan norme, précepte et exécution, élargissant ainsi le champ de la désobéissance, par rapport à celui consacré en droit positif, restreint à l'acte lui-même. En effet, les infractions en droit positif reposent sur les actes, soit des faits constatés postérieurs à la loi, alors que les sanctions en droit canonique reposent sur la seule intention. Le champ couvert par le processus de condamnation est donc plus large qu'en droit positif, ce qui explique que l'Église catholique soutienne à la fois des actes de contestation, actes anticipant un éventuel conflit normatif entre droit positif et droit canonique, et des actes de désobéissance civile, en cas de conflit constaté. L'Église catholique a soutenu les manifestations des catholiques français hostiles à l'avortement, avant l'adoption de la loi du 17 janvier 1975 et défend encore implicitement les actes de désobéissance civile après l'adoption de la loi de 1975, comme les manifestations perturbant

les centres médicaux qui pratiquent des avortements.

La désobéissance civile n'existe qu'en cas de violation du bien commun et en cas d'usage abusif de toute liberté, par des citoyens ou/et le pouvoir politique. L'Église catholique considère donc comme légitime tout acte de désobéissance visant à sauvegarder et rendre effectifs les principes au cœur du droit naturel, tels que la dignité humaine ou le droit à la vie.

En condamnant toute forme de violence et donc de désordre, l'Église catholique contribue à asseoir l'ordre public, la paix civile. *A contrario*, en cas de normes et d'actes contraires au dogme catholique, comme la loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation de l'État et des Églises ou celle du 17 janvier 1975 relative à l'interruption volontaire de grossesse, l'Église catholique appelle à agir. Elle invoque le principe de subsidiarité<sup>32</sup> pour légitimer une gestion *bottom up*<sup>33</sup> et non *top down* et la notion d'engagement. La *Note doctrinale à propos de questions sur l'engagement des catholiques*<sup>34</sup> encadre l'engagement politique des catholiques tout en appelant les catholiques à oser s'opposer et donc à prendre le risque de désobéir, au nom du rejet du consensus relativiste et de la pensée unique, à l'origine de l'émergence de sociétés contraires à l'humanisme chrétien.

Ce soutien doctrinal se concrétise par l'appui discret de l'Église catholique à des organisations se déclarant « objecteurs de conscience ». Le diocèse de Lyon a ainsi organisé dans le cadre des jeudis d'écoute, le 30 septembre 2010, une rencontre entre les catholiques et Réseau Éducation Sans Frontières (RESF), une association qui agit contre l'expulsion des parents et des élèves scolarisés sans papiers. La présence de catholiques au sein de RESF illustre l'existence d'actes de désobéissance ci-

vile menés par des citoyens catholiques à l'encontre de lois contraires au dogme catholique sur des sujets très vastes.

Conformément au principe juridique de laïcité et au principe théologique de répartition des compétences entre le pouvoir politique et le pouvoir temporel<sup>35</sup>, l'Église catholique est réticente à appeler explicitement et publiquement les peuples soumis à des régimes liberticides à désobéir au pouvoir politique. Cette situation explique l'adoption par l'Église catholique d'un discours spécifique, se caractérisant notamment par de nombreuses précautions oratoires et de récurrentes omissions. Mais dans certains cas, elle appelle clairement les chrétiens à agir, violant ainsi les principes juridiques précédemment évoqués : le pape Jean-Paul II a ainsi soutenu publiquement l'engagement des chrétiens comme Lech Wałęsa via le syndicat Solidarność en Pologne, contre la dictature soviétique, en janvier 1981.

Pour conclure, il conviendrait de se pencher sur la question suivante, corollaire de celle qui a guidé toute cette réflexion : l'Église catholique constitue-t-elle un contre-pouvoir ? L'étude de la problématique de la désobéissance, tant civile que politique, a en effet démontré que l'Église catholique agit en dehors de son champ alors même qu'elle conteste toute mission politique et condamne tout engagement politique de ses clercs. Mais elle se voit contrainte de se prononcer sur des problématiques sociétales contemporaines, telles que les sectes, au risque de voir sa doctrine heurtée par les nouvelles « religions civiles », et « religions politiques », que furent les idéologies à l'ère des masses depuis la Révolution française. ■

#### Notes

1. Pie XII, « Radio-message Noël et l'humanité souffrante », 24 décembre 1942, in le journal *La Croix*, du 21 décembre 2009, en ligne, [www.la-croix.com/Messagerie-de-Noel-de-Pie-XII-du-24-decembre-1942/documents/2406959/47602](http://www.la-croix.com/Messagerie-de-Noel-de-Pie-XII-du-24-decembre-1942/documents/2406959/47602), consulté le 02/03/2011
2. Henri David Thoreau, *La désobéissance civile*, 1848,

Paris, Éd. Mille et une nuits, 1997, 63 p.

