



Le Centre d'Études Doctorales
« L'Homme et l'Espace dans le Monde Méditerranéen »
Formation Doctorale
« Art, Littérature et Société »
Laboratoire
« Langues, Littératures, Arts et Cultures »

LA REPRÉSENTATION DU SIÈCLE DES LUMIÈRES DANS LE ROMAN ET LE CINÉMA CONTEMPORAINS

Thèse soumise en vue de l'obtention du doctorat

Préparée par
El Mehdi AGOUCHTE

Sous la direction de
M. le Professeur Jamal Eddine EL HANI

Année universitaire 2017 - 2018



Le Centre d'Études Doctorales
« L'Homme et l'Espace dans le Monde Méditerranéen »
Formation Doctorale
« Art, Littérature et Société »
Laboratoire
« Langues, Littératures, Arts et Cultures »

LA REPRÉSENTATION DU SIÈCLE DES LUMIÈRES DANS LE ROMAN ET LE CINÉMA CONTEMPORAINS

Thèse soumise en vue de l'obtention du doctorat

Préparée par
El Mehdi AGOUCHTE

Sous la direction de
M. le Professeur Jamal Eddine EL HANI

Année universitaire 2017 - 2018

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur le Professeur Jamal Eddine El Hani pour avoir pris la peine de m'encadrer et pour la confiance qu'il m'a accordée tout au long de cette recherche.

Un grand merci au CNRST pour m'avoir jugé digne de recevoir sa bourse d'excellence.

Je remercie également l'AUF pour m'avoir permis de représenter le Maroc au « Collège doctoral maghrébin ». J'ai une pensée spéciale à monsieur Samir Marzouki qui a su avoir les bons mots et conseils lors de moments où j'en avais le plus besoin ; il a eu pour moi l'affection d'un père aimant et le sérieux d'un tuteur on ne peut plus attentionné.

Je remercie chaleureusement madame Anne Chamayou qui a joué un très grand rôle dans l'existence de la présente thèse, je lui suis très reconnaissant ; madame Mireille Courrent pour avoir vu en moi, avant tout le monde, les qualités de chercheur et m'avoir encouragé vigoureusement dans cette voie et Monsieur Ouyachchi sans qui je n'aurais jamais su ni pu conjuguer mon amour pour le cinéma en domaine d'étude.

Mes remerciements vont également à mesdames Awatef Beggar et Khadija Youssoufi pour leurs aides respectives et miraculeuses.

Je tiens à exprimer également toute la gratitude que j'ai envers mes parents pour leur soutien inconditionnel ; je leur suis infiniment reconnaissant pour avoir fait tout ce qui est en leur possible pour que cette phase délicate et difficile de ma vie, qu'est la préparation de ma thèse doctorale, se passe dans les meilleures conditions.

Je remercie mon encadrante de cœur Ghofrane El Khomssi, pour toute l'aide qu'elle m'a prodiguée, pour ne m'avoir jamais lâché, pour l'infinité d'importants rôles qu'elle joue dans ma vie, pour sa capacité à supporter l'excessif que je suis...

Dédicaces

Parce que les cœurs ne sont plus purs et que la perte de supposés proches est devenue chose commune... Je tiens à rendre, par les présentes dédicaces, hommage à ceux et celles qui ont su toujours être à mes côtés, m'épauler et me choyer de leur tendre affection :

À mes parents et ma petite sœur, mes éternels supports sans qui cette recherche, ni aucun de mes autres projets, n'aurait pu aboutir. Je ne saurais les remercier assez pour tout l'amour et le courage dont vous ne cessez de me couvrir. Mon affection pour vous n'a pas de limites.

À ma jumelle, mon autre moi-même - en plus intelligent, intellectuel, gourmet et diplomate -, ma psy, ma Leela, ma meilleure amie, ma deuxième maman, ma confidente, ma guerrière, mon volcan d'Antarctique ... et j'en passe. Je vous aime mes chères Ghofrane El Khomssi.

Aux peu de gens qui ont une place spéciale dans mon cœur : Ahed Wardeh, Ali Srhir, Amal El Khomssi, Anas Bennani, Ayoub Benallal, Clara Elisa, Fati Azzouzi, Hamza Bessoul, Houssine Laraki, Malika El Hanbali, Manal Echcharif, Nahla Belkasri, Khaoula Chaoui El Ghor, Nora Abba, Reda Chagraoui, Taha Mzali, Warda Teboub, Zakaria Zakan, Zakaria Jedda, Zineb Guerrouj.

Résumé

LA REPRÉSENTATION DU SIÈCLE DES LUMIÈRES DANS LE ROMAN ET LE CINÉMA CONTEMPORAINS

Par

El Mehdi AGOUCHTE

Un regard attentif et critique sur l'actualité littéraire et cinématographique nous a permis de pointer du doigt un phénomène à la fois intéressant et inédit : l'intérêt des cinéastes et romanciers contemporains pour le XVIIIème siècle. Cet intérêt massif pour une période révolue de l'Histoire est un fait porteur de sens qui nous met devant une multitude de questions. Pourquoi un tel retour vers le passé ? Qu'exprime-t-il ? Quel regard ont les artistes contemporains sur le siècle des Lumières ? Des rapprochements peuvent-ils être faits entre le XVIIIème et le XXIème siècle ? Les critiques faites à la période des Lumières sont-elles applicables à la nôtre ? Quelles leçons faut-il retenir ?

Afin de comprendre cet intérêt pour le XVIIIème siècle et pouvoir répondre à toutes les questions qu'il soulève, nous avons procédé en trois étapes. Dans la première, nous avons analysé la représentation qui est faite de ce siècle révolu. En nous intéressant au traitement réservé aux éléments spatial, temporel et social, nous sommes sortis avec la conclusion selon laquelle ce siècle est, dans le regard des artistes contemporains, celui où la violence est légion, où la liberté n'est pas liée à l'espace mais plutôt à l'individu lui-même et où ce dernier, par la distance qui nous sépare de lui, se transforme en un amas de légendes, ce qui fait de lui un être à la fois unique et multiple.

Si lors de la première partie nous nous sommes intéressés exclusivement au passé, la deuxième a été pour nous l'occasion d'étudier la relation existante entre le XVIIIème et le XXIème siècle. En nous basant sur la philosophie des Lumières qui prône la recherche de l'autonomie, l'universalisme et l'humanisme, nous avons mis en relief les différentes

tares que la société passée et celle d'aujourd'hui ont en commun. Ce constat nous a permis de nous rendre compte de la profondeur intemporelle de la pensée des Lumières et de la nécessité de toujours la garder d'actualité.

Après avoir analysé les tenants et les aboutissants de ce retour artistique vers le passé dont nous avons relevé le potentiel critique, nous nous sommes intéressés dans la troisième et dernière partie à la manière avec laquelle ce phénomène, centre de notre intérêt, conçoit le futur et propose des solutions aux problèmes précédemment soulevés. Pour ce faire, nous avons, dans un premier temps, mis le point sur la place que donnent ces auteurs à l'art et comment ils définissent le rôle qu'il peut jouer dans la société ; et dans un second temps nous avons cerné le profil de l'Homme idéal et éclairé contemporain, tel qu'il se présente dans les différentes œuvres de notre corpus.

Abstract

THE REPRESENTATION OF THE CENTURY OF LIGHTS IN CONTEMPORARY NOVEL AND CINEMA

By

El Mehdi AGOUCHTE

A critical and attentive review of the literary and cinematographic current events allowed us to point out an interesting phenomenon: the interest of contemporary filmmakers and novelists for 18th century. This massive interest for a period of the past history is rich of meaning and prompts us to ask a lot of questions. Why such a return to the past? What it expresses? What view have contemporary artists on the Enlightenment? Can reconciliations be made between the eighteenth and the twenty-first century? Are the criticisms made during the Enlightenment applicable to ours? What lessons can be learned from the Enlightenment? What must we retain, reject?

In order to understand this interest for the eighteenth century and to be able to answer all the questions before it, we proceeded in three stages. In the first, we have analyzed the representation that is made of this past century. Looking at the spatial, temporal and social elements, we have concluded that this century is one in which violence is legion, where freedom is not linked to space but rather to the individual himself, Individual turns into a cluster of legends, making him a unique and multiple being.

If in the first part we were interested exclusively to the past, the second part was an opportunity for us to study the relationship between the eighteenth and the twenty-first century. Based on the philosophy of the Enlightenment which advocates the search for autonomy, universalism and humanism, we have highlighted the different defects that past and present society have in common. This observation enabled us to realize the timeless depth of the Enlightenment thought and the need to keep it current.

After having analyzed the ins and outs of this artistic return to the past and that we have realized all its critical potential, we are interested in the third and last part in the way in which this phenomenon, center of our interest, conceives the future and proposes solutions to the problems previously raised. In order to do this, we have first of all reviewed the role of these authors in art and how they define the role it can play in society; and in a second stage we have identified the profile of contemporary ideal and enlightened man, as it appears in the different works of our corpus.

Table des matières

Remerciements.....	3
Dédicaces.....	4
Résumé.....	5
Abstract.....	7
Table des Matières.....	9
Glossaire.....	11
Synopsis des films.....	13
Introduction générale.....	16
Première partie : Une vision moderne du XVIIIème siècle	
Introduction.....	26
Chapitre 1 : Une représentation spatiale carcérale et équivoque.....	27
a) La prison : un despotisme libérateur.....	28
b) Le monastère et l'hôpital : entre corps et esprit.....	41
c) Les maisons closes et Versailles : une liberté imprévisible.....	54
Chapitre 2 : Fiction et Histoire : un rapport tumultueux.....	64
a) La Justice du tribunal fictionnel.....	65
b) Une représentation corrosive de la Révolution.....	78
Chapitre 3 : Le personnage multiple : la figure et ses doubles.....	91
a) La foule : une brutalité au pluriel.....	92
b) Personnes/Personnages : la légende entre le roman et l'écran.....	105
c) Les oubliés de l'Histoire : une résurrection d'encre et de lumière.....	115
Conclusion.....	124

Deuxième partie : L'art du spéculaire : un miroir entre deux époques

Introduction.....	126
Chapitre 1 : L'autonomie face à ses opposants.....	127
a) La liberté, notion interdite au royaume.....	128
b) Dieu et savoir : une opposition séculaire.....	138
c) L'incarcération familiale.....	148
Chapitre 2 : Les limites de l'humanisme.....	157
a) L'insouciance et l'inaction institutionnelles.....	158
b) L'Homme est un loup pour l'Homme.....	168
Chapitre 3 : Le mirage de l'universalisme.....	177
a) L'esclavagisme et le mariage : de simples nuances.....	178
b) Le « sexe inférieur » au siècle des Lumières.....	188
c) Le sacrilège de la différence.....	198
Conclusion.....	206

Troisième partie : Le pouvoir démiurgique de l'artiste : créer la fiction d'aujourd'hui, penser l'Homme de demain

Introduction.....	208
Chapitre 1 : L'engagement et la dénonciation dans l'art.....	209
a) L'engagement : entre militantisme et humanisme.....	210
b) L'écriture : ultime forme de pouvoir.....	222
c) <i>Theatrum mundi</i> : quand l'art et la réalité ne font qu'un.....	233
Chapitre 2 : Le philosophe : un être de papiers, de photogrammes et de Lumières.....	244
a) « Je me cherche donc je suis » : le « <i>Cogito, ergo sum</i> » moderne.....	245
b) La prise de conscience : une naissance sous le signe des Lumières.....	255
c) L'Homme éclairé : ennemi public numéro un.....	264
Conclusion.....	273

Conclusion générale.....	274
Index onomastique.....	282
Bibliographie.....	284

Glossaire

Angle de prise de vue : La position de la caméra par rapport à l'élément filmé. Elle peut être soit de face, de haut ou de bas.

Arrière-plan : Le décors où se passe l'action et où évoluent les personnages qui se trouvent derrière les acteurs.

Cadrage : Le choix qui est fait pour les limites de l'image proposée au spectateur. Il est déterminé à la fois par l'angle de prise de vue et l'échelle de plan choisie.

Champ : Tous les éléments qui rentrent dans le cadre et qui sont visibles et audibles au spectateur ; les autres éléments intradiégétiques qui n'apparaissent pas sont considéré comme relevant de l'hors-champ.

Contraste : Le rapport entre la clarté et l'obscurité dans l'image.

Contre-champ : Prise de vue dans un sens opposé à celui du plan précédent – s'il lui est lié -.

Contre plongée : Action de cadrage consistant à filmer un personnage ou un objet avec un angle en dessous de l'élément filmé. La caméra est dirigée vers le haut.

Gros plan : Échelle de plan qui coupe les personnages au niveau des épaules et met l'accent sur son visage.

Hors-champ : Tous les éléments qui ne sont pas présents dans le champ/cadrage (Personnages, décors...).

Insert : Échelle de plan semblable à celle utilisée pour le gros plan à la seule différence que c'est un objet et non un personnage qui est représenté.

Montage : Le choix fait à la fois en ce qui concerne les plans à garder lors de la version finale du film, leur ordre et le moyen de les mettre en relation.

Panoramique : Mouvement de la caméra où, tout en étant immobile, seul son axe bouge.

Plan : Un des éléments constitutifs du film aux côtés des photogrammes et des séquences, il est délimité par deux raccords.

Plan d'ensemble : Échelle de plan où l'espace est dominant par rapport aux personnages mais où les actions de ces derniers sont visibles pour le spectateur.

Plan général : Échelle de plan où l'espace/décor est montré dans sa totalité.

Plan moyen : Échelle de plan où le personnage est montré de la tête au pied. Ce plan est également appelé plan pied.

Plan rapproché : Échelle de plan où le personnage est filmé au niveau de la ceinture.

Plan-séquence : Lorsqu'une séquence est tournée en une seule fois et sans aucune coupure.

Point de vue subjectif : Lorsque le cadre choisi pour filmer la scène correspond au personnage et à son point de vue.

Plongée : L'action du cadrage consistant à filmer un personnage ou un objet avec un angle en dessus de l'élément filmé. La caméra est dirigée vers le bas.

Raccord : L'enchaînement entre différents plans.

Scène : Totalité des plans successifs qui se déroulent dans un même espace-temps et sont thématiquement liés.

Séquence : Totalité des scènes successives qui se déroulent dans un même espace-temps.

Travelling : Mouvement de la caméra où l'axe ne change pas et où son déplacement se fait par un glissement à l'aide d'un support mobile.

Très gros plan : Échelle de plan très serrée où l'attention est mise sur une partie du corps ou un détail particulier.

Zoom : Impression de rapprochement de la caméra et de son mouvement de l'arrière vers l'avant avec la seule manipulation de la focale. La perspective ne change pas et un effet de grossissement de l'image se dégage.

Synopsis des films

Aghion Gabriel – *Le Libertin* :

Une folle journée dans la vie de Denis Diderot, attiré par plusieurs femmes et qui doit cependant écrire l'article "morale" de l'Encyclopédie en quelques heures. Aux prises avec une aventurière, il subit les délices gastronomiques d'une baronne gourmande, lutte contre la censure d'un cardinal et tente de contrôler les assauts de son épouse, de sa fille, d'une chevalière nymphomane, des marquis encyclopédistes et licenciés.

Ameur-Zaïmeche Rabah – *Le chant de Mandrin* :

Après l'exécution de Louis Mandrin, célèbre hors-la-loi et héros populaire du milieu du XVIIIème siècle, ses compagnons risquent l'aventure d'une nouvelle campagne de contrebande dans les provinces de France. Sous la protection de leurs armes, les contrebandiers organisent aux abords des villages des marchés sauvages où ils vendent tabac, étoffes et produits précieux. Ils écrivent des chants en l'honneur de Mandrin, les impriment et les distribuent aux paysans du royaume...

Benoît Jacquot – *Sade* :

En 1794, sous le régime de la Terreur, le marquis de Sade retourne en prison. L'écrivain libertin, considéré comme un homme très immoral et indigne de la société, est enfermé dans la clinique de Picpus, une fausse maison de santé où les aristocrates et les affairistes sauvent leur tête en vidant leurs poches. Alors qu'il est désargenté, Sade doit sa survie à sa maîtresse Marie-Constance Quesnet. Mais dans cet univers rempli d'aimables femmes, Sade ne tarde pas à recréer son théâtre en expérimentant les limites de la liberté.

Coppola Sofia – *Marie-Antoinette* :

Évocation de la vie de la reine d'origine autrichienne, épouse mal-aimée de Louis XVI, guillotinée en 1793. Au sortir de l'adolescence, une jeune fille découvre un monde hostile et codifié, un univers frivole où chacun observe et juge l'autre sans aménité.

Mariée à un homme maladroit qui la délaisse, elle est rapidement lassée par les devoirs de représentation qu'on lui impose.

Elle s'évade dans l'ivresse de la fête et les plaisirs des sens pour réinventer un monde à elle. Y a-t-il un prix à payer à chercher le bonheur que certains vous refusent ?

Féret René – *Nannerl, la sœur de Mozart* :

Mozart avait une sœur aînée surnommée Nannerl. Enfant prodige, elle est présentée avec son frère à toutes les cours européennes. A l'issue d'un voyage familial de trois

années, elle rencontre à Versailles le fils de Louis XV qui l'incite à écrire de la musique. Mais Nannerl est une fille et une fille n'a pas le droit de composer.

Gans Christophe – *Le pacte avec les loups* :

En 1766, une bête mystérieuse sévit dans les montagnes du Gévaudan et fait de nombreuses victimes, sans que quiconque puisse l'identifier ou la tuer. Les gens ont peur. C'est un monstre surgi de l'enfer ou une punition de Dieu. L'affaire prend rapidement une dimension nationale et porte atteinte à l'autorité du Roi. Le chevalier Grégoire De Fronsac, naturaliste de surcroît, est alors envoyé dans la région du Gévaudan pour dresser le portrait de la bête. Bel esprit, frivole et rationnel, il est accompagné de l'étrange et taciturne Mani, un indien de la tribu des Mohawks. Ces derniers s'installent chez le Marquis Thomas d'Apcher. Au cours d'une soirée donnée en son honneur, Fronsac fait la connaissance de Marianne De Morangias ainsi que de son frère Jean-François, héritiers de la plus influente famille du pays. Fronsac se heurte bientôt à l'animosité des personnages influents de la région.

Krawczyk Gérard – *Fanfan La tulipe* :

Dans la France du XVIIIe siècle, Fanfan, un jeune aventurier intrépide et fougueux, s'engage dans l'armée du roi, encouragé par la belle Adeline, la fille d'un sergent recruteur. En route vers le campement, il fait fuir des brigands qui tentaient de dévaliser le carrosse royal de Madame de Pompadour et d'Henriette, la fille du roi. Il y voit un signe du destin et tente alors de déjouer un complot historique. A la clé, la gloire et un amour inattendu...

Leconte Patrice – *Ridicule* :

A travers les aventures de Grégoire Ponceludon de Malavoy, issu d'une famille d'ancienne noblesse tombée dans la précarité, une étude de la cour de Louis XVI et ses antichambres à Versailles en 1780, où déjà la spiritualité avait pour ennemi mortel le ridicule.

Molinaro Edouard – *Beaumarchais l'insolent* :

Quand on pense à Beaumarchais on pense au *Barbier de Séville* et au *Mariage de Figaro*. Mais qui était en réalité Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais? Un homme d'affaires peu scrupuleux, un politicien visionnaire mais intéressé, un homme d'action courageux, prêt à user du verbe comme de l'épée, un grand amateur de femmes, un procédurier systématique mais défenseur acharné des droits de l'Homme. Enfin, un homme des Lumières.

Nicloux Guillaume – *La religieuse* :

XVIII^e siècle. Suzanne, 16 ans, est contrainte par sa famille à rentrer dans les ordres, alors qu'elle aspire à vivre dans « le monde ». Au couvent, elle est confrontée à l'arbitraire de la hiérarchie ecclésiastique : mères supérieures tour à tour bienveillantes, cruelles ou un peu trop aimantes... La passion et la force qui l'animent lui permettent de résister à la barbarie du couvent, poursuivant son unique but : lutter par tous les moyens pour retrouver sa liberté.

Shyer Charles – *La religieuse* :

La comtesse Jeanne de la Motte-Valois est une fille adoptée en quête de ses racines royales. Pour retrouver sa place dans l'aristocratie française, elle doit acheter des titres de noblesse.

Jeanne propose alors au cardinal Rohan, exclu de la cour royale, de retrouver les grâces de la reine en lui offrant un collier serti de diamants d'une valeur inestimable. Elle le convainc en lui montrant des lettres signées par Marie-Antoinette où elle lui demande de faire secrètement l'acquisition du collier sans que le roi n'en sache rien. Jeanne a, en réalité, contrefait la signature de la reine. Elle n'est pas la seule à monter ce coup frauduleux contre le cardinal pour lui soutirer de l'argent : son mari, Nicolas, et son amant, Retaux, l'aident à tout planifier.

Tykwer Tom – *Le parfum – Histoire d'un meurtrier* :

Jean-Baptiste Grenouille naît en 1744. Enfant solitaire, malade, il devient un jeune homme à part grâce à un don unique : son odorat.

Grenouille n'a pas d'autre passion que celle des odeurs, et chaque seconde de sa vie est guidée par ce sens surdéveloppé. Survivant misérablement, il parvient à se faire embaucher comme apprenti chez les maîtres parfumeurs de la capitale. Il découvre alors les techniques et les secrets de la fabrication des parfums. Son don lui permet de composer quelques chefs-d'œuvre olfactifs, mais son but ultime devient rapidement la mise au point de la fragrance idéale, celle qui lui permettrait de séduire instantanément tous ceux qui croiseraient son sillage.

Dans sa recherche d'ingrédients, Grenouille est irrésistiblement attiré par le parfum naturel des jeunes filles. Il va aller jusqu'à en tuer beaucoup pour leur voler leur odeur...

** Ces synopsis sont ceux proposés par les distributeurs respectifs des films. Ils sont tous présents sur le site internet : www.Allocine.fr*

Introduction générale

Avec presque un demi-million de livres écrits par an et une dizaine de milliers de films produits, jamais l'industrie du livre et celle du cinéma n'ont été aussi prospères qu'aujourd'hui. L'accès de plus en plus aisé à l'école et au savoir, la démocratisation de l'imprimerie et l'avènement de nouvelles technologies permettant de simplifier la consultation de différentes sortes d'écrits, justifient l'engouement de l'Homme moderne pour le livre en général et pour le roman en particulier. Le cinéma, quant à lui, profite de l'avancée technologique pour ne plus être prisonnier des salles obscures et s'inviter aux foyers, voire devenir nomade. S'adaptant aux différents écrans que pourrait utiliser l'Homme aujourd'hui - smartphone, tablette, ordinateur, télévision... - le cinéma fait en sorte que la facilité avec laquelle le grand public y accède n'en devienne que plus grande, générant par la même occasion des revenus stratosphériques aux maisons de production.

Si la place que détient l'écrit dans la vie des hommes n'est plus à prouver, il est à noter que le siècle présent est surtout celui de l'image. L'importance exponentielle qu'a cette dernière dans la vie des individus pourrait s'expliquer par différents facteurs : elle est ludique, pratique, et nécessite un effort moindre dans son déchiffrement que les signes scripturaux.

Connu pour être celui de la vitesse, le siècle présent se devait d'avoir un langage allant de pair avec sa qualité première : ce moyen d'expression n'est autre que l'image. La publicité, le jeu-vidéo, le manga, le cinéma, les plateformes de partage vidéo - YouTube, Vimeo, Dailymotion... -, les réseaux sociaux - Instagram, Snapchat, Pinterest...-, les applications de streaming et la télévision, entre autres, sont représentatifs de la grande présence qu'a l'image, que ce soit dans sa forme mobile ou figée, dans la période actuelle et l'instantanéité avec laquelle elle peut être partagée.

L'habitude d'être confronté à longueur de journées à l'expression audiovisuelle rend l'Homme très réceptif à ce type de message. Sa nature, que d'aucuns qualifient d'hypnotique pour la simple raison que les activités visuelles et auditives ne nécessitent pas un effort de lecture de la part du récepteur, est parfaitement assimilée, et ce depuis le plus jeune âge, par une génération dont l'écran, les pixels et la lumière sont les plus proches alliés.

Cela dit, il est à noter que l'image, dans la plupart de ces médias, n'est pas présente seule, elle est souvent accompagnée de texte. Que ce soit à titre accessoire ou par la complémentarité des deux, l'Homme est souvent amené, en même temps, à regarder et à lire. L'omniprésence de ces deux modes d'expression vient du fait que chacun d'eux possède ses spécificités propres, sa logique et ses limites. Loin de se concurrencer, ils se complètent.

Cette différence entre ces deux modes d'expression est ce qui justifie, lorsqu'il s'agit de production fictionnelle, l'existence d'artistes qui ont pour objet de prédilection le travail sur le verbe au moment où d'autres préfèrent manier ombre et lumière. Selon la sensibilité de chacun et toutes les possibilités qu'il perçoit dans la discipline qu'il embrasse, le romancier et le cinéaste réussissent, chacun par ses propres moyens, à s'exprimer et communiquer avec leurs publics. Le fait qu'un film puisse être adapté d'un roman, ou l'inverse, prouve à quel point ces deux médias sont à la fois proches et éloignés. En ayant un même sujet, une histoire semblable et des personnages tout aussi identiques, les deux productions n'en demeurent pas moins très différentes puisqu'elles réussissent à avoir chacune un regard unique sur un même objet.

Ceci s'explique par le fait que ces deux langages, tout en étant distincts, sont des modes d'expression qui possèdent une part de représentativité qui leur est inhérente et qui les caractérise. Loin d'être de simples divertissements, ils reflètent une vision du monde propre à leurs auteurs respectifs et sont détenteurs de messages dont l'existence et la profondeur ne sont possibles que par la participation du public. Lecteurs et spectateurs, par une générosité réceptive, donnent vie aux œuvres et font en sorte, par leur lecture et interprétation, qu'elles aient un sens et existent.

Il est envisageable que le roman et le cinéma, tout en étant foncièrement du côté de la fiction, s'intéressent à l'Histoire et emmènent leur public dans un voyage temporel.

Lorsque c'est le cas, l'action de représenter se transforme, de la part de l'artiste, en une liberté de modeler le passé et d'y imprimer sa propre sensibilité. Dans une vision qui relativise toute vérité historique, le cinéaste et le romancier, à titre d'exemple, arrivent à diriger le regard de leurs publics vers des recoins du passé que la science ne pourrait embrasser et lui permettent, non pas de « maîtriser » parfaitement, comme le tenterait vainement un historien ou un juge, mais plutôt de « sentir » et « d'approcher » à travers un prisme plus humain. Les images qui s'offrent au regard du public visé prétendent à une seule et unique vérité : la vérité du doute et de la remise question. Cette réalité fictionnelle est l'occasion, pour lecteurs et spectateurs, d'expérimenter l'incertitude et de se poser une infinité de questions ; elle leur permet également d'élargir leurs horizons perceptifs pour ressentir des émotions aussi diverses que variées.

La présente recherche est le résultat de l'observation d'un phénomène en rapport à la fois avec la fiction et l'Histoire : la représentation, dans le roman et le cinéma d'aujourd'hui, du siècle des Lumières, de certains de ses personnages historiques (Rousseau, Mme de Pompadour, Marie-Antoinette...), de ses grandes idéologies (la philosophie, le libertinage...) et de ses pratiques culturelles. Cet intérêt pour le XVIIIème siècle commence lors des années cinquante pour connaître son apogée entre 1990 et 2000.

Précédé et annoncé par le remarquable succès de deux adaptations des *Liaisons dangereuses* au cinéma - Stephen Frears et Milos Forman, 1988 / 1989 - et par l'adaptation de Bernard Tavernier sur la Régence - *Que la Fête commence*, 1986 - le phénomène qui s'est produit vers la fin du XXème siècle a bien de quoi surprendre. Dans la production romanesque comme dans la production cinématographique, nous avons assisté, en effet, à partir des années 1990, à une véritable explosion de romans, d'autofictions, de fresques historiques et de biographies ayant pour objet, comme toile de fond ou d'une façon centrale, le XVIIIème siècle. Dans un premier recensement, nous avons relevé entre 1990 et 2010 une vingtaine de livres et autant de films dont la fiction se situe au XVIIIème siècle ou met en scène des personnages historiques ayant vécu à cette époque. Lorsqu'on étend la recherche jusqu'aux années cinquante du siècle dernier, ce ne sont pas moins d'une cinquantaine d'œuvres, entre romans et films, qui s'intéressent au siècle de Rousseau et Voltaire.

Dans l'hypothèse où cet intérêt pour un siècle passé est un geste pleinement herméneutique qui donne sens à une actualisation du siècle des Lumières par les créateurs

contemporains et à une expression de l'actualité, notre objectif sera d'en proposer une interprétation. Pour ce faire, l'interrogation de cette forme d'écriture de l'Histoire se fera à la fois en diachronie - comment notre époque raconte-t-elle le XVIIIème siècle ? - et en synchronie - comment se présente le rapport entre l'époque passée et la période actuelle ? - et ce, tout en essayant de répondre à toutes les questions qui se posent par rapport au regard historique lui-même : que dit ce retour vers le passé ? Que signifie cette place que prend l'Histoire dans l'analyse des faits sociaux et des représentations mentales à/de l'époque contemporaine ? Quelles interprétations peuvent être données à ce constant retour aux Lumières du XVIIIème siècle ?

Afin que cette analyse puisse avoir lieu, pour qu'elle donne naissance à un travail qui, nous le souhaitons, soit aussi juste et précis que possible, il a été indispensable qu'un choix soit opéré afin que l'échantillon analysé puisse être à la fois représentatif du mouvement et quantitativement en adéquation avec les limites d'une recherche doctorale. La première sélection a été d'ordre chronologique : au lieu de travailler sur une période allant de 1950 à 2010, soit presque 60 ans de production romanesque et cinématographique, nous avons préféré nous concentrer sur la fin du XXème siècle et le début du XXIème.

La réduction chronologique n'a pas apporté grand changement, puisque cet intérêt pour le siècle des Lumières a atteint son apogée au début des années 1990 : pas moins de quarante œuvres étaient toujours éligibles à l'analyse. Ainsi, un second critère de sélection a été choisi : celui de l'origine des artistes. En remarquant que la majorité des auteurs et réalisateurs liés à ce phénomène étaient Français, il nous a semblé bon d'appliquer ce critère pour, dans un même temps, limiter le nombre d'œuvres traitées et installer une certaine homogénéité dans l'échantillon.

Après la consultation d'à peu près toutes ces œuvres, il nous a semblé judicieux de ne garder qu'une seule œuvre par romancier et cinéaste. En effet, les romans ou films du même auteur dégagent ostensiblement une même vision des choses et, par conséquent, les inclure tous risquait de ne pas avoir un apport considérable pour notre réflexion tout en constituant une charge de travail considérable en plus.

Afin que la cohésion entre les représentants de ce phénomène puisse être meilleure, un dernier choix a été effectué par rapport aux détails inhérents aux fictions elles-mêmes. Seules les œuvres dont les événements se passent partiellement ou totalement dans une

France du XVIIIème siècle ont été retenues. Cet énième critère de sélection, en éliminant quelques œuvres se passant en Russie, en Amérique, en Belgique ou encore au Canada, nous a amené à notre choix final des œuvres à traiter.

Bien que la sélection se soit faite sur plusieurs étapes, le nombre d'œuvres final n'en demeure pas moins important : dix romans et douze films. Quand bien même ces nombres peuvent paraître élevés, vu le temps imparti à cette recherche, il nous a semblé vital de procéder en profondeur à l'étude de toutes ces œuvres afin de proposer une interprétation, autant que faire se peut, aboutie de ce phénomène ayant trait au siècle des Lumières.

Si nous devons séparer les œuvres sur lesquelles nous allons travailler en deux catégories, le classement le plus simple serait le suivant : les unes mettent en scène des personnalités ayant réellement existées ou racontent à leur manière des événements marquants de la période à laquelle ils s'intéressent, tandis que les autres exploitent cette dernière et créent une fiction où aucun élément n'est réel si ce n'est l'existence à ce moment précis d'une société qui est celle du XVIIIème siècle.

Dans la première catégorie, un grand intérêt est donné aux philosophes et aux encyclopédistes. Frédéric Lenormand, dans *La jeune fille et le philosophe*, met en scène un Voltaire pédagogue qui prend sous son aile Marie Corneille dont les parents prétendent qu'elle est la petite fille directe du grand dramaturge. L'éducation de la jeune fille est une occasion à la fois de nous faire découvrir un Voltaire aussi satirique que percutant et les fondements de la philosophie des Lumières. Consacrant son œuvre à un philosophe tout aussi piquant et surtout beaucoup plus concupiscent, Gabriel Aghion, dans *Le Libertin*, oppose Diderot à l'institution religieuse dans le grand combat pour *l'Encyclopédie* qu'il mène. Molinaro Edouard et Jacquot Benoît, quant à eux, consacrent respectivement leurs films à Beaumarchais et Sade. Les deux mettent à l'écran ces deux grands noms du XVIIIème siècle dans une période critique de leur vie ; une période où ils sont amenés, en plus d'avoir un impact à travers leurs écrits, à s'engager sur le terrain et défendre les causes auxquelles ils croient.

En ce qui concerne les figures engagées ayant marqué, d'une manière ou d'une autre, la Révolution française, deux romans leur ont été consacrés. Le premier, *L'archange et le procureur* de Christophe Bigot, raconte, à travers les mémoires de la belle-mère de Camille Desmoulins, la part qu'a eu ce dernier dans la Terreur et nous rapproche davantage

de l'homme que du politicien. Le second, *Et embrasser la liberté sur la bouche*, de Philippe Séguy, raconte de la même manière, à savoir par le biais du mémoire, le combat de Théroigne de Méricourt pour une société libre où la femme détient la place qu'elle mérite.

Par un procédé presque similaire, Stéphane Audeguy et René Féret racontent l'histoire de Rousseau et Mozart. Ce n'est pas à Wolfgang Amadeus et Jean-Jacques que ces œuvres sont consacrées, mais plutôt à Nannerl et François. En effet, *Nannerl, la sœur de Mozart* et *Fils unique* permettent aux lecteurs et spectateurs de voir le monde à travers le regard non de personnalités connues mais plutôt de celui d'un parent. Le film de René Féret est l'occasion de rendre compte de toute l'injustice liée au machisme social au moment où le roman de Stéphane Audeguy nous permet de faire la connaissance d'un François, tout aussi philosophe que son petit frère Jean-Jacques, qui survole son siècle d'un œil fort critique.

Le reste des personnages historiques auxquels ont été consacrées des fictions sont ceux autour desquels d'innombrables récits ont été forgés et que les artistes liés à ce phénomène ont tenu à représenter à leur manière ; la plus connue de ces personnalités est Marie-Antoinette. Dans le film éponyme de Sofia Coppola, celle que l'on surnomme l'Autrichienne est représentée comme étant une reine ingénue et fragile qui jure avec le cliché répandu d'elle ; vivant dans une bulle qui lui a été confectionnée par d'autres, elle est victime et prisonnière d'une société qu'elle ne connaît guère.

Diwo Jean, en ce qui le concerne, choisit non de raconter l'histoire d'une reine mais plutôt celle d'une favorite du roi : la marquise de Pompadour. Son roman *Demoiselles des Lumières* ne s'intéresse pas seulement au parcours de Jeanne-Antoinette Poisson mais également à celui du personnage purement fictif d'Agnès d'Estreville. À la fois amies d'enfance et idéologiquement tout à fait l'une aux antipodes de l'autre, elles choisissent des voies différentes dans leur vie. L'un des principaux attraits du roman est ce contraste entre la recherche de l'ascension sociale par l'assujettissement aux hommes et sa recherche par le savoir.

Les hors-la-loi ne sont pas en reste puisque Rabah Ameur-Zaïmeche et Zoé Valdès donnent vie, à travers leurs créations, au célèbre contrebandier français Mandrin et à la plus célèbre femme-pirate Ann Bonny. Ne s'intéressant qu'à la mémoire du célèbre homme, *Les chants de Mandrin* est un film qui montre comment les disciples du

contrebandier lui font honneur en continuant son combat pour l'accès des plus démunis à la liberté culturelle et aux biens matériels de base. *Louves de mer*, en ce qui le concerne, tente une approche plus intimiste du vécu de la célèbre femme en mettant l'accent sur ses conflits d'ordre identitaire.

Contrairement aux auteurs s'étant intéressés à des personnalités connues du grand public, Didier Marie fait sortir de l'ombre une figure qui n'a pas eu la reconnaissance qu'elle mérite. Ainsi, dans *Dans la nuit de Bicêtre*, le romancier, par la voix de son narrateur qui nous est contemporain, raconte l'histoire de Jean-Baptiste Pussin, un homme ayant réussi, par sa seule volonté, à échapper à la maladie et la mort auxquelles sa société le destinait et finit par poser les bases de ce qui est considéré aujourd'hui comme la psychiatrie moderne.

Charles Shyer et Michel Peyramaure, en ce qui les concerne, ont plutôt mis en lumière la part cachée de quelques événements ayant marqué le XVIII^{ème} siècle. Le premier, à travers sa lecture de la célèbre affaire du collier de la reine, permet à son public d'écouter la version de Jean de la Motte-Valois, coupable et victime d'actions ayant concouru à l'explosion révolutionnaire. Le second, quant à lui, nous invite à travers *La porte du non-retour* à découvrir la cantonade du monde de la traite négrière à travers l'expérience d'un esclavagiste repent. *Le pacte avec les loups* de Christophe Gans s'inspire de la fameuse légende de la bête du Gévaudan et pousse son caractère invraisemblable à son paroxysme afin de proposer un film de science-fiction où la mystérieuse bête sanguinaire est plus une métaphore qu'un élément concret.

La seconde catégorie des œuvres auxquelles nous aurons affaire est celle englobant les romans et films qui ne basent pas leur récit sur un détail historique ayant réellement existé par le passé, mais dont la diégèse est une France du siècle des Lumières. Françoise Chandernagor, dans *Couleur du temps*, raconte la tragédie d'un peintre voulant accéder à l'immortalité par le biais de l'innovation et l'excellence. Tom Tykwer, lui, adapte le roman de Patrick Süskind, *Le Parfum*, et nous rend témoins des différents meurtres que commet Jean-Baptiste Grenouille afin de réussir ce qu'il estime être sa raison de vivre.

Gérard Krawczyk ne met pas en scène un homme qui tue les femmes mais plutôt un qui les aime. Fanfan la Tulipe, héros éponyme du film, est un Casanova qui s'engage dans l'armée pour fuir le mariage et finit par trouver l'amour. *La religieuse* de Guillaume

Nicloux, adaptation cinématographique du célèbre roman de Denis Diderot, raconte également le parcours d'une personne fuyant son destin afin de pouvoir réellement s'émanciper. Les deux dernières œuvres de notre corpus sont celles de Chantal Thomas *Le testament d'Olympe* et *Ridicule* de Patrice Le Conte. Elles ont toutes les deux un même objectif, montrer les dessous peu glorieux d'une société matérialiste qui donne davantage d'importance à l'argent qu'à la vie humaine.

Vu toute la richesse, la diversité et la disparité dont peut faire preuve le corpus représentatif du phénomène s'intéressant au XVIIIème siècle, imposer une approche critique unique pour son analyse serait un acte diminutif et hautement contre-productif. En adoptant un prisme qui s'inspire des trois piliers¹ de la philosophie des Lumières - Autonomie, humanisme et universalisme -, comme les définit Tzvetan Todorov, et en gardant une approche comparatiste tout au long du travail, nous ferons appel, selon le besoin, à une autre approche portant sur l'imaginaire, la réception, la sociologie, l'Histoire, la stylistique, la psychologie... Nous tâcherons également, lorsque l'occasion se présente, de mettre en relief les spécificités inhérentes à chaque mode d'expression. Pour ce faire, nous essayerons, dans le croisement des réseaux intertextuels et inter-filmiques, d'analyser les choix interprétatifs de chaque créateur sans perdre de vue les sources d'expression propres à son media de prédilection.

Ainsi donc, en prenant en compte à la fois les points de base du projet des Lumières - à savoir la recherche d'une autonomie complète à tous les niveaux, la finalité humaine de tout acte et l'universalisme des droits et de la condition humaine - et la manière dont ces points sont évoqués, traités et exploités en filigrane par les différents cinéastes et romanciers, nous allons nous intéresser à ce phénomène et essayer, autant que faire se peut, de l'interroger à travers ces quelques questionnements :

¹ L'autonomie : elle représente la capacité de l'individu à se libérer des normes imposées (le préjugé, la tradition, la religion...) et établir de nouvelles en ne se basant rien que sur la raison et l'expérience.

L'humanisme : c'est la tendance à mettre l'Homme au centre de toute chose, pour en faire la finalité de toute action. L'individu recherche le bien de ses semblables ; chez lui, l'ancienne quête du salut est remplacée par la quête du bonheur et de l'épanouissement personnel et humanitaire.

L'universalisme : il se base sur le droit naturel ; c'est l'idée selon laquelle tous les hommes sont égaux. La race, le sexe, et l'âge ne font aucune différence quant au droit des personnes. Leur appartenance au genre humain, est au-dessus de toute autre catégorisation.

- Quelle nécessité profonde représente ce retour vers le XVIIIème siècle ?
- Que révèle-t-il de la période contemporaine ?
- Pourquoi et comment notre époque raconte-t-elle le siècle des Lumières ?
- Quel effet de réception et quels jeux de miroirs sont à l'œuvre dans un tel choix ?
- En quoi ce regard sur une époque passée nous permet d'analyser les faits sociaux et les représentations mentales de notre époque contemporaine ?
- Comment s'explique l'intérêt soudain et particulier pour cette période à ce moment précis de notre Histoire ?