3. Robert Theis, « Respect de la loi, respect de la personne : Kant », *Le Portique*, en ligne, 11 | 2003, mis en ligne le 15 décembre 2005, <http://leportique.revues.org/index548.html>, consulté le 06/08/2011.
4. Max Weber, sociologue allemand du début du XX<sup>e</sup> siècle, a démontré ce lien entre la légitimité de l'État et son monopole de la violence, spécificité à cette entité. Pour avoir davantage de précisions se reporter : Max Weber, *Le Savant et le Politique*, 1919, Éd. 10 X 18, coll. Bibliothèque, 2002, 221 p.
5. Michel Villey, *La formation de la pensée juridique moderne*, Paris, Éd. PUF., coll. Quadrige manuels, 2009, 619 p.
6. Le droit positif s'entend comme l'ensemble des normes adoptées par les hommes, propre à chaque État, expression de la souveraineté territoriale, par opposition au « droit naturel ».
7. Le droit canonique désigne l'ensemble des normes adoptées par les autorités catholiques et s'appliquant uniquement aux fidèles catholiques.
8. Le terme « désobéissance » apparaît aux canons 696 du livre II, 1371 et 1373 du livre VI, in *Code de droit canonique*, Éd. Wilson et Lafleur, coll. Gratianus, p. 624 et p. 1207-1209.
9. Ce concept est défini par la suite dans l'article.
10. Pie XII, « Radio-message Noël et l'humanité souffrante », 24 décembre 1942, in le journal *La Croix*, du 21 décembre 2009, accessible sur le site [www.la-croix.com/Messagerie-de-Noel-de-Pie-XII-du-24-decembre-1942/documents/2406959/47602](http://www.la-croix.com/Messagerie-de-Noel-de-Pie-XII-du-24-decembre-1942/documents/2406959/47602), consulté le 02/03/2011
11. Anne Bamberg, « L'obéissance, point de vue d'une canoniste », in *La Documentation catholique*, 3 octobre 2010, n°17, n°2453, p. 837 – 840.
- Albert Ogien et Sandra Laugier, *Pourquoi désobéir en démocratie ?*, Paris, Éd. La Découverte, 2010, 216 p.
- Pierre-Arnaud Perrouty (dir.), *Obéir et désobéir, le citoyen face à la loi*, Bruxelles, Éd. de l'université de Bruxelles, 2000, 217 p.
- Sophie Turenne, *Le juge face à la désobéissance civile en droits américain et français comparés*, Paris, LGDJ, 2007, 384 p.
12. Le principe d'unité du dogme catholique est affirmé dès le Concile de Constantinople, en 381, et engendrent des effets juridiques tels que la qualification par l'Église catholique de certaines doctrines d'hérétiques, la réflexion autour de la liberté de pensée et de culte, et la mise en place d'institutions ecclésiastiques chargées de préserver l'unité doctrinale, comme le Secrétariat pour l'unité des chrétiens ou la Congrégation pour la doctrine de la foi.
13. Le Titre I « Les lois de l'Église » du code de droit canonique de 1983 précise le champ des lois de l'Église, et donc les devoirs consécutifs à ces lois s'imposant aux clercs et aux laïcs, in *Code de droit canonique*, Éd. Wilson et Lafleur, coll. Gratianus, pp. 106-126.
14. Le concept de « droit naturel » se différencie des concepts « droit divin » et « droit positif ». Cf. note 26 pour sa définition.
15. L'excommunication est prévue dans sept cas, voir les canons 1364-1398, in *Code de droit canonique*, Éd. Wilson et Lafleur, coll. Gratianus, p.1202. Il s'agit des cas de l'hérétique ou du schismatique, de la personne qui recèle à une fin sacrilège, de la personne ayant commis un acte de violence physique à l'encontre du Pontife Romain, du prêtre agissant à l'encontre des dispositions du canon 977, de l'évêque qui, sans mandat pontifical, consacre une personne évêque, du confesseur violant le secret sacramentel, et enfin, de la personne ayant pratiqué un avortement.
16. Qualifiée de « *submissio voluntatis* », au canon 601 in *Code de droit canonique*, Éd. Wilson et Lafleur, coll. Gratianus, p.553.
17. Les expressions « *obligatio oboedientiae* » et « *christiana oboedientia* » qualifient l'obéissance des laïcs, au canon 212 in *Code de droit canonique*, Éd. Wilson et Lafleur, Coll.

Gratianus, p.196.

18. Congrégation pour la doctrine de la foi, site du Vatican, en ligne, [www.vatican.va/roman\\_curia](http://www.vatican.va/roman_curia), consulté le 19 février 2011.
19. *Catéchisme de l'Église Catholique*, (partie I, II, 3e chapitre, article 9-4), site du Vatican, en ligne, [www.vatican.va/archive](http://www.vatican.va/archive), consulté le 23/02/2011.
20. Canons 749 et 753 in *Code de droit canonique*, Éd. Wilson et Lafleur, Coll. Gratianus, p.656 et p.662.
21. Jean-Paul II, *Lettre apostolique Ecclesia dei* sous forme de « *motu proprio* », 2 juillet 1988, site du Vatican, en ligne, [www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii), consulté le 23/02/2011.
22. D'après le canon 1318, l'excommunication « *latae sententiae* » résulte du fait même de la commission du délit.
23. La reconnaissance de la liberté religieuse lors du Concile Vatican II, via l'adoption de la Déclaration *Dignitatis Humanae* le 7 décembre 1965 sous le pontificat de Paul VI, se traduit concrètement par diverses actions œcuméniques, telle que la rencontre d'Assise du 27 octobre 1986.
24. La question de la collégialité a été débattue lors du Concile Vatican II à propos de la constitution dogmatique *De Ecclesia*, dite « *Lumen gentium* ».
25. Il a été nommé évêque « *in partibus* » de Partenia, titre dont le nom correspond à un ancien siège épiscopal de l'Église, désormais disparu, voir définition dans le dictionnaire de l'Académie française.
26. Jean-Paul II, *Lettre apostolique Ecclesia Dei*, 2 juillet 1988, site du Vatican, en ligne [www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii), consulté le 23/02/2011
27. Pie VI, *Adeo Nota, OÙ se trouve stigmatisée la « Déclaration des droits de l'homme »* de 1789, du 23 avril 1791, Éd. Clovis, 2009, 53 p.
28. Léon XIII, *Au milieu des sollicitudes*, 16 février 1892, site du Vatican, en ligne [www.vatican.va/holy\\_father/leo\\_xiii](http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii), consulté le 23/04/2011.
- Léon XIII, *Lettre encyclique Diuturnum illud*, 29 juin 1881, site du Vatican [en ligne], [www.vatican.va/holy\\_father/leo\\_xiii](http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii), consulté le 23 avril 2011.
- Jean-Paul II, *Redemptor hominis*, 4 mars 1979, site du Vatican, en ligne [www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii), consulté le 23/04/2011.
29. L'expression « droits de l'homme » est entendue ici comme synonyme de « droits fondamentaux », « libertés publiques », « droits de la personne ». L'article ne portant pas sur cette notion problématique, seule l'essence de cette expression nous importe.
30. Le « droit naturel » se caractérise par trois éléments : universel, non arbitraire et d'origine non humaine. Voir les écrits des théoriciens du droit naturel : Aristote, Fichte, Grotius, Arnold Vinnius.
31. Léon XIII, *Lettre encyclique Diuturnum illud*, 29 juin 1881, site du Vatican [en ligne], [www.vatican.va/holy\\_father/leo\\_xiii](http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii), consulté le 17/04/2011
32. Le principe de subsidiarité consiste à réserver à l'échelon inférieur ce que l'échelon supérieur ne pourrait effectuer ou de manière moins efficace (voir Gérard CORNU, *Vocabulaire juridique*, Paris, Éd. PUF, coll. Quadrige, 2000, p. 837).
33. Cette méthode de gestion consiste à agir à partir du bas vers le haut, contrairement à la gestion « *top down* », in Maurice Thevenet (dir.), *Fonctions RH*, Paris, Éd. Pearson Education, 2009, p. 317.
34. Congrégation pour la doctrine de la foi, *Note doctrinale à propos de questions sur l'engagement et le comportement des catholiques dans la vie politique*, Paris, Éd. Tequi, 2003, 23 p.
35. « Eh bien, rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu » (Lc 20, 20-26 ; Mc 12, 13-17 et Mt 22, 15-22), le principe de distinction et d'autonomie des sphères de compétence du pouvoir politique et spirituel est invoqué par l'Église catholique comme à l'origine du principe de laïcité.