Afin de répondre à toutes ces questions, nous avons choisi de diviser la présente thèse en trois grandes parties. La logique inhérente à cette division vient du fait que nous estimons que le phénomène s'intéressant au siècle des Lumières a une ambition qui se déploie non seulement sur une des dimensions temporelles, mais plutôt sur les trois : passé, présent et futur.

Ainsi donc, nous essayerons de consacrer la première partie au regard que portent ces romanciers et cinéastes sur la période passée. Cette analyse sera également divisée en trois chapitres : l'un portant sur l'espace, l'autre sur le temps et un dernier s'intéressant aux personnalités de l'époque. La deuxième partie, quant à elle, servira à démontrer plus en détail le parallélisme existant entre la société du XVIIIème siècle et celle du XXIème. En adoptant un prisme triangulaire constitué de l'émancipation, l'humanisme et l'universalisme nous essayerons de comprendre ce qui fait que les tares sociales demeurent inchangées d'un siècle à l'autre. La troisième et dernière partie constituera une projection vers le futur qui tentera, à la fois, de voir comment ce phénomène imagine la place qu'occupe l'art au sein de la société et l'image à laquelle pourrait/devrait ressembler l'Homme éclairé moderne.

Première partie

Une vision moderne du XVIIIème siècle

Introduction

L'art en général, la littérature et le cinéma en particulier, possède un fort potentiel démythificateur. En reprenant à son compte ces créations de l'esprit que sont les mythes, il réussit, par le pouvoir de déconstruction qui lui est propre, à les réinterroger et faire en sorte qu'ils soient dépossédés de toute l'aura de mystère et de dogme idéologique qui pourrait les entourer.

Par leur appropriation du siècle des Lumières, les romanciers et cinéastes contemporains s'attaquent par le biais de la fiction à une période riche en images qui a fortement marqué l'imaginaire collectif. Époque d'épanouissement pour les philosophes, période de la Révolution française et de la Terreur, moment de l'Histoire où la royauté a été à son apogée et s'est vu ensuite déchoir... Le XVIIIème siècle est une matière très riche que les artistes n'hésitent pas à exploiter à leur manière à des fins que nous aurons l'opportunité de détailler tout au long de ce travail de recherche.

En naviguant à la limite de la fiction et l'Histoire, ces auteurs offrent à leur public un regard nouveau sur une période qu'ils croient si bien connaître. La première partie de la présente thèse aura deux objectifs majeurs : celui de cerner l'imaginaire du siècle des Lumières dans le phénomène artistique présent en montrant comment il y est représenté et déceler toutes les similitudes que tissent en filigrane les romanciers et cinéastes entre la période contemporaine et l'époque passée.

Dans le premier chapitre, nous allons nous attarder sur la représentation spatiale en tentant de relever tout l'équivoque dont ces artistes ont investi les différents décors qu'ils exploitent dans leurs œuvres. Le deuxième aura pour but d'étudier la composante temporelle de ce siècle en interrogeant la validité des vérités historiques par le biais de la fiction. Le troisième et dernier chapitre de cette partie sera, quant à lui, l'occasion d'apprécier la confrontation entre personnalités et personnages à la fois par rapport à la représentation, à l'Histoire et à la modernisation artistique.

CHAPITRE I

Une représentation spatiale carcérale et équivoque

a) – La prison : un despotisme libérateur

S'il y a bien une chose qui rapproche l'Homme de Dieu, ce n'est ni la foi, ni la prière et encore moins les genuflexions de toutes sortes. Le vrai rapprochement qui peut être établi entre le créateur et la créature est d'une nature désintéressée, beaucoup plus spirituelle et surtout immatérielle. Ce qui confère à tout individu la possibilité d'un rapprochement avec le divin c'est sa capacité à créer et représenter la beauté, à faire usage de toute la puissance de son pouvoir imaginaire et à prétendre au statut se rapprochant le plus de Dieu, celui de démiurge. Dieu a créé l'Homme à son image ; il lui a surtout donné le plus puissant des pouvoirs : l'art.

L'Artiste-démiurge a, grâce à sa sensibilité et à l'art où cette dernière se voit exhaussée, la possibilité de créer son monde. Ce monde, à l'instar de celui qui représente la réalité de l'artiste, possède une profondeur et une richesse qui n'envieraient rien au notre ; il lui arrive même de se différencier complètement de ce dernier et posséder une logique spatio-temporelle qui lui est propre. La Terre du milieu de J.R. R Tolkien, le monde d'Harry Potter de J. K Rowling ou encore Westeros de George R. R Martin en sont les exemples les plus illustratifs. Grâce au pouvoir artistique, l'Homme réussit à transformer un ensemble de lettres, la lumière, les vibrations de l'air, de la peinture ou les mouvements de son corps, en un monde qui n'a d'autre limite que celle de son imagination.

Les artistes, cinéastes et romanciers qui nous intéressent dans la présente thèse, ne dérogent pas à la règle et créent, à travers leurs œuvres, des espaces, des temporalités et des personnages qui leur sont propres. En appendice au fait que tous ces mondes possèdent en commun le fait d'être des représentations du siècle des Lumières, et malgré la particularité de chacun d'entre eux, il n'en demeure pas moins que le leitmotiv de la prison est bel et bien présent. Comment s'explique une telle récurrence du carcéral dans autant de romans et de films représentant une même époque ? Comment s'y articule l'imaginaire

d'un tel lieu ? Le passage d'un état de « liberté » à un autre de « réclusion », a-t-il une quelconque influence sur l'intrigue et/ou le personnage ? Nous essayerons, à travers les réponses que nous proposerons à toutes ces questions, de montrer comment ces démiurges arrivent à donner une nouvelle définition à « l'espace prison » tout en filant une métaphore qui est on ne peut plus dans l'ordre de l'actualité.

Pour l'Homme d'aujourd'hui, la prison, aux côtés des autres institutions qui régissent la vie en société – telles que l'hôpital, l'école, la banque, le musée... – est une partie intégrante de cette dernière et de son organisation. En contester l'existence, ou se poser des questions sur sa validité, pourrait s'apparenter à une sorte de sophisme dont le seul intérêt serait une gymnastique réflexive - tellement elle tient un rôle prépondérant dans la régulation de la vie sociale -. À la question « que risque une personne qui commet un crime - et ce quelle que soit la nature de ce dernier - ? », toute personne faisant partie d'une société civilisée ne peut, de nos jours, que proposer la réponse suivante : « la prison ». Priver l'individu qui rompt le pacte social de sa liberté est aussi évident et dans l'ordre des choses que la capacité du feu à brûler ou de l'eau à mouiller.

Cette logique et cet ordre des choses ne sont pas les mêmes pour toutes les sociétés et, rien que pour la société française, ils ont complètement changé par rapport à ceux d'il y a trois siècles. Au XVIIIème siècle, en France, bien longtemps avant la naissance de la prison en tant qu'institution, tout crime était considéré comme une offense et une atteinte directe à la personne du roi ; autrement dit, tout délit, quelle que soit sa nature, ses motifs ou encore les circonstances de son accomplissement, était intrinsèquement une lèse-majesté. Afin de maintenir l'ordre, se défendre contre l'offense qui lui a été faite et rendre éclatante sa suprématie, le roi se vengeait directement et publiquement sur le corps de celui qui l'a lésé. Cette vengeance est ce qu'historiquement on appelle « supplice »¹ ; elle était une théâtralisation publique de la souffrance du fautif et pouvait vêtir différentes formes : « les gibets, le pilori, l'échafaud, le fouet, la roue (...) »² , autant de preuves de l'ingéniosité barbare de l'Homme.

1 « Qu'est-ce qu'un supplice ? « Peine corporelle, douloureuse, plus ou moins atroce », disait Jaucourt ; et il ajoutait : « C'est un phénomène inexplicable que l'étendue de l'imagination des hommes en fait de barbarie et de cruauté. » Inexplicable, peut-être, mais certainement pas irrégulier ni sauvage. Le supplice est une technique et il ne doit pas être assimilé à l'extrémité d'une rage sans loi. Une peine pour être un supplice doit répondre à trois critères principaux : elle doit d'abord produire une certaine quantité de souffrance... elle doit, par rapport à la victime, être marquante... elle doit être éclatante, elle doit être constaté par tous, un peu comme son triomphe. » Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Coll. TEL, 1974. p.42.

2 *Surveiller et punir. Op.cit.*, p.17.

Par la suite, et après maintes réformes, « le supplice » s'est transformé en « châtement ». Au programme : disparition de la confrontation entre le roi et le fautif, remplacement du corps par l'esprit au centre de la peine et ajout d'une fonction symbolique à celle-ci. Malgré tous ces changements, la violence et la publicité de la peine sont toujours présentes. La seule nouveauté c'est que, par son symbolisme, la nouvelle punition puise l'origine de sa cruauté dans le crime commis :

« Afin de remplir cette fonction le châtement devait (...) d'abord, pour acquérir la valeur d'un signe de dissuasion, avoir les prédicats d'un symbolisme transparent, c'est-à-dire être exactement mesuré par le type d'offense qu'il sanctionnait. Le meurtrier serait tué à son tour, l'empoisonneur serait aspergé de poison et ainsi de suite ; le châtement devait être parlant pour l'esprit. »¹

Alors que l'Homme, par les lumières de sa raison, sa pensée et sa philosophie, s'élevait de plus en plus et accédait à une maturité qui caractérise l'âge adulte de son histoire, sa justice ne pouvait que suivre un tel changement positif. En effet, à la fin du XVIIIème siècle et au début du XIXème, le châtement a perdu toute la logique « symbolique » de la peine qu'il prônait et a eu droit à une cure d'uniformisation ; la seule peine qui était désormais valable est l'incarcération. Le temps que les réformes prennent forme et que l'évolution institutionnalise et conceptualise la prison telle que nous la connaissons, que cette dernière était née.

Au moment où les uns voient dans la prison une « pièce essentielle dans la panoplie punitive qui marque à coup sûr un moment important dans l'histoire de la justice pénale : son accès à l'« humanité »², d'autres trouvent que ce changement n'est qu'une « régulation nécessaire des effets de pouvoir »³ et une « rationalité économique » qui doit mesurer la peine et en prescrire les techniques ajustées »⁴. Autrement dit, le seul vrai changement n'est encore qu'apparence puisqu'il n'y a eu qu'une privatisation de la peine et qu'au lieu d'investir ou le corps ou l'esprit du « hors-la-loi », elle prend, à l'intérieur de ses structures, possession des deux.

À toutes ces critiques, pourrait s'ajouter une que Michel Foucault qualifie de considérable et qui s'appliquerait spécifiquement au cas de la France, celle de l'instrumentalisation monarchique de la prison. Les lettres de cachet étaient légion et les

1 Jean-Paul Brodeur, « Compte rendu de surveiller et punir », *Criminologie*, vol. 9, n° 1-2, 1976. p.196-218.

2 *Surveiller et punir. Op.cit.*, p.267.

3 *Ibid.* p.106.

4 *Ibid.* p.106.

« prisons royales » ne désemplissaient pas. Une forme de despotisme qui ciblait principalement la liberté d'expression de ceux qui osaient faire la critique du système en place ou qui avaient l'audace de donner libre cours à leur élan réflexif ; ce que les réformateurs de l'époque critiquaient en ces mots :

« Que dira-t-on de ces prisons secrètes imaginées par l'esprit fatal du monarchisme, réservées principalement ou pour les philosophes dans les mains desquelles la nature a mis son flambeau et qui osent éclairer leur siècle, ou pour ces âmes fières et indépendantes qui n'ont pas la lâcheté de taire les maux de leur patrie ; prisons dont de mystérieuses lettres ouvrent les funestes porte pour y ensevelir à jamais ses malheureuses victimes ? Que dira-t-on même de ces lettres, chefs-d'œuvre d'une ingénieuse tyrannie, qui renversent le privilège qu'a tout citoyen d'être entendu avant d'être jugé, et qui sont mille fois plus dangereuses pour les hommes que l'invention des Phalaris (...) »¹

Quelle représentation font les artistes contemporains des prisons du XVIIIème siècle ? Sont-ils, par l'image qu'ils en donnent dans leurs œuvres, partisans de la thèse « humaniste » de ce lieu ou penchent-ils plutôt vers celle d'un art de punir où l'abstrait et l'arbitraire sont les maîtres-mots ? Quelle relation entretiennent les différents prisonniers avec le lieu de leur détention ?

Pour mener à bien cette analyse, nous nous baserons sur le parti pris de Roland Bourneuf – qui se verra justifié lors de notre analyse - qui investit le décor d'une fonction « d'espace-acteur » qui surpasse celle du simple arrière-plan d'une trame narrative et lui attribue le pouvoir d'intervenir directement sur le personnage :

« L'analyse, même superficielle, d'une œuvre narrative, qu'elle appartienne au théâtre, au cinéma ou au roman montre l'importance du décor (...) Souvent l'espace prolonge le dialogue, modifie la situation réciproque des protagonistes, les distances qui les séparent : l'espace rajoute à la scène et l'accompagne. Il faut aussi voir le cas où il la conditionne, qu'il contraigne les personnages au repliement ou qu'il leur permette une libre possession du monde. »²

Dans le roman *L'archange et le procureur* de Christophe Bigot, Anne-Françoise-Marie Duplessis - suite à la réception d'une lettre de son petit-fils où il lui témoigne toute la douleur et la difficulté qu'il a à porter le nom de famille que ses fameux parents lui ont légué et où, sans le moindre détour et malgré toute la dureté dont il est conscient de faire usage, lui demande de lui révéler leur vraie nature – rédige un mémoire-missive qui retrace la vie du célèbre révolutionnaire Camille Desmoulins et sa femme. Dans ses mémoires,

1 Christophe Bigot, *L'archange et le procureur*, Paris, Gallimard, 2008. p.140.

2 Roland Bourneuf, « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970. p. 88.

elle n'hésite pas à raconter tous les événements à travers son propre prisme, prônant une vérité que ne serait pas universelle, mais sienne, authentique et objective autant que possible avec des parenthèses de subjectivité et des prises de position tout aussi digressives qu'assumées.

À travers les deux lettres qui constituent presque l'intégralité du texte, se crée un dialogue – composé à vrai dire de deux longs monologues, l'un d'Horace Desmoulin et l'autre de sa grand-mère – entre deux générations. Ces générations sont à trente années de différence à peu près, une différence qui n'est pas sans rappeler celle existant entre les protagonistes et le lecteur, entre le siècle des Lumières et le temps présent. Trois siècles nous séparent de la Révolution, de sa violence et de son rasoir, de tous les souvenirs que narre Anne-Françoise-Marie Duplessis à son petit-fils et de la première irruption de l'institution prisonnière dans la vie de la génitrice de Lucile Desmoulin et de sa famille :

« Pourtant, un événement montra que les ennemis de votre père étaient capables de tout. À la fin du mois de janvier, mon mari fut arrêté. Il s'agissait très clairement d'un avertissement donné à Camille... Je compris que désormais, tous les coups seraient permis, et pour la première fois je me mis à trembler non seulement pour Camille, mais aussi pour Adèle et Lucile. Une fois M. Duplessis en prison, je me retrouvai plus seule que jamais (...) »¹

Ce douloureux souvenir montre à quel point l'atmosphère était délétère lors de la Révolution française, et plus précisément lors de la Terreur. Le monde politique était – tout comme il l'est, voire le sera, toujours – une sorte de guerre infamante où tout est permis, même les coups les plus bas. Dans leur combat pour l'égalité, la liberté et la fraternité, un combat qu'ils mènent de front contre la monarchie et son despotisme, les révolutionnaires n'hésitent pas à sombrer dans une guerre intestine violente où ils font appel à ce qu'il y a de plus tyrannique dans la monarchie. Cette « lettre de cachet » - perquisition - post-monarchique, par exemple, est plus pernicieuse que l'originale, puisqu'en plus de toute l'injustice qu'elle représente, elle est intrinsèquement lâche et déloyale ; elle ne se contente pas d'une seule victime, elle en fait même des collatérales. Les prévisions funestes de madame Duplessis s'avèreront justes, puisque par la suite Camille, et même sa femme – autre victime collatérale aux côtés de l'enfant qui sera privé de ses parents, et les parents qui, à contre nature, se verront témoins de la mort de leur fille et de son mari - étaient les prochains à se faire injustement emprisonnés.

¹ *L'archange et le procureur. Op.cit.*, p.253.

L'expérience carcérale du militant Desmoulins est particulièrement intéressante. Tout d'abord parce qu'il est, à vrai dire, le personnage principal de ce roman et, par conséquent, celui dont l'épreuve a été décrite avec le plus de détail, mais aussi parce qu'il vit cette injustice de l'emprisonnement d'une façon on ne peut plus stoïque, voire philosophique. Après une rupture franche et totale avec Robespierre, Desmoulins sentait venir l'inéluctable ; loin de succomber à toute panique, il se contenta de ne pas s'endormir afin de ne pas « être brutalement arraché à la douceur du sommeil ou au confort de rêves de paix et d'harmonie »¹.

Passer du sommeil au réveil, c'est changer d'état et passer d'un extrême à un autre. Normalement, ce passage d'un monde où l'inconscient est libre à un autre où il est complètement enchaîné ne se fait que par le seul accord du corps et de l'esprit de la personne endormie. Ainsi donc, plus qu'une simple peur de la brutalité du réveil, c'est une militance symbolique dont fait preuve Camille Desmoulins ; en restant éveillé, il garde un contrôle total, ne laisse pas à ses ennemis le plaisir d'avoir réussi un quelconque changement sur sa personne et amorce, dès le début, une sorte de déplacement dans l'objet de la détention. Agir de la sorte afin d'être le seul à décider si l'inconscient est libre ou non, c'est décider également et d'emblée que l'incarcération n'est pas corporelle mais plutôt spirituelle. Peu importe l'emplacement du corps, ce qui importe c'est que l'esprit reste libre.

Camille Desmoulins était un journaliste investi corps et âme dans la Révolution. Son esprit critique, son ardeur et ses écrits étaient ses principales armes dans sa lutte contre l'injustice. La puissance et l'important impact de ses productions n'étaient nullement liés au lieu de leur rédaction mais l'étaient seulement à l'esprit sagace où ils trouvaient leur source. Autre preuve de l'inutilité de l'emprisonnement d'un esprit libre.

La lutte que menait Camille n'était pas de tout repos, pis, elle nécessitait un effort physique monumental, chose qui a eu pour conséquence son arrivée en prison dans un état lamentable.

« Au moment de son arrestation, Camille était fort mal au point. Épuisé par des semaines de labeur intensif et par des insomnies devenues chroniques, il souffrait de troubles de la digestion, d'une maladie des nerfs liée à une consommation excessive de café, et de défaillances de la vue. Parti dans la plus grande précipitation, il manquait de tout. Il demanda à Lucile de lui trouver une

¹ *L'archange et le procureur. Op.cit., p.259.*

nouvelle paire de lunettes, et de lui procurer un fourneau, parce qu'il faisait très froid dans sa cellule, ainsi qu'une cafetière, des draps propres, un pot de chambre, une cruche d'eau (...) Il supplia surtout Lucile de lui faire remettre au plus vite une mèche de ses cheveux, ainsi qu'un sien portrait. »¹

Loin de penser à se reposer, ce qui serait aussi légitime qu'égoïste, Desmoulins refuse ce qui pourrait s'apparenter à « un cadeau empoisonné » et fait preuve d'un altruisme à toute épreuve. Ignorant son état de santé lamentable, Desmoulins demande à son épouse « une paire de lunettes », « un fourneau », « une cafetière », « des draps », « un pot de chambre », « une cruche d'eau », « une mèche de ses cheveux » et « son portrait ».

Cet inventaire des objets demandés par le mari de Lucile pourrait sembler anodin, le lecteur serait tenté de croire que tout mari dans la même situation aurait fait la même demande à sa femme. Ce pourrait être le cas, mais sûrement pas pour les mêmes motifs. En s'employant à l'ameublement de sa nouvelle habitation, il en nie la nature emprisonnante, la modèle à sa guise et y implante même la chaleureuse présence de sa femme. Le lieu de la création intellectuelle importe-t-il ? Y a-t-il une règle qui impose un espace précis pour défendre la liberté² ? Au fond, quand un écrivain, un journaliste ou un chercheur est devant son manuscrit/tapuscrit est-il conscient de ce qui l'entoure ? tant que l'évasion intellectuelle est de la partie, la réponse ne peut qu'être négative ; par la création et l'écriture, ni le temps ni l'espace n'ont d'emprise sur Camille Desmoulins, pas même son propre corps :

« À son arrivée, ce dernier avait découvert que son voisin de cellule n'était autre que Fabre d'Élégantine. Il en avait conçu du réconfort, au milieu de sa solitude. Pourtant, il redoutait de lui parler, convaincu qu'on pouvait l'espionner et induire d'innocents bavardages en complicités criminelles. D'ailleurs, il ne voulait pas être dérangé dans son travail. Entre chaque audience, il se consacrait à ce qui devait être sa dernière œuvre : sa réponse à l'acte d'accusation de Saint-Just (...) »³

Travailler, écrire, défendre sa société et se défendre quelles que soient les conditions est le lot du héros-intellectuel du siècle des Lumières. Le Beaumarchais mis en scène par Molinaro Edouard n'échappe pas à cette règle ; il lui arrive de passer à peu près par les mêmes épreuves que Camille Desmoulins.

1 *L'archange et le procureur. Op.cit.*, p.264.

2 « On dit que l'égoïsme consiste non pas à vivre comme on le désire, mais à vouloir imposer aux autres ses lubies. Camille est peut-être le seul homme que je connaisse qui soit profondément épris de liberté. Mais il s'agit de la sienne autant que celle des autres. La République qu'il a rêvée, ce n'est pas l'austère Sparte, mais bien la prospère Athènes. » *Ibid.* p.259.

3 *Ibid.* p.256.

À la fin de son procès, et suite à une altercation avec le duc de Chaulnes, venu se venger pour une affaire de cocuage, Beaumarchais est arrêté par les gardes au nom du roi. Après cette scène, et comme le spectateur suit les tribulations de Beaumarchais depuis le début, il s'attend – dans une logique narrative – à ce que la scène suivante (ou au moins le plan suivant) ait pour cadre une prison. Plus qu'une simple attente de la part du spectateur, c'est la linéarité même du montage qui appelle à cette suite logique. Contre toute attente, lors de la scène suivante, deux personnes – le conseiller et le compte de La Blache – nous sont montrés en train de comploter contre Beaumarchais. Cette scène a plus qu'une valeur diégétique, puisque, à notre sens, son intérêt ne réside pas seulement dans l'information nouvelle donnée au spectateur mais plutôt dans la manière avec laquelle elle lui a été donnée :

Ceux qui complotent pour l'emprisonnement de Beaumarchais se voient emprisonnés esthétiquement par le réalisateur de différentes manières :

- La première prison est temporelle : en choisissant un cadre nocturne à la rencontre des deux personnages, il les prive de lumière et par la même occasion les cloître dans un voile de noirceur.
- La deuxième prison est d'ordre spatial : le carrosse, qui sert de lieu pour l'entretien secret est, par ses dimensions très réduites – en appendice à sa situation dans le noir total –, une prison commune et exiguë pour les deux conspirateurs.
- La troisième prison est technico-grammaticale : elle pourrait sembler une contrainte émanant du choix du carrosse comme lieu de l'entretien – Ce qui est peut-être vrai – mais ça n'empêche pas le fait qu'elle ait la même valeur emprisonnante que le temps et l'espace choisis. Le cadrage en gros plan donne l'impression que le réalisateur saisit ces deux personnages à la gorge et les étouffe. Cette suffocation du cadrage est accentuée par une autre de la lumière. Une lumière presque absente puisque les faciès des deux acteurs sont à peine éclairés, une sorte de mise en abîme de la noirceur de la nuit qui enveloppe leur carrosse.



1



2

- La quatrième prison est d'une nature plus symbolique : elle dresse l'une des plus importantes différences entre Beaumarchais et ses détracteurs en opposant le spiritualisme de l'un au matérialisme des deux autres. Par un insert représentant une boîte qui renferme des pièces d'or, Molinaro Edouard resserre davantage les dimensions du précédent plan. Prisonniers de leur avarice, ils sont aussi libres que ces pièces d'or dans leur coffre.



3

La plupart des éléments présents dans la scène du complot et qui en font une scène-prison sont complètement inversés dans celle où Beaumarchais est représenté dans sa cellule. En effet, quel que soit le moment du film où le dramaturge est placé dans une geôle, c'est le régime diurne qui est privilégié par le réalisateur. Contrairement à l'espace fermé où le complot a eu lieu, les cellules sont filmées à partir d'un angle où la perspective et les lignes de fuites en font un vaste espace et où la présence de fenêtres contribue à l'impression d'ouverture. Pour ce qui est du cadrage, et contrairement à celui adopté dans la scène réunissant le compte de La Blache et le conseiller, Beaumarchais a le privilège d'être représenté à travers un plan moyen – appelé également plan-pied – et qui a la particularité, comme son nom l'indique, de représenter le corps de la tête aux pieds.

1 Photogramme du film de Molinaro Edouard, *Beaumarchais l'insolent*. 16 min 20 sec.

2 *Ibid.* 16 min 26 sec.

3 *Ibid.* 16 min 39 sec.



1

La libération symbolique, quant à elle, est tenue par deux éléments qui sont en réalité les deux faces d'une même pièce et un autre élément de rapprochement avec le cas Camille Desmoulins.



2



3

Le premier c'est la présence physique de la maîtresse de Beaumarchais qui fait écho à la mèche de cheveux et au portrait de la femme du journaliste révolutionnaire. En plus de la chaleur humaine qu'elle procure, et qui transformerait n'importe quelle prison en paradis, elle prend une part active dans la libération de son amant en étant une pièce maîtresse de son plan de contre-attaque. Elle représente également, dans le cas de notre juge-dramaturge, une matérialisation de la muse qui l'inspire et ne le quitte jamais quel que soit le lieu où il se trouve.

Le deuxième élément qui rapproche les deux écrivains c'est, bien évidemment, celui de l'écriture. Tout comme pour Camille Desmoulins, la prison est un concept auquel il ne croit pas, c'est un espace de travail comme un autre, un espace qui verra naître, en partie, la pièce de théâtre *Le mariage de Figaro* qui est qualifiée à la fin du film par le narrateur en voix-off comme étant « l'un des actes de naissance de la Révolution française »⁴.

Pourrait-on qualifier de prisonnier un personnage dont la libération est assurée sur plusieurs fronts par le démiurge de la fiction lui-même ? Un prisonnier, se permet-il de

1 *Beaumarchais l'insolent. Op.cit.*, 16 min 47 sec.

2 *Ibid.* 17 min 15 sec.

3 *Ibid.* 18 min 22 sec.

4 *Ibid.* 01 h 33 min 30 sec.

faire preuve d'« insolence » et n'accepter « sa libération – physique – » que sous condition ?:

- « - La punition a assez duré.
- Ainsi le roi punit, ainsi le roi lève la punition quand bon lui semble.
- Dépêche-toi, on s'en va...
- SI JE VEUX !
- Pardon ?
- Je ne sortirais de cette prison qu'à une seule condition, que le roi ordonne la reprise du mariage et que le conseil assiste à cette représentation au grand complet... »¹

Alors que l'arbitraire royal est toujours aussi lunatique, voire despotique, la détermination créatrice et intellectuelle, elle, fait preuve d'une consistance à toute épreuve. Une consistance qui, du fond de la cellule où on l'a cru prisonnière, a participé à l'ébranlement de tout Versailles.

Un autre célèbre personnage historique, à l'instar de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais et Camille Desmoulins a été représenté en situation d'incarcération. Ce personnage, rien que dans notre corpus, est montré pas moins de deux fois en situation de détention. Donatien Alphonse François de Sade, plus connu sous la dénomination de « Marquis de Sade », a passé pas moins du tiers de sa vie en prison, une situation qui ne l'a empêché ni d'avoir été l'auteur d'œuvres qui ont marqué plusieurs générations ni de devenir un grand philosophe reconnu par la postérité. L'excentricité du penseur et de sa vie trouvent une sorte d'écho dans la boursoufflure et l'hyperbole qui caractérisent les conditions de son incarcération.

Les Sade de Stéphane Audeguy et de Benoît Jacquot ont, que ce soit entre eux ou avec les deux personnages dont nous avons précédemment analysé la détention, énormément d'éléments en commun. Tout d'abord, c'est l'espace lui-même, censé emprisonner, qui respire la liberté. Supposé résider dans la tour Liberté – dénomination antiphrastiquement ironique – au « second étage mal aéré et mal exposé, sans conteste possible le pire logement de la Bastille »², Sade, lorsqu'il est visité par le héros du roman *Fils Unique* - qui n'est autre que le frère de Jean Jacques Rousseau – est décrit de la façon suivante :

« J'arrivai un jour au deuxième Liberté et je le trouvais épanoui comme un ange au paradis : par exception sa famille avait cédé à ce qu'elle considérait comme un caprice et il avait reçu une barrique de son huile d'olive préférée.

1 Dialogue du film de Molinaro Edouard, *Beaumarchais l'insolent*. 01 h 32 min 57 sec.

2 Stéphane Audeguy, *Fils unique*, Paris, Gallimard, 2006. p.167.

Pendant un mois les mets de Provence embaumèrent les cours de la Bastille, et Sade voulut que je les goûtasse tous, ne se lassant jamais de démontrer la supériorité de la cuisine de ses aïeux sur les fades ragoûts parisiens. »¹

Comme par une sorte de connivence entre artistes, dans le *Sade* de Benoît Jacquot, est également filée la métaphore du Paradis. En pleine effervescence révolutionnaire, le marquis de Sade, accusé de « l'affreux » crime d'être noble, est transféré dans la maison Coignard à Picpus. Cet établissement, réservé aux riches suspects du temps de la Révolution, est filmé par le réalisateur comme un petit bout du paradis, un jardin D'Éden où les plans d'ensemble et ceux de demi-ensemble se succèdent, proposant au spectateur des images dignes d'une publicité vantant les mérites du plus parfait des havres de paix :



2



3

Dans cet Élysée du XVIIIème siècle, le contraste est fort poignant entre la paix et le calme qui règnent au sein du Picpus et toute l'agitation et la violence de l'extérieur. Ce lieu hors du temps, qu'on croirait du royaume des cieux - tant il est idéalement représenté par le réalisateur -, est marqué par la présence non pas d'une, mais de deux muses ; une richesse inspiratoire qui se traduit par la composition et le jeu d'une pièce de théâtre où la plupart des résidents de ce paradis terrestre participent.



4



5

1 *Fils unique*. Op.cit., p.169.

2 Photogramme du film de Jacquot Benoît, *Sade*. 07 min 08 sec.

3 *Ibid.* 11 min 50 sec.

4 *Ibid.* 43 min 17 sec.

5 *Ibid.* 18 min 04 sec.



Dans *Fils Unique*, malgré l'absence de muse, remplacée par le péché mignon du célèbre écrivain qui n'est autre que la nourriture², la tour Liberté a été le témoin du chant du cygne de Sade : *Les 120 journées de Sodome*.

« Je me précipitai vers la muraille, je tirai la lourde pierre hors de son emplacement. Je sentis avec joie, sous mes doigts, le renflement du rouleau des *120 journées de Sodome*. Je le glissai sous ma chemise et je quittai à jamais le sixième Liberté. »³

Ainsi donc, les artistes contemporains pourraient définir la prison comme suit : « N.f - Lieu calme et sécuritaire, pourvu de tout le confort nécessaire et propice à la création. ». Une telle définition pourrait sembler, certes, caricaturale, mais c'est loin d'être le cas. En effet, si les artistes contemporains ont tenu à représenter la détention de personnalités célèbres du XVIIIème siècle, c'est pour, entre autres, trois raisons majeures.

La première est de rendre compte d'une vision qu'ils ont du siècle des Lumières, une vision où le pouvoir, qu'il soit monarchique ou révolutionnaire, fait preuve de despotisme et d'injustice. La seconde est de dénoncer les causes de ces injustices qui, même de nos jours, atteignent la plupart du temps les personnes qui « dérangent » et les privent de leur liberté d'expression. La troisième est de proposer une réponse nouvelle et intéressante à ces deux questions que tout lecteur pourrait se poser lors de sa réception de l'œuvre : « La liberté d'expression, peut-elle vraiment être emprisonnée ? Mettre le corps d'une personne, dont les idées menacent l'ordre en place, dans une cellule, est-ce empêcher la prolifération de ces dernières ou en limiter le pouvoir ? ». Le prochain sous-chapitre sera l'occasion de mettre en relief davantage cette ambiguïté carcérale en analysant l'incrustation de la prison dans des institutions censées, elles, soigner les corps et les esprits des individus.

1 *Sade*. Op.cit., 54 min 16 sec.

2 « C'est qu'il était d'une admirable gourmandise, voluptueuse, précise, coûteuse enfin. Sade pouvait pendant des heures vous entretenir d'une variété de pêche exquise, qui ne se trouvait en conserve que chez un artisan de Montpellier ; d'un macaron de Périgueux parfumé à la pistache, à nul autre pareil. » *Fils unique*. Op.cit., p.169.

3 *Ibid*. p.191.

b) – Le couvent et l’hôpital : entre corps et esprit

L’analyse de l’imaginaire carcéral montre que, pour les artistes interrogés, la prison ne cloître pas forcément. Non pas que les corps des détenus ne se trouvent, à leur insu, enfermés entre les murs et derrière les barreaux d’une structure pourvue à cet effet, loin de là ; mais la manière dont ces derniers vivent librement cet emprisonnement fait en sorte que la peine devient sans effet. Entre un Camille Desmoulins de Christophe Bigot qui modèle l’intérieur de sa prison à sa guise et en fait un espace de travail où il prépare sa défense, un Beaumarchais d’Edouard Molinaro qui y est représenté tel un monarque dans son domaine menant la première offensive sur un état ennemi – et l’ébranle soit dit en passant – et les Sade de Stéphane Audeguy et Benoit Jacquot qui se retrouvent plus au paradis qu’en prison, le ton est vite donné.

À travers ces exemples, se dégage une des idées qu’ont nos contemporains sur le siècle des Lumières et qui fait partie d’un imaginaire global. Le penseur et le philosophe n’étaient pas en ces temps tolérés par le pouvoir en place ; ils subissaient en toute injustice¹ et impunité des tentatives de bâillonnement. Ces tentatives étaient-elles d’une quelconque utilité ? A-t-on réussi à restreindre leur liberté d’expression ? Dans nos exemples, pas plus que dans l’Histoire, ce ne fut le cas ; preuve s’il en faut, les changements socio-politiques survenus - amorcés par ces personnes - et les œuvres et autres exploits qui leur ont survécus et dont la postérité n’a cessé de cerner toute la richesse.

¹ « Sans doute ces protestations venues d’horizons si divers concernent non pas l’emprisonnement comme peine légale, mais l’utilisation « hors la loi » de la détention arbitraire et indéterminée ; il n’en demeure pas moins que la prison apparaissait, d’une façon générale, comme marquée par les abus du pouvoir. Et beaucoup de cahiers de doléance la rejettent comme incompatible avec une bonne justice. » *Surveiller et punir. Op.cit.*, p.141.

La morale véhiculée par toutes ces fictions, aurait-elle une part d'irréalisme qui pourrait gêner sa réception actuelle ? Leur vision, quelque peu utopique, réduirait-elle à néant le concept de prison ? Quelqu'évidente que puisse être la réponse à ces deux questions pour quiconque adhère à la thèse du déplacement de l'objet de détention proposée dans la première partie de ce chapitre, nous essayerons de la rendre, autant que faire se peut, infiniment plus patente par l'analyse d'un autre type de détention. Dans cette partie du travail, nous tenterons d'analyser les différents types d'emprisonnements représentés et de définir quelles sont les conditions *sine qua non* à leur réalisation.

Cette étude sera entreprise par le cas du pendant féminin de Camille Desmoulins, Théroigne de Méricourt. Figure emblématique de la Révolution française, résolue à ne pas se laisser écraser par le dictat d'une société où la femme n'est que mère, épouse ou prostituée; la belle liégeoise, appréciée la plupart du temps rien que pour son physique avantageux – d'où le qualificatif « belle » de son surnom – décide de s'opposer à une société foncièrement machiste et fait de son mieux pour jouer le rôle – semblable à celui de ses compères masculins – qu'elle estime à sa hauteur et qui lui permettra de participer activement à l'essor de la toute nouvelle république à laquelle elle est attachée. Après une vie tumultueuse, où son combat révolutionnaire et féministe a été marqué par l'agression et l'ingratitude de la part d'une société qu'elle a toujours défendue et en laquelle elle a toujours cru, Anne Joséphine Théroigne finit par rendre son dernier souffle à la Salpêtrière, « Vingt-trois ans après son internement. Sans jamais avoir recouvré la raison »¹.

Cette phrase qui clos le roman de Philippe Séguy, et qui en fait un ouroboros textuel, pose également le cadre de la scène d'ouverture du roman. En effet, Anne Théroigne de Méricourt y est ressuscitée l'espace de deux pages, elle y prend la parole et donne des informations qui diffèrent de celles déjà évoquées :

« J'entends la porte qui s'ouvre, encore le grincement du bois crissant. Ce son ! Comment dit-on au secours ? Que me veut-on ? Mon corps de femme est là, posé à hauteur de mes genoux, sans défense, sur le sol de ma prison, j'avance ou je recule, j'avance ou je recule, je recule. Les paumes à plat. Mon menton racle les dalles de pierre. J'ai mal. »²

1 Philippe Séguy, *Et embrasser la liberté sur la bouche*, Paris, Flammarion, 2011. p.319.

2 *Ibid.* p.14.

Cette partie du texte présente quelques traits de l'esthétique cinématographique : si on fait fi du fait que le lecteur a devant lui un texte, et que pour le déchiffrer il ne peut se passer de sa vue - exception faite de la lecture en braille – on remarque que la plupart des verbes et des images évoqués font appel à l'ouïe de celui auquel s'adresse ce texte. Dans un film cela se traduirait par une ouverture en noir où une voix-off s'adresserait au spectateur. Alors que la voix-off trouve sa justification dans l'accent mis sur la perception auditive ; le noir, quant à lui, en a plusieurs. La plus évidente trouve son origine dans le noir total qui emplit la prison et oblige l'emprisonnée à plus faire appel à ses oreilles qu'à ses yeux pour discerner les changements qui surviennent dans sa cellule. En appendice à son lien direct avec la prison, le noir peut également faire référence à la voix qui émane d'outre-tombe, voire une voix intemporelle et spoliée qui utilise un présent dont la valeur vacille entre le duratif, le gnomique et celui d'habitude, pour exprimer une douleur qui est certes sienne, mais qui est également le lot de tous ceux et celles dont Théroigne de Méricourt serait le porte-parole.

Au moment où l'énoncé de fin évoque l'internement d'Anne pour perte de raison, elle, par le discours qu'elle tient, fait preuve de lucidité et discernement, et met plutôt l'accent sur une condition plus carcérale que médicale :

« Je suis seule. Je suis folle et seule, éperdument. Je suis une femme enfermée et folle. C'est ce qu'ils prétendent, les autres, ceux dehors (...) J'ai fait la Révolution et je pue la crasse. J'ai voulu la liberté, la mort de la tyrannie, l'égalité face à la loi, le bonheur. S'adonner à la république, l'embrasser sur la bouche. Je l'ai tant aimée. J'avais désiré la paix des hommes et la joie du peuple. »¹

Ce discours entre en conflit avec les événements rapportés par Nicolas Deréal dans la partie de l'analepse romanesque où la belle liégeoise se fait arrêter par les membres du comité révolutionnaire de la section Le Pelletier. Après cet incident, moult paroles et gestes prouvent que cette victime de la Révolution a bel et bien sombré dans la folie². Comment s'explique alors la lucidité et la finesse qui caractérisent le discours de celle dont nous sommes pourtant sûrs de la folie ?

1 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.13.

2 « Dans le bureau du chef de section, ce que dit Anne n'eut que le sens que l'on reconnaît aux balbutiements des vieillards. Les mots hachés, imprononçables se bouscullaient, s'enchevêtraient... Des gens entraient, sortaient, sans cesse. Anne parlait toujours. Ses yeux vagues allaient d'un objet à l'autre avec la patience du malade qui se sait perdu. Une obscure volonté lui commandait de ne pas se taire, comme si le silence l'eut condamné à mort trop tôt. » *Ibid.* p.308.

Michel Foucault, dans la partie de son livre *Maladie mentale et psychologie* qui s'intéresse à la relation entre la maladie psychologique et l'existence, nous propose ce qui pourrait s'apparenter à la clé de résolution du mystère Théroigne de Méricourt :

« La conscience que le malade a de sa maladie est rigoureusement originale. Rien n'est plus faux sans doute que le mythe de la folie, maladie qui s'ignore ; l'éloignement qui sépare la conscience du médecin de celle du malade n'est pas mesurée par la distance qui sépare le savoir de la maladie et son ignorance (...) Le malade reconnaît son anomalie et lui donne, pour le moins, le sens d'une irréductible différence qui le sépare de la conscience et de l'univers des autres. »¹

En partant du principe que le malade mental est conscient de l'état dans lequel il se trouve, si Anne Théroigne de Méricourt était folle, elle ne se le cacherait pas et ne qualifierait pas cet état de simple prétention des « autres ». Ceci dit, quand bien même elle nie toute forme de folie, elle se reconnaît « une anomalie » et est consciente d'une « irréductible différence qui la sépare (...) de l'univers des autres ». Elle a choisi la liberté, elle a combattu pour l'égalité, elle a fait du bonheur de sa patrie et de ses semblables son unique et ultime vocation ; sa folie, ce qui la différencie des autres, c'est son engagement, son courage, son humanisme, son aspiration à l'universalisme. Autant de qualités qui lui vaudront l'ingratitude, le rejet et surtout l'emprisonnement.