# Apprendre à désobéir ?

## Libéralisme et enseignement littéraire sous la monarchie de Juillet

> **Stéphanie Bénard**

**A**u XIX<sup>e</sup> siècle, les établissements scolaires constituent des espaces normés, marqués par le conservatisme et la logique de reproduction sociale et intellectuelle. Ils abritent les enfants de l'élite et maintiennent leurs élèves aussi loin que possible des tumultes de la société. Malgré les révoltes et les chahuts récurrents des élèves, qui constituent des temps de révolte contre la rigueur de la discipline scolaire<sup>1</sup>, les collèves peuvent être tenus pour l'école de l'obéissance. Les livres, potentiels ferments de subversion, doivent être autorisés pour être introduits dans l'enceinte d'un établissement et une lecture répréhensible peut être sanctionnée<sup>2</sup>. Parmi les ouvrages approuvés par l'Université, figurent les *Leçons françaises de littérature et de morale* de Noël et Delaplace, qui proposent aux élèves des morceaux des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles soigneusement choisis pour leur servir de modèles moraux et rhétoriques. Ce panorama expurgé de la littérature française vise à pétrir l'esprit des jeunes élèves grâce à des exercices de mémorisation ou d'écriture fondés sur l'imitation.

En 1835, Pierre-François Tissot, publie un manuel de littérature française<sup>3</sup> qui, malgré sa position institutionnelle, ne figure pas sur la liste des ouvrages approuvés par l'Université. Professeur de poésie latine au Collège

de France dès 1813, académicien à partir de 1833, Tissot est en effet un contestataire notoire. Ancien Montagnard, il a été compromis dans un complot babouviste puis s'est converti au bonapartisme avant de devenir publiciste dans la presse d'opposition libérale sous la Restauration. Son *Précis des guerres de la Révolution*, jugé trop peu royaliste, lui coûte sa chaire au Collège de France entre 1821 et 1830<sup>4</sup>. La Monarchie de Juillet lui offre un cadre politique plus en accord avec ses convictions et lui garantit une notabilité certaine. Mais surtout, Tissot inscrit son manuel de morceaux choisis partiellement en faux contre la tradition et la finalité scolaires, dans la mesure où il souhaite « inviter chacun à penser d'original [sic] en soumettant à un doute modeste et à un travail personnel tout ce qu'il lit, et tout ce qu'il entend. Ce travail est la véritable source de l'indépendance de l'esprit ». <sup>5</sup> L'indépendance invoquée par Tissot risque peut-être de montrer aux élèves la voie de la désobéissance, de leur donner le goût de ne pas se soumettre à une autorité, que cette autorité s'apparente à un pouvoir hiérarchique ou qu'elle constitue la norme morale ou esthétique dominante. <sup>6</sup>

Puisque Tissot conserve la forme des morceaux choisis, son manuel véhicule des modèles normatifs. Le titre, *Leçons*

*et modèles...*, suggère d'ailleurs qu'une relation pédagogique ne peut se passer de normes auxquelles se conformer ni d'une obéissance minimale de la part de l'élève. La sensibilité politique de Tissot étant bien connue, le modèle qu'il pourrait imposer aux lecteurs ne laisse aucun doute. On peut donc se demander où se situe la limite entre l'appel à l'indépendance et la manipulation partisane. Tissot donne-t-il au lecteur les moyens d'échapper à sa propre autorité ? Ses innovations pédagogiques ont pour but de favoriser l'indépendance d'esprit du lecteur mais cette indépendance n'est pas la seule fin de l'ouvrage : elle participe du modèle identitaire patriote que Tissot présente comme une norme à laquelle se conformer.

### **Le gai savoir, clé de la liberté**

Dans sa préface, Tissot souligne ses innovations pédagogiques. Il affirme favoriser l'indépendance d'esprit de son lecteur grâce à des notices historiques qui permettent de situer les textes dans leur contexte et présente ses morceaux choisis selon un ordre chronologique et non générique. En outre, il cite des textes qui ne sont pas exemplaires. Le choix de ne retenir que les « plus beaux morceaux » <sup>7</sup> indiquerait la volonté d'imposer un modèle esthétique dont l'élève devrait apprécier les

nuances comme si ce modèle existait en dehors de toute autre référence. Tissot, citant par exemple Guez de Balzac « sans vouloir l'indiquer comme un modèle à imiter », rend possibles les exercices de comparaison, de hiérarchisation, d'appréciation et de justification qui concourent à former le jugement. Tissot prétend donc aider son lecteur à « penser d'original » en s'éloignant lui-même de l'enseignement rhétorique traditionnel.