Quelqu'inspirées de faits réels que soient les épreuves par lesquelles est passée Théroigne de Méricourt, il n'en demeure pas moins évident que Philippe Séguy traite le thème de l'emprisonnement dans son œuvre d'une façon allégorique. La prison dans laquelle est plongée l'héroïne du roman n'est pas seulement cellulaire, elle est surtout spirituelle. Avant même d'être conduite à la Salpêtrière, la belle liégeoise a toujours été refusée, rejetée, agressée par une société et des individus pour lesquels elle s'est sacrifiée ; elle aurait bien pu ne jamais intégrer cet hôpital carcéral, elle n'en aurait pas été moins prisonnière, victime de toute l'obscurité qui étouffait l'illumination qu'elle représentait.

Aux antipodes de Philippe Séguy et de sa Théroigne de Méricourt, Marie Didier, dans son roman *Dans la nuit de Bicêtre*, nous propose de suivre le parcours de Jean-Baptiste Pussin. Ce personnage, ayant lui aussi réellement vécu, contraste en tout point avec la révolutionnaire franco-liégeoise. La prison, lui, il l'a connue dès le début et d'une façon double :

« Aujourd'hui – la date n'apparaît pas en regard de ton nom –, on vient de te délivrer un certificat d'« incurable », sur ordre du ministre qui certifie « que celui pour lequel on le sollicite a été traité et que le succès n'a pas répondu aux

¹ Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, Coll. Quadrige, 2015. p.56.

espérances qu'on avait de le guérir ». Tu sais que tu ne vas pas forcément mourir, que jamais tu ne guériras, mais que tu peux rester vivant. Bicêtre dont le seul nom fait frémir quiconque le prononce, Bicêtre sera désormais ton refuge. Le seul. »¹

Alors que la prison chez Philippe Séguy est mentale, pour le personnage de Marie Didier elle est plutôt corporelle et statutaire. Au moment où le corps de la belle liégeoise est soumis et assujéti à un esprit défaillant, l'esprit sain de Pussin est enfermé dans un corps incurable. Ce statut d'incurable rappelle en quelque sorte ce que Théroigne de Méricourt qualifie de « prétention des autres » lorsqu'elle s'exprime par le biais de sa voix intemporelle. Jean-Baptiste Pussin saura-t-il faire face à ce verdict aussi défaitiste qu'enchaînant, ou bien va-t-il se « laisser défaire comme ceux qui l'entourent ici, se laisser couler dans cette salle basse qu'on a osé dédier à saint Joseph (...) se laisser crever, se laisser noyer (...) laisser le désespoir (...) grandir, l'ensevelir, le rendre fou »² ? Le premier choix requiert du courage et de l'action, il est la voie vers l'autonomie et la délivrance alors que le second n'est qu'inaction et résignation à la condition de malade/prisonnier.

Agir ou ne pas agir, telle n'est pas la question pour Pussin qui, tout comme Anne Théroigne de Méricourt, est foncièrement du côté de l'espoir et possède cette « irréductible différence qui le sépare (...) de l'univers des autres »³. Pour s'échapper de sa prison corporelle, le personnage mis en scène par Marie Didier pratique un conditionnement physique qui ressemble à ce qu'il y a de plus perfectionné de nos jours et qui s'éloigne complètement des habitudes des occupants de Bicêtre :

« Chaque jour tu sors dans la cour ; le plus souvent que tu peux, tu t'éloignes des corps difformes, gémissants et tu t'étires, tu inspires fort et tu expires longuement, à fond, et tu te baisses, et tu te relèves plusieurs fois avec lenteur, avec concentration, et tu soulèves une lourde pierre, tu la reposes, et la soulèves à nouveau ; au début quelques minutes seulement, les jours suivants plus longtemps, quand tes forces reviennent. »⁴

Associant des exercices aux poids du corps, qui ressemblent à du squat et des pompes, et d'autres de musculation avec charge et résistance, le tout exécuté avec la concentration, le rythme de respiration et les étirements que conseilleraient les plus grands chercheurs en sport, Pussin retrouve petit à petit un usage optimal de son corps. Il est à noter que la manière dont est décrite cette activité physique est quelque peu anachronique

1 Marie Didier, *Dans la nuit de Bicêtre*, Paris, Gallimard, 2006. p.17.

2 *Ibid.* p.21.

3 *Maladie mentale et psychologie*. Op.cit., p.56.

4 *Dans la nuit de Bicêtre*. Op.cit., p.24.

et fait en sorte que Pussin soit en avance sur son temps ; cet anachronisme permet, entre autres éléments, de donner une dimension actuelle aux métaphores présentes dans le récit. Par le sport, Jean-Baptiste Pussin a réussi un changement libérateur, contrasté fortement avec l'ensemble des malades rongés par la résignation à la doxa en place et prouvé que son destin et son autonomie ne dépendent que de lui.

« Le peuple des pauvres tout autour se bouscule, s'entasse pour te voir, finit par t'ignorer, chacun enfermé dans ce qui lui reste de vie, d'autres ricanent : de moins en moins au fil des jours (...) On s'habitue à cette gymnastique, incongrue dans ce lieu. Même le gouverneur, les sœurs officières, au début méfiants, finissent par ne plus faire attention à cet original dont ils sont bien obligés de constater la rémission les mois passant, l'amélioration de sa santé, contrairement à la masse des autres qui, résignés, attendent l'aggravation de leur mal et sans doute la mort. »¹

Aussi spectaculaire et miraculeuse qu'a pu sembler la libération de Jean-Baptiste Pussin, elle n'en demeure pas moins incomplète, puisque son corps, quelque sain qu'il puisse être, est toujours à l'intérieur de l'hôpital-prison. En gardant à l'esprit l'actualisation tissée en filigrane par Marie Didier et le fait que la prison ne se conçoit pas par rapport à un établissement, cette situation pourrait être interprétée comme étant une critique du matérialisme et du culte du corps dans la société contemporaine. Le physique et l'apparence tiennent une place prépondérante dans l'idéal de l'Homme du XXIème siècle ; une importance qui transforme le corps en une geôle où l'intellect est négligé. Le corps sain et enfermé de Pussin à Bicêtre serait l'allégorie d'une actualité où l'esprit privé de savoir est cloîtré à l'intérieur d'un corps inutilement parfait.

Dans la fable qu'est *Dans la nuit de Bicêtre*, la morale de l'esprit sain dans un corps sain et la vitalité de l'un autant que l'autre pour l'homme devient pénétrante lorsque, par la suite, Pussin donne autant d'intérêt à la formation de son esprit qu'à l'entretien de son physique.

« Le sous-maître ne comprend pas ce que tu viens faire là. Tu souhaites apprendre à mieux écrire, à mieux lire, et à compter. Dans ton village, tu as bien appris à lire mais, confusément, tu veux apprendre davantage. Ta grande carcasse s'installe, tes genoux se cognent à la planche de bois qui sert de table. »²

Cette importance donnée au savoir se révélera, par la suite, être la voie royale vers la liberté. Il n'est pas question pour ce héros de quitter Bicêtre dès le départ, mais plutôt de

1 *Dans la nuit de Bicêtre*. Op.cit., p.23.

2 *Ibid.* p.29.

se libérer du statut de malade-prisonnier et d'aspirer à une condition meilleure. D'incurable il devient instituteur des enfants, surveillant, responsable des registres et même gouverneur du septième emploi¹. Par la force de sa volonté, il n'est plus considéré comme un déchet parmi les déchets², il dispose d'« un salaire fixe, un vrai lit pour lui seul dans le dortoir du personnel »³ et se paiera même le luxe de trouver l'amour à l'intérieur de ce pénitencier.

S'il n'avait pas eu accès au savoir, s'il ne l'avait pas désiré plus que toute chose ou s'il lui avait été refusé, Pussin n'aurait pas réussi une telle ascension libératrice. Il serait resté aussi incurable que prisonnier dans un établissement qui remplit, dans l'imaginaire et la représentation qu'en fait l'artiste, une fonction autre que la sienne.

Ceci dit, Bicêtre et la Salpêtrière ne sont pas les seuls monuments à être représentés sous le signe de l'équivoque et de l'emprisonnement ; l'institution religieuse, avec ses couvents, est, de loin, l'institution à laquelle les romanciers et cinéastes donnent le plus des airs de prison.

Qu'est-ce qui fait des couvents représentés dans les œuvres de Chantal Thomas et Guillaume Nicloux des prisons déguisées ? Tout d'abord c'est le fait que, à l'image de tout prisonnier qui se respecte, aucune des filles n'a choisi d'intégrer cet établissement et encore moins d'embrasser l'état de religieuse⁴. Ce qui fait également des couvents une prison, c'est le système et le régime mis en place pour administrer ces communautés, un règlement dont la description s'étale sur pas moins de trois pages dans *Le testament d'Olympe* et qui entretient énormément de similitudes avec le règlement de la « maison des jeunes détenus à Paris » qu'expose Léon Faucher dans son livre *De la réforme des prisons*.

Ces règlements font de toute religieuse-prisonnière, une sorte d'automate qui répond au doigt et à l'œil, qui n'a aucune emprise sur le temps, puisqu'il ne lui appartient plus, et

1 « Seul, le soir sur ta paillasse, tu médites, tu calcules, tu construis tout ce qu'il faudrait réaliser ici, dans ce dépotoir du monde. Tu écoutes aussi en toi cette fierté qui gonfle, fierté d'être enfin reconnu, fierté d'être écouté par le représentant du roi, toi le garçon tanneur, toi l'érouelleux, toi le bon pauvre de Bicêtre. Tu laisses cette vanité se dilater à l'intérieur de toi, occuper tout l'espace. Elle te donne du plaisir, la garce. » *Dans la nuit de Bicêtre*. Op.cit., p.58.

2 *Ibid.* p.49.

3 *Ibid.* p.49.

4 À la minute 09:50 du film, Suzanne compare son noviciat à un enterrement et à la minute 59:09 elle devient hystérique et leur apprend que « Son corps est ici – au couvent – mais son cœur n'y est pas, il est dehors – hors de la prison ». Apolline, encore enfant, et suite à des problèmes financiers, est obligée d'intégrer le couvent.

qui ne peut même pas se permettre le luxe d'être le maître de ses pensées, vu que ces dernières sont uniquement dirigées vers l'adoration et les prières en tout genre.



Ces deux photogrammes à quelques secondes d'intervalle, représentant la scène du repas au couvent dans le film *La religieuse*, illustrent avec force la métaphore robotique que nous venons d'exposer. Dans cette scène où la majorité des filles sont représentées de dos, procédé qui accentue la ressemblance entre elles et tue même la plus petite singularité qui pourrait subsister dans les traits de leurs visages, nous les voyons s'asseoir avec une synchronie qui ferait pâlir le plus grand des chorégraphes. Cette synchronie inhumaine, loin de tout exhaussement et rapprochement avec le divin, les fait plutôt sombrer du côté de la froideur mécanique.

Encore une fois, nous sommes tentés de voir, en plus du statut emprisonnant de la religion que nous développerons par la suite, dans cette forme d'emprisonnement – tout comme dans celles précédemment analysées - et ses modalités, une image de la société contemporaine et de ses institutions. Une réflexion que partage Michel Foucault et exprime dans son livre *surveiller et punir* :

« Que la prison cellulaire, avec ses chronologies scandées, son travail obligatoire, ses instances de surveillance et de notation, avec ses maîtres en normalité, qui relaient et multiplient les fonctions du juge, soit devenue l'instrument moderne de la pénalité, quoi d'étonnant ? Quoi d'étonnant si la prison ressemble aux usines, aux écoles, aux casernes, aux hôpitaux, qui tous ressemblent aux prisons ? »³

À l'intérieur du couvent, la personne perd tout ce qui fait sa singularité ; une uniformisation qui bride le sentiment d'individualité et emprisonne avant toute chose la personnalité. Apolline, l'une des deux héroïnes du roman de Chantal Thomas, commence

1 Photogramme du film de Guillaume Nicloux, *La religieuse*. 11 min 18 sec.

2 *Ibid.* 11 min 20 sec.

3 *Surveiller et punir*. Op.cit., p.264.

par décrire en ces mots la prison vestimentaire qu'elle portera pour le reste de son séjour au couvent de Notre-Dame-de-la-miséricorde :

« Sœur Cléontine me donna un trousseau : quatre chemises, deux paires de bas, deux bonnets de linon, un mouchoir de col en mousseline, quatre mouchoirs de poche, deux jupons, l'un en toile, l'autre en coton, et la robe grise de notre uniforme, une peu plus claire que l'habit gris sombre des religieuses. Un voile blanc sur un bonnet modeste, une guimpe qui nous couvrait la gorge le complétaient. L'habit gris où je me glissais comme un sac n'avait d'autre trait de couleur que la ceinture blanche, bleu ou rouge selon les trois classes des petites, des moyennes ou des grandes. »¹

Dans une tenue où la grisaille l'emporte, Apolline ne peut prétendre à un peu de couleur sans se voir encore emprisonnée dans une case. La jeune fille réussit, malgré tout, une libération, pour le moins que l'on puisse dire symbolique, en « s'obstinant à garder une petite veste de lainage. Don de sa mère. »². Ce fut, comme elle le qualifiait elle-même, son dernier combat. Cet emprisonnement par l'habit est mis en relief par Guillaume Nicloux, dans son film, par des plans où la perspective, la profondeur de champs, la configuration spatiale et le jeu de composition contribuent à faire naître chez le spectateur un sentiment de perte devant la multitude de clones présents à l'écran.



3



4

Dans le premier photogramme à gauche, lors de la même scène du repas où nous avons déjà mis en relief l'emprisonnement par le mécanisme, le réalisateur réussit l'exploit de montrer le visage de l'héroïne tout en lui ôtant la singularité que ses traits lui auraient légitimement prodigué. En se focalisant sur son personnage principal, Guillaume Nicloux rétrécit la profondeur de champs de son plan ; ceci a pour effet la présence d'un flou en arrière-plan, l'établissement d'une continuité entre les couleurs des habits du personnage et celles de ses commensales et, par la même occasion, le brouillage et la disparition de toute limite entre les différentes religieuses filmées. Cet effet, additionné à un choix de

1 Chantal Thomas, *Le testament d'Olympe*, Paris, Seuil, 2010. p.46.

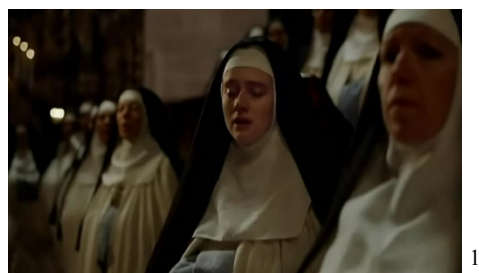
2 *Ibid.* p.47.

3 Photogramme du film de Guillaume Nicloux, *La religieuse*. 34 min 46 sec.

4 *Ibid.* 11 min 49 sec.

figurantes qui ressemblent énormément à la malheureuse héroïne, donne à la scène à la fois un effet miroir – l'illusion du miroir infini obtenue par le fait de poser deux miroirs face à face -, et un effet de fusion entre les différents corps drapés de bleu.

Cet effet de fusion est également mis à contribution, en même temps que le filmage de dos, dans la scène de prière illustrée par le photogramme de droite. Le choix du contre-jour pour ce plan, va dans le sens de la suppression des limites entre les différents corps présents à l'image. Il prive les religieuses de leur intégrité corporelle et les emprisonne dans un drap noir commun. Dans plusieurs autres scènes, l'emprisonnement n'est pas suggéré par la composition photographique, mais plutôt par le mouvement de la caméra. En ayant recours au zoom, qui n'est autre qu'un travelling avant sans mouvement de la caméra et sans changement d'axe, le cinéaste confirme l'emprisonnement tout en changeant le *modus operandi* représentatif, ce changement n'est pas innocent puisqu'il introduit une nouvelle dimension : l'incarcération spirituelle et psychologique.



Cette autre dimension de l'emprisonnement est palpable tout au long du film mais n'atteint son paroxysme que lorsque, sous l'ordre de la gouvernante, toutes les filles commencent à ignorer Suzanne et faire comme si elle n'existait pas ; la condamnant ainsi à une torture psychologique et l'enfermant dans une sorte de prison de solitude et d'exclusion.

Cet aspect de l'incarcération se retrouve également, avec beaucoup moins de violence et un rapport beaucoup plus étroit avec la religion, dans le roman de Chantal Thomas. L'héroïne fait l'inventaire, dans la partie du roman qui s'intéresse à son séjour au couvent et par une sorte d'anaphore sarcastique, de toutes les prières qu'elle est obligée de réciter tout au long de sa journée et lors de ses différentes activités, quelque dérisoires qu'elles soient :

1 *La religieuse. Op.cit.*, 55 min 55 sec.

2 *Ibid.* 56 min 08 sec.

« Avant même d’avoir posé le pied par terre : « C’est pour l’amour de vous, mon Sauveur, et dans le dessein d’employer cette journée à votre service que je vais maintenant me lever. »

En mettant sa jupe : « Pour votre très humble pauvreté, ô bon Jésus, donnez-moi le vêtement de l’humilité. »

En mettant ses chaussures : « Seigneur, montrez-moi vos voies, et enseignez-moi vos sentiers. »

En se coiffant : « Je coiffe et orne mon chef et le vôtre, mon seigneur, a été couronné d’épines. »

En se lavant : « Que le sang et l’eau qui sortirent de votre précieux côté, ô bon Jésus, lavent les souillures de mon âme. » (...) »¹

Ce quadrillage religieux, aussi chronophage que diabolique, est décrit d’une façon qui donne l’impression de la mise en place d’une prison à l’intérieur de la personne. L’idée, la création, la réflexion... n’ont plus aucune raison d’être, tout devient reflexe et automatisme. La religieuse se voit ainsi, telle un automate aux débuts de la robotique, pourvu d’un système et d’une programmation primaires qui ne lui permettent que des réponses limitées en nombre et dénuées de variation. Cette programmation mécano-religieuse atteint sa quintessence pernicieuse lorsqu’elle tente d’étendre son empire sur le temps libre des religieuses. Les jeunes filles, lors de leur récréation et leurs jeux, sont obligées de chuchoter ces deux prières :

« Seigneur faites-moi la grâce de converser avec mon prochain dans l’humilité, la douceur, la modestie, la vérité et la charité que vous avez enseignées par vos paroles et par vos exemples.

Je vous supplie, mon Dieu, de me faire la grâce que ma récréation soit innocente ; je serais bien malheureuse si je vous contristais en me récréant. Mon Saint Ange, je vous conjure, faites-moi connaître si je perds le respect que je dois à mon Dieu, en présence duquel je me récréé. »²

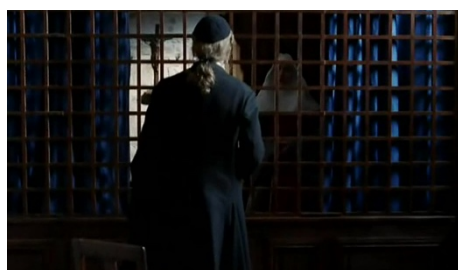
Tant bien que mal la jeune Apolline, avec le concours de son ami Mathilde, réussit à se libérer de l’omniprésence – Omni-emprisonnement – de la religion. Par une mise en abyme digne des *mille et une nuits*, les deux filles commencent à imaginer et créer des récits d’aventures dont Ursule, la sœur disparue d’Apolline, est l’héroïne. Par un jeu aussi naïf qu’enfantin, les deux amies réussirent un acte de résistance qui rappelle ceux de Camille Desmoulins, Beaumarchais et Sade. En ayant recours à la fiction - qui n’est autre que la création de l’esprit - et en mettant Ursule dans la peau d’une pirate, les deux amies se révoltent, par leurs propres moyens, contre l’emprise mentale qu’est la religion. Par cet acte qui les occupe et va contre le règlement qui fractionne le temps en prière et non en heures, tout comme par l’imagination de la figure de pirate - avec tout ce qu’elle comporte

¹ *Le testament d’Olympe*. Op.cit., p.60.

² *Ibid.* p.61.

comme sèmes d'insoumission et de rébellion - les deux jeunes filles réussissent une fuite et une libération mentales et psychologiques.

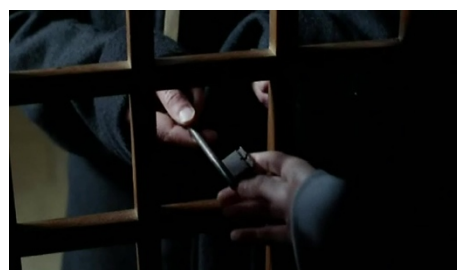
Suzanne n'est pas en reste puisqu'elle a aussi défendu, à cor et à cri, sa liberté. Nulle surprise, son arme est la même que celle de ces prédécesseurs : la création. Une arme dont les dirigeantes du couvent connaissaient la *redoutabilité* et le fort pouvoir émancipateur vu qu'elles lui ont formellement interdit l'accès à l'encre et au papier. Cette interdiction autant injustifiée qu'injuste, cette privation d'un droit inaliénable et propre à toute personne qui jouit pleinement de sa liberté, rend le statut carcéral de ce monde où est plongée la jeune fille infiniment plus tangible et palpable. Suite à un long combat et moult prises de risques, elle finit par arracher son droit à l'écriture et l'expression ; en résultera une monographie qu'elle enverra à un avocat qui, au lieu de la libérer sous ordre de la cour, lui échangera son manuscrit contre un objet libérateur et fort porteur de sens pour tout spectateur critique :



1



2



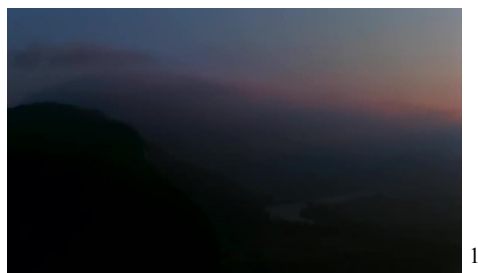
3

La clé, symbole autant d'ouverture que de fermeture, pourrait être interprétée dans le film comme une métamorphose de la monographie. Mais à bien y réfléchir, elle est plutôt le reflet de la perception qu'en daigne faire l'individu ; au moment où les religieuses, elles, l'ont employée pour l'enfermement, Suzanne en ce qui la concerne le fait pour ouvrir la porte de sa cellule. Sa libération, marque également celle du spectateur dont le regard, tout au long du film, a été forcé de subir une infinité de plans d'intérieur aussi serrés les uns que les autres :

1 *La religieuse. Op.cit.*, 01 h 37 min 09 sec.

2 *Ibid.* 01 h 37 min 14 sec.

3 *Ibid.* 01 h 37 min 32 sec.



1

Ce plan de libération, dernier vrai plan du film, dégage un onirisme et une sensibilité qui ne sont pas sans rappeler la peinture. Dans ce tableau représentant un cadre majestueux, divin même, le dégradé des couleurs évoque le perpétuel changement et la transformation, le jeu sur la lumière quant à lui présuppose le passage d'un état à un autre, du noir au blanc, des ténèbres vers la lumière, de la prison à liberté ; et pour finir, le flou y rappelle l'élargissement de l'horizon et la création même de nouveaux. Représenter l'aube, c'est métaphoriser la nouvelle naissance du personnage tout comme celle du spectateur qui aura tissé un rapport cathartique avec lui.

Alors, Optimiste ou pessimiste ? Force est de constater que l'imaginaire du XVIIIème siècle dans le cinéma et la littérature contemporains – surtout dans sa relation avec l'actualité – tient un peu des deux. La prison n'est plus un établissement pénitencier où, par une peine privative de la liberté, le criminel paie sa dette envers la société ; elle est devenue un concept, une sorte d'omnipotence qui contamine toutes les institutions. L'hôpital, le foyer ou encore le couvent, sont autant d'établissements qui sont censés être au service du bien-être de l'Homme et de son exhaussement mais qui finissent par l'emprisonner. Les artistes sont-ils en train de tirer la sonnette d'alarme d'une situation critique pour l'Homme d'aujourd'hui ? Ce dernier est-il en train de se transformer en une machine dénuée d'âme ? Quoi qu'il en soit, ce qui est sûr c'est que la libération est à la portée de tout un chacun. L'Homme, quelle que soit sa condition, peut, par la réflexion, l'imagination et tout travail de l'esprit, aspirer à la liberté. Aussi imposantes que puissent être les structures et aussi serré que puisse y être le corps, l'affranchissement de la pensée est toujours possible. La prochaine partie de ce travail, dernier chapitre de cette partie s'intéressant à l'espace, mettra, par la comparaison du degré de liberté dont jouissent les occupants des maisons closes et de Versailles, ces idées à l'épreuve afin de voir si une autre vision des choses est présente au sein de ce corpus.

1 *La religieuse. Op.cit.*, 01 h 39 min 57 sec.

c) – Les maisons closes et Versailles : la liberté imprévisible

Dans le précédent chapitre, nous avons, entre autres, mis en relief la pernicieuse ressemblance qui a tendance à s'installer entre la prison, établissement destiné normalement à l'acquittement d'une dette envers la société - mais qui prend les airs d'une arme nocive entre les mains de tout pouvoir despotique¹ -, et les différentes institutions de la société. Bicêtre, la Salpêtrière et les établissements religieux sont autant d'exemples de lieux ayant subi une perversion utilitaire qui a mis au second plan, ou tout bonnement supprimé, leur fonction première pour ne garder qu'un aspect carcéral.

Cette allure de prison, fruit d'une représentation artistique et d'un imaginaire collectif, est véhiculée non pas de façon franche et directe, mais plutôt de manière détournée à travers divers indices disséminés dans les fictions et faisant autant appel aux spécificités de chaque mode de représentation qu'à l'intelligence et la sensibilité de celui qui reçoit.

Guillaume Nicloux, à titre d'exemple, joue sur l'habit des religieuses pour les priver de leurs individualités et les emprisonner dans un corps archétypalement robotique, maîtrise la lumière et le hors-champ dans la même visée et profite des possibilités que lui offrent les mouvements de la caméra pour, en appendice à l'incarcération spatiale et identitaire, ajouter une dimension psychologique à la chose. Ce réalisateur a également recours à une technique très intéressante que l'on aimerait baptiser « plan-prison » et qui apparaît très clairement dans l'exemple suivant :

¹ « Sans doute ces protestations venues d'horizons si divers concernent non pas l'emprisonnement comme peine légale, mais l'utilisation « hors-la-loi » de la détention arbitraire et indéterminée ; il n'en demeure pas moins que la prison apparaissait, d'une façon générale, comme marquée par les abus du pouvoir. Et beaucoup de cahiers de doléance la rejettent comme incompatible avec une bonne justice. » Michel Foucault, *Surveiller et punir*. Op.cit., p.141.



1



2

Comment définir ce « plan-prison » ? Quelles sont ses spécificités ? A-t-il un champ d'utilisation spécifique ? Le plan-prison pourrait être défini comme étant un plan structuré où le regard du spectateur, tout comme celui du personnage, est face à un motif qui le gêne et lui rappelle les barreaux d'une cellule. Cet élément à dénotation cellulaire instaure une dichotomie spatiale qui définit un « dehors » et un « dedans » sans pour autant donner au spectateur un indice autre que celui intradiégétique ; ce qui a comme conséquence la multiplication des possibilités d'interprétations. Lors de l'utilisation de la technique du champs-contrechamp en prise de vue, il est possible que l'échelle du motif, son éclairage et son axe de prise de vue changent, ce qui engendre ainsi davantage d'éléments d'ordre grammatical qui pourraient être analysés.

Cette technique que nous venons de définir est utilisée par René Féret dans son film *Nannerl, la sœur de Mozart*. Interprétée par Lisa Féret, qui n'est autre que la fille du réalisateur, Louise de France, la sœur du Dauphin, et Nannerl, la sœur de Mozart, sont filmées lors de leur première rencontre par un « plan-prison » où les deux personnages sont dans la même partie du plan :



3

Ce photogramme qui reprend tous les codes précédemment recensés possède surtout un fort potentiel sémantique et prémonitoire. En effet, à lui seul, il arrive à illustrer un des

1 Photogramme du film de Guillaume Nicloux, *La religieuse*. 19 min 23 sec.

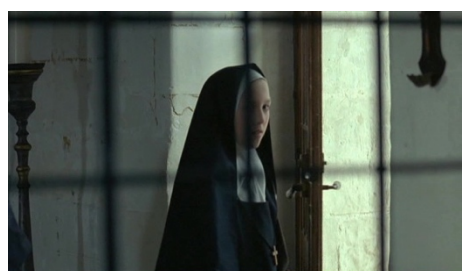
2 *Ibid.* 15 min 23 sec.

3 *Ibid.* 14 min 23 sec.

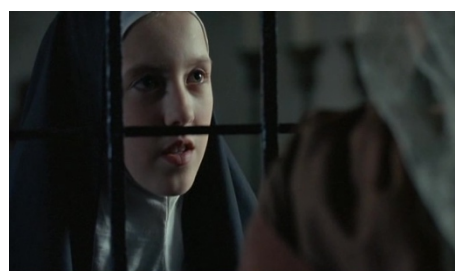
thèmes majeurs du film, à savoir l'écrasement, la domination et l'emprisonnement de la gente féminine par celle masculine.

Le choix de mettre des barreaux entre la caméra et ces filles, alors qu'aucun personnage n'est présent de l'autre côté, n'est pas fortuit, tout comme ne l'est pas le motif choisi pour les barreaux. Un motif où la droiture, substitut phallique et symbole universel du masculin, domine et surplombe des courbes et rondeurs ne pouvant que faire référence au féminin.

Beaucoup plus tard dans le film le même procédé est repris, confirmant ainsi l'emprisonnement pressenti de la sœur du Dauphin et illustrant à nouveau notre thèse du sous-chapitre précédent. Il est à noter que, malgré l'usage de la même technique, un changement de motif est apparu. La disparition des courbes et l'ajout de traits horizontaux gênent davantage le regard et rappellent plus clairement l'emprisonnement. Le côté robotique apparaît dans l'habit, le regard vitreux – voire démoniaque – et les paroles de la jeune fille alors que l'enfermement psychologique, lui, est suggéré, comme pour le cas de Suzanne, par l'étrécissement de l'échelle du plan au fur et à mesure que le temps passe.



1



2

Serait-il possible qu'une représentante de la royauté, institution qui joue le plus souvent le rôle de geôlier abusif, puisse également être du mauvais côté des barreaux ? Quel rapport entretient la famille royale avec le monde carcéral ? Quelle est la portée d'une représentation, toujours sous le signe de l'équivoque, qui inverse les rôles et les valeurs et apporte une dimension nouvelle aux éléments précédemment démontrés ?

Nous essayerons, autant que faire se peut, de répondre à toutes ces interrogations en réalisant une confrontation binaire aussi originale qu'improbable opposant deux extrémités de la société du XVIIIème siècle. Nous laisserons Louise de France derrière les barreaux

1 *La religieuse. Op.cit.*, 01 h 25 min 48 sec.

2 *Ibid.* 01 h 27 min 01 sec.

de son couvent et nous nous intéresserons au sort de la plus emblématique des personnalités de la cour : Marie-Antoinette. Nous comparerons la condition de cette dernière à celle des femmes qui sont considérées comme étant la lie du peuple et pratiquent le plus vieux métier du monde. La liberté est-elle du côté de la reine ou de la prostituée ? De celui de Versailles ou des maisons closes ?

Au XVIII^{ème} siècle, et à cause de la misère et des temps difficiles, le recours des jeunes, et moins jeunes, femmes à la prostitution était légion. À la fin de ce siècle on dénombrait pas moins de 30 000 filles publiques dans tout le royaume, dont 20 000 pour la seule ville de Paris au moment où d'autres attribuaient les 30 000 à la seule capitale¹. L'importance de ce phénomène n'était pas sans conséquence puisque les maladies sexuellement transmissibles comme la syphilis se propageaient à une grande vitesse dans tout le royaume. L'établissement d'une grande partie des bordels aux alentours des ports n'y était pas étranger.

Entre ceux qui condamnaient fermement la prostitution, d'autres qui y voyaient un mal nécessaire et ceux qui, plus libertins - voire philosophes -, approuvaient les activités péripatétiques, les avis divergeaient fortement. Quelques-uns des premiers, motivés par des soucis d'ordre sanitaires et éthiques, tentaient à cor et à cri de purger leur société de ce qu'ils estimaient être le plus grand des maux ; au moment où d'autres, plus modérés, réalistes et rusés, préféraient, dans un premier temps, une institutionnalisation et une gestion du secteur.

« Ce ton de prédicateur et cette rigueur de réformateur monastique sont mis chez Restif au service d'une vision de la société où la mobilisation des atouts démographiques d'un pays s'assortit d'une pensée hygiéniste qui combat la contagion morale comme l'épidémie, c'est-à-dire par la séparation et l'isolement. De ce fait, le projet de « Parthénion », tout en plaçant la prostitution sous la tutelle publique (l'État et les municipalités), n'échappe guère au modèle de clôture qui est celui du couvent, un milieu quasi autarcique, à la fois invisible des honnêtes gens de l'extérieur et soumis, de l'intérieur à une surveillance panoptique. L'imagination du siècle des Lumières peine à dépasser l'obsession répressive de l'enfermement pour répondre à la tragédie de ces destins brisés. »²

Quand bien même l'idée du projet de « Parthénion » part d'un objectif on ne peut plus louable, son concept même pose problème puisqu'il ajoute à la misère qu'est la

1 Sébastien Jahan, *Le corps des Lumières*, Paris, Belin, Coll. Histoire et société, 2006. p.175.

2 *Ibid.* p.177.

prostitution, celle de l'institution carcérale. En l'axant sur la maîtrise panoptique¹ et la surveillance qu'elle présuppose, il en fait l'antagoniste même de ce qu'est l'essence de la prostitution : la liberté.

Cette liberté de disposer de son corps comme bon lui semble et de ne pas être sujet à une surveillance constante est un privilège qui n'est pas le lot de toute personne et surtout pas celui de la reine. Marie-Antoinette, dans le film éponyme de Sofia Coppola, s'en rend compte dès qu'elle met le pied à l'entrée de la cour dont elle deviendra reine :



Dans ce plan, Marie-Antoinette découvre pour la première fois ses geôliers et sa prison. Par un point de vue subjectif où la caméra emprunte le regard de la nouvelle reine et permet au spectateur d'observer à travers les yeux de cette dernière, Sofia Coppola l'oblige par la même occasion de ressentir toute l'oppression et l'asphyxie d'une telle situation. Le spectateur/La princesse est face à un mur humain qui lui bloque la vue et l'écrase sous la multitude de regards. « Regarder les regards à travers le regard » est une façon on ne peut plus subtile d'introduire le personnage et le spectateur dans le château-prison-panoptique qu'est Versailles.

Dans un film où l'artiste a énormément recours à l'anachronisme par l'insertion d'éléments de notre quotidien qui n'existaient pas encore à cette période, nous sommes tentés de croire que ce qu'il y a de plus anachronique dans cette fiction est ce qui en a le moins l'air. Cet aspect d'omni-surveillance est peut-être une dénonciation d'un état où l'individu d'aujourd'hui est surveillé de partout. De la carte d'identité la plus basique aux appareils électroniques les plus sophistiqués, l'élément intrusif ne cesse de surprendre par

1 « Le panoptisme, qui constitue l'idée régulatrice d'un état policier, intervertit les termes de cette relation : c'est le comportement de la totalité des membres du corps social qui est dorénavant observé par le petit nombre de ceux qui détiennent le pouvoir et leurs auxiliaires. Le système pénal cesse de vouloir exclusivement proposer des exemples à la multitude pour s'investir dans une généralisation des mécanismes de surveillance... » Jean-Paul Brodeur, *Surveiller et punir*, Criminologie, vol. 9, n° 1-2, 1976, p.204.

2 Photogramme du film de Sophia Coppola, *Marie-Antoinette*. 13 min 17 sec.

son efficacité et omniprésence, volant aux personnes, tout comme le font les gens de la cour pour Marie-Antoinette et le Dauphin, toute once d'intimité.



1



2



3

Dans les deux premiers photogrammes, la mise en scène que choisit la réalisatrice met en évidence tout le caractère *panoptiquement* dérisoire et oppressant de la vie de reine. Lors du petit déjeuner, premier repas de la journée, l'expression « dévorer du regard » prend tout son sens. Non pas du fait que ceux qui se restaurent prennent un plaisir visuel précédant celui gustatif, mais parce que, par l'encerclement des sujets, ils donnent l'impression de fusionner avec les aliments qu'ils consomment et devenir proies des regards de ceux qui les entourent. Le lit nuptial, quant à lui, antre chaleureux dont l'élément principal est l'intimité, devient un espace public ; pis, une scène de théâtre dont le quatrième mur est brisé par le spectateur derrière l'écran et violé par ceux présent dans la même chambre que le couple royal. Cette violation de la vie privée est davantage parlante dans le troisième photogramme où Marie-Antoinette est envahie à son réveil et « mise à nu » par des femmes de la cour aussi empressées que dérangeantes.

Durant tout le film, et surtout lors des scènes de « viol-intimité », Kirsten Dunst qui joue le rôle de celle que l'on surnommait « l'Autrichienne », arrive parfaitement à retranscrire toute l'ampleur de la gêne que ressent son personnage ; elle nous permet

1 *Marie-Antoinette*. Op.cit., 15 min 23 sec.

2 *Ibid.* 15 min 23 sec.

3 *Ibid.* 23 min 34 sec.

surtout de nous rendre compte de toute la résignation de celle qui est considérée comme étant la femme la plus puissante du royaume.

À quelle aune mesure-t-on la puissance ? Peut-on s'estimer puissant si on est obligé de l'être contre notre gré ? Le choix en général, et la possibilité de dire « non » en particulier, ne sont-ils pas les vrais garants autant de la puissance que de la liberté ? Au moment où la Marie-Antoinette de Sofia Coppola est prisonnière de sa condition de future reine, Stéphane Audeguy, dans son roman *Fils unique*, nous dépeint, par la voix de l'un de ses personnages, la maison close comme une institution aux antipodes du Versailles que nous venons de découvrir :

« Vous devez savoir, Monsieur, que cette maison est ce que les sots appellent un mauvais lieu ; et j'ose le dire, l'un des meilleurs de Paris. Nous jouissons d'une admirable réputation, tant auprès de nos visiteurs, qui viennent ici de l'Europe entière, que de nos pensionnaires, qui s'estiment fortunés d'y travailler (...) Aussi chacune de ces chambres particulières était-elle aménagée comme un petit théâtre ; un système ingénieux de paravents et de faux plafonds permettant d'agencer les lieux de mille façons. »¹

La métaphore théâtrale utilisée péjorativement dans *Marie-Antoinette* l'est différemment dans le roman qui raconte les tribulations du frère de Jean-Jacques Rousseau. La théâtralité formelle du lieu n'enlève rien à l'intimité que requiert le *tripalium* des catins. Transformer ce lieu précisément en un espace scénique, c'est permettre à celles qui s'y produisent de jouer un rôle et par la même occasion de limiter toute souffrance qui pourrait accompagner un acte dont elles pourraient, en étant elles-mêmes, répugner la pratique.

Cette prise de distance par le jeu de rôle est rallongée par la considération de la prostitution comme un travail. La besogne tout comme le rôle joué sont, contrairement à la condition de reine et son emprisonnement spatio-panoptique, éphémères et permettent surtout à ces filles une liberté du choix et, plus important encore, la possibilité du refus :

« Sous le rapport de la luxure, de la conversation et des manières de salon, je me chargeai d'instruire celles qui en avaient besoin ; je leur enjoignis de ne point accepter quoi que ce fût qu'elles jugeassent dégradant ; mais je leur conseillai de ne point s'offusquer des bizarreries de la machine amoureuse. »²

D'aucuns pourraient croire que cette liberté de choix dont jouissent les péripatéticiennes d'Audeguy est spéciale et n'est que sa propre représentation fantaisiste. Il n'en est rien puisque, dans *Le pacte avec les loups*, Christophe Gans offre à celles qu'il

1 *Fils unique*. Op.cit., p.113.

2 *Ibid.* p.115.

filme la même possibilité et va même jusqu'à la lier à une notion qu'on croirait incompatible avec le quotidien des filles de joie : le plaisir.



1



2

Après le refus d'une des filles de son établissement d'avoir une relation sexuelle avec le compagnon indien du héros du film, par peur de ses tatouages en forme de serpents, la sous-maîtresse, au lieu de faire usage de son autorité et la forcer à accomplir une tâche à laquelle elle rechigne, fait preuve d'une très grande compréhension et un fort sens de la justice. En proposant la relève aux autres filles, avec même l'ajout d'un bonus pour celle qui accepte la tâche, elle montre tous les droits et la liberté dont jouissent – au moins dans l'imaginaire contemporain des auteurs sur lesquels nous travaillons – ces travailleuses. En appendice au bonus matériel promis par la maîtresse des lieux, celle qui a accepté a eu droit à trois autres qu'une Marie-Antoinette ne peut se targuer de posséder : le désir, le plaisir et l'intimité.

Cette notion de plaisir n'est pas que du côté de la prostituée, elle l'est également du côté de celui qui paie pour la relation - ce qui n'est pas toujours le cas puisque le paiement ne garantit nullement la satisfaction, loin de là -. François Dumoulin, héros du roman *La porte du non-retour* de Michel Peyramaure, nous donne ses impressions à chaud après son premier passage dans un lupanar :

« J'avais l'impression qu'une porte lumineuse venait de s'ouvrir dans ma vie et que, désormais, rien ne serait comme avant. Je n'avais nul besoin, pour me complaire dans cette ambiance, des compliments de Glycine, de Fabrice ou de Pierson. La petite prostituée, par quelques tours de passe-passe, avait fait le ménage en moi. Je me sentais propre, lustré, flottant dans une brume d'irréalité. Heureux. »³

Cette porte lumineuse qui s'ouvre sur la vie de François Dumoulin contraste fortement avec la cellule - dont les murs ne cessent de rétrécir - qu'est la vie de la Marie-Antoinette de Sofia Coppola. Privée d'intimité, dénuée de choix et privée de refus, elle ne

1 Photogramme du film de Christophe Gans, *Le pacte avec les loups*. 41 min 39 sec.

2 *Ibid.* 41 min 50 sec.

3 Michel Peyramaure, *La Porte du non-retour*, Presses de la cité, 2008. p.90.

peut même pas laisser s'exprimer la femme qu'elle est. Dans la vie d'un roi qui s'intéresse aux secrets des serrures sans pour autant réussir à utiliser sa propre clé pour déverrouiller celle qui partage sa couche tous les soirs, Marie-Antoinette est privée de la possibilité de donner ou recevoir du plaisir, bloquée dans un état de madone d'où elle essaye tant bien que mal d'échapper, et condamnée à une souffrance due à un rejet offensant.



1



2



3



4

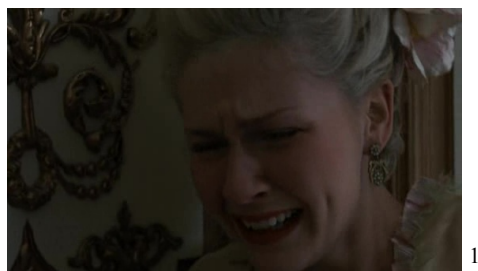
Tous ces éléments que nous venons d'énumérer, Sofia Coppola les présente au spectateur à travers ce qu'on pourrait qualifier d'« anaphore cinématographique ». À Première vue, les quatre premiers photogrammes sur lesquelles s'appuie notre analyse donnent l'impression d'être tirés d'une même et unique scène, mais un rapide coup d'œil sur les notes de bas de page suffit pour nous faire comprendre que, malgré la ressemblance et l'impression de continuité existante entre eux, ils font partie diégétiquement de scènes différentes. Par ce procédé où la réalisatrice utilise presque la même échelle de plan, luminosité, ambiance et où le mari donne toujours dos à sa femme, cette dernière se voit plongée dans une routine aussi douloureuse qu'emprisonnante ; l'emprisonnement des circonstances est doublé d'un autre grammatical pour un effet des plus poignants.

1 *Marie-Antoinette*. Op.cit., 29 min 10 sec.

2 *Ibid.* 34 min 10 sec.

3 *Ibid.* 39 min 12 sec.

4 *Ibid.* 50 min 59 sec.



Le dernier photogramme représente, après l'annonce de la délivrance de la femme du futur Louis XVIII et par un très gros plan assez long sur une douleur finalement extériorisée, explicitement l'état de Marie-Antoinette. Malgré son impassibilité et son endurance stoïque lors des scènes d'anaphore, le rétrécissement de l'échelle du cadrage et l'émotion de l'actrice dans ce plan de dévoilement ne peuvent que trahir le sentiment d'emprisonnement et de souffrance que l'injustice carcérale entraîne, un sentiment qu'elle essaye tant bien que mal de cacher et que la cinéaste n'a cessé de communiquer au spectateur tout au long de sa répétition filmique.

Ainsi donc, et aussi bizarre que cela puisse être, la plus vile des prostitués possède des privilèges dont ne disposerait pas celle qui était prédestinée à devenir la plus puissante dame de France. La liberté de choisir, le droit à l'intimité et au refus, la possibilité de laisser sa nature s'exprimer et par la même occasion donner et recevoir du plaisir... sont autant d'éléments qui font l'affranchissement des unes, malgré la difficulté de leur situation, et la séquestration de l'autre, même si les circonstances lui sont infiniment favorables.

Dans une approche contraire à celle adoptée dans les chapitres précédents, nous n'avons pas tenté de montrer l'inefficacité d'un emprisonnement qui prend pour base le corps de l'individu, mais nous avons, dans la mesure du possible, prouvé que la liberté est le plus grand des privilèges et que ni titres ni argent ne pouvaient la garantir. Par l'analyse de l'imaginaire et des représentations des artistes que nous venons d'interroger, nous avons réalisé ce qui nous semble l'intérêt même de ce travail de thèse : semer le doute chez le lecteur quant à la valeur qu'il a des choses et le pousser à reconsidérer ce qui était pour lui l'évidence même. Si Marie-Antoinette n'est pas aussi libre qu'on le pense, qu'en est-il des autres vérités dites « historiques » ? C'est principalement à cette question que nous essayerons de répondre dans le prochain chapitre.

1 *Marie-Antoinette*. Op.cit., 52 min 44 sec.

CHAPITRE II

Fiction et Histoire : un rapport tumultueux

a) - La Justice du tribunal fictionnel

Le chapitre précédent a été consacré à l'analyse de la dimension spatiale du XVIIIème siècle dans la littérature et le cinéma contemporains. Nous sommes ressortis avec une vision aussi claire que dérangeante : l'espace dans ce siècle est majoritairement carcéral. En appendice aux différentes prisons dans lesquelles des personnages ont séjourné et aux institutions qui, à l'origine, visaient la libération d'un mal physique (Bicêtre – Salpêtrière) ou la délivrance spirituelle (couvents), même le château de Versailles était représenté comme étant une prison déguisée.

Cette représentation qui pourrait sembler pessimiste, mais qui respire le réalisme du moment que l'on prend le temps de voir toutes les analogies possibles avec la période contemporaine, est empreinte d'équivoque. La détention corporelle cohabite avec la libération mentale et spirituelle – et inversement - prouvant ainsi que la liberté, loin d'être celle du corps, est surtout celle de l'esprit. À titre d'exemple, les Sade, Camille Desmoulins et Beaumarchais étaient plus libres du fond de leurs cellules qu'une Marie-Antoinette du haut de son luxe versaillais.

Tout au long de nos analyses, et malgré le fait qu'une multitude – pour ne pas dire la totalité - d'éléments est d'inspiration réelle et historique, aucune question quant à leur véracité ou fausseté¹ n'a été posée. Pour le présent travail, il nous importe peu que les fictions sur lesquelles nous nous basons soient conformes ou non à ce qui s'est réellement passé – sauf si la conformité ou son manque induisent une donnée enrichissante pour notre

1 « Concernant le public, le lecteur de la fiction n'attend pas de lire la vérité, il ne cherche nullement à contredire le romancier. C'est la (...) "suspension volontaire de la méfiance" (...) En ouvrant un roman, nous désirons avant tout entrer dans un monde autre que le nôtre, un monde que nous acceptons dès le début comme irréel, inexistant et c'est ainsi qu'il nous intrigue. » Eirini Papadopoulou. *De l'Histoire à la littérature et de la littérature à la vie : une étude comparée de sept romans européens contemporains*. Littérature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. p.38.

analyse – ce qui nous intéresse plutôt c'est leur utilisation pour la création d'un contenu fictionnellement allégorique¹.

L'imaginaire spatial ayant été précédemment analysé, c'est en toute logique que nous consacrerons ce chapitre à la dimension temporelle. Compte tenu du fait que notre intérêt pour le temps ne peut se faire sans un certain rapport à l'Histoire, nous allons tout d'abord essayer de comprendre quels genres de relations entretient-elle avec la fiction.

Toute société, quelle qu'elle soit, possède à la fois une Histoire qui lui est propre et un capital de productions fictives qui participent à la richesse de sa culture. Faire de l'oralité le seul héritage et moyen de sauvegarde de ces composantes sociétales, c'est avoir la garantie, en grande partie, de les perdre. De ce fait, on peut dire que le premier point commun entre l'Histoire et la fiction, c'est leur moyen de sauvegarde qui n'est autre que l'écrit - et plus récemment l'image mobile -. L'artiste et l'historien, quand bien même ils n'ont pas le même objectif et encore moins le même rapport avec la réception, utilisent pour leurs productions les mêmes matériaux à savoir le verbe et le photogramme. Ricœur va même jusqu'à dépasser cette correspondance formelle et en instaurer une plus substantielle :

« H. White l'accorde volontiers : roman et Histoire, selon lui, ne sont pas seulement indiscernables en tant qu'artefacts verbaux, mais l'un et l'autre aspirent à offrir une image verbale de la réalité l'une et l'autre visent, par des voies différentes, et à la cohérence, et à la correspondance », « l'Histoire n'est pas moins une forme de fiction que le roman n'est qu'une forme de représentation historique. »²

Ce rapprochement qu'instaure H.White entre l'Histoire et la fiction dépasse la simple forme et s'ancre dans l'essence même de ce que sont ces deux disciplines. Le récit historique, le roman, le film ou encore le documentaire historique ont en commun une recherche de cohérence et un rapport, bien qu'il diffère selon la discipline, avec la réalité. Dans le cas des documentaire et roman historiques, même la conception devient à peu près similaire, puisque l'historien et le romancier/cinéaste utilisent leur pouvoir démiurgique et

1 « En ce qui concerne l'allégorie, cela semble peut-être contradictoire, mais elle est également un moyen de représentation. L'écrivain qui l'utilise veut nous faire passer une image de la réalité en la transformant, en la déguisant. C'est une sorte de métaphore qui, grâce au message souvent didactique qu'elle transmet, nous aide à comprendre et à interpréter le contenu général. » Eirini Papadopoulou. *De l'Histoire à la littérature et de la littérature à la vie : une étude comparée de sept romans européens contemporains*. Littérature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. p.50.

2 H. White cité par Paul Ricœur dans *Temps et récit, Tome III : « Le temps raconté »*, Seuil, coll. Essais, Paris, 1985. p.280.

leur imagination pour faire revenir à la vie des personnalités du passé et faire vivre à leurs lecteurs/spectateurs une partie de l'Histoire de l'humanité. Eirini Papadopoulou, dans sa monographie, qualifie ce pouvoir d'« imagination productive » qui consiste à « reproduire, imiter une chose (une période historique, un fait historique, un personnage, un certain contexte) sans l'avoir vécue »¹. Mais ceci dit, autant de rapprochements entre les récits fictionnels et historiques n'empêchent pas le fait qu'ils soient en réalité foncièrement différents.

« Le récit historique ou fictif cherche donc à établir une correspondance entre un « maintenant » passé et un « maintenant » présent avec une certaine fidélité. Cette fidélité est exigée en ce qui concerne le texte d'Histoire mais souvent déformée et libre quant au texte fictif. Fiction et Histoire tentent de réinscrire le temps historique sur le présent en utilisant leurs propres moyens. »²

L'exigence de fidélité du côté de la production historique et la liberté du côté de celle fictive, quant à leurs rapports avec le passé, ne sont pas fortuits mais en disent plutôt long sur la relation qu'entretient chaque créateur avec son public³. Nonobstant le fait qu'ils aient des matériaux communs, une forme presque semblable, partagent à peu près un même travail de conception et ont peut-être des fois la même visée, il existe une donnée importante qui change d'un type de productions à l'autre et qui établit une différence cruciale et déterminante : c'est le contrat de lecture.

« Le pacte que l'historien fait avec son lecteur concerne son honnêteté, c'est-à-dire son engagement à retranscrire une lecture de la vérité. Ce qu'il rapporte doit s'être réellement déroulé de la façon dont il le décrit, à l'époque et à l'endroit (autrement dit, le temps et l'espace) auxquels il place l'évènement et dans les circonstances (causes, conséquences, contexte sociopolitique) auxquelles il s'intègre. »⁴

Le contrat de lecture est une entente entre le créateur et la réception concernant la nature du contenu qu'il lui propose. Ce contrat peut être explicite, tacite, embrouillé, véridique, voire même erroné ; tout dépend de la nature de la production et du projet que nourrit le créateur. La plupart du temps, la principale différence qui nous vient à l'esprit concernant les clauses du contrat d'un récit fictif et d'un autre historique est que ce dernier, contrairement à l'autre, penche viscéralement du côté de la vérité. Dans L'imaginaire

1 *De l'Histoire à la littérature et de la littérature à la vie : une étude comparée de sept romans européens contemporains* Op.cit., p.36.

2 *Ibid.* p.39.

3 « Dès lors qu'on veut marquer la différence entre la fiction et l'Histoire, on invoque inmanquablement l'idée d'une certaine correspondance entre le récit et ce qui est réellement arrivé. » *Temps et récit, Tome III : « Le temps raconté »*. Op.cit., p.272.

4 *De l'Histoire à la littérature et de la littérature à la vie : une étude comparée de sept romans européens contemporains*. Op.cit., p.36.

collectif, l'historien garantit une vérité qui n'est « visiblement » pas du ressort de l'artiste, quand bien même ce dernier s'intéresse également au même passé révolu.

Comment est-ce que « la vérité », un bien grand mot et un concept tellement intangible, pourrait être le principal élément permettant la différenciation de deux types de productions ? Toute vérité, n'est-elle pas en réalité qu'une lecture, entre autres, de ce qui est 'véridique' ? Même en prenant le parti d'une bonne foi totale de l'historien et en partant du principe qu'il puisse atteindre une neutralité idéologique et politique, avons-nous la garantie qu'il possède la totalité des qualités *sine qua non* à une retranscription parfaite du passé ? Ne pourrait-on pas voir dans la production fictive, par sa modestie et son manque de prétention véridique, un meilleur rapport à ce qu'est la vérité ? Christophe Bigot, à travers la voix de son personnage et narrateur Anne-Françoise-Marie Duplessis-Laridon, pose, dès le début de son roman, le lecteur face à une réflexion assez intéressante qui va dans ce sens :

« Je vous ferai des aveux, assurément, et certains vous étonneront où vous blesseront peut-être (...) Cependant, toute chose bien pesée, feriez-vous davantage confiance à l'impartialité d'un savant, qui plongerait dans nos reliques et les inventorierait comme des archives ? Un tel homme s'est déjà présenté chez nous... Je lui ai fermé notre porte. Je ne crois pas que ma vérité, toute empreinte de sympathie maternelle ou toute déformée par les intérêts familiaux qu'elle puisse être, soit plus mensongère et moins partisane que celle d'un homme présentant les garanties de l'historien. »¹

Deux éléments attirent notre attention dans les paroles de la belle-mère de Camille Desmoulins : l'utilisation du déterminant possessif « ma », qui fait de la vérité un objet possédé dont la nature diffère selon celui qui le possède, et le fait que, dans certains cas, l'altération et la déformation que subit cette vérité, loin d'en diminuer la valeur, l'exhaussent. Par une polyphonie énonciative où la voix du personnage pourrait se confondre avec celle de l'auteur, cette réflexion acquiert des allures de défense « de l'œuvre en question » - et « de la fiction » dans une plus grande mesure - contre toute hiérarchisation qui en ferait une subalterne de l'Histoire.

Dans une optique qui met la fiction « au-delà du vrai et du faux »², nous essayerons de voir comment est-ce que cette dernière revisite l'Histoire, la remet en question, voire la dépasse ; nous tenterons également d'analyser, dans quelle mesure, faire appel aux fictions

¹ *L'archange et le procureur*. Op.cit., p.49.

² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1999. p.243.

pour évoquer un passé révolu est à la fois porteur de sens et l'occasion d'un réel élargissement réflexif et surtout comment, par un prisme où le jugement axiologique est remplacé par une vision empreinte d'une douceur humaniste, la fiction offre à des personnages d'outre-tombe la possibilité de faire entendre leurs voix dans ce qui ressemble à un tribunal de dernière instance intemporellement juste.

Avant de donner la parole à son personnage-narrateur et exprimer à travers sa voix une idée que nous soupçonnons sienne, Christophe Bigot, dans un avertissement où il détaille toutes les recherches historiques qu'il a dues faire et toute l'aide dont il a pu bénéficier pour réaliser ce roman – portrait de Camille Desmoulins –, précise à ses lecteurs que l'organisations et la cimentation de toutes les données qu'il a collectées s'est faite grâce à ce qu'il appelle « fantasmes personnels » en invoquant "ce qu'Aragon nomme si impérieusement les « droits imprescriptibles de l'imagination »" ¹. Après ce court avertissement, Christophe Bigot laisse tomber sa cape d'écrivain et revêt celle de narrateur omniscient à l'occasion du prologue de son roman afin de transmettre à son lecteur une information capitale :

« Quand à Camille Desmoulins lui-même, il faut lire l'ensemble du récit pour savoir non seulement qui il était, mais ce qu'il était. Si tant est que l'on puisse aboutir, dans ce domaine, à autre chose qu'à des suppositions. » ²

Est-il possible de connaître parfaitement un homme au point de le juger lui et ses actes ? Que l'Histoire nous apprenne que Camille Desmoulins était un révolutionnaire aux côtés de Danton, Marat et Robespierre, qu'il a joué le rôle morbide du « procureur de la lanterne » et qu'il a fini par perdre la vie en voulant sauver celle des prisonniers, est-ce vraiment nous le faire connaître ? Nous permet-elle de saisir à la fois « qui il était » et « ce qu'il était » ?

Tout en risquant la pétition de principe, nous supposons que c'est en ayant à l'esprit tous ces questionnements, ainsi que la difficulté, voire l'impossibilité, de cerner la profondeur de toute personnalité, historique ou pas, sans lui faire du tort, que l'écrivain a décidé de prendre un tel recul face à son entreprise ; allant même jusqu'à avoir recours à une métadiégèse épistolaire. En produisant « sa » vérité fictionnelle où il utilise « son droit imprescriptible de l'imagination », Christophe Bigot fait appel à une latitude créatrice, une

¹ *L'archange et le procureur*. Op.cit., p.9.

² *Ibid.* p.19.

sensibilité et une connaissance des méandres de l'âme humaine pour nous peindre un tableau où l'homme, le père, le journaliste, le député, le mari...passent par énormément d'épreuves, par des moments de bonheur, de faiblesse, de courage ; en somme tout ce qui fait la richesse et la profondeur de la vie d'un homme.

La grand-mère/écrivain apostrophe à la fin du roman, lors de l'épilogue, son petit-fils/lecteur et lui parle sur un ton et par des mots qui ne font que confirmer ce rapport fiction-Histoire que nous venons de voir :

« Si j'ai échoué en vous peignant vos parents sous des couleurs plus crues, si je n'ai pu faire la lumière sur tout, si j'ai jeté de nouvelles ombres là où vous espériez de douteuses transparences, ne me tiendrez-vous du moins compte de mes efforts pour donner quelque consistance plus humaine aux fantômes qui vous persécutent ? Lisez-vous ces Mémoires avec la dureté de celui qui a déjà pris son parti, et ne recherche partout que la preuve de ses propres flétrissures ?... Assez de récits de mort !... Assez de fouilles destinées à exhumer les secrets de ceux qui vous ont donné le jour, mais qui ne vous sont pas pour cette seule raison redevables de tous leurs mystères ! Je ne veux plus entendre parler de Camille et de Lucile qu'avec la tendresse et le respect qui leur sont dus. »¹

Il serait plutôt légitime de dire que cet effort « pour donner quelque consistance plus humaine » a également été le premier souci et la thèse principale du film de Sofia Coppola. Et si nous prenions le temps de reconsidérer la vision que nous avons de l'une des personnalités les plus marquantes ayant existées ? Y a-t-il des chances pour que le légendaire monstre que les historiens n'ont cessé de nous dépeindre sous des formes plus horribles et inhumaines les unes que les autres soit en réalité l'innocence incarnée ? Se pourrait-il que l'un des supposés bourreaux du peuple français soit, en réalité, sa victime ?

Le précédent chapitre a été l'occasion de découvrir une Marie-Antoinette emprisonnée, moins épanouie et moins libre que la plus malheureuse des catins. Comme pour toute détention, le passage d'un état à l'autre est marqué par un rituel de mise à nu et une douleur qui, dans le cas présent, est accentuée par un exil et un meurtre symbolique de l'enfance.

¹ *L'archange et le procureur*. Op.cit., p.278.



1



2



3

Dans ce rituel où la future reine de France doit être dépossédée de toute chose ayant un rapport avec sa patrie d'origine, la réalisatrice a réussi à mettre en relief tout le choc par lequel la jeune personne qui, par des intérêts et des événements qui la dépassent, pourrait être passée. Tout d'abord, c'est l'attachement de la princesse autrichienne pour son animal de compagnie qui est représenté et qui le démontre. Ce rapport que toute jeune fille tisse avec une peluche, un animal ou encore un ami imaginaire prouve qu'elle appartient toujours au monde de l'enfance et qu'elle est encore loin d'être en âge de réussir la lourde mission dont on l'investit. Cet élément que nous avons pointé du doigt est confirmé par sa réaction et sa grande fragilité lorsqu'on lui enlève son chiot des mains.

Après cette agression à laquelle elle ne s'attendait guère, la jeune résignée se laisse, à l'image de la scène que nous avons analysée au premier chapitre et qui succède chronologiquement à celle-ci, entièrement déshabiller. Lors de cette scène de déshabillage la réalisatrice, par de multiples gros plans - échelle de plan parfaite pour rapprocher le spectateur à la fois du regard du personnage, de ses sentiments et de sa situation psychologique - a pris soin de rendre le choc palpable.

En multipliant les plans rapprochés et les gros plans tout au long de son film, Sofia Coppola, par sa sensibilité humaine et féminine, nous transmet tout le désespoir, la tristesse, la langueur, la mélancolie, l'affliction et les rares éclats de bonheur qui auraient

1 *Marie-Antoinette*. Op.cit., 06 min 58 sec.

2 07 min 24 sec.

3 07 min 34 sec.

pu traverser la vie de celle qu'on a sacrifié sur l'autel des relation politiques franco-autrichiennes.



1



2



3



4

Peu de temps après l'accès au trône de son personnage, la réalisatrice, sans donner préalablement d'indice à son spectateur, subvertit l'usage canonique qu'elle a fait tout au long de son œuvre des plans rapprochés et gros plans. Pour une fois, cette échelle de plan ne représente plus les sentiments et l'authenticité du personnage mais se transforme en une représentation erronée et fallacieuse – Une représentation qui, par sa distance, pourrait symboliser l'éloignement de l'historien, et par son manque de fondement, la diffamation et les médisances qui forgent la légende de quelques personnages historiques – où lorsqu'on annonce à Marie-Antoinette que ses sujets n'ont plus de pain, elle répond avec la célèbre phrase qu'on lui a toujours attribuée – à tort ? – « Qu'ils mangent de la brioche! ».



5

1 *Marie-Antoinette*. Op.cit., 01h 10 min 40 sec.

2 *Ibid.* 32 min 53 sec.

3 *Ibid.* 39 min 12 sec.

4 *Ibid.* 49 min 44 sec.

5 *Ibid.* 01 h 35 min 20 sec.

Dans ce plan, est présente à l'écran une Marie-Antoinette qui ressemble à celle que connaît le spectateur, mais à deux détails près : une attitude lascivement hautaine qui contraste fortement avec celle qu'elle a eu pendant tout le film, ainsi qu'un rouge à lèvres de couleur noire. Avec des changements aussi minimes et discrets, et en supposant que la Marie-Antoinette mise à l'écran par Sofia Coppola puisse être la plus fidèle représentation de ce qu'était la vraie personne, cette image nouvelle pourrait être celle de l'Histoire. Elle ressemble comme deux gouttes à la vraie sans être vraiment elle, le noir de son rouge à lèvres la diabolise et reflète un aspect qui n'est pas sien.

En plus de faire de son œuvre un plaidoyer servant à redorer le blason du personnage historique qu'interprète Kirsten Dunst à l'écran, la réalisatrice va même jusqu'à lui donner l'occasion de se défendre lui-même en le laissant commenter l'une des plus célèbres répliques historiques qu'on lui attribue :

- « - « Qu'ils mangent de la brioche »
- C'est ridicule, jamais je ne dirais une telle chose.
- Ah ... Et ici on vous voit dans une orgie avec plusieurs personnes, on m'y voit vous sucer les orteils.
- Quand se lasseront-ils de ces histoires ridicules ?
- ... Vous ne réagirez donc pas ?
- Je n'ai pas l'intention de leur faire cet honneur. »¹

Parmi les événements qui ont entaché à jamais la mémoire et la réputation de Marie-Antoinette et qui ont fait en sorte de donner à la réplique « qu'ils mangent de la brioche » une sorte de pertinence, il y a la fameuse « affaire du collier de la reine ». Dans son film sobrement intitulé *L'affaire du collier*, Charles Shyer traite cet épisode de l'Histoire française à travers le prisme de la principale intéressée qui n'est pas Marie-Antoinette - simple victime collatérale - mais plutôt Jeanne de la Motte-Valois.

Ce qui est intéressant dans ce film, lecture que fait le réalisateur dudit événement, c'est le fait que, loin de vouloir défendre son héroïne ou l'innocenter, il lui laisse seulement la possibilité de prendre la parole dans un tribunal pour, à la fois, se justifier et rendre compte de toute l'injustice dont elle a été victime. Toujours dans une vision, consciente ou pas, de remise en question de l'absolutisme historique, Charles Shyer réalise une prouesse narrative qui va dans ce sens en proposant quatre niveaux diégétiques qui s'englobent, à

¹ Dialogue du film de Sophia Coppola, *Marie-Antoinette*. 01 h 10 min 40 sec.

l'image des matriochkas, les uns dans les autres dans une géante et géniale mise en abyme très riche en significations.



1

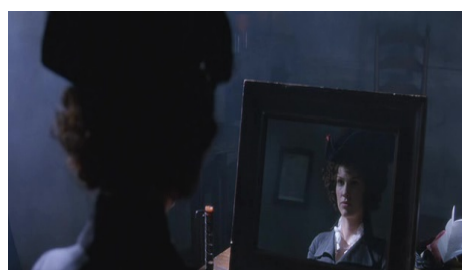


2

La scène d'ouverture du film est l'occasion pour le spectateur de faire la connaissance du personnage et de la situation dans laquelle il se trouve. Dans ce qui nous est présenté comme un « présent diégétique », les juges – qui pourraient représenter la figure de l'historien impartial – écoutent la version de l'accusée dans l'affaire du collier qui a secoué tout Versailles.

L'impartialité des juges, comme celle de ceux dont ils sont l'allégorie, rime avec leur incléance, voire leur sévérité ; puisque, dans le même niveau temporel, Jeanne de la Motte-Valois finit condamnée à un marquage au fer de la lettre « V » sur son corps. Malgré toutes les explications et le plaidoyer-confessions de la principale intéressée, les juges / historiens n'ont gardé pour le verdict que les éléments défavorables, ce qui a conduit à une triste fin.

Malgré le fait que l'héroïne n'ait pas réussi à gagner la clémence des juges, ce procès a été pour elle l'occasion, comme pour Marie-Antoinette, de donner sa version des faits et ce à travers des confessions que le réalisateur a choisies d'introduire par une analepse :



3



4

1 Photogramme du film de Charles Shyer, *L'affaire du collier*. 03 min 28 sec.

2 *Ibid.* 03 min 34 sec.

3 *Ibid.* 25 min 30 sec.

4 *Ibid.* 01 h 22 min 18 sec.

Dans ce second niveau temporel, niveau du souvenir par excellence, nous retrouvons une Jeanne de la Motte-Valois confrontée à son double, à celle qu'elle était dans un passé récent. L'utilisation du miroir, comme nous pouvons le remarquer dans le premier photogramme, est une métaphore du face-à-face qu'a le personnage avec son ancien lui-même, mais c'est également une façon imagée de rendre compte du grand souci et de la vraie raison pour laquelle l'affaire du collier a eu lieu : une spoliation identitaire despotique perpétrée par la royauté. Quand bien même la fouille historique puisse révéler au grand public l'existence de cette affaire de lèse-identité, jamais elle ne pourrait réussir à retranscrire toute l'importance qu'elle a eu pour la personne et toute la douleur qu'elle a engendrée, chose dont est capable la fiction, et ce même à titre hypothético-déductif.



Cette sensibilité de l'artiste devient plus poignante lorsqu'il arrive à approfondir la mise en abyme en y ajoutant un deuxième degré de profondeur qui n'est autre que le troisième niveau temporel. Ce souvenir dans le souvenir est introduit grâce à un raccord entre le mouvement de la main de l'héroïne au deuxième niveau temporel et le sien, encore enfant, au troisième. En faisant le choix de la main, organe par excellence de la sensation tactile, et celui du raccord, élément syntaxique dans la création cinématographique qui a pour but la création d'une liaison entre deux scènes spatialement ou temporellement éloignées, Charles Shyer insiste sur le fait que ce niveau de profondeur est un niveau intensément et spécialement sentimental et qu'il ne pourrait être accessible à quiconque rechercherait la simple objectivité scientifique sans avoir « la main sur le cœur ».

À la fin de son film, Charles Shyer réalise un rocambolesque retournement de situation narratif. Il ajoute de la profondeur dans la mise en abyme et les niveaux temporels, non pas en creusant vers le bas, comme les précédentes fois, mais en apprenant au spectateur que toute l'histoire qui vient de lui être racontée, n'est pas la mise en image des

1 *L'affaire du collier*. Op.cit., 25 min 53 sec.

2 *Ibid.* 25 min 56 sec.

paroles de Jeanne de la Motte-Valois au tribunal, mais plutôt les mémoires de cette dernière après s'être réfugiée en Angleterre.



1



2

En déplaçant le point de vue d'une simple histoire racontée à la troisième personne à celui d'une confession autobiographique à la première, le réalisateur prouve que par sa représentation, il ne cherche pas la précision historique mis plutôt une remise en question de celle-ci par une relecture axée sur l'Homme et non pas sur les faits. Contrairement au récit historique, le prisme confessionnel, quand bien même ces confessions ne sont pas celles de l'artiste mais plutôt des faits racontés par lui à son public, permet une sensibilité et un regard plus humain et sensiblement plus juste sur le passé.

Ainsi donc, loin d'infirmier le fait que la différence entre le récit historique et le récit fictionnel est bel et bien la vérité, nous venons, à travers l'analyse de ces trois œuvres, de le confirmer. Nous ne défendons pas la thèse que la « fidélité est exigée en ce qui concerne le texte d'Histoire mais souvent déformée et libre quant au texte fictif », mais nous penchons plutôt pour une différence quant au type de vérité prôné par chacune des deux disciplines. Alors que l'Histoire s'attribue un idéal de vérité qui ferait d'elle le média nous dévoilant les événements passés tels qu'ils se sont produits, chose pratiquement impossible ; la fiction, quant à elle, s'octroie une vérité beaucoup moins idéale et surtout moins prétentieuse : la vérité du doute et de la remise en question.

Cette vérité puise sa source dans la sensibilité et l'humanisme de l'artiste qui cherche moins à condamner qu'à comprendre. En revisitant l'Histoire, il ne le fait pas en tant qu'individu à qui l'éloignement temporel offre les prérogatives du juge, mais plutôt en tant qu'être humain qui, conscient de la facticité des images qu'il manipule et de sa propre faiblesse, cherche autant que faire se peut à entrer dans la peau du personnage, de lui donner l'occasion de se défendre et de le représenter de la manière la moins avilissante

1 *L'affaire du collier*. Op.cit., 01 h 45 min 14 sec.

2 *Ibid.* 01 h 44 min 56 sec.

dans ce qui pourrait être qualifié de « tribunal fictionnel de dernière instance intemporellement juste ». Alors que nous venons d'explorer la dimension conflictuelle du rapport entre Histoire et fiction, la prochaine étape sera d'analyser leur accord à travers l'exemple de la représentation du mouvement révolutionnaire français du XVIIIème siècle.

b) – Une représentation corrosive de la Révolution

Représenter, c'est prendre la liberté de modeler le passé et y imprimer sa propre sensibilité. Dans une optique qui relativise toute « vérité historique », le cinéaste et le romancier arrivent à diriger le regard du lecteur vers des recoins du passé que la science ne pourrait embrasser et lui permettent, non pas de « maîtriser parfaitement » comme idéaliserait vainement un historien ou un juge, mais plutôt de « sentir » et « d'approcher » à travers un prisme plus humain.

Les images qui s'offrent au regard de la réception prétendent à une seule et unique vérité : celle du doute. Cette « réalité fictionnelle » est l'occasion pour le lecteur et le spectateur d'expérimenter l'incertitude et de se poser des questions ; elle leur permet également d'élargir leurs horizons perceptifs pour compatir, comprendre et même, dans certains cas, plaindre.

Ceci dit, le rapport conflictuel n'est pas le seul qu'entretient la fiction avec l'Histoire ; des fois, les deux disciplines peuvent être en accord d'une manière déconcertante. Pour analyser cette autre forme de rapport fiction-Histoire, nous allons nous pencher sur la représentation que font les artistes d'un phénomène majeur du siècle des Lumières, phénomène qui a changé à tout jamais la face de l'Europe, voire du monde entier : la Révolution française. En s'intéressant au siècle des Lumières, les artistes contemporains ne pouvaient se permettre de faire l'impasse sur un événement d'une telle envergure, et ce moins pour son intérêt historique que pour tout le potentiel analogique et métaphorique qu'il recèle dans son rapport à notre actualité et notre présent.

La question qui se pose donc est la suivante : quel est le point sur lequel la fiction et l'Histoire s'accordent dans le corpus analysé et pourrait renvoyer à notre actualité ? Jean-

Clément Martin, dans son article « Violences et révolution, les raisons d'un malentendu » propose une réponse aussi claire que concise à cette question :

« Révolution et violence sont inséparables dans l'opinion. Depuis deux siècles, ces notions piègent la pensée. Confondant « les violences », multiples et différentes, qui se produisirent pendant la période allant de 1789 à 1799, appelée communément « la Révolution » française, les récits concluent qu'une « violence » spécifique est liée au phénomène dénommé « Révolution » (...) Dit brutalement, la Révolution française est l'occasion de rappeler que tout pouvoir est inséparable de la violence... Le scandale de la Révolution tient au fait que le mystère, dans lequel tout pouvoir aime à s'envelopper, est déchiré. »¹

Tout comme « la violence et la Révolution sont inséparables dans l'opinion », la violence et l'actualité le sont tout autant². En choisissant de mettre le point sur l'aspect violent de la Révolution, à travers la représentation de la Terreur, les artistes contemporains donnent une nouvelle valeur à leur pouvoir de représentation ; une valeur qui diffère grandement de celle analysée précédemment.

Comment s'articule cette nouvelle forme de représentation ? Quel est l'intérêt de ce nouveau rapport Histoire-fiction où la violence tient une place centrale ? Quand bien même y a-t-il un consensus représentatif, la violence est-elle traitée de la même manière selon l'artiste et le média ? Dans quelle mesure ces représentations possèdent-elles à la fois une valeur synchronique et diachronique ?

Proposer des réponses adéquates à toutes ces questions ne peut se faire sans, au préalable, une définition, voire une approche de la violence ; Yves Michaud en propose une intéressante :

« Quelle que soit la relativité de la perception de la violence selon les idées (et la sensibilité) que l'on a de la brutalité, de l'intolérance et du dommage, il est clair que la violence a toujours à voir avec des atteintes destructrices qui font peur, qui font mal et qui causent des dommages. La violence fait peur et mal - tels sont les ressorts de sa force « persuasive ». On se soumet à elle parce qu'on a peur ou parce qu'on ne peut physiquement pas faire autrement. Le fait que le monde ne soit pas accessible aux mêmes peurs ni aux mêmes menaces ne change rien : dans la violence il y a atteinte, dommage et tout ceci fait des dégâts. »³

1 Jean-Clément Martin, « *Violences et révolution, les raisons d'un malentendu* » dans *La Révolution française, une histoire toujours vivante* », Paris, CNRST Éditions, 2010. p.169.

2 « La violence est une des principales formes du mal et du malheur contemporains, quelle qu'en soit l'expression concrète que l'actualité et les médias nous invitent à envisager : un jour elle est urbaine et juvénile, rage et haine des banlieues, émeute consécutive à une « bavure policière » ou à une injustice caractérisée ; un autre elle est raciale, raciste, ethnique, nationaliste, de l'ordre par exemple du nettoyage, de la purification, voire du génocide ; un autre encore elle est religieuse, fondamentaliste, intégriste, islamiste ; et elle est associée à des inquiétudes plus diffuses, au sentiment d'insécurité... » Wieviorka Michel, *De l'analyse à l'action*, dans *Faut-il s'accommoder de la violence ?* Belgique, Édition Complexe. p.45.

3 Yves Michaud, « *Violence et douceur du commerce*, dans *Faut-il s'accommoder de la violence ?* », Belgique, Édition Complexe. p.23.

Il est autant clair qu'évident que la violence est quelque chose de nocif, voire de cruel. Entre la destruction dont elle est l'origine et le mal dont elle est la cause, nul doute que cette « force persuasive » est un phénomène foncièrement négatif. Mais si c'est le cas, comment s'explique alors sa concomitance avec la Révolution française, événement historique qui a eu la prétention de vouloir dégager les Français de tous les abus de l'ancien régime et tendre vers une nouvelle ère idyllique où la monarchie laisserait place à la première République française ?

La réponse à cette question n'est autre que le point commun entre tous ces régimes. « La monarchie », « la monarchie constitutionnelle » et « la république », malgré toutes les différences plus ou moins importantes qui existent entre elles, ne sont toutes à la base que des formes distinctes que peut prendre le pouvoir. Et comme il a été précédemment démontré, « tout pouvoir est inséparable de la violence »¹ puisque cette dernière est « le moyen par lequel des groupes et des individus s'approprient le sens politique du mouvement révolutionnaire et le détournent à leur profit. »²

« Est-ce la faute à Voltaire ? Est-ce la faute à Rousseau ? » ; est-ce la faute de tous ces penseurs et philosophes qui ne mesuraient pas l'ampleur de ce à quoi pourrait mener leur appétence révolutionnaire ? Selon Marc Belissa, ce ne serait pas le cas vu que : « Quand les hommes des Lumières parlent de « révolution », ils font en général référence, non à ce que les hommes du XXIème siècle entendent par-là, mais plutôt à l'idée d'un changement rapide qui ne renvoie pas nécessairement à la sphère politique et sociale. »³ . Pour eux, la Révolution n'était pas destinée à être contre le pouvoir et le régime en place, elle en était plutôt une des mœurs et de la pensée. Et pour cause, ils étaient conscients du fait que si changement ou renversement brutal il y avait dans le pouvoir, ce serait une simple transformation formelle et non une fondamentale.

« Quand les philosophes des Lumières parlent des « révolutions à venir » dans leurs œuvres (par exemple, chez Rousseau), il s'agit très rarement d'une référence positive. On les redoute, on tente de réformer pour les éviter. Les appels à une « révolution », au sens actuel, sont extrêmement rares, voire totalement inexistants, et la méthode de transformation sociale et politique que défendent la plupart des philosophes des Lumières est plutôt un réformisme audacieux dans ses objectifs, mais prudent dans sa forme. »⁴

1 *Violences et révolution, les raisons d'un malentendu* dans *La Révolution française, une histoire toujours vivante*. Op.cit., p.177.

2 *Ibid.* p.176.

3 Marc Belissa, « *La faute à Voltaire ? La faute à Rousseau ?* », dans *La Révolution française, une histoire toujours vivante* », Paris, CNRST Éditions, 2010. p.27.

4 *Ibid.* p.29.

Au moment où les philosophes et les penseurs faisaient la part des choses quant à la différence entre le fond et la forme d'une révolution, tout en étant on ne peut plus conscients du danger que représente une qui serait strictement formelle et qui s'accomplirait sans un polissage préalable des mœurs¹ et des moralités ; les révolutionnaires représentés dans notre corpus sont plus dans l'entrain et l'action. Dans une perspective où la fin justifierait les moyens, Théroigne de Méricourt, par exemple, commente de ces mots les premières violences de la Révolution :

« Les nouvelles des tués, du massacre de M.de Flesselles, le prévôt des marchands de Paris, assassiné d'un coup de pistolet, l'horreur de son sort, effrayèrent le jeune homme que j'étais. Devant mon trouble Anne s'emporta.

- Je condamne la violence Nicolas. Mais la Révolution est en marche. Il est naturel qu'elle immole ses premières victimes. Ces aristocrates meurent d'avoir trahi le peuple et le peuple se venge. »²

Dans ce passage, Philippe Séguy instaure un contraste quelque peu fort entre la réaction de ses deux protagonistes. Nicolas, compagnon de Théroigne de Méricourt et narrateur du roman, est sujet à une frayeur - réaction plutôt normale face à la violence - alors que la révolutionnaire, elle, s'emporte contre lui et ce non pas pour s'indigner de la mauvaise tournure que prennent les péripéties d'une révolution à laquelle elle tient et où elle est investie corps et âme, mais plutôt pour justifier son recours à la violence et en défendre le naturel. À la fin de sa prise de parole, elle se contente d'un « je condamne la violence Nicolas » qui est plus pour la forme et le « politiquement correcte » que la formulation d'une profonde conviction.

Peut-on réussir un changement positif par des moyens négatifs ? La Révolution dont rêvaient les Français, était-elle baignée dans le sang, la douleur et la brutalité ? Prévoyaient-ils, en voulant mettre fin à la royauté et tous ses excès, de se faire une guerre intestine qui mettrait en évidence ce qu'il y a de plus vil et bas dans la nature de l'Homme ? La réponse à toutes ces questions met à rude épreuve la logique de l'Homme en général et des Français en particulier. En effet, parmi les choses qui pourraient caractériser l'être

1 « L'Histoire de l'humanité peut se lire comme un long effort pour éliminer la violence des relations entre les individus, entre les groupes, voire entre les États. Ou tout du moins pour la contrôler, la canaliser, la contenir, en recourant aux outils du droit, de la politique de la civilité. La « civilisation des mœurs », qu'a analysée l'historien et sociologue Norbert Elias, est ce mouvement de pacification qui a conduit à substituer, autant que possible, à toutes les formes de la barbarie des règles, des dispositions, des usages appelant à la tolérance et à la non-agression. » Thomas Ferenczi, « *Politique ou barbarie*, dans *Faut-il s'accommoder de la violence ?* », Belgique, Édition Complexe. p.15.

2 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.191.

humain, c'est son intelligence, son adaptabilité et sa capacité à apprendre de ses erreurs passées ; c'est l'une des principales raisons de l'existence de l'Histoire en tant que discipline : étudier les erreurs de nos semblables et ancêtres afin de ne pas les reproduire.