Le manuel de Tissot diffère aussi des manuels classiques en ce qu'il vante les genres comiques, comédie et satire, qui se caractérisent par leur absence de révérence à la norme dominante. Ces genres expriment la gaieté que procure l'exercice de la désobéissance ou de la transgression. Sa notice sur Villon est à ce propos explicite :

*« Presque tous les vers de Villon roulent sur lui, sur sa vie, sur ses malheurs, sur ses amours, sur ses vices, il faut bien le dire, sur les châtements auxquels il s'est exposé, sur les dangers de mort qu'il a courus. Nous sortons de la poésie bel-esprit [...] Voilà un poète qui prend ses images, non dans les livres à la mode, mais dans les mœurs de Paris, dont il est un joyeux enfant ; dans les écho-pes [sic], dans la rue ; voilà un amant qui n'a rien à démêler avec Dangier et Faux-Semblant, qui sait se passer de Bel-Accueil, et qui trouve dans ses inspirations de bas lieu, dans ses amours de bas étage, des accents de franche gaieté, des instincts de mélancolie gracieuse et des traits de verve inconnus jusqu'à lui. [...] Les mœurs des mauvais sujets de Paris, entre autres, l'art de vivre aux dépens d'autrui, et de voler son déjeuner quand on ne peut pas le payer, art où le pauvre Villon était passé maître, voilà les sujets qu'il traite. »<sup>8</sup>*

Tissot loue également la *Satire Ménippée*, « l'œuvre si remarquable de patriotiques frondeurs de la ligue ».

Citant Nodier, il affirme qu'il n'y a « point de peuples à venir qui n'y trouvent des leçons ». <sup>9</sup> Les satires proposées aux élèves par les morceaux choisis ciblent généralement des caractères moraux (le fat, l'érudit) et ne dégradent pas les figures du pouvoir. Dans le manuel de Tissot, la leçon est au contraire plus politique que morale. Sans aller jusqu'à les citer, Tissot mentionne enfin les poésies amoureuses de Froissart, « remplies de gaieté et de naïveté, mais beaucoup trop libres pour un chanoine ». <sup>10</sup> Il aurait été simple de taire l'existence de ce type de littérature. La seule mention en rend sans doute la lecture d'autant plus désirable aux jeunes gens et préserve la respectabilité de l'ouvrage. Tissot ébauche ainsi une dissociation entre la fonction morale de la littérature et sa fonction esthétique et cet espace, même restreint, met à distance critique la norme scolaire.

Enfin, comme celui de Noël et Delaplace, le manuel de Tissot propose des modèles à ses lecteurs. Les auteurs qu'il valorise se sont illustrés par leur indépendance : Villon, dont il évoque les transgressions avec une compassion qui frôle l'enthousiasme et qu'il préfère à Charles d'Orléans ; Rabelais qui « a pu immoler avec tant d'audace et de cynisme à sa raillerie, [...] les rois, les grands, les magistrats » <sup>11</sup> ; Montaigne « exempt de toute espèce de servage de l'esprit » <sup>12</sup> ; La Boétie, dont il cite un large extrait du *Discours sur la servitude volontaire* ; Corneille qui « défendit la cause de l'indépendance du talent » <sup>13</sup> contre l'Académie ; et, de façon générale, les auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle, qu'il préfère à ceux du XVII<sup>e</sup> siècle, trop enclins à l'imitation de l'Antiquité et à la louange du monarque absolu.

Pour faire accéder son lecteur à « l'indépendance de l'esprit », Tissot introduit la méthode historique et déplace les

normes esthétiques et morales qui dominent les manuels traditionnels. Son ouvrage est moins empreint de moralisme et de gravité que de liberté et de gaieté. Il montre ainsi à ses lecteurs que l'indépendance, définie comme distance critique, et la désobéissance sont possibles voire souhaitables selon les circonstances politiques ou sociales.