Les Français du XVIIIème siècle ont ceci de commun avec les révolutionnaires contemporains c'est qu'ils visent un objectif qu'ils estiment idéalement noble et dont ils ne préparent nullement les moyens, voire s'inscrivent dans une vision balzacienne de la chose qui voudrait que 'peu importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse'. La situation géopolitique actuelle est la répétition d'une tragédie antérieure à la Révolution, qui lui a survécu et qui, si l'on juge par l'état présent des choses, aura malheureusement encore de beaux jours devant elle. Entre le printemps arabe qui n'a de printanier que le nom et l'infinité de guerres déclarées au nom de la liberté, l'Homme s'évertue à démontrer sa maestria de la violence.

C'est dans cette même posture infernale, qui rappelle celle d'Anne Théroigne, que le Camille Desmoulins de Christophe Bigot est représenté :

« Votre père joua dans ces circonstances un rôle que j'ai souvent cherché à minimiser, mais sur lequel je me suis depuis beaucoup interrogée (...) Alors que son prestige était immense, il publia deux pamphlets d'une violence extrême. L'un d'eux, surtout, *Le discours de la lanterne aux Parisiens*, dont vous trouverez encore des exemplaires ici, mettait en scène une macabre fiction. C'était la lanterne elle-même, celle-là précisément qui était située sur la Place de Grève et qui avait acquis une triste renommée, qui s'adressait au peuple et lui désignait ses prochaines victimes. Camille, qui ne se présentait que comme le procureur de la lanterne, faisait ainsi de la délation, livrant à ses lecteurs les noms des mauvais citoyens, des accapareurs et des ennemis de la Révolution, proposant de nouvelles victimes aux massacreurs. »¹

En plus de cautionner la violence, Camille Desmoulins s'en trouve même être l'un de ses principaux instigateurs. À travers sa fiction et grâce à son statut d'auteur/journaliste qui jouit d'un « prestige immense » il arrive à diriger, comme bon lui semble, la violence populaire vers ceux qu'il en voulait voir victime. En procureur de la lanterne - laquelle lanterne a pu acquérir la parole fictionnellement grâce à lui - il se voit détenteur d'un pouvoir immense qu'est celui des « médias de masse ». Était-il digne de ce pouvoir ? en était-il même conscient ? Existe-t-il une quelconque personne au monde qui puisse prétendre au pouvoir divin « d'ôter la vie » / « donner la mort » en toute légitimité ?

¹ *L'archange et le procureur*. Op.cit., p.71.

Aux première et dernière questions, la réponse est un « non » des plus catégoriques, quant à la deuxième, le fait qu'il en ait été conscient ou pas ne change rien à la suite des événements, le seul élément notable c'est qu'il croyait bien faire. Qu'en est-il de l'infinité de Camille Desmoulins, de tous les procureurs des lanternes des temps modernes qui se cachent derrière les médias de masse d'aujourd'hui ? Sont-ils dans ce qu'on pourrait qualifier de l'ingénuité/bêtise *desmoulinienne* ou plutôt dans la manipulation machiavélique¹ ?

Si Christophe Bigot a tenu à pointer du doigt cet aspect de la Révolution, c'est parce qu'il est toujours d'actualité. La propagande et la manipulation médiatique font partie de notre quotidien, la neutralité des faits qui nous sont présentés n'est pas garantie ; leur partialité l'est davantage. Le témoignage et la rétrospective d'Anne-Françoise-Marie Duplessis-Laridon est une leçon, certes fictionnelle - mais qui n'en reste pas moins historique -, dont tout lecteur, pour peu qu'il prenne un minimum le temps d'établir les rapprochements évidents entre les événements passés et ceux qui l'entourent, se doit de bénéficier.

La similitude entre Camille Desmoulins et Anne Théroigne ne s'arrête pas à leurs fougueux débuts de révolutionnaires cautionnant la violence, voire l'encourageant ; elle se retrouve également dans leur prise de conscience commune qui, après une certaine maturité humaine et révolutionnaire, les poussera à condamner fermement une violence qu'ils acceptaient naguère. Cette similitude se poursuit surtout dans l'ironie identique que le sort leur a réservée ; en effet, ils finirent tous les deux victimes à la fois d'une Révolution qu'ils chérissaient plus que tout et par le moyen d'une brutalité dont ils se sont repentis – un peu trop tard peut-être ? -. Théroigne de Méricourt finit par perdre la raison suite à l'agression de femmes qu'elle a passé sa vie à défendre et Camille Desmoulins a fini par côtoyer la guillotine de très près, trahi par la délation d'une lanterne à laquelle, il n'y a pas si longtemps, il donnait lui-même la parole. La morale fabuleuse de ces deux récits est on ne peut plus claire : si l'on part du fait que la fin justifie les moyens, il ne faut pas oublier que

¹ « La violence peut être soit une réaction face aux situations soit un comportement instrumental réfléchi. Il y a une violence de la rage, de la fureur, de la peur, peu prévisible aussi bien dans son déclenchement que dans ses effets, y compris pour l'agent violent lui-même, et il y en a une autre qui est moyen, un moyen qui se prépare, auquel on s'entraîne et dont l'emploi peut être calculé. » *Violence et douceur du commerce*, dans *Faut-il s'accommoder de la violence ?* Op.cit., p.24.

ces derniers ont un prix que la vie ne négligera pas de nous faire payer ; et ce, la plupart du temps, avec une très grosse valeur ajoutée :

« Quand je vis apparaître votre père, c'est à peine si je le reconnus. Il avait l'air d'un fou. Ses cheveux, coupés grossièrement par l'aide du bourreau, étaient trempés de sueur. Ses yeux agrandis par la terreur tournaient dans tous les sens, et ne me virent pas... On eût dit un animal emmené à l'abattoir... Mon doux, mon tendre enfant ! C'est bien ainsi que mourut votre père. Je n'aurai pas l'effronterie de vous mentir, en vous le présentant rigide et stoïque durant son supplice. Mais vous imaginez-vous qu'il soit aisé de mourir, dans la fleur de l'âge, quand on est arraché à une femme plus radieuse que le jour, à un fils adoré... Croyez-vous que l'on puisse se laisser conduire à une mort infâme sans se débattre quand on se sait innocent et que l'on n'a pu se défendre ? »¹

Avant d'être confrontée de face à la violence, Théroigne de Méricourt l'a connue d'une façon plus détournée mais non moins pernicieuse. Cette violence, qui n'est rien d'autre qu'une forme de diffamation, visait à la fois Anne Théroigne la révolutionnaire et Anne Théroigne la citoyenne ; son objectif premier était de l'ébranler, voire de l'anéantir². Nicolas, conscient de l'effet et des grosses conséquences que de telles pratiques produiraient sur l'état d'esprit de sa compagne, tentait tant bien que mal de l'en protéger :

« J'achetais les journaux (...) je les cachais sous mon lit, je les lisais, cherchant les articles qui louaient ou condamnaient. Je les découpai, Il y en eut tant et tant. J'y traquais les erreurs, les calomnies, les journalistes inventaient et inventaient encore. J'en pleurais de honte. Mais je gardais tout...Je lisais de nouveaux articles, pires que les précédents. Anne était aussi célèbre mais plus détestée encore que la reine de France. Selon le camp, la vigueur ou la résolution de leurs ennemis, les attaques et les pamphlets atteignaient des sommes d'ignominie. Jamais femme ne reçut sur sa tête autant d'ordures. »³

Si les articles de journaux et les pamphlets, par leur nature, se doivent d'être lus avec un certain recul critique, compte tenu de la position et l'idéologie de leurs auteurs respectifs et par conséquent de leur manque d'objectivité ; ils n'en demeurent pas moins des sources différentes qui alimentent le mythe et la légende de ceux qu'ils prétendent représenter. Ils sont, par leur partialité pas toujours évidente puisqu'enrobée d'une véracité illusoire, à la fois une violence dans l'instant et dans le temps.

1 *L'archange et le procureur*. Op.cit., p.270.

2 « Les Homme soumis à la violence, comme ceux qui la subissent (...) sont stressés, perturbés et apeurés – il y a un traumatisme de la violence – et, quelles que soient les précautions prises pour lui résister, s'entraîner à elle, prévoir ses effets, on ne sait jamais ce qu'elle va provoquer. Même les terroristes ont peur. » *Violence et douceur du commerce*, dans *Faut-il s'accommoder de la violence ?* Op.cit., p.24.

3 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p. 27 / 212.

En effet, ces écrits trouvent dans la fiction un élément de réponse à la hauteur des horreurs mensongères qu'elles sont. Le roman consacré à la vie de Théroigne de Méricourt que nous analysons démontre brillamment, en les mettant en parallèle avec le vécu fictionnel et diégétique de l'héroïne, qu'au moins deux versions, si ce n'est plus, d'un même fait peuvent exister et que toute source d'information n'est pas toujours détentrice de vérité. « Le précis historique sur la vie de Théroigne de Méricourt » où « sa mère était comparée à une maquerelle ignoble » et où à douze ans « elle était la maîtresse d'un baron allemand, puis de son valet »¹ n'est en fin de compte, par exemple, pas aussi précis qu'il le laisse entendre ; il est seulement la cristallisation de l'ignominie et de la bassesse caractéristiques du monde politique, domaine par excellence où la fin justifie les moyens.

« On s'habitue à faire le mal, à le distiller, en goutte à goutte, pesée à proportion de la nuisance. La haine a des effets durables. Il n'existe pas de digues pour résorber ses flots. Anne subissait la calomnie comme une fièvre dont on met longtemps à mourir. L'ordure empuantissait tout. »²

L'image de « l'ordure qui empeste » utilisée par le narrateur est très intéressante puisqu'elle donne un indice, quoique subtil, au lecteur sur la nature différente, voire spéciale, du phénomène que subit l'héroïne. Tout comme l'odeur nauséabonde, dont la nature diffère de l'ordure d'où elle émane, n'est pas visible à l'œil nu et agresse un autre organe que celui qui réussit à saisir sa source d'émanation, à savoir l'odorat ; ce type de violence que subit Théroigne de Méricourt est spécial dans le sens où elle le ressent sans qu'il ne soit percevable de tous. Marie-France Hirigoyen, dans son article *Violence occulte et harcèlement Moral*, lui attribue le qualificatif « pervers » et définit ses caractéristiques comme suit :

« Quand on parle de violence, on pense avant tout à la violence directe ou violence physique qui est une violence identifiable par tous (...) La violence indirecte ou violence perverse ne se montre pas. Elle est beaucoup trop subtile. Elle agit de façon souterraine sans laisser de traces tangibles. On n'est d'ailleurs pas sûrs de sa réalité. »³

Benoît Jacquot dans *Sade* réussit, au moment où les théoriciens et les romanciers distinguent catégoriquement une violence directe d'une indirecte et perverse, l'exploit de

1 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.205.

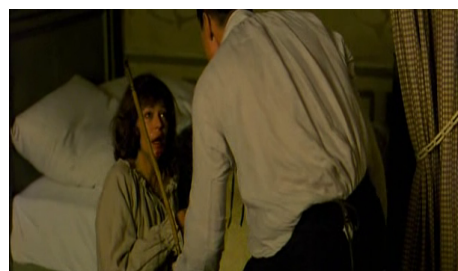
2 *Ibid.* p.204.

3 Marie-France Hirigoyen, *Violence occulte et harcèlement Moral*, dans *Faut-il s'accommoder de la violence ?* Belgique, Édition Complexe. p.35.

mettre en scène une méta-violence qui joue à la fois sur les deux sens, l'odorat et la vision, et qui, tout en étant directe, n'en demeure pas moins, par le contexte de sa présentation, également perverse. Dans la première heure d'un film qui dure « une heure et trente minutes », la quiétude du spectateur au jardin d'Éden qu'est le couvent de Picpus n'est interrompue que deux fois. Ces deux turbulences diégétiques entretiennent un rapport plus ou moins étroit avec la Révolution.



1



2

La première est une scène de violence « conjugale » entre le révolutionnaire Fournier et sa femme, également maîtresse du marquis de Sade. Sujet à une crise de jalousie, Fournier s'en prend physiquement à sa femme et trahit par la même occasion la profondeur du « traumatisme de la violence »³ révolutionnaire dont il est victime ; la violence qui caractérise le mouvement révolutionnaire où il est complètement engagé se reflète à l'intérieur de son foyer. En battant sa femme, il peint par la même occasion le tableau allégorique du principal motif de l'usage de la violence, que ce soit dans le domaine privée ou encore révolutionnaire, qui n'est autre que l'impuissance. Face à l'amour et aux idées pacifiques mais fortes du philosophe Sade, le révolutionnaire, tout comme la Révolution, malgré toute la force qu'ils donnent l'impression de détenir, demeurent impuissants et se rabassent à des agressions indignes.

Le second événement se passe lors des préparatifs de « la fête de l'être suprême ». Dans cette scène, le réalisateur profite du fait que Fournier présente sa femme à Robespierre, pour présenter à son tour au spectateur l'un des plus grands symboles de la Révolution française et de sa violence : la guillotine.

1 Photogramme du film de Jacquot Benoît, *Sade*. 32 min 14 sec.

2 *Ibid.* 32 min 43 sec.

3 « John Dollard (...) avance la thèse de la frustration et du mécanisme « frustration/agression » : « l'existence de la frustration mène toujours à une forme ou à une autre d'agression ». La violence, dans cette perspective, est le fait de personnes frustrées, privées... » *De l'analyse à l'action*, dans *Faut-il s'accommoder de la violence ?* Op.cit., p.50.



1

Cette machine infernale, qui facilite le meurtre et garantit une mort rapide et équitable à tous ses convives, ne brise pas cette chaîne de présentations amorcée par le réalisateur et son personnage. Par un raccord-utilité, et comme la guillotine n'est pas qu'un simple outil décoratif spécialement conçu pour les fêtes, la logique voudrait, comme elle l'a historiquement fait, qu'elle serve. La guillotine présente au spectateur l'aspect le plus sombre et le plus violent de la Révolution française, une Révolution qui ne se contente pas de l'horreur de donner la mort, mais qui le fait même, et surtout, dans l'euphorie et comme motif de célébration.

Toujours dans la veine du choix esthétique du réalisateur du film qui donne à ce dernier une touche de douceur paradisiaque, la décapitation se passe hors-champ et n'est montré au spectateur qu'un amas de cadavres. Ce plan représentant les guillotinéés, tout en illustrant la violence dans sa dureté et son extrémisme les plus grands, est empreint d'une légèreté, voire d'une beauté, qui ferait presque douter le spectateur de ses penchants nécrophiles. ²



Considéré tout seul et sans aucune indication, ce photogramme pourrait facilement être pris pour un tableau de la renaissance. Le soin particulier qu'a pris le cinéaste pour le positionnement des corps, le cadrage et l'éclairage témoignent de tout l'effort qu'il a déployé afin de jouer sur les contrastes et faire de la violence une splendeur.

Nous croyons que cet embellissement du mortuaire est loin d'être fortuit mais qu'il en dit plutôt long sur le rapport qu'entretiennent les hommes du passé et ceux d'aujourd'hui avec ce dernier. En effet, les Français considéraient la guillotine, par sa précision, sa rapidité et son innovation comme une œuvre d'art ; pour eux son utilisation dans ces

1 *Sade. Op.cit.*, 47 min 22 sec.

2 *Ibid.* 01 h 00 min 12 sec.

conditions de la Révolution était la garantie d'un monde meilleur. L'Homme d'aujourd'hui n'est pas en reste puisqu'il commence à maîtriser à la perfection, par toutes les recherches qu'il consacre à l'armement, les avancées scientifiques dans ce domaine et l'entretien de son rapport belliqueux à la vie, « l'art de tuer ».

Cette violente splendeur, en plus d'être l'image-conséquence de la violence et la mort donnée par le supplice de la guillotine, est également, par son contexte, une violence « perverse » à l'encontre des prisonniers/résidents de la prison/couvent de Picpus. Ignorant le sort que leur réserve une Révolution qui les a enfermés pour le seul motif d'appartenir à l'ancienne classe aristocratique, ce tableau de la mort qui s'est incrusté dans leur havre de paix est la représentation d'un avenir qui ne pourrait qu'être leur, voire ne saurait tarder à se réaliser. Plus qu'une agression visuellement spirituelle qui rappelle à celui qui la regarde, chaque fois qu'il le fait, le funeste avenir qui l'attend ; ce spectacle mortuaire possède un pouvoir torturant qui se distingue par son omniprésence et sa perversité.



1



2

Loin des yeux, mais toujours près du nez ; la violence révolutionnaire réussit à s'incruster encore une fois au sein des foyers et étouffer davantage, par l'odeur putride des cadavres, des prisonniers déjà enfermés. Souffrant à la fois de l'odeur, de sa présence constante et du fait qu'à cause d'elle ils ne peuvent même pas ouvrir les fenêtres de leurs chambres/cellules, les prisonniers/résidents voient leur oppression doubler. Cette situation est allégorique de l'atmosphère délétère de la Révolution qui, tout en étant une violence directe, par ses manifestations publiques, n'en demeure pas moins « perverse » par son omniprésence dans l'esprit des gens qu'elle fait souffrir psychologiquement. Ce qui vaut pour la Révolution française, vaut pour toutes les révolutions et les guerres, qu'elles soient passées ou encore d'actualité ; elles tuent surtout ceux qui les vivent. Ce fait, l'héroïne du film en fait le constat lorsqu'elle s'adresse à Sade en lui décrivant l'état des résidents de la

1 *Sade*. Op.cit., 01 h 01 min 28 sec.

2 *Ibid*. 01 h 01 min 05 sec.

manière suivante : « Ils sont partout, ils marchent comme des âmes du purgatoire... c'est comme si on était mort avant de l'être »¹. Cette métaphore n'est pas que textuel, Jacquot Benoît l'illustre également en image comme le démontre ce plan :



Après l'intrusion des cadavres, un des couloirs du Picpus s'est transformé en un purgatoire terrestre. Cette transformation prend forme dans un cadrage en gros plan où une femme, toute vêtue de noir, occupe le premier plan et presque le tiers du cadre. La mort, la violence et la révolution sont autant d'éléments négatifs qui peuvent être représentés par cette figure noire qui tourne le dos au spectateur. Par l'utilisation d'une grosse focale, les personnages vêtus de blanc en arrière-plan apparaissent flous, ce qui leur donne une apparence plus angélique et confirme leur statut de victimes. Leur malheur, voire mort, est causé par celle qui les fixe et contraste avec leur clarté ; sa seule présence au cadrage a une conséquence « néfaste » sur la perception que l'on a des autres.

Malheureusement, au moment où par le passé cette présence dérangeante se faisait momentanée et intermittente, de nos jours, comme l'exprime très justement Thomas Ferenczi, elle devient *protéiformellement* constante :

« Or voici qu'avec la fin du communisme et le triomphe des démocraties, la violence, loin de continuer à décroître, surgit à nouveau sur le devant de la scène : violence du chômage et de la misère, violence des révoltes dans les banlieues et les quartiers défavorisés, violence au quotidien dans les familles, les écoles, les villes, violence des guerres qui continuent à ravager certaines parties du monde... La violence contemporaine (...) apparaît moins organisée, ses objectifs semblent plus confus, ses méthodes plus spontanées, sa logique plus difficile à percevoir. »³

Devrait-on alors baisser les bras et s'accommoder à toute violence qu'elle soit perverse ou directe et/ou accepter un quotidien et une vie dont le thème majeur serait la violence sous toutes ses formes ? Une chose est sûre, la réponse des artistes contemporains

1 *Sade*. Op.cit., 01h 03 min 13 sec.

2 *Ibid*. 01h 02 min 06 sec.

3 *Politique ou barbarie*, dans *Faut-il s'accommoder de la violence ?* Op.cit., p.16.

est profondément négative. À travers leurs œuvres et la représentation qu'ils y font de ce fléau commun à la Révolution française et notre actualité, loin de s'accommoder ou de cautionner, ils dénoncent, en dévoilant au spectateur les différentes manifestations de ce mal et les conséquences néfastes de sa conception pragmatique et utilitariste.

Contrairement à un rapport à l'Histoire où la diversité et la différence des lectures sont de mise, la représentation de cet important moment de l'Histoire qu'est la Révolution française est réalisée à travers un consensus intéressant. En choisissant tous, sans commun accord, de donner la même image de la Révolution et de se focaliser sur l'un de ses traits les plus regrettables ; ils tirent la sonnette d'alarme à propos d'une situation à la fois grave urgente et intemporelle. Ils font surtout de la représentation, un choix et une sélection par lesquelles un regard critique est porté à la fois sur le passé et le présent, voire même le futur.

CHAPITRE III

Le personnage multiple : la figure et ses doubles

a) - La foule : une brutalité au pluriel

Analyser l'imaginaire contemporain du XVIIIème siècle dans sa constituante temporelle tout en prenant le temps de réfléchir sur les différents types de rapports que peuvent entretenir l'art et l'Histoire a permis de mettre en évidence deux points : le premier est que la principale différence entre l'art et l'Histoire se trouve être leur plus important point commun. Quand bien même l'artiste, cinéaste ou romancier, par le pacte qui le lie à son public – lequel diffère de celui qui lie l'historien au sien – n'affirme ni ne prétend à aucune véracité des faits relatés ; il se trouve possesseur d'une « vérité » qui nous semble plus authentique que celle revendiquée par l'historien.

Le deuxième point, contrairement au premier où l'artiste propose une relecture du passé afin de déconstruire la version officielle des faits et d'en douter, se résume au fait que le regard fictionnel est plutôt une focalisation, voire une boursouffure, sur un point précis de l'Histoire. La raison de cette concentration artistique est la même dans les deux thèses : un rapport au passé sous le signe de la sensibilité humaniste. Placer l'Homme au centre de la fiction permet à la fois de lui donner l'occasion de se défendre face à une potentielle injustice historique et dénoncer un mal intemporel dont il est victime.

La présente partie sera pour nous l'occasion, à l'instar des artistes, de placer l'Homme du siècle des Lumières au centre de notre travail afin de cerner l'identité que lui prête l'Homme d'aujourd'hui.

Le premier personnage dont nous allons interroger l'imaginaire et la représentation est celui de « la foule ». Si nous avons choisi de considérer « la foule » comme personnage à part entière c'est pour différentes raisons.

Tout d'abord, c'est la logique narrative même des textes et films interrogés qui, par le rôle important que ces derniers lui donnent dans leur déroulement diégétique, l'impose comme actant incontournable. Cette grande importance donnée à la foule, tout en lui étant historiquement due, nous permet également de mettre la lumière sur l'élément qui, aux côtés des révolutionnaires de tous bords, porte la plus grosse part de responsabilité dans la violence où a baigné la Révolution française. Comme la foule n'est pas spécifique ni au siècle des Lumières et encore moins à la Révolution, étudier fictionnellement la foule passée revient également à porter un regard sur celles contemporaines. Ce choix de la foule comme personnage trouve une énième justification dans sa propre nature qui arrive à mettre côte à côte le plus illustre savant et le gueux le plus misérable et nous permet ainsi de saisir, d'un seul coup, une infinité d'hommes et de femmes de couches et d'horizons différents :

« Au sens ordinaire le mot foule représente une réunion d'individus quelconques, quels que soient leur nationalité, leur profession ou leur sexe, et quels que soient aussi les hasards qui les rassemblent. D'un point de vue psychologique, l'expression foule prend une signification tout autre. Dans certaines circonstances données, et seulement dans ces circonstances, une agglomération d'hommes possède des caractères nouveaux fort différents de ceux des Individus composant cette agglomération. La personnalité consciente s'évanouit, les sentiments et les idées de toutes les unités sont orientés dans une même direction. Il se forme une âme collective, transitoire sans doute, mais présentant des caractères très nets. La collectivité est alors devenue ce que, faute d'une expression meilleure, j'appellerai une foule organisée, ou, si l'on préfère, une foule psychologique. Elle forme un seul être et se trouve soumise à la loi de l'unité mentale des foules. »¹

Afin d'analyser ce personnage, nous nous baserons essentiellement sur l'ouvrage *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon. Cette œuvre, que le journal « Le Monde » et « les éditions Flammarion » considèrent comme faisant partie des vingt livres ayant changé le monde, fera office de révélateur dans le développement du portrait que font les cinéastes et romanciers contemporains du personnage qu'est la foule. Comment est représentée cette dernière dans les différentes œuvres traitées ? Y a-t-il des points communs entre toutes ces représentations ? Les remarques et les analyses de Gustave Le Bon, trouvent-elles un quelconque écho représentatif dans notre corpus ? Dans quelle mesure cette nouvelle focalisation représentative nous éclaire-t-elle sur la situation présente ? Nous essayerons, dans la mesure du possible, de proposer des réponses à toutes ces questions en nous basant sur les œuvres de notre corpus mettant en scène ce personnage sous différents angles.

¹ Gustave Le Bon, *Introduction à la psychologie des foules*, Paris, PUF, Quadrige, 1963. p.17.

La définition que propose Gustave Le Bon de la foule se développe à travers tout son livre. Ne s'arrêtant pas à ses simples forme et constitution, le sociologue tente, par le recours à la psychologie et les outils qu'elle propose, de saisir sa « logique », d'expliquer ses comportements et de comprendre ses rouages internes ; et ce afin de l'assimiler et de prévoir, autant que faire se peut, sa conduite. Dans le but de réussir son dessein, il commence par établir une différence basique entre « la foule » et « la foule psychologique »¹ ; la principale distinction entre les deux réside dans le fait que dans le cas de la deuxième, les éléments la constituant perdent leur singularité et se fondent dans une masse qui les oriente, sans que chacun d'entre eux l'ait consciemment fait, dans une direction unique.

Cette cohésion fusionnelle se réalise par le moyen d'un nivellement vers le bas qui occulte tout ce qui caractérise le conscient et les apports de la civilisation chez l'Homme au détriment de sa nature inconsciente, voire sa bestialité. Parmi les conséquences d'un tel changement, nous retrouvons celle qui explique en grande partie la dégénérescence révolutionnaire : le penchant de la foule vers la violence et la destruction.

« Jusqu'ici ces grandes destructions de civilisations trop vieilles ont constitué le rôle le plus clair des foules. Ce n'est pas, en effet, d'aujourd'hui seulement que ce rôle apparaît dans le monde. L'Histoire nous dit qu'au moment où les forces morales sur lesquelles reposait une civilisation ont perdu leur empire, la dissolution finale est effectuée par ces foules inconscientes et brutales assez justement qualifiées de barbares (...) Les foules n'ont de puissance que pour détruire. Leur domination représente toujours une phase de barbarie (...) Par leur puissance uniquement destructive, elles agissent comme ces microbes qui activent la dissolution des corps débilités ou des cadavres. Quand l'édifice d'une civilisation est vermoulu, ce sont toujours les foules qui en amènent l'écroulement. C'est alors qu'apparaît leur principal rôle, et que, pour un instant, la philosophie du nombre semble la seule philosophie de l'Histoire. »²

Dans *L'affaire du collier*, les événements du film se passent lors des derniers instants de la monarchie ; un moment où, selon Le Bon, la royauté commence à perdre les forces sur lesquelles elle reposait. Charles Shyer introduit cette tension que vit le pouvoir

1 « Mille individus accidentellement réunis sur une place publique sans aucun but déterminé, ne constituent nullement une foule au point de vue psychologique. Pour en acquérir les caractères spéciaux, il faut l'influence de certains excitants... À certains moments, une demi-douzaine d'hommes peuvent constituer une foule psychologique, tandis que des centaines d'hommes réunis par hasard peuvent ne pas la constituer...Lorsqu'une foule psychologique est constituée, elle acquiert des caractères généraux provisoires, mais déterminables. A ces caractères généraux s'ajoutent des caractères particuliers, variables, suivant les éléments dont la foule se compose et qui peuvent en modifier la constitution mentale. » *Introduction à la psychologie des foules*. Op.cit., p.18.

2 *Ibid.* p.13.

par la réplique « Dans les rues de Paris on voyait sa majesté sous un jour très différent »¹ suivie d'une première apparition de la foule qui montre toute la grandeur du contraste entre les préoccupations des gens du Palais et celles du peuple.



2



3

Alors que le cardinal, victime d'une tromperie le laissant croire qu'il était en correspondance avec la reine, pensait que sa relation avec cette dernière était en train de devenir plus chaleureuse, celle du peuple le devenait réellement. Cette première apparition de la foule est faite sous le signe de la violence pure et dure. En effet, l'ouverture de la courte scène qui lui est consacrée se fait par un insert sur un feu pyromane qui diffère de celui de Prométhée mais qui finit par mener tout autant à la souffrance. Après les différents plan enflammés, le spectateur se retrouve faisant partie, par la position de la caméra et l'angle choisi par le réalisateur, du cercle d'une foule psychologique orientée vers le meurtre symbolique de Marie-Antoinette.

Ce plan est très audacieux puisqu'en brisant le quatrième mur, il permet au spectateur de vivre, à travers cette fiction, l'expérience de faire partie d'une foule. Il lui permet surtout d'expérimenter ce que Le Bon n'a fait qu'étudier : l'impuissance et l'effacement de la personnalité, le surgissement des pulsions les plus bestiales, la forte tendance à la destruction et surtout l'incapacité à remettre en question la direction qui est prise par ce torrent qu'est la foule. Tout comme le déroulement fatal et sans coupure de la fiction devant les yeux du spectateur se réalise sans son accord tout en exigeant sa présence, l'appartenance à une foule psychologique est une fatalité où l'on est tout autant acteur que spectateur.

À la fin du film, la foule fait une deuxième apparition encore plus violente et décisive que la première. Le meurtre symbolique et fantasmé de Marie-Antoinette y devient une réalité dont la foule, le spectateur et même le réalisateur sont coupables.

¹ Réplique du film de Shyer Charles, *L'affaire du Collier*. 41 min 56 sec.

² *Ibid.* 41 min 52 sec.

³ *Ibid.* 41 min 57 sec.



1



2



3

Le premier photogramme montre le tranchant de la guillotine avec, en arrière-plan, une foule nombreuse. Lorsque nous prenons le temps de faire une analogie avec la première scène où est présente la foule, nous nous rendons compte que le feu est tout simplement remplacé par ce nouvel instrument à donner la mort ; autrement dit, et tout comme le feu était l'arme par laquelle la foule commet le meurtre symbolique, la guillotine est celle avec laquelle elle réalise l'effectif.

Ce meurtre, le réalisateur a choisi non pas d'en montrer la violence, mais plutôt de la faire vivre au spectateur en l'en rendant bourreau et complice. Deux éléments évoquent la décapitation de Marie-Antoinette et l'implication du spectateur : le premier est un plan qui montre le corps de la femme allongée avec deux bourreaux à ses côtés – le réalisateur et le spectateur ? – avec sa tête en hors-champ ; la caméra s'arrête au point précis que la lame du rasoir vise, ce qui porte à croire que la caméra empreinte l'œil de cette dernière. Le deuxième est un plan qui montre, l'activation du mécanisme de la guillotine. Encore une fois, l'angle choisi par le réalisateur pour son cadrage possède un pouvoir immersif qui donne au spectateur l'illusion de faire partie de la scène, la justesse avec laquelle il montre la main qui active le mécanisme – et par la même occasion tue – copie en tous points la manière dont aurait vécu, et ce qu'aurait vu, le spectateur s'il était le véritable acteur du fait.

1 *L'affaire du Collier. Op.cit.*, 01 h 43 min 58 sec.

2 *Ibid.* 01 h 44 min 24 sec.

3 *Ibid.* 01 h 44 min 27 sec.

Tout porte à croire que cette immersion cinématographique que propose Charles Shyer a pour ultime but de faire vivre à son public l'expérience de faire partie d'une foule. Plus qu'un simple désir de simulation, c'est surtout une confrontation, entre la conscience individuelle, présente lors du moment de la vision du film, et l'inconscience violente que procure l'ivresse du nombre¹, par laquelle le cinéaste tente d'illustrer tout le danger, voire la folie, d'une telle situation. Chantal Thomas, empruntant la voix de son personnage principal Olympe, établit un parallélisme très intéressant, entre l'impuissance individuelle, la pauvreté et la force que procure le regroupement pour expliquer d'une façon très juste l'impression de toute-puissance qui gagne l'individu :

« Chez nous, il n'y avait presque rien à casser. Un pauvre en colère, c'est pathétique. C'est pourquoi ils font des émeutes, les pauvres, ils se regroupent, pour pouvoir casser ensemble et s'attaquer à des choses que, seuls, ils n'auraient pas la force de détruire. Ils n'ont pas de petites choses à se mettre sous la main, ils s'attaquent donc à de grandes choses, mais pour ça, il leur faut être nombreux »²

Dans *L'archange et le procureur*, Christophe Bigot dépeint une foule tout aussi meurtrière, consciente du pouvoir que lui procure son nombre et surtout beaucoup plus fine stratège. Alors qu'au début, c'était le procureur de la lanterne, Camille Desmoulins, qui était présenté comme donnant la parole à la guillotine et lui suggérant ses prochaines victimes, il s'est avéré par la suite que ce pouvoir qu'il croyait détenir par le biais de son statut de journaliste n'était en réalité pas sien, mais plutôt celui que la foule a bien voulu daigner lui prêter en l'acceptant dans ses rangs.

« Chaque jour, la meute signalait de nouveaux noms à la vigilance du comité de sûreté générale. Hébert, dans son odieuse gazette, réclamait la tête de Dillon, et commençait à mentionner avec insistance les noms suspects de Camille et de Danton. »³

Ce retournement de situation orchestré par l'écrivain arrive à point nommé au moment où le héros, sujet à une prise de conscience et des remords qui en découlent, décide

1 « La foule n'est pas seulement impulsive et mobile. Comme le sauvage, elle n'admet pas que quelque chose puisse s'interposer entre son désir et la réalisation de ce désir. Elle le comprend d'autant moins que le nombre lui donne le sentiment d'une puissance irrésistible. Pour l'individu en foule, la notion d'impossibilité disparaît. L'individu isolé sent bien qu'il ne pourrait à lui seul incendier un palais, piller un magasin, et, s'il en est tenté, il résistera aisément à sa tentation. Faisant partie d'une foule, il a conscience du pouvoir que lui donne le nombre, et il suffit de lui suggérer des idées de meurtre et de pillage pour qu'il cède immédiatement à la tentation. » *Introduction à la psychologie des foules*. Op.cit., p.26.

2 *Le testament d'Olympe* Op.cit., p.128.

3 *L'archange et le procureur*. Op.cit., p.220.

de quitter le navire et surtout de ramer à contre-courant¹. En voulant priver la foule de son « droit » le plus précieux à la violence, il s'est à la fois attiré ses foudres et vu aussitôt remercié puis remplacé par une personne allant dans le sens que prend son torrent. L'écrivain nous présente dans son roman une foule tellement sanguinaire que, n'acceptant aucunement le fait qu'on puisse lui ôter son plaisir/droit de donner la mort, elle est prête à infliger le supplice à un cadavre rien que pour satisfaire ses désirs bestiaux et se conforter dans sa souveraineté :

« Je ne reconnus pas Robespierre dans ce visage tuméfié, entouré de bandes de tissu collées par du sang noirci. J'eus le cœur serré par ce spectacle pitoyable.
- Mais que lui est-il arrivé ? demanda un badaud.
- Il a voulu se suicider, répondit la commère. Heureusement qu'il s'est raté !
Il n'était pas question qu'il vole au peuple un spectacle pareil !
- On aurait guillotiné son cadavre ! répondit une autre femme d'un ton rassurant. »²

Cette exécution de Robespierre, où la foule *Bigotienne* dévoile toute sa barbarie, fait partie des quelques rares événements violents que Jacquot Benoit a intégré dans son film, c'est également le seul où la foule révolutionnaire est représentée. Étant dans une approche plus suggestive où la décapitation n'est pas crument montrée au spectateur mais où les éléments y faisant référence sont distillés ; le réalisateur, tout en filmant une scène censée être plus ou moins gore, arrive à ne pas détoner avec l'atmosphère générale du film tout en montrant une foule qui prend plaisir au spectacle auquel elle assiste.

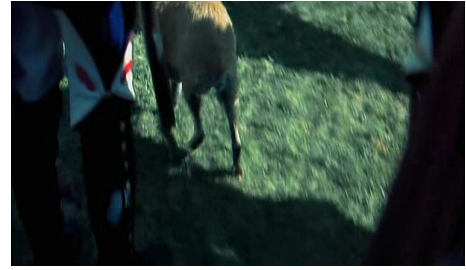
Ce qui a attiré notre attention dans cette séquence, ce ne sont pas toutes les caractéristiques de la foule déjà développées chez les autres artistes et qui sont présentes dans celle-ci, mais plutôt l'ajout tacite, à travers un photogramme tellement discret que pour l'apercevoir la lecture du film se doit d'être faite en ralenti, d'une nouvelle. Dans un plan-séquence qui démarre dans le dos de la foule et où l'on peut apercevoir à la fois une partie de cette dernière et en arrière-plan la scène du supplice, la caméra se déplace pour rejoindre Robespierre là où il lui est destiné de rendre son dernier souffle. Étrangement, et juste au moment où la caméra arrive aux premiers rangs pour changer de direction et rejoindre la guillotine, ce ne sont pas des personnes que nous apercevons, mais plutôt un mouton.

1 « À chaque époque il y a un petit nombre d'individualités qui impriment leur action et que la masse inconsciente imite. Il ne faudrait pas cependant que ces individualités s'écartassent par trop des idées reçues. Les imiter serait alors trop difficile et leur influence serait nulle. C'est précisément pour cette raison que les hommes trop supérieurs à leur époque n'ont généralement aucune influence sur elle. L'écart est trop grand. » *Introduction à la psychologie des foules*. Op.cit., p.78.

2 *L'archange et le procureur*. Op.cit., p.277.



1



2

Ce message presque subliminal, tant l'apparition de cet animal nous semble éphémère, est lourd de sens. Il métaphorise une réalité qui trouve écho dans le travail de Gustave Le Bon et dont la foule de la révolution française, à l'image de celles passées ou encore contemporaines, n'est pas consciente : en réalité, et malgré toute la puissance et la force dont elle se croit investie, elle n'est qu'un troupeau servile, commandé et instrumentalisé par un berger.

« Dès qu'un certain nombre d'être vivants sont réunis, qu'il s'agisse d'un troupeau d'animaux ou d'une foule d'hommes, ils se placent d'instinct sous l'autorité d'un chef. Dans les foules humaines, le chef réel n'est souvent qu'un meneur, mais, comme tel, il joue un rôle considérable. Sa volonté est le noyau autour duquel se forment et s'identifient les opinions. Il constitue le premier élément d'organisation des foules hétérogènes et prépare leur organisation en sectes. En attendant, il les dirige. La foule est un troupeau servile qui ne saurait jamais se passer de maître. »³

Alors que d'aucuns pensent que l'Histoire a été écrite par la majorité et que le « Demos » a bel et bien été en possession du « Kratos » qui lui est dû ; un regard un poil profond et surtout beaucoup plus critique, nous permet de nous rendre compte qu'en réalité le peuple/foule n'a - est - été qu'au service de la volonté d'une puissante et influente minorité. En appendice à cette métaphore moutonnaire Le Bon, dans son livre, en tisse une autre, où le berger devient hypnotiseur et le mouton se transforme en hypnotisé, pour expliquer les tenants et les aboutissants de cette manipulation :

« La vie du cerveau étant paralysée chez le sujet hypnotisé, celui-ci devient l'esclave de toutes les activités inconscientes de sa moelle épinière, que l'hypnotiseur dirige à son gré. La personnalité consciente est entièrement évanouie, la volonté et le discernement sont perdus. Tous les sentiments et les pensées sont orientées dans le sens déterminé par l'hypnotiseur (...) Donc, évanouissement de la personnalité consciente, prédominance de la personnalité inconsciente, orientation par voie de suggestion et de contagion des sentiments et des idées dans un même sens, tendance à transformer immédiatement en actes les

1 *Sade*. Op.cit., 01h 23 min 49 sec.

2 *Ibid*. 01 h 23 min 51 sec.

3 *Introduction à la psychologie des foules*. Op.cit., p.73.

idées suggérées, tels sont les principaux caractères de l'individu en foule. Il n'est plus lui-même, il est devenu un automate que sa volonté ne guide plus. »¹

Beaumarchais l'Insolent et *Le parfum* ont été pour Édouard Molinaro et Tom Tykwer l'occasion de compléter le portrait de la foule, dont on connaît d'ores et déjà le caractère violent, la mentalité moutonnaire et l'inconscience, en s'attardant sur sa mobilité et en mettant en scène l'acte de manipulation dont elle est l'objet.

La foule d'Édouard Molinaro, à titre d'exemple, passe par deux états contradictoires en un très court laps de temps. Avant le procès de Beaumarchais, le réalisateur a choisi de filmer la foule de dos, avec une voix-off, regroupant les répliques de différentes personnes présentes, qui montre que cette dernière ne porte pas spécialement l'accusé dans son cœur.

- « - Je te le dis, cette fois Beaumarchais il sera blâmé ;
- Ah tu parles... le roi le soutient !
- ... Il est ruiné.
- Oh tu parles, il a l'habitude !
- Mais qui te parle d'argent, le parlement veut juste sa tête.
- Le parlement ou le roi ?
- Mais c'est pareil, le parlement ou le roi c'est que des chemises. »²



Le temps que le procès finisse et que Beaumarchais émerveille le jury et l'assistance par son éloquence, la qualité de ses arguments et la mise à contribution de ses talents de dramaturge pour sa défense, que débute une nouvelle étape dans la vie de cette même foule qui ironisait naguère sur le sort de celui qu'elle vénérera par la suite. Ce changement aussi brusque qu'inattendu ne repose sur aucune base diégétique mais plutôt sur une des caractéristiques de la foule : sa prédétermination à la contagion. Ce phénomène qui « détermine chez les foules la manifestation de caractères spéciaux et en même temps leur orientation »⁴ est provoqué ici par une personne ayant été séduite par la prestation de Beaumarchais.

1 *Introduction à la psychologie des foules*. Op.cit., p.21.

2 *Beaumarchais l'insolent*. Op.cit., 20 min 45 sec.

3 *Ibid.* 20 min 45 sec.

4 *Introduction à la psychologie des foules*. Op.cit., p.21.



1



2

De ces deux photogrammes où le contage s'adresse à la foule, trois éléments attirent notre attention : tout d'abord le soin particulier qu'a pris le cinéaste pour, cette fois, toujours montrer la foule de face. Ce changement par rapport à la scène pré-procédurale démontre un changement d'orientation qui se manifeste également par une transformation dans le commentaire de la voix-off qui désormais crie : « Il a osé, il leur a dit, les juges sont des vendus... vive Beaumarchais, à bas le parlement »³. Nous notons que ce rapport d'influence, voire d'autorité, est accentué par un axe de prise de vue en contre-plongée où la foule se voit rapetissée, écrasée et dominée par un seul maître-hypnotiseur qui lui dicte l'orientation qu'elle doit prendre.

Tom Tykwer utilise, avec un contraste et une échelle beaucoup plus grands, ce même procédé pour, dans un premier temps, prédire le pouvoir que Jean-Baptiste Grenouille aura sur la foule, et dans un second temps, en montrer la concrétisation. Alors qu'il est arrêté pour de multiples meurtres puis condamné à une peine capitale par supplice, et malgré la mauvaise posture où il se trouve, Grenouille domine ceux qui attendent le voir souffrir dans d'atroces souffrances :



4



5

L'extravagance de cette relation atteint des proportions vertigineuses lorsque même le bourreau qui, quelques instants plus tôt, faisait preuve d'une énorme rage, finit par

1 *Beaumarchais l'insolent*. Op.cit., 28 min 55 sec.

2 *Ibid.* 28 min 54 sec.

3 *Ibid.* 28 min 55 sec.

4 Photogramme du film de Tykwer Tom, *Le parfum*. 02 min 15 sec.

5 *Ibid.* 01 h 57 min 13 sec.

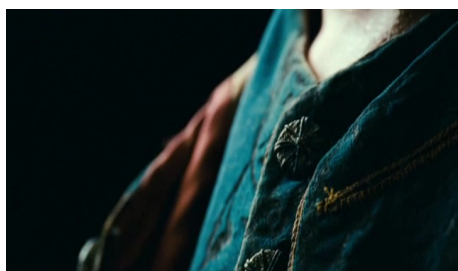
s'agenouiller devant Jean-Baptiste Grenouille dans une position qui rappelle celle du chevalier prêtant allégeance à son Roi. Cette évolution a été possible grâce à une métamorphose formelle - dont nous détaillerons toute la profondeur et la portée métaphorique par la suite - opérée par ce personnage avant de rejoindre la foule. Une séquence constituée uniquement d'inserts nous laisse témoins des raisons du changement :



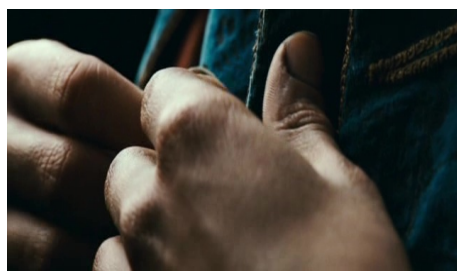
1



2



3



4

Pour passer du Grenouille dont on veut la mort dans d'atroces souffrances au Grenouille divinisé, le personnage a réalisé des changements plutôt légers comparés au résultat obtenu. Une goutte de parfum et une nouvelle tenue ont suffi pour lui faire changer d'apparence et le voir idolâtré par ses bourreaux. Ce miracle, signé Jean-Baptiste Grenouille, rend à la fois patent la facilité du contrôle d'une foule et le fait que, la plupart du temps, les qualités requises pour le faire sont plus formelles que fondamentales. Comme l'indique Gustave Le Bon, cet enchantement est dû également, et surtout, à la séduction communicationnelle dont est capable le harangueur ; une séduction dont Tom Tykwer a

1 *Le parfum*. Op.cit., 01 h 55 min 33 sec.

2 *Ibid.* 01 h 55 min 41 sec.

3 *Ibid.* 01 h 54 min 59 sec.

4 *Ibid.* 01 h 54 min 49 sec.

montré toute la quintessence en ne se contentant pas seulement de changer le comportement de la foule vis-à-vis du héros du film, mais en poussant le vice jusqu'à illustrer les pulsions qui dirigent réellement la foule par une scène où la nature bestiale et inconsciente de l'Homme ressurgit d'une façon presque brutale :

« On s'étonne parfois, à la lecture, de la faiblesse de certains discours qui ont eu pourtant une influence énorme, sur les foules qui les écoutaient ; mais on oublie qu'ils furent faits pour entraîner des collectivités, et non pour être lus par des philosophes. L'orateur, en communication intime avec la foule, sait évoquer



les images qui la séduisent. S'il réussit, son but a été atteint ; et vingt volumes de harangues – toujours fabriquées après coup – ne valent pas les quelques phrases arrivées jusqu'aux cerveaux qu'il fallait convaincre... Les foules sont un peu dans le cas du dormeur dont la raison, momentanément suspendue, laisse surgir dans l'esprit des images

d'une intensité extrême, mais qui se dissiperaient vite si elles pouvaient être soumises à la réflexion. Les foules, n'étant capables ni de réflexion ni de raisonnement, ne connaissent pas l'in vraisemblable : or, ce sont les choses les plus invraisemblables qui sont généralement les plus frappantes. »^{1 2}

Encore une fois, le lecteur/spectateur est amené, fictionnellement, à remettre en question les supposés exploits révolutionnaires où les foules jouent un pseudo-rôle majeur. En appendice au fait que la foule n'a d'autre volonté que celle d'un meneur-hypnotiseur qui la manipule comme bon lui semble, ce dernier - et ça l'Histoire nous l'enseigne pour peu que l'on prenne le temps de faire attention à ses leçons - n'est pas forcément une personne idéalement noble.

Dans un monde où le moindre événement est prétexte pour manifester et se regrouper en masse pour se donner l'illusion de posséder la force et le pouvoir d'impacter le cours des choses ; la fiction, par la mise en scène de ce personnage dans toute sa profondeur, met le lecteur/spectateur devant toute la violence et l'inconscience dont il peut être victime et responsable lorsqu'il se met dans une configuration où son inconscient et sa bestialité prennent le contrôle et le laissent à la merci du premier manipulateur aussi corrompu que séduisant.

1 *Le parfum*. Op.cit., 02 h 02 min 33 sec.

2 *Introduction à la psychologie des foules*. Op.cit., p.42.

S'il y a bien un point commun entre les différentes représentations de la foule dans notre corpus, c'est bel et bien leur intelligence et la sensibilité consciente avec laquelle elles ont été conçues. Loin d'être un simple rassemblement de personnes sans âmes pour les besoins de la trame scénaristique, elles représentent plutôt un personnage complet qui a des traits qui lui sont propres et qui collent parfaitement à une réalité passée, présente et intemporelle. Représenter cette foule psychologique du XVIIIème siècle, revient à pointer du doigt une des causes principales de la tragédie révolutionnaire française tout en tissant en filigrane des liens avec celles contemporaines et en adressant un avertissement pour éviter de futures.

b) - Personnes/Personnages : la légende entre le roman et l'écran

Afin d'analyser la représentation que font les artistes contemporains de l'Homme du XVIIIème siècle, nous avons, dans un premier temps, mis l'accent sur la dimension plurielle de ce dernier. Pour ce faire, nous avons analysé l'imaginaire de la foule révolutionnaire dans différentes œuvres de notre corpus en confrontant l'imaginaire contemporain de ce personnage, tel qu'il est artistiquement représenté, à la description sociologique qu'en fait Gustave Le Bon dans son livre intitulé : *Psychologie des foules*.

De cette confrontation nous avons réussi à pointer du doigt un consensus artistique qui, en étant entièrement en accord avec les réflexions développées par Le Bon, fait de la foule une entité foncièrement violente dont la manipulation peut être chose aisée pour peu que le meneur sache comment diriger un troupeau.

Ces caractéristiques de la foule, Voltaire en était, bien avant Gustave Le Bon, on ne peut plus conscient. Il n'a cessé de rappeler, en sa qualité de conseiller, aux différents monarques dans la cour desquelles il s'est installé tout au long de sa vie, le danger que peut représenter le peuple pour la stabilité de leur règne et pour le progrès de leurs États :

« L'abondante documentation que Voltaire a recueillie, en vue de *La Henriade*, puis de ses ouvrages historiques, l'a amené à la conclusion désolante que les masses populaires sont la proie facile de la superstition et du fanatisme, mais aussi qu'elles sont capables des atrocités les plus révoltantes et des crimes les plus inhumains. La « populace », comme l'appelle Voltaire, va d'instinct aux formes les plus basses du sentiment religieux et sympathise spontanément avec la partie la plus rétrograde du clergé. »¹

Cette connaissance de la foule a eu des conséquences idéologiques sur la personne de Voltaire qui a commencé à estimer que « la vérité n'est pas faite pour tout le monde, que le gros du genre humain en est indigne et qu'il est à propos que le peuple soit guidé, et

¹ MORTIER Roland, *Voltaire et le peuple*, dans *Le cœur et la raison*, Paris, Édition de l'université de Bruxelles, OXFORD, 1990. p.92.

non pas qu'il soit instruit. Il n'est pas digne de l'être. ».¹ Cet aspect peu connu de Voltaire, voire caché de sa personne, dont seuls des confidences épistolaires privées rendent compte, témoigne de toute l'ambivalence et la profondeur dont l'Homme en général, et ce philosophe en particulier, peut faire preuve.

Toujours dans le dessein d'analyser l'imaginaire contemporain du siècle des Lumières dans sa dimension humaine, notre attention se verra présentement tournée vers la représentation romanesque et cinématographique des personnalités marquantes de cette période. Cette analyse se fera à travers le prisme de l'ambivalence, et ce non pas entre les différentes représentations d'un même et unique personnage dans différentes œuvres, mais plutôt dans son aspect à la fois singulier et multidimensionnel.

Ayant déjà eu l'occasion d'étudier le cas de différentes personnalités tel que Marie-Antoinette, Sade, Théroigne de Méricourt ou encore Camille Desmoulins, nous nous intéresserons cette fois à deux des personnalités les plus polémiques du XVIIIème siècle, les plus présentes dans notre corpus et que nous n'avons pas encore eu l'occasion de traiter : Diderot et Voltaire. Comment se fait la métamorphose de la personne en personnage ? Prend-t-elle toujours la même forme ? De quelle manière se présente l'ambivalence et la multi-dimensionnalité de Diderot et Voltaire ? Quelle est sa portée herméneutique ? Dans quelle mesure ces représentations font-elles survivre la légende entre le roman et l'écran ? Nous essayerons, dans la mesure du possible, de proposer des réponses à toutes ces questions et de démontrer la portée dichotomique et protéiforme des représentations.

Dans son roman intitulé *La jeune fille et le philosophe*, Frédéric Lenormand donne à Voltaire – le héros de cinq de ses fictions – la possibilité de s'exprimer et de renaître au XXIème siècle dans une personnalité fruit de la fusion entre la créativité de l'auteur et sa très grande connaissance de celui qu'il représente. L'aspect du patriarche de Ferney, que nous venons de traiter à travers les réflexions de Roland Mortier, trouve écho dans l'œuvre de Frédéric Lenormand avec, en prime, une justification intéressante de cette vision des choses :

« On parla de *l'Encyclopédie*, qui visait à répandre le savoir dans le peuple. Cette idée faisait bondir le patriarche.

¹ Voltaire et le peuple, dans *Le cœur et la raison*. Op.cit., p.96.

- On ne doit pas donner au peuple le savoir avant le pouvoir ! Si l'on supprime l'ignorance, les gens vont ouvrir les yeux sur leur misère, et si l'on supprime en même temps la superstition, comment supporteront-ils leur sort ? Un pauvre qui se sait pauvre est deux fois plus malheureuse. Vive l'ignorance, vive la religion, vive la bêtise !

Mlle Corneille regarda l'intelligence du siècle faire l'éloge de la stupidité. »¹

Que le déiste² qui ne jure que par « l'écrasement de l'infâme » fasse l'éloge de la superstition, la religion et la bêtise, ça peut paraître absurde. La connaissance la plus élémentaire des travaux de Voltaire et de ses convictions suffirait à tout lecteur pour regarder ce passage d'un œil sceptique et d'accuser l'écrivain d'ineptie et d'invraisemblance. Cela dit, ses réflexions n'en demeurent pas moins détentrices d'une forme de logique, certes sophiste, qui leur est intrinsèque et qui peut être appuyée par le support ostensible de Voltaire pour les despotismes éclairés.

À l'instar de cette lecture, une autre sous le signe de l'ironie et de l'antiphrase, qui représenterait le côté satirique de Voltaire, est également envisageable. Comme ce dernier discutait avec le duc de Richelieu et qu'il ne pouvait, sans froisser son invité, critiquer le régime et le malheureux état de la société du XVIIIème siècle, il fit preuve d'intelligence et rebondit sur la discussion portant sur *l'Encyclopédie* afin de lui ouvrir à lui, plutôt qu'à ceux qu'il avance préférer garder dans l'ignorance, les yeux sur la misère qui l'entoure.

À défaut d'analyser et de se rendre compte de l'ambivalence et du double sens que peuvent comporter les propos de son bienfaiteur, Mlle Corneille est sujette à une stupéfaction d'un caractère plutôt empirique. Son étonnement vient du fait que, dès qu'elle a posé ses pieds à Ferney, et contrairement à ce qu'il laissait entendre lors de sa discussion avec le duc de Richelieu, son hôte a formulé ses désirs de l'éduquer et « de faire (d'elle), fille d'artisans incultes, l'héritière idéale des lettres et de la philosophie »³.

« Tous les malheurs du monde venaient d'apparaître à ses yeux. La totale misère intellectuelle, la pire qui soit, où la jeune fille avait croupi lui arracha des larmes de compassion (...) Jamais il n'avait encore imaginé à quel point il commettait une bonne action. C'était décidé : il allait lui donner une âme, elle naîtrait une seconde fois, elle serait sa fille...

1 Frédéric Lenormand, *La jeune fille et le philosophe*, Paris, Fayard, 2000. p.249.

2 « La « religion de Voltaire » s'appelle le déisme... Cet aboutissement de Voltaire, exaspération, synthèse et courage de vie qui s'est quelque peu simplifié dans le mot d'ordre fameux « Écrasons l'infâme », n'atteindra jamais à l'athéisme. Puisque l'horloge existe, il faut bien l'horloger... Pour Voltaire, Dieu doit être respecté. Le théisme est le contre même de l'univers de Voltaire. Cette exigence est de l'homme : sur sa longue vie, de quatre-vingt-quatre ans, elle est un sens d'exister. L'« athée » Voltaire est fiction polémique ; il y a un Dieu de Voltaire. » Alphonse Dupront, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, Paris, Gallimard, 1996. p.135.

3 *La jeune fille et le philosophe*. Op.cit., p.78.

- Marie, on va vous peigner l'esprit (...) Qu'avez-vous appris au couvent ?
 demanda Voltaire.
 - Rien je le crains.
 - Quelle chance ! J'allais vous prier de tout oublier !
 Elle réveillait en lui la vocation pédagogique qu'il avait exercée dans la
 douleur au roi de Prusse. »¹

Suite à cet enseignement, Mlle Corneille avait, entre autres, appris « l'orthographe, la subtile différence entre un euphémisme et une litote, un peu de chant, un peu de danse... et tous les beaux-arts pratiqués à Ferney... »² en somme, tout ce qui supprime son ignorance et risquerait de lui ouvrir les yeux sur sa misérable condition de tresseuse de panier en osier. Cette contradiction entre les pensées exprimées par le personnage principal du roman et les actions qu'il y mène ne s'arrête pas là mais s'illustre davantage lorsque ces actions créent une dichotomie dans l'essence même du personnage.

En effet, et tout au long du roman, François-Marie Arouet est représenté par Frédéric Lenormand comme étant un philosophe à l'égo surdimensionné, qui ne supporte aucune comparaison³ et qui pousse le narcissisme au point de se croire l'élément principal du mariage de sa pupille⁴. La supposée descendante de l'illustre Corneille n'hésitera pas à lui en faire le reproche :

« - Quel est le thème de votre nouvelle œuvre ? lui demanda-t-elle.
 - Moi par moi.
 - Cela risque de n'intéresser que vous.
 Elle l'engagea à s'employer pour quelqu'un d'autre.
 - Mlle Corneille me reproche de ne m'intéresser qu'à moi, se mit-il à soupirer
 en toute occasion. »

1 *La jeune fille et le philosophe*. Op.cit., p.100/87.

2 *Ibid.* p.264.

3 « - Quel merveilleux acteur ! s'écria l'écrivain après le premier acte. La prestance d'un Jupiter ! Il est à son apogée !

- Monsieur Le Kain trouve Rousseau très intéressant, dit Mlle Corneille.

Voltaire tempéra aussitôt son éloge :

- Dommage qu'il ait grossi. Il s'est empâté c'est l'âge.

- Il aime beaucoup D'Alembert aussi.

- Il a l'air d'un gros chanoine.

- Il pense que vous devriez écrire des farces.

- Il a toujours été fort laid (...). » *Ibid.* p.120.

4 « - Venez que je vous embrasse, mon garçon ! Vous êtes un héros !

Il l'aurait jugé moins héroïque s'il avait su quelle part il avait pris dans cette affaire. Puis Voltaire fit rentrer Mlle Corneille, qui n'était pas là.

- J'épouse ! Proclama-t-il. Alors ? Est-on content ?

Dupuits se dit fort content d'épouser Voltaire. » *Ibid.* p.298.

Or, il se trouve que cette même Mlle Corneille, qui reproche au philosophe son égocentrisme, change de regard à la première occasion où Voltaire a la possibilité de faire preuve de toute l'étendue de son altruisme. Lorsqu'il eut vent de l'affaire Calas, et loin de se fier au jugements courants ou craindre un quelconque conflit avec les cours de justice françaises, le patriarche de Ferney mène sa propre enquête, s'investit tellement dans cette tâche que Cramer le considère « licencié ès Calas, docteur en calassologie, grand calassologue »¹, décide de faire l'affaire Calas sienne et donne par la même occasion à sa pupille une importante leçon philosophique : Comment l'« écrivain le plus mondain, le plus superficiel et le plus vain que la terre eût porté 'peut' se changer en défenseur de l'honneur humain »².

À travers son roman, Frédéric Lenormand réussit à lui seul et dans une même et unique œuvre à proposer au lecteur non pas un, mais deux Voltaire(s) différents. L'écrivain, avec un personnage aux attitudes doubles, voire contradictoires, et à l'instar de son personnage, donne au lecteur une leçon philosophique sur la profondeur des méandres de l'âme humaine et l'impossibilité de la saisir.

L'Homme, quel qu'il soit, n'est pas un livre ouvert dont les traces d'encre indélébiles nous livrent les vérités et nous permettent de cerner l'essence ; vouloir ou croire pouvoir connaître complètement l'être humain est une prétention qui ne pourrait que conduire à un jugement erroné ou injuste. Preuve s'il en faut, l'énième retournement de situation voltairien qui fait cette fois passer le philosophe de l'humaniste le plus altruiste à l'utilitariste le plus égoïste :

« Richelieu avait justement une bonne nouvelle à ce propos : sur l'intervention de Maurepas, les deux sœurs Calas incarcérées dans des couvents de Toulouse avaient été libérées et s'apprêtaient à rejoindre leur mère à Paris.

Voltaire répondit que c'était merveilleux, tout en pensant : « De quoi se mêle-t-on ? » C'était un dénouement heureux qu'il n'espérait pas si rapide. Il craignait que la veuve, ayant récupéré ses filles, ne cessât le combat. En privé il explosa :

- On essaie d'étouffer l'affaire ! On me vole mes victimes ! C'est une manœuvre détournée !

- Vous devriez vous réjouir de voir, grâce à vous, un peu plus de justice en ce monde, dit Mlle Corneille. »³

1 *La jeune fille et le philosophe*. Op.cit., p.191.

2 *Ibid.* p.192.

3 *Ibid.* p.249.

Voltaire ira même plus loin puisque cette justice qu'il désirait beaucoup moins diligente, il se permettait de l'obtenir par tous les moyens ; quitte à renier, l'espace de sa défense de la famille Calas, l'un de ses principes majeurs en tant que philosophe des Lumières :

« Dans les derniers jours du mois, le brillant épistolier convoqua Donat Calas afin de faire approuver la lettre par son signataire

-C'est très émouvant, admit le jeune homme, le nez dans son mouchoir après l'avoir lue... Mais... la vérité ? dit le jeune Calas d'un air gêné.

- La vérité ! La vérité, c'est ce qu'il faut dire pour sauver votre famille ! La vérité, c'est l'intolérance et le fanatisme ! Vous aurez toute votre vie pour vous pencher sur les vérités de ce monde ! On a roué votre père parce qu'il disait la vérité !

Le petit Calais baissa les yeux vers la lettre avec embarras. »¹

Contrairement au Voltaire de Lenormand pour qui la vérité est secondaire, le Diderot de Gabriel Aghion, sans pour autant que son personnage échappe à une dualité interne, est dans une recherche effrénée de la vérité. Au moment où se passent les événements du film, Diderot s'est attelé à la tâche de rédiger l'article « Morale » pour l'*Encyclopédie*. Cet article passe par différents changements tout au long du film ; les expériences que vit le personnage et les débats auxquels il prend part, font que sa vision et son apport scientifique évoluent parallèlement :



2



3



4



5

1 *La jeune fille et le philosophe*. Op.cit., p.224.

2 Photogramme du film de Gabriel Aghion, *Le libertin*. 01h 23 min 49 sec.

3 *Ibid.* 43 min 03 sec.

4 *Ibid.* 56 min 57 sec.

5 *Ibid.* 39 min 17 sec.

Le parallélisme du montage – par l'utilisation du même espace, éclairage, figurants et contexte diégétique – nous donne l'impression d'assister à une même et unique scène. Cependant, et quand bien même ces quatre photogrammes sont le témoin de destructions qui vont dans le sens d'un même et unique progrès, ils n'en demeurent pas moins, par leur construction, détenteurs d'indices qui permettraient au spectateur, un tant soit peu attentif, de savoir dans quelles conditions ces changements ont été réalisés.

Dans les première et dernière scènes de modification, la destruction de l'article caduc se fait au format papier alors que l'angle de prise de vue choisi pour les filmer est un plan-buste représentant le personnage sur une échelle qui le rapproche de l'objectif de la caméra. Les deuxième et troisième sont filmées soit par un insert ou encore un plan-pied ; deux échelles de représentation où le personnage est ou bien éloigné ou bien absent. Cet éloignement/absence, contrairement au rapprochement, symbolise le désengagement personnel du philosophe qui amorce le changement non pour des intérêts personnels, mais seulement et uniquement pour ceux scientifiques. Les caractères d'imprimerie, eux, par leur poids conséquent et leur nature même, sont l'allégorie d'une transformation fondamentale et lourde de sens.

La nature différente de ces changements trouve son origine dans une ambivalence propre à la représentation d'un Diderot pour qui l'expérience et la théorie peuvent totalement être contradictoires. Tout comme Frédéric Lenormand présente dans son roman non pas un Voltaire, mais plutôt deux, Gabriel Aghion en fait de même dans son film. Libertin, comme le qualifie le titre du film, le philosophe change totalement de personnalité lorsque la morale ne le concerne pas lui mais plutôt un membre de sa famille, et plus précisément sa fille.



1



2

1 *Le libertin*. Op.cit., 38 min 06 sec.

2 *Ibid.* 24 min 16 sec.

Selon qu'il porte une tenue pour recevoir ou qu'il soit dans son plus simple appareil, Diderot passe du plus fervent défenseur du concept du mariage à son plus grand détracteur, ou encore du libertin le plus roué au moraliste le plus édifiant. Cette différence entre l'Homme public et son double privé, entre le père/mari et le philosophe, contraste avec ce qu'avance Roland Mortier par rapport à Diderot en particulier¹ et aux encyclopédistes en général :

« Pour Diderot, et pour les encyclopédistes qui l'entourent, la question primordiale ne se pose plus dans les termes, si souvent employés depuis la Renaissance (et même depuis l'averroïsme), de la double vérité : il le proclame hautement dans l'article « Aigle » : « L'Homme un et vrai n'aura point deux philosophies, l'une de cabinet et l'autre de société : il n'établira point dans la spéculation des principes qu'il sera forcé d'oublier dans la pratique. » (...) Diderot rejettera toujours avec horreur l'idée qu'on doit mentir au peuple, et le cynisme de Frédéric II, tout comme plus tard la servilité de Grimm, ne lui inspirent que de la répulsion. »²

Alors que le Voltaire normandien confirme parfaitement les thèses formulées par Roland Mortier, la représentation aghionienne de Diderot, quant à elle, les contredit totalement. Devrions-nous alors remettre en question les travaux de ce spécialiste du dix-huitième siècle ? Crier au scandale face à une représentation infamante d'illustres personnalités ? *Que nenni*, le seul élément de conclusion que nous pourrions, en toute logique, tirer de la dissemblance entre le discours académique et la représentation artistique est le fait que la légende survit à la personnalité historique et développe sa complexité déjà intrinsèque.

La survie et le développement de ces légendes ne se fait pas seulement par une mise en scène d'encre ou de lumière. Voltaire, tout comme Diderot et d'autres personnalités historiques du XVIIIème siècle, sont métonymiquement un ensemble de symboles et d'idées dont d'autres personnages usent pour défendre des causes auxquelles ils croient. Voltaire, à titre d'exemple et sans pour autant faire partie ni du film *Les chants de Mandrin*,

1 « Sur bien des points importants, qui touchent à l'esthétique, à la morale et à la politique, la pensée de Diderot ne se prête pas à une définition simple et tranchée. Oscillante de nature, toujours sollicitée par d'autres voix, elle se refuse aux tentatives de réductions unilatérales, comme le penseur lui-même se refusait à toute forme d'adhésion inconditionnelle (...) En réalité, cette pensée est très loin d'être négative, ou mue par le seul désir de surprendre. Elle est, au contraire, sensible à la complexité de la vie et des êtres, consciente aussi de ses propres insuffisances. Elle varie comme la personnalité de l'Homme qu'elle habite. » Roland Mortier, *Diderot entre les « têtes froides » et les « enthousiastes »*, dans *Le cœur et la raison*, Paris, Édition de l'université de Bruxelles, OXFORD, 1990. p.190.

2 Roland Mortier, *Projet d'une « philosophie populaire »*, dans *Le cœur et la raison*, Paris, Édition de l'université de Bruxelles, OXFORD, 1990. p.212.

de Rabah Ameur-Zaïmeche, ni du roman *Le testament d'Olympe* de Chantal Thomas est présent dans les deux et y tient un rôle majeur.

« Il essaya en vain de me faire l'amour. Il me frappa à nouveau...

- C'est peut-être ainsi que l'on traite les femmes en Pologne, mais pas ici, monsieur le compte, pas en France ! Pas dans le pays de Descartes et Voltaire.

Je lui rendis ses coups. Nous nous sommes battu comme des chiffonniers. Sa colère avait disparu (...)

J'avais prononcé le nom de Voltaire au hasard, sans y penser. L'influence de Richelieu, sans doute, qui agissait à mon insu. Pour lui Voltaire était un grand homme, le plus grand philosophe du siècle. Et il n'y avait personne pour qui, lorsqu'il écrivait, il soignât davantage son orthographe. »¹



Face à une royauté despotique représentée ou bien dans une posture radicalement machiste ou encore dans une autre totalement opprimante, le Voltaire-idée vient à la rescousse de personnages en mauvaise posture et les supporte dans leur combat contre la tyrannie. Dans le cas d'Olympe par exemple, et lors d'un de ses rendez-vous galant avec le roi dans le parc-aux-cerf, ce dernier se permet de lever la main sur elle. Loin de perdre contenance, elle se défend en évoquant Descartes et Voltaire, mieux, elle se permet même une lèse-majesté tacite qui enlève au roi toute légitimité de gouverner puisque la France n'est pas son pays à lui, mais plutôt celui de Voltaire.

Les contrebandiers - résistants - de Rabah Ameur-Zaïmeche, quant à eux, défendent leurs droits et libertés en organisant des marchés clandestins où, par les prix accessibles de leurs marchandises dénuées des taxes que réclame le roi, ils font la joie des paysans pauvres. Tout au long de ses pérégrinations, et malgré la grande hétérogénéité des éléments qu'elle transporte, la troupe de Mandrin donne toujours une grande importance aux écrits de Diderot, Voltaire et autres penseurs des Lumières. Cet intérêt s'explique surtout par la volonté qu'a la troupe de promouvoir les idées que véhicule cette littérature ; une littérature sans laquelle il ne se seraient point attardés sur le malheur de leur prochain et n'auraient pas défié une royauté qui censure ces mêmes écrits.

Ainsi donc, que ce soit à travers les écrits, les représentations ou la simple évocation idéologique des personnalités telles que Voltaire ou Diderot, il est évident que leur légende

¹ *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.217.

continue de vivre et de se développer. Sans pour autant chercher une fidélité ou une quelconque véracité représentative – vu que nous nous sommes déjà penché sur cette question et nous croyons plus à une disparité herméneutique des lectures – nous nous sommes rendu compte que les représentations qui mettent en scène ces personnages font preuve d'une ambivalence et d'une dualité lourdes de sens.

La différence qui existe entre l'Homme public et ce qu'il est en privé, entre le penseur qui éduque la masse à coup d'idées révolutionnaires et le père qui éduque sa fille, laisse le lecteur/spectateur face à un examen et une lecture des œuvres où les possibilités interprétatives sont infinies. Dans un monde où tout est retouché et où l'idéologie n'est qu'une façade et un tremplin pour une quelconque ascension, l'Homme d'aujourd'hui, par l'aspect manipulateur qu'il ajoute à une complexité déjà grande de sa personne, est détenteur d'une ambivalence plus agressive et porte plus à méfiance et examen critique.

Cela dit, et quel que soit l'angle choisi dans la mise en scène, lorsque l'Homme réussit l'exploit de s'exhausser, dépasser sa simple condition de mortel et se transformer en un ensemble de symboles et d'idées, il atteint une immortalité idéologique qui lui assure non pas une simple résurrection fictive, mais une autre de l'ordre du vécu intemporel.

C) – Les oubliés de l’Histoire : une résurrection d’encre et de lumière

Le XVIIIème siècle, tout comme n’importe quelle époque, n’a pas été fait que de figures qui ont su traverser les âges, de gens qui ont pu marquer - positivement ou négativement - le monde à tout jamais ou encore de personnes lambda. L’injustice intrinsèque à cette dimension de l’existence dans laquelle nous évoluons s’est acharnée sur la mémoire d’intéressantes personnalités en leur ôtant une place dans la mémoire collective et une immortalité qu’ils ont méritée par leur influence qui dépasse le siècle dans lequel ils ont vu le jour.

De tous les rapports qu’entretiennent la fiction et l’Histoire, celui sur lequel nous allons nous pencher dans ce sous-chapitre est d’une nature spéciale et diffère beaucoup de ceux que nous avons précédemment explorés. Tout au long de notre étude de l’imaginaire du XVIIIème siècle dans la littérature et le cinéma contemporains, nous nous sommes rendu compte que la fiction est l’occasion pour tout artiste de proposer sa propre lecture de l’Histoire, de présenter sa vision du passé ou encore de broser, selon sa sensibilité et ses intentions, le portrait d’une personnalité historique.

Ce sous-chapitre sera l’occasion d’analyser comment les artistes ont endossé la casquette d’archéologue et réalisé une fouille minutieuse dans le passé afin de faire sortir de l’ombre des personnalités inconnues du grand public. Pour ce faire, nous allons nous intéresser au destin fictionnel de trois personnalités : Jean-Baptiste Pussin, Maria Anna Mozart et Baptiste V***. Le premier est l’un des subordonnés du célèbre Philippe Pinel, médecin français considéré comme étant le fondateur de la psychiatrie moderne ; la deuxième est la sœur du non moins célèbre Wolfgang Amadeus Mozart, compositeur de génie, connu pour son talent précoce qui lui a valu, ainsi qu’à sa famille, l’invitation et la considération des plus grandes cours d’Europe ; le troisième, lui, et contrairement aux deux

autres, n'a pas réellement existé mais il est l'archétype représentatif d'une catégorie d'individus.

Comment sont présentés ces trois personnages ? Y a-t-il des points communs dans leurs histoires ? Dans quelle mesure l'ombre de l'injustice plane sur le destin de ces trois personnes ? L'injustice est une fatalité ou plutôt un sort provoqué par les actions humaines ? Y a-t-il une morale derrière la représentation de chacun de ces oubliés de l'Histoire ? Nous tenterons, autant que faire se peut, de proposer des réponses à tous ces questionnements en gardant toujours en tête notre projet de base qui est de cerner l'imaginaire du XVIIIème siècle dans sa composante humaine.

Dans *Couleur du temps*, Françoise Chandernagor retrace la vie – La tragédie ? – de Baptiste V***. Fils d'un artisan vergetier et d'une miniaturiste, Baptiste fera carrière dans la peinture, deviendra par la suite peintre officiel de la cour et verra ses tableaux présents dans les plus grandes expositions parisiennes. Toute cette gloire n'est qu'éphémère puisqu'à la fin de sa vie il sera victime d'une méconnaissance à la fois contemporaine et ultérieure.

L'entrée dans le monde de la peinture a été pour Baptiste V***, tout comme pour son frère aîné, socialement et génétiquement imposée. Il n'a pas plus choisi sa carrière que son sexe ou ses parents :

« De cette union de la brosse et de la couleur naquirent deux peintres : V*** l'aîné, prénommé Nicolas ; et, en 1690, notre V*** dit V*** le jeune, prénommé Baptiste. Pas question, bien sûr, d'imaginer les frères V*** délaissant le commerce pour répondre à l'appel d'une vocation : des folies de cette espèce vous auraient mené droit à l'hôpital ! À cette époque, on entre dans l'art comme on entre dans la boulangerie – par héritage ou voisinage. »¹

Quand bien même le *fatum pictural* n'a été choisi par aucun des deux frères, Nicolas, contrairement à son puîné, a eu la chance de se voir obligé d'embrasser sa vocation. L'épanouissement et la réussite qu'il en tira se dégagent à la fois de son choix de la peinture d'Histoire comme spécialité et la maîtrise qu'il eût de cette discipline considérée comme l'apanage des plus talentueux peintres. Aux antipodes de son grand frère, et lorsqu'est venu le temps pour lui de choisir sa spécialité picturale, V*** le jeune n'avait « au fond... pas plus envie d'être portraitiste qu'animalier, fresquiste ou miniaturiste : il n'aimait pas la

¹ Françoise Chandernagor, *Couleur du temps*, Paris, Gallimard, 2004. p.12.

peinture. Il aimait V*** l'ainé »¹. Un amour qui le poussera à suivre aveuglément, lors de l'examen d'accès à l'Académie, les pas d'un frère dont il n'a ni la passion ni le talent.

« Toujours est-il que « le 6 avril 1718 le sieur Baptiste V***, Parisien, s'étant présenté aux membres assemblés de l'Académie royale, et ayant été agréé au vu des œuvres qu'il a montrées, il lui fut ordonné de faire pour sa réception un *Consummatum est* de douze pieds de haut » (...) Un *Consummatum est* ! Un Christ, et un Christ expirant encore ! Haut comme un retable ! Tout cela exigé d'un peintre pour dames, spécialiste du « portrait de cabinet » ! Enfin le 15 Décembre 1720 (il a trente ans), l'Académie, ayant trouvé sa composition « un peu confuse », le reçut, non comme peintre d'Histoire, mais comme « peintre dans le talent particulier des figures modernes travesties ». Académicien certes, mais de second rang. »²

Avant même de se résigner à vivre une vie qu'il n'avait pas choisi, et ne réussissant pas à être admis comme peintre d'Histoire à l'Académie, Baptiste V*** savait qu'il « (n'était) doué (que) d'un talent modeste, (et qu'il) devrait limiter ses ambitions aux arts les moins relevés et se contenter d'être un bon portraitiste... »³. Ainsi donc, et comme si un premier niveau n'était pas suffisant, V*** le jeune s'offrait le luxe d'être résigné même dans sa résignation première.

Cette mise en abîme de la soumission se poursuit lorsque, loin de posséder la liberté que peut se targuer tout artiste d'avoir, il se voit obligé de satisfaire une clientèle qui lui impose, par le pouvoir de l'argent, les détails du portrait qu'il lui réalise. En appendice aux deux précédentes réclusions, une autre, ayant trait à la technique picturale, vient alourdir les chaînes de Baptiste V***, le tirer davantage vers les profondeurs de la résignation et le priver même du statut d'artiste au détriment de celui de simple artisan.

« Mais nous pourrions aussi, si Madame la Duchesse l'aime mieux, représenter Madame la Duchesse debout dans un salon, poussant ses deux enfants vers une console où nous aurions mis le portrait de monsieur le Duc. (Le recours au « portrait dans le portrait », qui permettait d'évoquer avec élégance les absents et les défunts, était l'un des artifices favoris de Largillière ; Baptiste avait beau trouver la ficelle un peu grosse, et la recette, usées, il l'emploierait aussi longtemps que la cour, toujours en retard sur la Ville, continuerait à l'apprécier) (...) « Bien sûr, ce serait encore « un portrait dans le portrait » (...) Ma foi, tant pis ! »⁴

Le seul moment où Baptiste V*** a été libre et artiste est celui où il a décidé de peindre un portrait de famille dans lequel il donnera à la robe de sa femme une couleur tellement spéciale qu'elle lui garantira l'immortalité et la reconnaissance de tous : le

1 *Couleur du temps*. Op.cit., p.16.

2 *Ibid.* p 23.

3 *Ibid.* p 14.

4 *Ibid.* p 32.

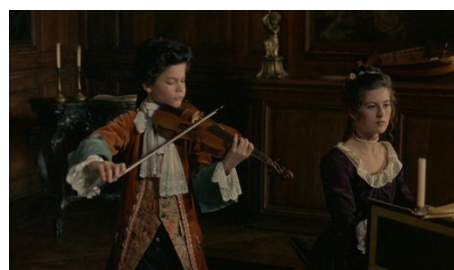
« jaune V*** ». Malheureusement, ce tableau, supposé être l'œuvre de sa vie, seule création qui ne lui a pas été commandée - si ce n'est par sa propre volonté créatrice - « fut accroché dans un angle, loin de toute fenêtre, et si haut qu'il fallait renverser la tête pour deviner les visages »¹, la couleur par laquelle il voulait atteindre la reconnaissance et l'immortalité, elle, passa inaperçue. Loin de réussir à créer le jaune V*** et encore moins à créer une couleur qui représenterait le temps, Baptiste V*** n'a pu peindre en réalité qu'une robe « couleur de lune ».

Que représente la lumière pour un peintre ? Sa raison de vivre peut-être ? Son alliée la plus fidèle ? L'idéal vers lequel il tend ? Une chose est sûre, la lumière est vitale pour le peintre ; vitale elle l'est également pour l'homme derrière le peintre. Maîtriser, sentir et dompter la lumière ne peut se faire sans une illumination intérieure et une liberté éclairée. Telle est, à notre sens, la thèse développée en filigrane par Françoise Chandernagor dans son roman *Couleur du temps*. Les différentes couches d'ombre dans lesquelles le personnage s'est enlisé l'empêchent d'atteindre une émancipation lumineuse qu'il a voulu réussir grâce à une ultime action artistique.

Si Baptiste V*** est dans l'ombre de son frère, la gravité de sa situation est infiniment inférieure à celle de Maria-Anna Mozart. Alors que Baptiste V*** « osait, à quatre-vingts ans, ne plus admirer V*** l'ainé »² et par la même occasion ne plus être dans son ombre, Maria-Anna n'a pas cette possibilité puisqu'elle est condamnée injustement et pendant toute sa vie à être dans l'ombre du sien. Alors qu'ils jouent toujours en duo, et que Maria Anna fournit un effort beaucoup plus important que celui de son frère Wolfgang, puisqu'elle joue deux instruments et non un seul, ce dernier se voit recevoir toutes les louanges et être au centre de toutes les attentions.



3



4

1 *Couleur du temps*. Op.cit., p.157.

2 *Ibid.* p 146.

3 Photogramme du film de René Féret, *Nannerl la sœur de Mozart*. 32 min 33 sec.

4 *Ibid.* 07 min 00 sec.

Cette injustice que subit Maria Anna est retranscrite par le réalisateur à travers la composition photographique et la mise en scène. En ayant en tête la règle des « trois tiers » qui stipule que pour mettre en valeur un sujet, il faut le placer non pas au centre mais plutôt légèrement en haut à gauche, ou à droite, de telle sorte qu'il soit le premier élément à attirer le regard du spectateur, nous nous rendons compte que Wolfgang Mozart est l'élément central à la fois du photogramme et de la représentation.

En appendice à cet aspect-là, il est également à noter que Maria Anna Mozart est toujours placée en second plan, voire en arrière-plan, alors que son jeune frère, lui, est toujours devant. Lorsqu'il arrive que l'axe de prise de vue choisi pour les représenter les met presque sur un même niveau, cette égalité est compensée par une occupation supérieur de l'espace du petit par rapport à sa grande sœur.

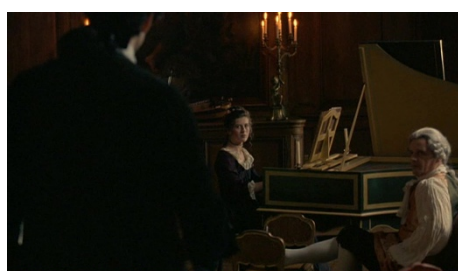
Cela dit, il arrive que, par moments, Anna Maria vole la vedette à son petit frère et obtienne une attention qu'elle mérite largement. Ce changement passe soit par un resserrage du cadre qui, grâce un effet de zoom, ne la montre désormais qu'elle, ou bien par la présence d'une tierce personne cachant Wolfgang Mozart ; une action qui symbolise l'attirance de cet auditeur non pas pour le talent de celui qu'acclame la foule, mais plutôt pour celui de celle qu'on sous-estime.