## L'écrivain, garant de l'ordre juste

Mais en 1835, le contexte politique et social ne justifie pas la désobéissance civile. Pour Tissot, l'indépendance et la franche gaieté sont des caractéristiques de « l'esprit français ». Si Tissot propose la désobéissance comme modèle, c'est par volonté de se conformer à cet « esprit » national, dont la troisième composante est le patriotisme. Si, selon lui, la monarchie absolue contrecarrait cet esprit français et opprimait le peuple, ce n'est plus le cas de la Monarchie de Juillet qui veut garantir les libertés et, par sa politique culturelle, facilite les recherches historiques et la constitution du patrimoine national. Il serait donc hâtif de conclure que Tissot incite ses lecteurs à désobéir par principe. Le modèle de désobéissance qu'il propose constitue plutôt un appel à la vigilance libérale.

Son discours sur l'indépendance d'esprit procède d'un discours partisan, quoi qu'il s'en défende, <sup>14</sup> et s'appuie sur la figure idéalisée des écrivains du XVI<sup>e</sup> siècle :

*« Peut-on les honorer davantage [les lettres] qu'en consacrant ses veilles au dessein d'éteindre les torches du fanatisme, de rendre la paix à son pays, d'y établir le règne des lois, et d'assurer son indépendance par la réconciliation d'un peuple avec un prince digne et capable de gouverner ? Respect aux hommes qui comprennent ainsi les devoirs, la dignité, la mission de l'écrivain. »<sup>15</sup>*

Tissot évoque ici ces « écrivains [qui] étaient en même temps des guerriers, des magistrats, des ambassadeurs ou des ministres ». À cette époque, « jamais les princes n'eurent de conseillers plus habiles, de serviteurs plus dévoués et pourtant plus attentifs à conserver leur indépendance et leur dignité ».<sup>16</sup> Ce modèle peut valoir pour les enfants de l'élite sociale du XIX<sup>e</sup> siècle ou leurs pères. Le manuel n'a pas été approuvé par l'Université mais a été réédité. Il a donc été diffusé, sinon dans les collèges, du moins dans les salons. Il vise finalement à former une élite lettrée patriote qui sache encadrer ou conseiller le pouvoir et désobéir si le prince se conduit en despote. Il faut d'ailleurs noter que, dans les deux dernières citations, le substantif « indépendance » désigne d'abord l'indépendance nationale puis l'indépendance personnelle, comme si la liberté individuelle devait être mise au service du pays. Le modèle citoyen de Tissot impose moins d'obéir à un homme, le prince, dont il faut au contraire rester indépendant, que de se soumettre à l'intérêt de la nation.

La « mission de l'écrivain » telle que la présente Tissot n'est pas sans rappeler celle du philosophe conseillant le despote éclairé et investi du « sacre » analysé par Bénichou. Ce modèle, hérité du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>, confère l'autorité suprême à l'écrivain ou au peuple idéalisé qui incarne l'esprit national dont les grands écrivains se font l'écho. Cette double autorité de l'écrivain et du peuple, Tissot ne la remet pas en doute. Ce faisant, il impose à ses jeunes lecteurs d'adhérer à un modèle libéral, à une image idéologique de l'identité nationale. À cette époque précisément, le débat est vif et son enjeu touche à l'héritage révolutionnaire. Selon Nisard par exemple, « l'esprit français est plus porté pour la discipline que pour la liberté ».<sup>18</sup> Le but de l'enseignement littéraire selon

Tissot vise donc autant à susciter l'attachement à la nation et à l'identité nationale qu'à former l'indépendance de l'esprit.

Le manuel de Tissot n'échappe pas à la manipulation. Les convictions du maître influencent nécessairement les normes auxquelles il souhaite voir les élèves se conformer. L'autorité qu'il présente comme immuable et incontestable, « l'esprit » national incarné par le peuple et les grands écrivains, suscite aujourd'hui plus de méfiance que d'adhésion, quelle qu'en soit sa définition. Mais celle de Tissot aboutit à cet étrange paradoxe : obéir, se conformer, c'est désobéir. Ouvrage, par une méthode et une matière innovantes, vise bien à former ce que l'on appelle l'esprit critique<sup>19</sup> et procure, en théorie, les moyens de la désobéissance potentielle, du moins, tant qu'elle reste subordonnée à l'intérêt national. Il rend même cette joyeuse indépendance alléchante. Au-delà du patriotisme qu'alimentent la littérature et l'histoire dans le manuel, la finalité que Tissot assigne à ces disciplines scolaires est très moderne. ■

#### Notes

1. Paul Gerbod évoque la « discipline sévère » qui régnait dans les lycées, dénommés collèges royaux sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Les petits collèges toléraient davantage l'indiscipline des élèves. Paul Gerbod, *La vie quotidienne dans les lycées et collèges au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1968, p. 101-106.