1



2



3

Malheureusement, le père des deux musiciens est toujours là pour léser sa grande fille et réorienter l'attention vers le plus jeune de ses enfants. Lorsque, à titre d'exemple,

1 *Nannerl la sœur de Mozart*. Op.cit., 01 h 04 min 29 sec.

2 *Ibid.* 01 h 04 min 25 sec.

3 *Ibid.* 06 min 51 sec.

l'homme qui est attiré par le don de Maria Anna vient le féliciter pour ses talents de grand musicien, ce dernier lui répond que c'est son jeune fils précoce qui est à l'origine de la composition, ne faisant aucune allusion à sa fille.

Cette attitude du père envers sa fille, cette préférence qu'il a pour l'élément masculin de sa progéniture, prend racine dans une pensée foncièrement patriarcale et rétrograde. Ceci apparaît tout d'abord clairement dans une discrimination par le sexe où, pour lui, il existe des instruments dont seuls les hommes ont le droit de jouer :



« - Père : Nannerl... je t'ai interdit de toucher à un violon !
- Maria Anna : Quand j'avais son âge, j'excellais au violon, pourquoi me l'interdire tout à coup ?
- Mère : Tu sais très bien que ce n'est pas un instrument pour une jeune fille, ton père te le répète sans arrêt.
- Wolfgang : L'orgue et le violon sont interdits aux filles.
- Maria Anna : On t'a demandé ton avis ?
- Mère : Nannerl, arrête s'il te plaît. »¹

L'interdiction de jouer du violon n'est pas la seule marque d'infériorisation et de discrimination sexuelle dont fait preuve père Mozart puisque selon lui, sa fille (voire la femme en général) n'a pas le talent nécessaire pour réussir dans le domaine de la composition musicale, alors que son fils, lui, l'a à cinq ans.

« - Papa...
- Va te coucher maintenant !
- Je n'ai plus sommeil, je voulais te demander une chose... Est-ce que tu me permettrais d'assister aux cours de composition que tu donnes à Wolfgang ? Tu vois, comment dire, j'entends des notes, des notes à moi, elles résonnent dans ma tête, mais je ne sais pas comment les inscrire... Je ne connais pas les règles et toi qui m'as tout appris, je sais que tu pourrais m'aider à comprendre ce mystère.
- Ma pauvre chérie, il faut connaître les secrets de l'harmonie, du contrepoint ; or c'est inaccessible à beaucoup de monde, particulièrement aux femmes.
- Je me souviens la première fois que Wolfgang a composé quelque chose, il avait cinq ans peut-être, à sa demande je l'ai aidé à tremper sa plume dans l'encrier et j'ai entendu des notes, des notes toutes neuves, qui n'avaient jamais servi, elles ne venaient pas de mon souvenir, et j'ai aidé Wolfgang à les écrire, quand il t'a montré la portée, tu étais avec ton ami Andreas, vous étiez stupéfaits tous les deux, tu as même pleuré d'émotion.
- Tu veux dire que c'est toi qui les avaient écrites ?
- Oui, presque, en partie je ne sais plus... mais je crois... »²

Ces révélations, loin de faire plaisir au père Mozart, sont pour lui un choc et une grande désillusion à la fois dans sa vie d'homme machiste et d'artiste. Ce soufflet confessionnel qu'il a reçu de sa fille, brise son idéal illusoire d'un fils dont le génie dépasse

¹ *Nannerl la sœur de Mozart*. Op.cit., 04 min 33 sec.

² *Ibid.* 45 min 20 sec

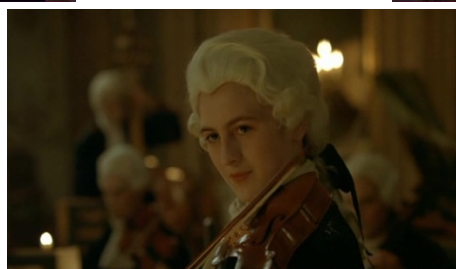
l'entendement et une vision sexiste qui prône la supériorité du sexe masculin sur son pendant féminin. Anna Mozart ira même jusqu'à réussir, par une émancipation éphémère, à réfuter toutes les thèses de son père en parvenant à se produire à Versailles à la demande du Dauphin de France lui-même.



1



2



3

Lors de sa courte liberté, elle intègre l'Académie, apprend la composition et se produit au château de Versailles. En appendice à l'honneur de se faire inviter par l'héritier du trône et le plaisir de voir ses compositions jouées par une troupe d'hommes, supposés selon son père lui être infiniment supérieur, elle se fait plaisir en profitant du fruit interdit qu'est le violon. Lorsque le Dauphin lui fait le compliment sur sa parfaite maîtrise de cet instrument, elle lui répond avec un ton sarcastique : « Mon père a toujours affirmé que seul un garçon pouvait bien jouer du violon... Il ne croyait pas si bien dire. »⁴.

Malgré le fait qu'elle ait réussi, contrairement à Baptiste V***, une émancipation personnelle et artistique, qu'elle ait pu ne plus être, l'espace d'un court moment, dans l'ombre de son frère ; Anna Maria Mozart fut malgré tout rattrapée par l'iniquité d'un père pour qui la notion d'universalisme est inexistante. Cette injustice paternelle finit par la consumer puisque « vouée à son père, elle lui offre sa vie, ses choix, ses rêves, ses amours et son désir de créer. »⁵. Ce dernier réussit à la brider, l'empêchant de composer à tout jamais. Ainsi, selon René Féret, Le grand Wolfgang Mozart n'est en réalité connu du grand

1 *Nannerl la sœur de Mozart*. Op.cit., 01 h 17 min 46 sec.

2 *Ibid.* 01 h 19 min 22 sec.

3 *Ibid.* 01 h 22 min 11 sec.

4 *Ibid.* 39 min 19 sec.

5 *Ibid.* 01 h 51 min 21 sec.

public que grâce aux talent et travaux d'une grande sœur condamnée par l'injustice de son père à l'anonymat.

Si les raisons pour lesquelles Baptiste V*** et Anna Maria Mozart n'ont pas eu la reconnaissance qu'ils méritent sont, pour peu que l'on prenne le temps de regarder leur histoire à travers un prisme éclairé, claires ; Ce n'est pas le cas pour Jean-Baptiste Pussin. Rien dans son parcours d'homme et de militant n'explique le fait qu'il ait fini, à l'instar des deux autres personnalités, dans l'ombre d'une autre personne.

Alors que V*** le jeune et la grande sœur de Wolfgang Mozart sont purement et simplement passés dans l'oubli, Pussin lui est toujours reconnu, mais malheureusement pas à sa juste valeur. Il est dans l'ombre de Philippe Pinel, homme auquel il a tout appris en psychiatrie (avant que la discipline ne prenne forme et soit nommée) et dont il n'est que le second. Dans le roman de Marie Didier, le premier contact entre les deux hommes est raconté d'une manière qui montre un Pussin dans l'action et un Pinel le secondant du regard.

« Tu es dans la cour en train de remettre un pantalon à un malade nu qui se promène paisiblement au milieu des autres insensés. Il ne se débat pas, te regarde hébété, sans peur, un léger sourire sur les lèvres, pareil à un nourrisson à qui on remettrait ses langes. Tes gestes lents, presque affectueux, ont quelque chose de maternel (...) C'est la première image que Philippe Pinel a de toi. »¹

Par son humanité, sa sensibilité et sa générosité², Pussin marque grandement un Pinel qui, « ému par les détresses de Bicêtre » et « respectueux des malades » est très « attentif à 'le' suivre, à 'l'écouter, à 'le' regarder travailler », et qui voit en lui « un allié, un maître³ et sans doute un ami »⁴. Ce n'est pas un hasard si un docteur prend le temps de considérer l'ouvrage d'un simple prisonnier qui a su se libérer de sa condition de malade-prisonnier et gravir les échelons, il a été marqué par la nouveauté du procédé de Jean-

1 *Dans la nuit de Bicêtre*. Op.cit., p.131.

2 « Je te vois agir ici sans avoir le moindre diagnostic de la maladie, uniquement par l'affrontement pur et simple de ta volonté contre celle de l'aliéné, faisant ainsi se lever en lui un conflit entre son idée fixe et la crainte de la punition et obtenant de lui, au moins dans les apparences, la reconnaissance pour la première fois de son délire, bref, de sa vérité. » *Ibid.* p. 142.

3 « Maxime Du Camp raconte la première visite de Pinel à tes côtés dans Bicêtre :

Les fous hurlaient, se démenaient comme d'habitude. Pinel t'aurait dit :

- Quand ils deviennent trop méchants, que faites-vous ?

- Je les déchaîne.

- Et alors ?

- Ils sont calmes ! » *Ibid.* p.178.

4 *Ibid.* p.135.

Baptiste Pussin, sa nature et surtout sa réussite mirobolante marquée par un taux de rémission très intéressant et sans précédent parmi les aliénés.

Malheureusement, et sans raison aucune, Jean-Baptiste Pussin est oublié par une « Histoire officielle 'qui' ne s'étant pas privée de l'effacer simplement de ses étagères glorieuses, alla jusqu'à écorcher souvent l'orthographe de 'son' nom »¹, comme le dit si bien l'auteur. Tout l'humanisme dont il a fait preuve, ne lui a peut-être pas rapporté la reconnaissance qu'il mérite, mais qu'à cela ne tienne, il n'en recherchait aucune, la finalité de ses actions était purement humaine.

Y a-t-il un point commun entre les trois personnages dont le parcours vient d'être analysé ? Bien évidemment, ils ont tous, à la fois été dans l'ombre d'une autre personne, n'ont pas vu leur talent reconnu à sa juste valeur et ont été lésés par une Histoire officielle qui ne leur a pas gardé, en son sein, la place qu'ils méritent. Loin de tout fatalisme, nous ne nous sommes pas attardés sur l'injustice historique que veulent critiquer les artistes à travers leurs fictions mais plutôt sur la crise que rencontre l'Homme dans une société où les Lumières sont loin d'avoir triomphé. Manque d'autonomie, universalisme absent et crise humanitaire, autant d'éléments présents dont pâtissent les hommes du XVIIIème siècle et que nous analyserons dans le prochain chapitre.

¹ *Dans la nuit de Bicêtre*. Op.cit., p.19.

Conclusion

Cette première partie a été pour nous l'occasion de cerner l'imaginaire qui se dégage du phénomène artistique s'intéressant à la période des Lumières. En analysant les œuvres constituant notre corpus à travers ce prisme, nous nous sommes rendu compte de l'importance du consensus qui les réunit et ce quand bien même elles n'aient pas toutes été le fruit d'une même puissance créatrice.

En s'attardant à la fois sur la constituante spatiale, temporelle et anthropologique de ce siècle telle qu'elle est représentée dans les différents médias, nous avons pu, en parallèle, dégager les spécificités de cette représentation et mettre en relief le rapprochement fait par ces artistes entre la période contemporaine et celle passée.

Dans le premier chapitre, nous nous sommes intéressé à tout l'équivoque dont les cinéastes et romanciers investissent les espaces qu'ils représentent et à la manière dont ils inversent la relation qui pourrait les lier au concept de liberté. Le second chapitre a été l'occasion de nous attarder sur l'un des événements majeurs de ce siècle, à savoir la Révolution française. En appendice au fait de n'en montrer que la part violente, la Terreur, cette partie sert à dégager les prémisses d'une vision engagée des artistes qui considèrent la fiction comme étant un tribunal plus juste que celui des hommes. Le troisième et dernier chapitre de cette première partie a pour ambition d'analyser les différents rapprochements entre personnages et personnalités historiques et voir comment la fiction pourrait prétendre à corriger et compléter les lacunes de l'Histoire.

Une fois les bases du projet artistique contemporain cernées, la prochaine partie aura pour ambition d'interroger, dans son rapport à l'actualité et au moment présent, les dangers qui guettent, quelque différents que puissent être leurs contextes, l'Homme du XVIIIème siècle et celui du XXIème.

Deuxième partie

L'art du spéculaire : un miroir entre deux époques

Introduction

Dans *Le rouge et le noir*, Stendhal définit le roman comme étant « un miroir qu'on promène le long d'un chemin ». Cette définition, en appendice de mettre l'accent sur le réalisme dont peut faire cette forme d'écriture et sur la subjectivité qui lui est inhérente, instaure *a posteriori* une intéressante analogie entre le média romanesque et celui cinématographique. Le fait que ce miroir soit en déplacement, implique forcément que l'image qui s'y reflète n'est ni unique ni fixe, c'est une image mobile qui n'est pas sans rappeler celle du cinéma.

L'image qui se présente dans ce miroir, tout comme celle présentée dans les salles obscures, pourrait paraître, au premier abord, pur mime de la réalité, mais c'est loin d'être le cas. Le cinéaste et le romancier sont maîtres du miroir qu'ils promènent le long du chemin, par les choix qui leurs sont propres, la manière précise avec laquelle ils choisissent de manier leur outil et le choix des choses à représenter, ils font en sorte de ne refléter que ce qu'ils désirent et par la manière avec laquelle ils le désirent.

Ayant précédemment mis en relief comment ces miroirs sont utilisés pour à la fois montrer les tares de la société du XVIIIème siècle d'une manière globale et instaurer un parallélisme critique entre elle et celle d'aujourd'hui, le présent chapitre sera plus centré sur l'individu et les problèmes intemporels qui le guettent.

Prenant comme repère une philosophie des Lumières prônant l'émancipation, l'humanisme et l'universalisme, notre objectif sera de voir comment les œuvres analysées dénoncent la malheureuse situation d'un Homme victime des puissances despotiques qui l'entourent et tentent de le garder prisonnier de leur pouvoir. La première partie de ce chapitre sera consacrée à la liberté perdue de l'Homme, la deuxième, quant à elle, s'intéressera au manque d'intérêt donné à son humanité et la troisième et dernière sera l'occasion de montrer comment une inégalité pernicieuse s'instaure entre les différents sexe et race.

CHAPITRE I

L'autonomie face à ses opposants

a) – La liberté, notion interdite au royaume

Dans le dessein d'analyser le phénomène artistique contemporain ayant trait au siècle des Lumières, la première partie de notre travail a été consacrée à l'étude de l'imaginaire de ce dernier tel qu'il se présente dans les films et romans qui constituent notre corpus. De cette analyse où nous avons traité à la fois la constituante spatiale, temporelle et individuelle, force est de constater que malgré le fait que notre regard, tout comme celui des artistes, soit tourné vers le passé ; nos présent et actualité ne sont pas pour autant délaissés puisqu'ils s'y retrouvent représentés également en filigrane.

Si le rapport au présent est normalement lié à la fois au pouvoir démiurgique d'un artiste qui réussit l'exploit de proposer une œuvre avec une profondeur permettant différentes lectures et à celui d'une réception qui fait l'effort de lire l'œuvre à travers un prisme où celle-ci serait capable de proposer les réponses à des questions d'actualité¹, il en est autrement en ce qui concerne le phénomène cerné dont l'analyse se poursuit. Ce phénomène a ceci de particulier que le passé et le présent y sont traités comme étant les deux faces d'une même et unique pièce, voire présents ensemble sur la même face ; aucun effort d'actualisation n'est à faire de la part de la réception, les œuvres que nous étudions sont des miroirs disposant du pouvoir de refléter simultanément l'image passée et présente de celui qui s'y regarde. Ceci est dû au caractère impérissable d'une des composantes essentielles du siècle représenté dans les œuvres que nous analysons : ses Lumières.

« Les Lumières appartiennent au passé, puisqu'il a existé un siècle des Lumières ; pourtant, elles ne peuvent pas « passer », car elles en sont venues à désigner non plus une doctrine historiquement située, mais une attitude à l'égard

¹ « L'interprétation... renferme donc toujours la référence essentielle à la question posée. Comprendre un texte, c'est comprendre la question qu'il pose. Mais un texte du passé n'a pas le pouvoir de nous poser par lui-même à travers le temps, ou de poser à d'autres qui viendront plus tard encore. D'autres questions que celle que l'interprète doit reconstituer et reformuler en partant de la réponse que le texte transmet ou semble transmettre. » Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Coll. TEL, 2015. p.117.

du monde. On continue donc de les évoquer pour, selon les cas et les dispositions de l'auteur de l'appel, les accuser d'être à la source de nos maux anciens et actuels, colonialisme, génocide, règne de l'égoïsme ; ou bien leur demander de venir à la rescousse et combattre nos tares présentes et futures. On se propose alors de « rallumer les Lumières », ou encore de les faire rayonner jusqu'aux contrées et aux cultures qui ne les ont pas encore connues. La raison de cette actualité des Lumières est double : nous sommes tous les enfants des Lumières, même quand nous les attaquons ; en même temps, les maux combattus par cet esprit se sont avérés plus résistants que ne l'imaginaient les hommes du XVIIIème siècle ; ces maux se sont même multipliés depuis. »¹

La similitude foncière entre les maux d'avant et ceux d'aujourd'hui fait en sorte que l'attitude à l'égard du monde cherchant le salut dans les Lumières est on ne peut plus d'actualité. À la question « Vivons-nous actuellement dans un siècle éclairé ? » Kant propose la réponse suivante : « Non, mais bien dans un siècle en marche vers les Lumières. »² ; une réponse qui pourrait être la nôtre mais également celle des cinéastes et romanciers qui nous intéressent. Dans le présent chapitre, nous allons tenter de démontrer comment, à travers leurs fictions, ces artistes représentent simultanément les maux de deux siècles, le XVIIIème et le XXIème.

Les travaux de Tzvetan Todorov et sa nomenclature serviront de base pour ce projet. Nous opterons ainsi pour un prisme ternaire où les Lumières, seule voie par laquelle l'humanité peut passer de l'enfance à l'âge adulte, sont une recherche effrénée d'émancipation qui est régulée à la fois par l'humanisme et l'universalisme. Avant de nous attarder sur l'importance de la finalité humaine des actions et leur universalisme pour prévenir les dérives d'une liberté mal utilisée, nous allons commencer, tout comme pour le premier chapitre de la première partie, par nous intéresser aux dangers qui guettent l'émancipation de l'individu.

Comment est représenté le manque d'autonomie chez l'individu ? Est-il souvent causé par une force contraignante extérieure ? Ou bien est-ce que l'individu représente un plus grand danger pour sa propre personne ? Quels sont les domaines dans lesquelles la liberté est compromise ? Est-il possible de retrouver toute liberté perdue ? par quels moyens ? Nous essayerons, dans la mesure du possible, de répondre à toutes ces questions tout en prenant soin de mettre en relief la présence en filigrane de l'actualité au travers de la fiction.

1 Tzvetan Todorov, *L'esprit des Lumières*, Paris, Laffont, 2006, p.141.

2 Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?* Jean Mondot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1990.

S'il y a bien un personnage qui a connu la soumission et l'asservissement tout au long de sa longue vie fictive c'est Ursule, personnage principal du roman de Chantal Thomas *Le testament d'Olympe*. Son manque d'épanouissement au sein d'une famille miséreuse la mène à briguer une liberté qu'elle considère synonyme de luxe et de richesse. En sacrifiant tout ce qu'elle possède pour s'offrir ce qu'elle croit être son salut émancipatoire, Ursule ne fait que changer de lieux sans pour autant changer d'état ; pire, sa condition devient, au fur et à mesure que son ambition grandit, plus déplorable.

De la simple misère financière, elle passe à une réelle misère existentielle puisqu'elle est devenue dans un premier temps, l'animal de compagnie du duc de Richelieu qui en fait à son tour l'amante et esclave sexuelle du roi de France Louis XV. Ce dernier, pour faire plaisir à la Pompadour, laisse son/leur fils mourir et se débarrasse d'elle en la vendant, tel un objet, à un Bourbon vénal :

« - Je m'appelle Louis de Bourbon, m'a-t-il dit. Louis de Bourbon de Quizière. J'ai été choisi sur ordre du roi pour vous épouser, choisi et payé. Je suis un pauvre gentilhomme de ce désert, de cette malédiction qu'est le plateau d'Aubrac (...) »

Le roi avait payé deux cent mille livres pour se débarrasser de moi (...) Le roi m'avait condamné à l'exil d'Aubrac, convaincu que je n'y survivrais pas... Avec ce désert de neige, la question ne se posait pas. Le pays entier me tenait prisonnière. »¹

La situation que vit Ursule est allégorique d'un mal pernicieux dont souffre la plupart des contemporains de Chantal Thomas. Confondant « liberté » et « luxe », « ambition » et « arrivisme », les individus sont atteints d'une avidité qui les pousse à tout sacrifier pour un vernis éphémère. En répondant aux sirènes d'une société de consommation où l'obsolescence programmée et la péremption planifiée sont devenues monnaie courante, l'Homme devient esclave des objets qu'il croit posséder. Tout comme Ursule perd les plus belles années de sa jeunesse, et sa vie par la même occasion, pour détenir une richesse qui ne sera jamais sienne, l'Homme d'aujourd'hui paie son abondance de luxe par une liquidité qui n'est en réalité que du temps qu'il déduit de sa liberté de jouir pleinement des heures et jours de sa vie ; un temps qu'il passe comme esclave d'un *tripalium* quotidien.

Il est à noter que lors de sa descente vers les enfers, et plus précisément lors de son séjour dans le parc-aux-cerfs aux côtés du roi, Ursule prend part à une conversation aux

¹ *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.271.

allures surréaliste qui, lorsqu'on prend le temps de la lier à la condition des sociétés du passé, du présent, voire même du futur, ne manque vraiment pas de réalisme :

« - Jouez quelque chose pour moi, voulez-vous ? »

Je fus mauvaise.

« - Ce n'est pas grave, dit-il, il n'y a rien que je déteste comme la musique... si ce n'est le théâtre, la danse, la conversation... Ah ! la conversation, c'est peut-être le pire. »

Il se tut, suivit du bout d'un doigt le profil d'une statuette représentant une petite jardinière, son panier au bras.

« - Une des choses qui ajoutent à mon plaisir quand je songe à cette maison, c'est de me souvenir qu'auparavant, sous le règne de Louis XIII, en son emplacement était une réserve de bêtes sauvages. Pas des humains. Des bêtes sauvages. »¹

Deux choses attirent l'attention dans les paroles de Louis XV : son aversion pour la conversation et le plaisir qu'il tire d'une coïncidence mettant bêtes sauvages et humains dans un même espace. En haïssant la conversation, il va sans dire que le roi n'en entretient aucune avec son peuple, il ne prend nullement le temps d'écouter les réclamations et besoins d'un peuple avec qui il n'interagit d'aucune manière. La raison pourrait être le fait qu'il le considère non pas comme son peuple, mais plutôt comme son troupeau ; d'où le plaisir qu'il tire de sa réflexion mettant ses esclaves sexuelles et les bêtes sauvages de Louis XIII sur un pied d'égalité. Ces paroles d'un des plus illustres rois que le monde ait connus, ne sont qu'une représentation pessimiste, mais tout du moins rationnelle, d'une réalité aussi vieille que le monde ; celle du rapport conflictuel entre le régime en place et le peuple.

Ce rapport conflictuel atteint son paroxysme, dans l'œuvre de Chantal Thomas, lorsque le roi enferme injustement une personne pour l'avoir reconnu² ; toute l'ampleur de sa tyrannie se reflète dans un désir de défier la logique même et dicter par la force une vérité qui n'est pas seulement sienne, mais qui est surtout erronée. En appendice au fait de leur être imposé de « droit divin », ce qui leur ôte ne serait-ce que la liberté de choisir celui qui les gouverne, il va même jusqu'à leur ôter la latitude de réfléchir et faire usage de leur bon sens afin de différencier le vrai du faux.

¹ *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.211.

² « Le roi est alors entré chez moi. Il était de mauvaise humeur. Je l'aggravais en osant le questionner :

- Que se passe-t-il ? Une femme a crié.

- Une pauvre fille. Une folle qui prétendait m'avoir reconnu et clamait que j'étais le roi.

- Mais c'est la vérité !

- La vérité, j'en suis le maître. Je viens de faire enfermer une folle, je peux en faire enfermer deux. Elle ira à l'hôpital, on y soignera son délire. S'il est soignable. Mon diagnostic est plus sévère : Elle y restera à vie. Et maintenant cela suffit. » *Ibid.* p.221.

Quand bien même sa vie n'ait été qu'une suite d'emprisonnements divers et variés, Ursule réussit quand même l'exploit émancipatoire de ne mie se laisser dicter une vérité autre que celle qu'elle a empiriquement acquise. Son émancipation, comme l'exprime si bien Tzvetan Todorov, tient du fait qu'elle « dispose d'une entière liberté d'examiner, de questionner, de critiquer, de mettre en doute – puisque - plus aucun dogme ni aucune institution n'est sacrée... », chose qui conduit à une « restriction portant sur le caractère de toute autorité : celle-ci doit être homogène avec les hommes, c'est-à-dire naturelle et non surnaturelle »¹.

« - Je devine en vous une âme ardente et assoiffée de vérité.

- vous ne vous trompez pas, mon père, mais la vérité que je détiens n'est pas à la gloire et Dieu et encore moins à la gloire du roi, « seigneur haut » de la plupart des paroisses à l'entour, comme il est sans cesse répété en chaire et aux tribunaux. Une formule qui me donne envie de tuer.

- Je vous en prie, madame, vous blasphémez. Songez qui vous osez accuser. Sa majesté est roi de droit divin. Il a été désigné par le Très-Haut, dit-il en se signant...

- Je ne dis que la vérité. »²

Si imposer une vérité terrestre et contraindre l'autre à y adhérer peut sembler ridicule, cette action l'est davantage lorsqu'il s'agit du domaine spirituel. Comme l'exprime si bien Voltaire dans une de ses lettres à Rousseau, il trouve qu'il est indigne « que la foi de chacun ne soit pas dans la plus parfaite liberté, et que l'Homme ose contrôler l'intérieur des consciences où il ne saurait pénétrer. »³

Dans son adaptation du Roman *La Religieuse* de Diderot, Guillaume Nicloux met en scène une Suzanne Simonin que l'on oblige à prendre l'habit même si elle ne se sent aucun goût pour l'état religieux. Suite aux mariages de ses sœurs, sa famille se retrouve financièrement dans une situation critique et, pour ne pas s'enfoncer davantage, préfère sacrifier la liberté de sa benjamine plutôt que son propre confort. Tout comme pour Ursule, le point de départ des malheurs de cette dernière est la misère familiale ; à la seule différence que Suzanne la subit plus comme une fatalité au moment où le personnage principal du roman *Le testament d'Olympe* est plus dans une recherche d'ascension sociale.

1 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.11.

2 *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.287.

3 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.61.

La famille Simonin s'inscrit dans une vision très répandue de nos jours, celle de l'instrumentalisation de la religion. Pour les Simonin, elle représente le moyen d'atteindre la sécurité financière au moment où, pour d'autres, elle pourrait être le moyen d'acquérir toutes sortes de pouvoirs servant à manipuler et subjuguer les esprits, ou encore semer la violence et la terreur. Autant de situations où la liberté des individus reste la principale victime.

Suzanne Simon ressent tellement la gravité de cette situation où sa liberté est réduite à néant qu'elle la qualifie, lors de sa discussion avec la mère supérieure du couvent de Longchamp, non pas de « simple réclusion » mais plutôt « d'enterrement » :

- « - Que se passe-t-il enfin ?
- Le père Castella ne vous l'a-t-il pas dit ?
- Il a dit que vos parents pensaient que vous devriez accomplir votre noviciat.
- Ils veulent m'enterrer ici...
- Vous enterrer ? Sachez qu'aucune demoiselle n'est jamais devenue religieuse contre son gré. Qu'est-ce qu'on demande de vous ? Que vous preniez le voile... eh bien que ne le prenez vous ? À quoi cela vous engage-t-il ? À rien ! À demeurer ici un an, c'est vite passé ; et puis il peut arriver tant de choses en une année... »¹

Cette idée d'enterrement, nonobstant le fait que madame de Moni ait fait tout son possible pour la chasser de l'esprit de Suzanne, le réalisateur, lui, a tenu à la mettre en exergue dans une séquence où la prise d'habit est filmée tel une inhumation où le drap religieux remplace la terre pour recouvrir le corps de la jeune fille.



2



3



4

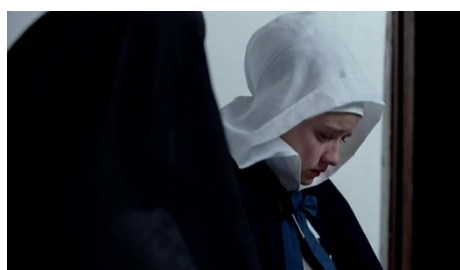
1 *La religieuse*. Op.cit., 09 min 50 sec.

2 *Ibid.* 17 min 23 sec.

3 *Ibid.* 17 min 53 sec.

4 *Ibid.* 17 min 35 sec.

L'héroïne réussit à échapper momentanément à sa prison monacale en répondant par un « non » catégorique¹, symbolisant la lutte pour une liberté qui ne saurait durer malheureusement, au prêtre qui lui demande si elle se présente devant lui de son plein gré. Le dessein d'incarcération parental n'est en effet que partie remise ; son retard sera l'occasion de nous rendre compte d'une similitude qu'entretient le père de Suzanne avec le Louis XV du roman de Chantal Thomas : le refus de n'entretenir aucune forme de communication avec la victime dont on se prépare à saper l'émancipation. Le père de Suzanne estime que dans cette situation qui lui est fâcheuse, « il n'y a pas à discuter »² ; une attitude qui finira par avoir raison d'une fille dont les moments de tristesse et de résignation sont filmés par des gros plans où le regard de la jeune fille est ou bien absent ou bien triste :



3



4



5

Alors que l'atteinte à la liberté de Suzanne se fait d'une façon franche et directe, ce n'est pas toujours le cas dans toutes les situations ; des fois, pour ne pas dire la plupart du temps, ce crime contre le plus sacré des droits humains est perpétré d'une manière sournoise. L'individu est sujet à un ensemencement idéologique qui agit comme un lavage

1 « Le principe d'autonomie bouleverse tant la vie de l'individu que celle des sociétés. Le combat pour la liberté de conscience, qui laisse à chacun le choix de sa religion, n'est pas nouveau, mais il doit être perpétuellement recommencé ; il se prolonge en une demande de liberté d'opinion, d'expression, de publication. Accepter que l'être humain soit la source de sa loi, c'est aussi l'accepter dans son entier, tel qu'il est, et non tel qu'il devrait être. » *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.13.

2 *La religieuse*. Op.cit., 20 min 14 sec.

3 *Ibid.* 09 min 55 sec.

4 *Ibid.* 09 min 27 sec.

5 *Ibid.* 26 min 39 sec.

de cerveau. Les paroles par lesquelles le narrateur apostrophe Jean-Baptiste Pussin dans *Dans la nuit de Bicêtre* en sont un exemple clair :

« Aujourd'hui - la date n'apparaît pas en regard de ton nom -, on vient de te délivrer un certificat d' « incurable », sur ordre du ministre qui certifie « que celui pour lequel on le sollicite a été traité et que le succès n'a pas répondu aux espérances qu'on avait de le guérir ». Tu sais que tu ne vas pas forcément mourir, que jamais tu ne guériras, mais que tu peux rester vivant. Bicêtre dont le seul nom fait frémir quiconque le prononce, Bicêtre sera désormais ton refuge, ton seul secours. Le seul. »¹

Si on fait fi du fait qu'au sein du roman le narrateur s'adresse à un personnage historique, le lecteur pourrait se sentir visé par ces propos. Comme le nom reste indéfini dans ce passage, il serait tenté d'y mettre le sien pour devenir par la même occasion la personne à laquelle on a délivré un certificat d'« incurable » ; celui qu'on a destiné à une mort imminente, le pauvre qui, suite à ces propos défaitistes, « se laissera crever, noyer... et dont le désespoir va grandir, l'ensevelir, le rendre fou ; et crever la peau de son âme. »²

La liberté de l'individu et son émancipation, ne peuvent être atteints sans l'espoir d'un futur et d'un monde meilleurs. Priver l'individu de cet espoir, c'est lui bâtir une prison mentale qui rendra la possibilité de toute libération caduque. Cela dit, il est évident que cette dictature mentale, tout comme celles qu'ont subi Suzanne et Ursule, est causée par un élément externe ; dans le cas de Pussin, c'est la société, pour Suzanne c'est la famille et en ce qui concerne Ursule, c'est à la fois la société, la misère, le soi, Le duc de Richelieu...etc

Le Jean-Baptiste V*** de Françoise Chandernagor, quant à lui, ne peut s'en prendre qu'à lui-même par rapport à la forte limitation de sa liberté d'homme et d'artiste. Il est incapable de suivre son cœur et se contente de se plier à la mode et au prestige de son siècle en concourant, pour l'accès à l'Académie, dans une catégorie qui est loin d'être celle de sa prédilection, pour ensuite se spécialiser dans une discipline du portrait très en vogue en son temps.

« À dix-sept ans, il persuada son parrain que, doué d'un talent modeste, il devrait limiter ses ambitions aux arts les moins relevés et se contenter d'être un bon portraitiste. Au même moment (...) la guerre est finie, on veut s'amuser, le tableau de bataille rebute, la peinture religieuse assomme, les grands sujets, les grandes idées, ennui les Français : place au « moi », place à l'intime, place au portrait ! »³

1 *Dans la nuit de Bicêtre*. Op.cit., p.17.

2 *Ibid.* p.21.

3 *Couleur du temps*. Op.cit., p.20.

Cette résignation artistique¹ n'est que le début d'une longue série pour Jean-Baptiste V*** qui, en plus d'exercer un art, un style et des thématiques où il ne se retrouve nullement, ira même jusqu'à utiliser des techniques qu'il exècre. Il se consolera en se répétant « qu'il n'allait pas s'inventer des contraintes - surtout celle de ne ressembler à personne - lui qui n'avait jamais voulu être original - »² :

« Mais nous pourrions aussi, si Madame la Duchesse l'aime mieux, représenter Madame la Duchesse debout dans un salon, poussant ses deux enfants vers une console où nous aurions mis le portrait de monsieur le Duc. (Le recours au « portrait dans le portrait », qui permettait d'évoquer avec élégance les absents et les défunts, était l'un des artifices favoris de Largillière ; Baptiste avait beau trouver la ficelle un peu grosse, et la recette, usées, il l'emploierait aussi longtemps que la cour, toujours en retard sur la ville, continuerait à l'apprécier... »³

Une pensée libre et éclairée est une pensée qui a la capacité d'être critique, qui sait prendre ses distances par rapport aux codes, normes et préjugés qui règnent ; mais sans pour autant être leur prisonnière par un mouvement de confrontation automatique. En prenant ceci en considération, nous pourrions redécouvrir l'utilisation de la technique du « portrait dans le portrait » de Baptiste V*** sous un autre jour. Il n'a pas été prisonnier de l'idée qu'il faille, coûte que coûte, s'opposer à cette tendance rien que par un besoin irraisonné de différenciation. Jean-Michel Muglioni exprime avec justesse cette idée en nous mettant en garde contre toute précipitation « à confondre le refus ou plutôt la contestation avec la critique puisqu'il ne suffit pas de s'opposer aux autres pour être libre... Nous n'avons donc ni à répercuter passivement les croyances communes, ni à en prendre le contre-pied : l'opposant est prisonnier de ce à quoi il s'oppose, son discours demeure relatif à son contraire. »⁴

En effet, cette réflexion pourrait résumer l'une des idées principales du film de Gérard Krawczyk *Fanfan la Tulipe*. Le héros éponyme du film est un libertin, aux airs de

1 « Dans le milieu des peintres du XVIIIème siècle, en France tout au moins, il existe une hiérarchie codifiée par des concours et que nul ne songe à contester. Elle place au rang le plus élevé la peinture d'Histoire, autrement dit la peinture à sujet historique, ou mythologique, destinée à l'édification morale, ou civique, du spectateur. La peinture de genre, le portrait, la nature morte sont considérées comme des genres inférieurs et Greuze ne se consolera jamais de n'avoir pas été reçu à l'Académie en qualité de « peintre d'Histoire » après avoir réalisé un *Septième Sévère reprochant à Caracalla son fils d'avoir attenté à sa vue dans les défilés d'Ecosse*. » Roland Mortier, *Diderot et le « grand goût », ou du prestige de la peinture d'Histoire au XVIIIème siècle*, Paris, Édition de l'université de Bruxelles, OXFORD, 1990. p.169.

2 *Ibid.* p.43.

3 *Ibid.* p.32.

4 Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ? Texte intégral et analyse critique*, Italie, Classique et Cie Philo, Hatier, 2015. p.38.

Casanova, qui refuse complètement l'institution du mariage ; toutes les péripéties et les dangers qu'il côtoie tout au long du film ne proviennent que de son refus obsessionnel de cette idée.



1



2



3

Se battre seul contre six hommes armés, sauter d'une falaise de trente mètres ou encore s'engager dans l'armée royale sont autant d'imprudences pour lesquelles Fanfan la Tulipe est prêt afin de garder intacte sa liberté. Mais aussi ironique que cela puisse paraître, libre, il ne le devient que lorsqu'il réussit le tour de force de changer complètement d'avis et de se marier avec la femme de sa vie. Cette liberté devient davantage patente lorsque le roi lui propose de faire de lui son général particulier et son gendre, avec tout ce que ça suppose comme privilèges, et qu'il refuse en arguant « qu'un homme doit rester maître de son destin, le sien est d'épouser cette femme qui, sans être fille de roi, sera sa reine... »⁴

Ainsi donc, l'émancipation de l'individu n'est pas toujours compromise par un élément extérieur, elle peut également, et surtout, puiser sa source dans la personne lésée. Le culte, l'art ou encore le mode de vie, sont autant de domaines où la liberté est nécessaire et où sa perte peut être l'allégorie d'une situation que nous vivons ou pourrions vivre. La limite entre la prise de distance critique et l'opposition systématique pouvant sembler difficile à cerner, l'individu risque d'être, dans son élan vers la liberté et malgré lui, prisonnier d'un combat émancipatoire factice.

1 Photogramme du film de Gérard Krawczyk, *Fanfan la Tulipe*, 11 min 58 sec.

2 *Ibid.* 21 min 31 sec.

3 *Ibid.* 11 min 29 sec.

4 *Ibid.* 01h 27 min 42 sec.

b) – Dieu et savoir : une opposition séculaire

Par la mise en examen de l'espace que prennent la liberté et l'émancipation dans la vie de l'individu, nous nous sommes rendu compte qu'il y a une forte adhésion, de la part des artistes contemporains qui représentent le siècle des Lumières dans leurs œuvres, à l'idée que celles-ci soient les victimes de différentes menaces. À travers leurs fictions, les cinéastes et romanciers mettent leurs personnages dans des situations où ils sont garrottés par des chaînes dont l'origine et la nature sont aussi nombreuses que variées et qui, tout en étant celles d'un siècle passé, ne cessent de renvoyer avec une très forte insistance à une actualité qui leur est anachronique.

Le présent sous-chapitre sera l'occasion de pénétrer les coulisses d'une des plus grandes entreprises d'asservissement et ce afin de saisir, toujours à travers l'analyse des romans et films qui constituent notre corpus, à la fois son *modus operandi* et d'où tire-t-elle toute la force de sa sujétion. Pour ce faire, nous allons nous attarder sur un aspect d'une institution que les artistes qui nous intéressent ont grandement représentée, qui est considérée comme étant celle ayant le plus asservi les gens avant l'arrivée des Lumières et qui continue de le faire même au XXIème. Cette institution n'est autre que la religion :

« La tutelle sous laquelle vivaient les hommes avant les Lumières était, en tout premier lieu, de nature religieuse ; son origine était donc à la fois antérieure à la société présente (on parle dans ce cas d'« hétéronomie ») et surnaturelle. C'est à la religion que s'adresseront les critiques les plus nombreuses, visant à rendre possible la prise en main par l'humanité de son propre destin. Il s'agit toutefois d'une critique ciblée : ce qu'on rejette, c'est la soumission de la société ou de l'individu à des préceptes dont la seule légitimité vient de ce qu'une tradition les attribue aux dieux ou aux ancêtres ; ce n'est plus l'autorité du passé qui doit orienter la vie des hommes, mais leur projet d'avenir. »¹

Comment est représentée la religion ? Quels liens entretient-elle avec l'obscurantisme et la superstition ? Quelle place occupe-t-elle par rapport à l'émancipation

¹ *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.11.

de l'individu ? De quelle manière réussit-elle son emprise sur ces derniers ? En quoi le savoir représente-t-il un danger pour la religion ? Y a-t-il une quelconque corrélation entre savoir et pouvoir, savoir et liberté ? Quelle différence y a-t-il entre la foi et la connaissance ? Le choix de cette dernière au détriment de la foi, serait-ce un moyen sûr vers l'émancipation ?

En mettant l'accent sur le conflit existant entre la pensée des Lumières et un des aspects de la vie de l'être humain qu'elle défend, tout en le réservant à la sphère privée, nous essayerons d'interroger la représentation que font les artistes contemporains de la chose en gardant à l'esprit leur souci d'actualisation critique.

« L'impératif des Lumières résume notre tâche d'hommes. Ainsi, nous avons avec Kant une conception morale des Lumières qui signifie que chacun a la lucidité ou la superstition qu'il mérite. Il dépend de nous de nous laisser emporter par nos préjugés ou de juger, et, si nous oublions de prendre en main notre propre pensée, si nous demeurons mineurs, c'est bien par lâcheté. Chacun est responsable de ses illusions (...) l'esprit libre juge en fonction de la vérité et ses jugements ne sont pas emportés par ses passions, ses intérêts, ses habitudes. Un Homme libre est (...) éclairé et sans préjugés. »¹

S'il est vrai qu'en ce qui concerne l'émancipation, surtout dans un siècle où l'accès à l'information est facilité par l'avènement d'internet, tout ce qu'offre la technologie comme opportunités et la démocratisation des sources de savoir en tout genre, toute personne n'a que « la superstition et la lucidité qu'elle mérite » comme le dit si bien Kant ; qu'en est-il de la personne à laquelle tout est, en connaissance de cause, dissimulé ? Mérite-elle l'état dans laquelle elle se trouve, quand bien même elle brûlerait de le changer ?