2. Marie-Madeleine Compère signale que « les libraires et colporteurs sont priés de quitter les abords des établissements » et que des plaintes ont été déposées à leur encontre auprès du procureur. Au sein des collèges, « la littérature la plus « engagée » moralement et philosophiquement pénètre par des voies plus détournées que la vente en public, elle passe de mains en mains et reste dissimulée. Son existence se révèle le plus souvent à l'occasion d'autres affaires disciplinaires. » Marie-Madeleine Compère, *Du collège au lycée (1500-1850)*, Paris, éditions Gallimard/Julliard, 1985, p. 231.

3. Pierre-François Tissot, *Leçons et modèles de littérature française ancienne et moderne*, Paris, J. L'Henry éditeur, 1835-1836, 2 vol.

4. Tissot est le premier professeur révoqué du Collège de France. Douze autres professeurs ont es-

suyé cette sanction en 1823, 1852, et entre 1940 et 1945.

5. Tissot, *op.cit.*, t. I, p. 8, introduction.

6. Nous tirons ce sens de l'expression faire autorité, où l'autorité désigne la référence qui s'impose.

7. C'est la perspective de Noël et Delaplace, dont le sous-titre est ainsi formulé : *Recueil, en prose ou en vers, des plus beaux morceaux de notre langue dans la littérature des deux derniers siècles...*

8. Tissot, *op.cit.*, t. II, p. 101. Le texte est une citation de Nisard. Tissot semble y adhérer pleinement puisqu'il ne l'amende par aucun commentaire.

9. Tissot, *op.cit.*, t. I, p. 151

10. Tissot, *op.cit.*, t. II, p. 85

11. Tissot, *op.cit.*, t. I, p. 146

12. *Ibid.*, p. 117

13. Tissot, *op.cit.*, t. II, p. 33

14. « Nous n'avons pas besoin de dire que ce recueil ne portera l'enseignement d'aucun esprit de parti, d'aucun préjugé d'école, d'aucun système exclusif ». Tissot, *op.cit.*, t. I, p. 10.

15. *Ibid.*, p. 255-256

16. *Ibid.*

17. Malgré ses positions de principe, Tissot reste tributaire des ambiguïtés esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle et accueille fraîchement les innovations du drame romantique, par exemple. Corneille, Molière et La Fontaine emportent nettement sa préférence, ce qui montre combien le goût classique reste prégnant.

18. Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Firmin Didot, 1854, t. I, p.15.

19. Cette expression figure dans les programmes de français actuels des classes de seconde et de première.

# Biographies des auteurs

## Alice Béja

Alice Béja est docteur en littérature américaine. Elle s'intéresse aux rapports entre littérature et politique, aux mouvements de gauche américains et au modernisme. Elle a traduit un texte de John Dos Passos sur l'affaire Sacco et Vanzetti (*Devant la chaise électrique*, Gallimard, 2009) et un roman prolétarien de Grace Lumpkin, *Notre règne arrivera* (Aux Forges de Vulcain, 2011). Elle travaille actuellement pour la revue *Esprit*.

## Stéphanie Bénard

ED120, EA174, GRHIL

Stéphanie Bénard est agrégée de lettres modernes et doctorante en littérature française et comparée (ED120). Elle est rattachée au Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur l'Histoire du Littéraire (EA174/GRHIL). Ses recherches prolongent son mémoire de master 2 sur l'histoire de l'enseignement littéraire dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle enseigne le français dans un lycée de l'Oise.

## Elsa Déléage

ED 514 (EDEAGE), ICEE

Après des études pluridisciplinaires à Paris 3, de langues à l'INALCO, en ressources humaines et finances à Science Po, de droit public à Paris II-Assas, elle travaille en tant que chargée de mission SIRH. Doctorante en droit public, Elsa Déléage poursuit actuellement des recherches sur les rapports entre religion et droits de l'homme, à l'université La Sorbonne Nouvelle (Paris 3) sous la direction du professeur M. Alain Laquière.

## Anaïs Frantz

CREF&G/LL

Anaïs Frantz est docteur en littérature et civilisation françaises et chercheuse associée au Centre de recherche en études féminines et de genres, littératures francophones de La Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (CREF&G/LL). Elle est chargée de cours au département de Cinéma de Paris 3 et enseigne la littérature française et les études de genre dans les Universités américaines de Paris. Sa thèse sur la pudeur et la littérature va paraître aux éditions Honoré Champion.

## Madeleine Laurencin

ED 514 (EDEAGE), EA 4398 (PRISMES)

En troisième année de doctorat d'anglais à l'université Paris III – Sorbonne-Nouvelle, Madeleine Laurencin travaille sous la direction du Professeur Marta Dvořák. Sa thèse, qui s'appuie sur des théories postcoloniales et postmodernes, porte sur la notion d'autorité dans l'œuvre de l'écrivain J.M. Coetzee, sur lequel elle a communiqué lors de colloques. Elle a par ailleurs collaboré à l'élaboration d'un livre portant sur *The Rifles* de William T. Vollmann à paraître.

## Marine Legagneur

ED 267, *Information Communication*, CEISME

Doctorante en Arts et Médias, Marine Legagneur est spécialiste de la série télévisée, à laquelle elle consacre sa thèse, sous la direction de François Jost. Elle est l'auteur d'un travail sociosémiologique concernant le feuilleton *Plus Belle la Vie*, travail qui

aborde la série sous l'angle des stratégies de diffusion des chaînes publiques, et des enjeux politiques qui structurent le milieu de la production de télévision. Elle s'intéresse avant tout à la spécificité de l'objet télévisuel de fiction dans le champ audiovisuel, aux évolutions de la rhétorique télévisuelle, et à la mise en place d'une méthodologie propre à l'étude de la télévision.

## Marie Pruvost-Delaspre

ED 267, IRCAV – EA 185

Marie Pruvost-Delaspre, est allocataire de recherche et actuellement en deuxième année thèse à l'école doctorale Arts & médias de l'Université Paris 3. Elle a commencé à travailler sur le cinéma d'animation dès son Master Cinéma & Audiovisuel. Elle a été accueillie dans le cadre d'un échange international à l'université Keio à Tokyo pour étudier l'histoire de l'industrie du dessin animé au Japon, sujet qui parcourt également sa thèse, sous la direction de Laurent Creton (IRCAV). Elle enseigne au département de Paris 3 et écrit également pour *Les Cahiers du Cinéma*.

## Clémentine Tholas-Disset

Equipe OPA/CREW (Paris III / EA 4399)

Clémentine Tholas-Disset, chercheur associé à l'OPA/CREW (Paris III / EA 4399), est PRCE à l'UFR d'administration et d'échanges internationaux de l'UPEC et docteur en civilisation américaine. Elle a soutenu, à Paris 3, en 2010, une thèse intitulée *Cinéma Muet et représentations des États-Unis : la mythification et l'universalisation de l'espace américain*. Elle travaille sur l'utilisation du cinéma des premiers temps dans la phase d'américanisation des années 1910 et 1920 et sur la place du cinéma dans la propagande de la Grande Guerre.

## Antoine Vegliante

ED 514, *Littérature américaine* (PRISMES)

Agrégé d'anglais, Antoine Vegliante est actuellement doctorant à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle en première année, sous la direction de Madame le Professeur Christine Savinel. Il enseigne en parallèle en lycée et à Paris 3. Ses recherches portent sur l'œuvre en prose et la poésie d'Herman Melville, particulièrement *Pierre*, *The Piazza Tales*, *The Confidence-Man* et *Battle-Pieces*. Son mémoire de Master, réalisé également à Paris III, sous la direction de Monsieur le Professeur Marc Porée, portait sur le simulacre et la fiction dans *London Fields* de Martin Amis.

## Cécile Welker

ED 267, *Médiation culturelle*, IRCAV

Cécile Welker est doctorante en esthétique et sciences de l'art. Ses travaux de recherche se forment à la croisée de l'analyse esthétique des images et de leur mise en exposition, et portent un regard critique sur leurs mutations au regard des outils numériques. Elle enseigne à l'Université Sorbonne Nouvelle, et collabore avec l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs dans un programme de recherche sur l'émergence de l'image de synthèse en France. Son mémoire, *Quand un média devient un médium*, est publié en ligne sur le site de l'Observatoire Critique, étude des ressources numériques pour l'histoire de l'art, <http://observatoire-critique.hypotheses.org/430>.