Avant de devenir l'illustre Théroigne de Méricourt connue de tous, celle qui proposait à l'assemblée nationale de « remplacer l'établissement de Saint-Cyr par un autre plus propice à transmettre aux filles le goût de l'instruction civique, celui de l'Histoire et des mathématiques, de la philosophie et des sciences plutôt que du tricot ou de la cuisine »² ; la révolutionnaire, lors de son enfance, a eu droit, comme la plupart des jeunes filles de son temps à un « emprisonnement » monastique où l'ignorance lui était imposée. Devrions-nous alors la considérer responsable de son ignorance et de l'état de minorité dans lequel elle se trouve ? Il est évident que non.

¹ *Qu'est-ce que les Lumières ? Texte intégral et analyse critique.* Op.cit., p.48.

² *Et embrasser la liberté sur la bouche.* Op.cit., p.209.

Lors de sa réclusion, et tout en ayant un désir ardent d'apprendre, elle a été privée de l'espoir d'un avenir meilleur en étant emprisonnée depuis sa naissance dans le rôle de « domestique attentive » ou encore celui de « dame de compagnie zélée et modeste ». Ceci la poussait à se demander, elle qui ne savait ni lire ni écrire, et qui souhaitait l'apprendre, « pourquoi les religieuses leur apprennent-elles seulement à faire la soupe sans que cela étonne personne ? »¹. Son esprit critique et son envie d'un changement salvateur la poussaient à rejeter un état où son émancipation personnelle est en danger ; un état où rien que le fait de savoir « lire » et « écrire » était un luxe auquel il ne lui était pas permis d'accéder :

« Anne sentait le bonheur lui glisser entre les doigts. Quel était précisément le sens de ces mots ? Quelle Jean-Baptiste racontaient-ils. Elle se devinait écrasée et plus petite que jamais. Pourquoi ne savait-elle que si peu ? Pourquoi ne lui apprenait-on que si peu ? À quoi lui servait-il de broder des lettres alors qu'elle ne pouvait pas lire les mots et que tous les ouvrages de la bibliothèque du couvent dont elle époussetait chaque mardi les couvertures de veau blond lui étaient interdits ? (...) Ne pas comprendre. Ne pas savoir, jamais. Anne en pleurait de rage. »²

Le ridicule de la situation où se trouve la jeune Théroigne de Méricourt n'a d'égal que la petitesse qu'elle ressent face à l'étendue de toutes les choses qu'elle ignore. Si en réalité elle ne sait que si peu, c'est parce que le savoir est une source de pouvoir que la religion tente autant que possible d'éloigner de ses disciples afin de les garder sous son contrôle. La connaissance³ donne à l'individu la possibilité d'élargir le prisme à travers lequel il regarde les choses, elle lui permet de se libérer des carcans qui le retiennent prisonnier. De brebis soumise et ignorante la personne pourrait, si jamais elle a la possibilité de s'abreuver d'une source de savoir et de science, devenir une brebis galeuse que ne pourrait plus compter la religion parmi son troupeau.

Cette tendance de l'institution religieuse à vouloir entretenir l'ignorance et la docilité servile de ses plus jeunes disciples, nous la retrouvons également dans le roman de Chantal Thomas, et ce à une différence près : l'héroïne de la première partie du roman,

1 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.72.

2 *Ibid.* p.81.

3 « La première autonomie conquise est celle de la connaissance. Celle-ci part du principe qu'aucune autorité, aussi bien établie et prestigieuse soit-elle, ne se trouve à l'abri de la critique. La connaissance n'a que deux sources, la raison et l'expérience, et toutes deux sont accessibles à chacun. La raison est mise en valeur comme outil de connaissance, non comme mobile des conduites humaines, elle s'oppose à la foi, non aux passions. Celles-ci, au contraire, sont à leur tour émancipées des contraintes venues d'ailleurs. » *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.12.

étant déjà initiée à la lecture et l'écriture avant d'intégrer le couvent, ne fait que regarder d'un œil critique la soumission religieuse :

« Moi, depuis longtemps, je lisais tout sans difficulté. J'aimais l'étude. J'ouvrais un livre et il me parlait. Et sa voix, comme plus tôt celle de mon père, m'engageait sur un chemin auquel, je le sentais, aucune puissance extérieure ne pourrait m'arracher. Ce désir d'étudier m'était douloureux, car soucieuses de ne pas s'écarter de leur mot d'ordre (« N'enflons point l'esprit de nos chères filles. »), les religieuses distillaient leur savoir avec parcimonie. »¹

Ce chemin sur lequel s'engage la petite sœur d'Ursule et que les religieuses font tout leur possible afin d'en écarter les filles sous leur tutelle n'est autre que celui des Lumières : la voie vers la liberté et le passage par lequel l'Homme se dirige vers sa condition d'adulte. « La Mère Lampère... incarnation de l'intransigeance et partisane d'une guerre à mort contre les Lumières »², comme toute gouvernante de couvent, n'a qu'un modeste³ projet pour les filles sous sa tutelle, celui de les cantonner au rôle dégradant de bonnes à tout faire et de les empêcher d'améliorer la misérable condition féminine de leur temps. Un projet aux antipodes de la conception kantienne des Lumières :

« Qu'est-ce que les Lumières ? La sortie de l'Homme de sa minorité dont il est lui-même responsable. Minorité, c'est-à-dire incapacité de se servir de son entendement (pouvoir de penser) sans la direction d'autrui, minorité dont il est lui-même responsable (faute) puisque la cause en réside non dans un défaut de l'entendement mais dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. Sapere aude ! (Ose penser) Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des Lumières. »⁴

Au moment où les Lumières poussent l'individu à réfléchir par lui-même et se servir de son entendement, la religion, elle, fait tout pour qu'il ait la foi et croit à tout ce dont on l'ensemence, sans rien remettre en question. Cette foi aveugle fait toute la force de la religion. Si cette force est utilisée de la mauvaise manière elle pourrait, comme en témoigne toutes les tragédies que subit l'humanité au XXIème siècle, dépasser le stade de l'hétéronomie pour verser dans une violence et un extrémisme qui ne représentent aucunement les religions mais qui en demeure malheureusement le produit.

1 *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.64.

2 *Ibid.* p.57.

3 « Le rire de Mme Colbert s'envolait comme de la bourre de soie. Anne n'osa lui avouer qu'elle ne connaissait qu'à peine son alphabet. Peu de chiffres. Et que sa Science se limitait à cuire un potage, griller un filet, mitonner un ragoût ou épaissir un brouet. Elle savait laver le sol et le linge, promener le balai sous les meubles, les frotter de cire chaude... Elle pensa qu'elle avait honte. » *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.135.

4 Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?* Jean Mondot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1990.

Ce n'est pas pour rien si, dans son roman *La jeune fille et le philosophe*, Frédéric Lenormand met en scène un Voltaire réjoui que « la fille d'artisans inculte, dont il veut faire, l'héritière idéale des lettres et de la philosophie »¹ n'ait rien appris lors de son passage au couvent :

« On frappa à la porte.

- Ah, voici mon oncle. Ouvrez-lui, Marie : on va vous peigner l'esprit.

L'heure était venue de sa première leçon.

- Qu'avez-vous appris au couvent ? Demanda Voltaire.

- Rien, je le crains.

- Quelle chance ! J'allais vous prier de tout oublier !

Elle réveillait en lui la vocation pédagogique qu'il avait exercée dans la douleur auprès du roi de Prusse.

- Vous allez être mon nouveau Frédéric. Frédéric III², en quelque sorte !

Bien sûr Mlle Corneille ne comprit rien à cette arithmétique. »³

L'étendue de l'ignorance de Marie, tout en réjouissant Voltaire qui y voit les possibilités d'une virginité éducative sans préjugés ni erreurs, le bouleverse malgré tout lorsqu'il se rend compte que la pauvre fille ne connaissait nullement les œuvres de son prétendu aïeul. « La totale misère intellectuelle... où la jeune fille avait croupi lui arracha des larmes de compassion... », une réaction qui est à la totale opposée de celle de l'institution religieuse qui n'y aurait pas vu, comme pour le philosophe, « tous les malheurs du monde »⁴ mais plutôt un nouvel automate dont la programmation serait très aisée vu qu'elle ne nécessite aucun formatage.

Le succès de l'éducation voltairienne se fait sentir lorsque l'élève se révolte contre le maître. Dans un premier temps, Marie pose une condition à son mariage qui réjouit son bienfaiteur : elle n'accepte de sacrifier son célibat que sur la garantie d'un foyer nouveau où l'éducation serait présente. Ce geste, en plus de la valeur symbolique qu'il recèle et toute la gratitude qu'il manifeste à l'égard de la voie d'émancipation vers laquelle Voltaire l'a orientée, est une assimilation parfaite de l'esprit des Lumières où l'émancipation de

1 *La jeune fille et le philosophe*. Op.cit., p.83.

2 « L'exigence d'autonomie transforme plus profondément encore les sociétés politiques ; elle prolonge et accomplit la séparation du temporel et du spirituel. Au siècle des Lumières, elle produit une première forme d'action : les auteurs, par des recherches librement conduites, s'efforcent de communiquer leurs résultats aux souverains bienveillants, pour que ceux-ci infléchissent leur politique : c'est ce qu'on attend de Frédéric II à Berlin, de Catherine II à Saint-Petersbourg ou de Joseph II à Vienne. » *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.15.

3 *La jeune fille et le philosophe*. Op.cit., p.87.

4 *Ibid.* p.100.

l'individu est un bonheur lié à un perfectionnement et une recherche continuel ; une recherche qui est d'actualité et le sera de tout temps. Ensuite, c'est en arrivant au point de pouvoir contredire son précepteur et de ne pas céder à toutes ses directives qu'elle fait preuve d'une certaine maturité qui n'est autre que « le premier trait constitutif de la pensée des Lumières consistant à privilégier ce qu'on choisit et décide soi-même, au détriment de ce qui nous est imposé par une autorité extérieure »¹. Elle a réussi, par exemple, à se soustraire à la tutelle de l'éminent philosophe en privilégiant ses choix de lecture à ceux que lui dicte Voltaire :

« *La nouvelle Héloïse* avait donné à Mlle Corneille le goût d'étudier. Ses fausses couvertures d'auteurs grecs cachèrent dorénavant de fausses couvertures de petits romans à l'intérieur desquelles se dissimulèrent tour à tour les ouvrages proscrits dans la maison, à commencer par ceux de Rousseau. Son éducation passait par l'interdiction, elle se dessinait en négatif... Elle fit ses plus grands progrès de lecture dans Fontenelle pour la seule raison et mit un point d'honneur à lire, in extenso, *La pluralité des mondes*, même si elle n'en comprenait pas grand-chose. »²

Au moment où Chantal Thomas, Philippe Séguy et Frédéric Lenormand représentent l'aspect sournoisement castrateur de la religion qui empêche ceux qui sont sous son emprise, par un moyen ou un autre, d'accéder au savoir et d'aspirer à une maturité libératoire ; Jean Diwo, Charles Shyer et Gabriel Aghion, eux, ont pointé du doigt le combat frontal qu'elle mène aux Lumières à travers son projet d'interdiction de *l'Encyclopédie* :

« Depuis qu'elle vivait à la cour, Mme de Pompadour pouvait satisfaire pleinement son goût pour les lettres et les arts. Encourager la création sous toutes ses formes était sa préoccupation constante. Lorsque la publication de *l'Encyclopédie* avait été arrêtée sur l'ordre du roi, Diderot, qui avait naguère rencontré la marquise chez son médecin, le docteur philosophe Quesnay, s'était tourné vers celle qui avait jusque-là soutenu l'entreprise. Elle lui répondit que la proscription de *l'Encyclopédie* était le fait de l'Église, du parti des dévots, et qu'elle ne pouvait, hélas, intervenir. Ce fut pourtant sur sa demande que Malesherbes, alors directeur de la librairie, sauva l'avenir de l'œuvre en conservant chez lui les manuscrits condamnés à être saisis et détruits. »³

Alors que l'Église fait tout son possible afin de contenir les femmes dans leurs rôles au sein du foyer, il se trouve que les défenseurs du projet des Lumières en comptent énormément dans leur rang. La marquise de Pompadour et toutes les femmes tenant des salons littéraires ont contribué activement à la fois dans la naissance du projet

1 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.10.

2 *La jeune fille et le philosophe*. Op.cit., p.176.

3 Jean Diwo, *Demoiselles des Lumières*, Paris, Fayard, 2004. p162

encyclopédique et sa réussite. En appendice à l'autonomie dont elles ont fait preuve en ne s'inscrivant nullement dans le projet d'une société patriarcale où la femme n'est que la prisonnière des tâches ingrates et réductrices, elles ont milité dans un combat qui n'est pas nouveau, mais qui se doit d'être perpétuellement recommencé : « celui pour la liberté d'opinion, d'expression et de publication, celui qui accepte l'être humain comme source de sa loi et l'accepte dans son entier, tel qu'il est et non tel qu'il devrait être »¹.

Les combats pour la liberté d'expression en général et pour l'*Encyclopédie* en particulier sont le thème principal de l'œuvre de Gabriel Aghion. La scène d'ouverture de son film annonce, dès le début, à la fois le ton et la morale du film : l'impossibilité pour tout pouvoir despotique, qu'il soit religieux ou pas, de réussir à empêcher l'essor du progrès :

- « - Qu'est-ce qui vous autorise ?
- Police du Roi. *L'Encyclopédie* que vous dirigez avec monsieur Diderot est interdite !
- Je le sais depuis longtemps.
- Alors comment expliquez-vous que les volumes paraissent toujours ? On suspend l'impression, on ferme l'imprimerie, on pose des scellés... et *l'Encyclopédie* circule toujours sous le manteau, se répand à l'étranger. Vous ne trouvez pas ça étonnant ?
- Très étonnant ! On n'arrête pas le progrès.
- Il y a une imprimerie clandestine ici, fouillez tout, chaque pièce... où est Diderot ? »²

Ce qui est très intéressant dans ce film, en plus de son sujet, c'est la manière avec laquelle y est traitée l'imprimerie clandestine dans son improbable rapport à l'Église. Alors que l'institution religieuse, représentée dans un premier temps par les policiers du roi et ensuite par le cardinal en personne, recherche Diderot et son imprimerie, ces derniers trouvent refuge au sein du fief même de cette pègre obscurantiste. Par une représentation des plus subversives, la religion et ses édifices deviennent une couverture pour le projet encyclopédique et un support pour les philosophes et gens éclairés ; le son des instruments joués à l'intérieur de l'église réussit à masquer tout le vacarme que produisent les machines de l'imprimerie, un vacarme qui n'est autre que celui de « *l'Encyclopédie... du progrès des Lumières en marche* »³.

1 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.13.

2 Réplique du film de Gabriel Aghion, *Le libertin*. 02 min 23 sec.

3 *Le libertin*. Op.cit., 14 min 20 sec.



1



2



3

La confrontation, dans *Le Libertin* de Gabriel Aghion, entre le clan religieux et le clan philosophique se poursuit d'une façon tout aussi intéressante que par le procédé subversif que nous venons de relever ; en effet, elle se prolonge par le biais d'un calembour basé sur une homonymie qui oppose la foi au foie. Lorsqu'un des enfants de la maison tombe malade, la superstition du cardinal y voit la conséquence des mauvais agissements de la maisonnée, et en conséquence leur demande à tous de s'agenouiller devant lui. Tous s'exécutent, sauf un : Diderot.



4



5

Cette insoumission du philosophe est un acte courageux qui symbolise toute l'émancipation de l'Homme éclairé, un Homme qui n'est pas dans la superstition mais plutôt dans la recherche rationnelle. Au moment où le cardinal interprète la maladie de l'enfant comme étant une punition divine, le diagnostic du philosophe est tout autre : c'est une crise de foie due à une overdose de chocolat :

1 *Le libertin*. Op.cit., 03 min 59 sec.

2 *Ibid.* 06 min 05 sec.

3 *Ibid.* 06 min 29 sec.

4 *Ibid.* 01 h 12 min 19 sec.

5 *Ibid.* 01 h 12 min 24 sec.

- « - Le châtement, c'est le début du châtement... Il paie pour vous, il va mourir
 ... À genoux, tous.
 - Ouvre la bouche...
 - Le saligot, il a barboté tout mon chocolat.
 - Ne cherchons pas plus loin, il a une crise de foie.
 - Mais voyons c'est impossible, on ne peut pas avoir une crise de foie en mangeant simplement huit livres de chocolat... une nourriture si raffinée.
 - Baron, baron... Donnez-moi *l'Encyclopédie* au tome sept à l'article foie.
 - Soyez plus humble monsieur Diderot, ne faites pas l'important devant le destin. Si Dieu veut qu'il s'en sorte, il guérira ; et si Dieu ne veut pas il mourra.
 - Votre foi vous rend paresseux monsieur le cardinal, occupez-vous de son âme, je vais m'occuper de son corps. »¹

Lors de cette séquence, le réalisateur a réussi à critiquer un des aspects par lequel la religion à tendance à limiter, voire empêcher, l'émancipation de l'individu : elle ne se contente pas de faire partie de la sphère privée de ce dernier, mais essaye de prendre le contrôle d'aspects où elle n'a aucune maîtrise. Alors que le fatalisme religieux du cardinal et sa superstition se seraient contentés de regarder le jeune enfant mourir, le philosophe, lui, avec la science qu'il a puisée dans *l'Encyclopédie*, a réussi à le sauver ; signant par la même occasion l'importance de l'émancipation par le savoir.

Le personnage du cardinal dans le film de Charles Shyer est tout aussi dans la superstition que celui du film *Le Libertin*. En appendice à cela, il est représenté comme étant une personne dont le statut et les actes sont très contradictoires :

« Louis de Rome, cardinal de France et prince de sang, de l'infâme maison de



Rouen. Son éminence est un débauché dont les appétits sont à la hauteur de sa réputation, ses fêtes somptueuses sont de véritables orgies. »^{2 3 4}



Le réalisateur du film *L'affaire du collier* ne s'est pas contenté de mettre en scène un cardinal superstitieux aux mœurs douteuses, mais a cristallisé cette superstition dans un personnage sur lequel il compte beaucoup pour son ascension sociale. Cet élément qui n'est

1 *Le libertin*. Op.cit., 01 h 12 min 35 sec.

2 Photogramme du film de Charles Shyer, *L'affaire du collier*. 23 min 23 sec.

3 *Ibid*. 23 min 20 sec.

4 *Ibid*. 37 min 43 sec.

autre que le comte de Cagliostro, grand maître des Illuminatis, n'hésitera pas à le trahir, prouvant ainsi, comme le démontre le dialogue suivant, que la superstition n'est qu'un outil dont tout individu, qu'il soit cardinal ou pas, se sert pour arriver à ses fins :

« - Qu'avez-vous dit de moi au Cardinal ?

- Je lui ai dit qu'en dépit de votre passé tumultueux, je sentais une sorte d'opportunité... Si vous souhaitez que mon opinion sur vous reste positive, vous devrez partager ce que vous tirerez du prince de Rouen.

- J'avoue que, sur le coup, j'ai été confondue par votre connaissance des détails de ma vie intime, ensuite j'ai réalisé que la marquise de Boulainvilliers, une femme charitable qui m'a recueillie quand j'étais enfant, était très superstitieuse, magiciens et magnétiseurs se bousculaient dans son salon...

- Quel rapport avec moi ?

- Un homme comme vous, étrange et original, peut fort bien avoir été introduit auprès d'elle et au cours de ses prédictions et augures lui avoir posé quelques questions... Faites que le cardinal s'intéresse à moi et vous en toucherez des dividendes et souvenez-vous que dorénavant nos deux destins n'en font plus qu'un seul. »¹

Pour conclure, il serait bon de dire que les cinéastes et romanciers interrogés ont représenté la religion à travers un prisme où elle apparaît comme étant l'un des plus grands ennemis de l'autonomie humaine. Par moult analogies qui trouvent écho dans notre actualité, ces artistes condamnent une institution religieuse qui s'oppose frontalement à la propagation libératoire du savoir et sort de la sphère privée, où elle est censée offrir un remède spirituel à quiconque en a besoin, pour tenter de prendre un contrôle despotique basée sur l'ignorance où elle tente de maintenir ceux sur qui elle a le contrôle. À travers l'opposition de la foi au savoir, il apparaît clairement que l'Homme n'est réellement libre que lorsqu'il a le pouvoir de choisir ce qu'il décide par lui-même et non ce qui lui est imposé.

¹ *L'affaire du collier*. Op.cit., 35 min 26 sec.

c) – L’incarcération familiale

L’une des plus grandes illusions dont l’Homme contemporain est victime, et qui pourrait, à elle seule, justifier le besoin vital de l’actualisation des Lumières, c’est la liberté illusoire qu’il croit posséder. Rien n’est plus dangereux que la relativité d’une autonomie pernicieuse qui, tout en paraissant totale et complète, ne l’est pas en réalité. Pour que l’émancipation de l’individu soit réelle et effective¹, il lui faut se servir de son entendement, être critique face à toutes les choses qui lui sont présentées comme des évidences et n’accepter que ce que lui, par sa sensibilité, son jugement et l’expérience qui lui est propre, érige comme norme.

Malheureusement, comme le met si bien en exergue Kant dans son article sur les Lumières, l’Homme d’aujourd’hui est dans une paresse et une lâcheté qui l’empêchent d’être dans cette dynamique libératoire faisant appel à sa réflexion et son jugement propre ; il préfère rester sous une direction autre que la sienne et « demeurer mineur puisque c’est quelque chose d’aisé. Si un livre lui tient lieu d’entendement, un directeur lui tient lieu de conscience et qu’un médecin décide pour son régime (...) l’Homme d’aujourd’hui estime qu’il n’a vraiment pas besoin de se donner cette peine lui-même »².

Les deux sous-chapitres précédents nous ont permis de nous rendre compte à quel point l’autonomie de l’individu est menacée de toutes parts. À travers le regard fictionnel d’auteurs et cinéastes qui ont en commun une sensibilité leur permettant de diagnostiquer les maux dont souffrent l’Homme d’aujourd’hui autant que celui d’avant, et qui adhèrent à la philosophie des Lumières, nous avons pu repérer les ennemis de l’autonomie.

1 « Au point de départ du bouleversement accompli par la pensée des Lumières se trouve un double mouvement, négatif et positif, de libération par rapport aux normes imposées du dehors et de construction de normes nouvelles, choisies par nous-mêmes. Le bon citoyen, écrit Rousseau, est celui qui sait « agir selon les maximes de son propre jugement. » » *L’esprit des Lumières*. Op.cit., p.42.

2 Emmanuel Kant, *Qu’est-ce que les Lumières ?* Jean Mondot, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1990.

La société, la religion, la politique ou encore l'individu lui-même sont autant d'éléments qui menacent une émancipation potentielle et qui font tout ce qui est en leur pouvoir afin de garder sous leur coupe un bétail, comme l'exprime la métaphore kantienne, dont ils entretiennent les peurs et dépendances :

« Que la grande majorité des hommes tienne aussi pour très dangereux ce pas en avant vers leur majorité, outre que c'est une chose pénible, c'est ce à quoi s'emploient fort bien les tuteurs qui très aimablement (par bonté) ont pris sur eux d'exercer une haute direction sur l'humanité. Après avoir rendu bien sot leur bétail (domestique) et avoir soigneusement pris garde que ces paisibles créatures n'aient pas la permission d'oser faire le moindre pas, hors du parc où ils les ont enfermés ; ils leur montrent les dangers qui les menacent si elles essayent de s'aventurer seules au dehors. Or, ce danger n'est vraiment pas si grand, car elles apprendraient bien enfin, après quelques chutes, à marcher ; mais un accident de cette sorte rend néanmoins timide, et la frayeur qui en résulte, détourne ordinairement d'en refaire l'essai. »¹

L'émancipation de l'individu, est-elle menacée par les seuls éléments précédemment énumérés ? Quels autres aspects, les ennemis de la liberté, peuvent-ils prendre ? Y a-t-il des limites à leur infiltration dans la vie et le quotidien de l'individu ? En quoi sont-elles plus dangereuses que celles que nous avons traitées auparavant ? Quelle est celle que les artistes de notre corpus ont le plus représentée et de quelle manière l'ont-ils fait ? Comment pourrait être interprété l'intérêt pour cet élément en particulier, et quelles leçons devrions-nous en tirer ?

Le fait que le besoin vital d'allumer de nouveaux les Lumières se fasse de plus en plus urgent, tant les maux qui frappent l'humanité se font violents et pernicieux, ne fait plus aucun doute. Cela dit, plus qu'une actualisation des Lumières d'antan, c'est surtout à une mise à jour pouvant s'adapter à la nouveauté et l'ingéniosité des dangers qui guettent l'humanité qu'il faudrait sérieusement songer.

Autrement dit, nous devons garder l'essence des Lumières et faire en sorte qu'ils s'adaptent à notre ère afin de nous permettre l'exhaussement promis à l'Homme éclairé. Il faudrait que « cette époque des Lumières nous aide à éprouver les crises d'aujourd'hui et nous contraigne à repenser les valeurs fondatrices de notre modernité politique et sociale désabusée, impatiente et obsédée par la performance du rendement ». Cela va sans dire que ce dessein ne peut être réussi que si « les Lumières restent un passé vivant pour penser le temps présent et contrer les désarrois contemporains de la post-modernité »².

1 Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?* Jean Mondot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1990.

2 Michel Bühler, <http://www.lecourrier.ch/print/13338>.

Pour que ce projet, utopique mais pas impossible, visant à rétablir les Lumières comme la norme de tous les échanges au sein de nos sociétés actuelles, puisse voir le jour ; Condorcet pose deux conditions *sine qua non* qui peuvent être résumées comme suit : la nécessité d'une participation englobant toutes les composantes de la société dans le dialogue visant à chercher la raison commune :

« Condorcet écrivait : « Ce qui, à chaque époque, marque le véritable terme des Lumières, n'est pas la raison particulière de tel Homme de génie, mais la raison commune des hommes éclairés. » Toutes les opinions ne se valent pas, et il ne faut pas confondre l'éloquence d'une parole avec la justesse d'une pensée. On accède aux Lumières, non en se fiant à l'illumination d'un seul, mais en réunissant deux conditions : d'abord choisir des « hommes éclairés », c'est—à-dire des individus bien informés et capables de raisonner ; ensuite les conduire à chercher « la raison commune », en les mettant donc en situation de dialogue argumenté. Il se peut toutefois qu'à cet égard l'idéal des Lumières soit encore loin devant nous. »¹

La réflexion de Nicolas de Condorcet pourrait sembler comme étant une mise en garde contre toute forme de pouvoir prenant des airs de monarchie, d'oligarchie, de théocratie ou de toute autre configuration où le pouvoir n'est pas donné au plus grand nombre, mais plutôt réservé à une élite ne représentant aucunement la majorité. Dans l'absolu, certes, elle l'est ; mais dans l'état actuel des choses, dans un monde misérablement matérialiste où le pouvoir a tendance à rimer surtout avec argent, nous y voyons beaucoup plus un avertissement contre la ploutocratie. Comme l'exprime si bien Tzvetan Todorov, « ce n'est pas seulement l'État qui peut priver les habitants du pays de leur liberté ; ce sont également - et surtout - certains individus particulièrement puissants qui sont capables de restreindre la souveraineté populaire. Le danger vient ici, non des dictateurs, mais de quelques personnes aux moyens financiers importants. »²

Ces « personnes aux moyens financiers importants », qu'ils agissent en lobby ou individuellement, peuvent, par le pouvoir que leur confère l'argent, limiter grandement, voire éliminer, la liberté et l'émancipation de l'individu et ce sans provoquer le moindre soupçon. Tout le danger d'une telle situation est que la manipulation de l'individu s'y fait d'une façon machiavélique et avec une telle discrétion que rien n'alerte ce dernier d'un quelconque danger potentiel pouvant restreindre sa latitude. Un des moyens les plus

¹ *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.74.

² *Ibid.* p.51.

répandus par lequel ces gens peu scrupuleux réussissent leur entreprise de manipulation et d'encensement idéologique est les médias de masse :

« Nous croyons prendre tout seuls nos décisions : mais si tous les grands médias, du matin au soir et jour après jour, nous martèlent le même message, nous disposons de peu de liberté pour former nos opinions. Les médias de masse sont omniprésents : presse, radio et, surtout, télévision ; or nos décisions sont fondées sur les informations dont nous disposons. Ces informations, à supposer même qu'elles ne soient pas fausses, ont été sélectionnées, triées, regroupées pour nous conduire vers telle conclusion plutôt que vers telle autre. »¹

Des moyens de communication supposés servir le projet des Lumières deviennent, par l'utilisation pernicieuse qu'on en fait, les plus grands obstacles à son accomplissement. À travers les différents choix et manipulations qui se font dans la cantonade médiatique, l'ogre qu'est l'opinion publique, par les modes, les idées et les croyances qu'il choisit de véhiculer, n'hésite pas à dévorer l'individu et restreindre sa liberté. Une situation critique qui conduira simultanément à la déchéance et à l'aliénation de l'être, prisonnier désormais du regard de l'autre et de l'approbation du plus grand nombre, et que l'un des plus éminents philosophes du XVIIIème siècle avait prédit trois siècles auparavant :

« Rousseau ne cesse de nous mettre en garde contre une aliénation de soi sous la pression de la mode, de l'opinion commune, du qu'en-dira-t-on. Ne vivant que dans le regard d'autrui, les hommes en délaissant l'être, se soucient du seul paraître, ils font de l'exposition au public leur unique objectif. Le « désir de réputation », l'« ardeur de faire parler de soi », la « fureur de se distinguer » sont devenus les principaux mobiles de leurs actes, qui ont gagné en conformité et perdu en sens. »²

Cela dit, les médias de masse ne sont pas le seul outil dont les ennemis des Lumières et de la liberté prennent intentionnellement le contrôle afin de répandre les idées qu'ils veulent voir se propager, leur diablerie les mène jusqu'à corrompre l'une des principales et basiques sources de savoir : l'école. Tout le péril d'une telle situation est que, contrairement à celle impliquant les médias de masse, le public visé n'a pas les capacités de se défendre et prendre un quelconque recul critique face aux éléments qui lui sont enseignés, il ne fait qu'assimiler. Nicolas de Condorcet estime que si l'éducation publique est parasitée de cette manière, elle constituerait « un empiètement abusif de l'autorité collective sur la liberté individuelle puisqu'un tel enseignement où l'élève serait incapable d'évaluer par lui-même ni de contester (...) représenterait un attentat contre une des parties

1 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.53.

2 *Ibid.* p.47.

les plus précieuses de la liberté naturelle »¹. L'éducation publique, en imposant tacitement aux néophytes leurs croyances, entretiendrait ainsi, dès le berceau, l'illusion d'une liberté qui n'en est pas du tout une :

« Contrôlant l'école, il transforme l'instruction, censée apporter la libération, en outil d'une plus complète soumission ; il présente comme des dogmes immuables ou, pis, des vérités scientifiques les dernières décisions politiques. Contrôlant l'information, il fait en sorte que « les citoyens n'apprennent jamais rien qui ne soit propre à les confirmer dans les opinions que leurs maîtres veulent leur inspirer ». Ainsi manipulés, les individus, tout en se croyant agir par eux-mêmes, exécutent le programme conçu par les détenteurs du pouvoir. »²

Avant même l'accès à l'éducation publique, il est à noter que tout enfant passe par une autre école qui peut être tout aussi nocive pour sa liberté : la famille. Nombreux sont les artistes de ce corpus qui ont tenu à montrer le danger que pourrait représenter cette dernière sur les plus jeunes de ses membres ; et pour cause, les méfaits de cette institution sont tellement grands et leurs impacts tellement sous-estimés, voire méconnus, qu'il est indispensable de mettre en garde l'Homme d'aujourd'hui contre l'ampleur de ses dégâts et ses agressions. Le philosophe Cesare Beccaria, met au même rang l'Église, l'État et la famille comme forces emprisonnantes :

« Beccaria relève aussi une autre menace pour la liberté de l'individu, venant non plus de l'Église (qui ne soit pas détenteur de pouvoir temporel), ni de l'État (qui ne doit pas se mêler du spirituel), mais de la famille. Dans celle-ci, le chef peut exercer une tyrannie sur ses autres membres et donc les priver de l'indépendance acquise par rapport aux structures sociales. »³

Le chef de la famille Diderot, dans *Le libertin* de Gabriel Aghion, ne déroge malheureusement pas à cette triste règle ; et ce quelque éclairé qu'il puisse être. Dans une des seules séquences où Denis Diderot interagit avec sa fille, nous apparaît clairement toute la contradiction propre à l'auteur. Cette contradiction n'est pas, cette fois, le fruit d'une profondeur réflexive quelconque mais seulement un acte réfléchi visant la domination et le contrôle de sa fille.

Dans un premier temps, lorsqu'on lui demande si une jeune fille peut disposer entièrement et librement de son corps, la réponse de Diderot est positive. Une réponse qu'il ira même jusqu'à rédiger noir sur blanc, croyant que ce document est la garantie d'une liaison avec la demoiselle venant lui demander conseil :

1 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.50.

2 *Ibid.* p.65.

3 *Ibid.* p.62.

« - Monsieur Diderot...

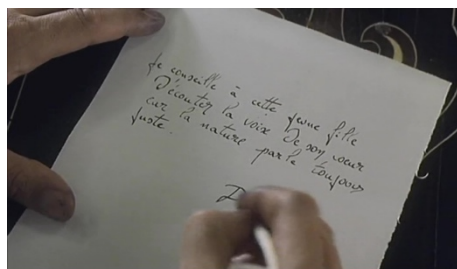
- Je n'ai pas le temps

- Je souhaite vous soumettre un cas, Il s'agit d'une jeune fille qui a jeté les yeux sur un homme exceptionnel, qui a du courage, de l'esprit et qu'elle a longuement étudié

- Eh bien !

- Voici le discours qu'elle voudrait lui tenir : « Monsieur, il n'y a personne au monde que j'estime autant que vous, mais je n'ai pas d'amour pour vous et n'en aurais jamais. Ce dont il s'agit, c'est d'avoir un enfant ; je ne demande rien de vous qu'un atome de vie... »

- Peut-être pourrions-nous examiner la question... de près... en discuter... en examiner les détails... en soupeser les difficultés... et finalement coucher toutes les raisons sur le papier.



- Pourquoi écrire ?

- Mon ami en a besoin, elle veut avoir un avis notifié comme quoi son ventre ne lui appartient qu'à elle, ainsi que les produits dérivés. »^{1 2}

Cet avis rédigé par écrit est surtout la preuve irréfutable d'une autorité parentale mal exploitée ; c'est la marque tangible d'une tentative d'emprisonnement de la part du père. Alors que, libertin qu'il est, Diderot est contre l'institution du mariage et n'inclut aucunement les paramètres « engagement, amour et âge » dans toute relation quelle qu'elle soit ; il change soudainement d'idée lorsque sa fille est concernée. Étant opposé au désir de cette dernière d'avoir un enfant du chevalier de Jerfeuille, il embrasse une position qui ne lui ressemble pas en vantant les mérites de l'amour, du mariage et du partenaire du même âge.



Une situation qui se solde par son échec à convaincre sa fille et, par la même occasion, sa tentative de la forcer à abandonner son projet. Cette opposition à l'émancipation d'Angélique se traduit à l'écran par un changement spatial fréquent de la

1 *Le libertin*. Op.cit., 01h 23 min 49 sec.

2 *Ibid.* 37 min 24 sec.

3 *Ibid.* 38 min 22 sec.

part de Diderot, par une brutalité dans ses regards et gestes, synonyme de sa perte de contrôle quant à la situation et, surtout, une domination scénique de la fille qui se retrouve dans une position plus élevée que son père.



1



2



3

Si Diderot a eu au moins la générosité de débattre avec sa progéniture du sujet la concernant, ce n'est pas le cas de tous les pères, surtout pas celui représenté dans le roman de Michel Peyramaure, *La porte du non-retour*. Dans le film de Gabriel Aghion, Diderot veut empêcher ce qui lui semble une simple crise d'adolescence passagère de sa fille ; sans pour autant cautionner un quelconque acte pouvant priver n'importe quel individu de son droit à l'émancipation, nous pensons que ce cas n'égale nullement en gravité celui du père Dumoulin, qui, sans consulter son fils, fait à sa place un choix qui l'engage pour la vie :

« À l'approche de mes quinze ans, mon père s'interrogea sur mon avenir. Si le choix n'avait tenu qu'à ma propre volonté, j'aurais préparé dans une université une licence de géographie et d'Histoire. Mon père en décida autrement. À sa requête, monsieur Cohen accepta de me prendre à son service pour de menus travaux de paperasserie administrative qui n'exigeaient ni diplômes ni connaissances particulières. »⁴

Sans pour autant s'en rendre compte, le père Dumoulin fait le malheur de son fils en l'empêchant de vivre son rêve et en le vouant malgré lui à la carrière d'esclavagiste. François Dumoulin finira par en vouloir toute sa vie à son père de l'avoir poussé dans un monde où il « allait se livrer à l'achat et à la vente d'êtres humains qui n'avaient avec lui

1 *Le libertin*. Op.cit., 38 min 07 sec.

2 *Ibid.* 38 min 17 sec.

3 *Ibid.* 06 min 29 sec.

4 Michel Peyramaure, *La Porte du non-retour*, ED Presses de la cité, 2008. p.46.

de différences que la noirceur de leur peau et leur condition d'arriérés. - Un père qui - lui a ouvert les portes d'un enfer digne de celui de Dante. »¹. Tout le roman de Michel Peyramaure n'est qu'un témoignage de la misère d'un homme qui a été victime de sa famille, une famille qui lui a ravi la liberté de choisir sa carrière et l'a voué, par la même occasion, à une vie faite de remords et de tristesse. Ce témoignage, comme le montre l'extrait suivant, pourrait être celui de tout Homme ignorant le danger que peut représenter la famille sur ses liberté et bonheur :

« En ce qui concerne mes activités d'esclavagiste, le repentir n'est pas tombé sur moi comme un coup de vent par une mer calme. La porte derrière laquelle j'abritais mes scrupules ne s'est ouverte que lentement et parfois en grinçant. Avec les temps de réflexion qu'elle suppose, la retraite a provoqué les dernières poussées. Je vis aujourd'hui devant une porte largement ouverte sur le passé, ses lumières et ses ombres. »²

Comme il a été préalablement abordé, tout l'échec de Jean-Baptiste V***, peintre et personnage principal du roman de Françoise Chandernagor, tient du fait que ce dernier ait succombé à la pression d'une société où tout Homme doit impérativement embrasser la carrière de ses parents. En appendice à cela, et au sein même de cet emprisonnement, il cède encore aux sirènes cloitrantes d'une mode faisant de la peinture d'Histoire une discipline supérieure aux autres. Cette tragédie qu'a vécue Jean-Baptiste V***, il n'hésitera pas à la faire vivre également à son fils en lui imposant, à son tour, une hiérarchie artistique où la peinture serait supérieure à la musique et où il essayera de vivre par procuration, à travers lui, le rêve de devenir peintre d'Histoire³.

L'écrivain ira même jusqu'à faire de cette situation où l'émancipation d'un individu est compromise par un père de famille, une tragédie où le fils de Jean-Baptiste, au lieu de perdre le contrôle de sa vie, la perd toute entière :

« Le jeune homme s'était porté les coups sous le mamelon, avec une grande sûreté de main : deux, qui avaient sans doute transpercé le poumon, puis un troisième, en plein cœur... « Je ne vous cacherais pas, dit le médecin, qu'il est plus facile de viser juste avec une arme de cette espèce... Il me semble, néanmoins,

1 *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.47.

2 « C'était, en effet, Jean-Nicolas qui étudiait avec sa mère (...) Baptiste ne s'était pas opposé à cet apprentissage : les notes, les couleurs, les mots, autant de moyens pour un Homme d'enchanter ses semblables. Jean-Nicolas était, de toute éternité, destiné à la peinture... Cependant comme il est moins facile à un enfant de former un trait que de former un son, comme il est moins facile, pensait-il, de tenir un crayon que de taper sur un clavier, attendons que ce garçon grandisse ! » *Couleur du temps*. Op.cit., p.62.

3 « Pour Baptiste, tout est prétexte à la leçon de peinture : une promenade, une visite à la cuisine, une conversation. Il espère enfourner le métier à son fils comme son fils enfourne des bouillies à sa sœur... Ah les Rubens... Face aux tableaux, il voudrait partager son enthousiasme. Il parle, il parle. Mais le petit semble fermé aux émotions qui agitent son père. » *Ibid.* p.90.

que le malheureux n'aurait pu atteindre si aisément le cœur sans toutes ces années d'Académie qui lui avaient donné une idée très précise de l'anatomie. »¹

Cette mort du spolié, où l'élément contraignant offre les armes métaphoriques du suicide, est une image fort poignante et représentative de la gravité que pourraient être les conséquences d'une privation familiale de la liberté. Si les artistes de notre corpus ont tenu à représenter cet aspect de la vie de famille, c'est parce qu'il est très déterminant dans l'émancipation de l'individu et ses dangers, à mesure de son importance, sont beaucoup trop méconnus du grand public. Malheureusement, la famille n'est pas le seul élément qui, tout en paraissant inoffensif, guette l'Homme du XXIème siècle et inquiète son potentiel libérateur ; l'école, les médias de masse et une forme de pouvoir ploutocratique le font tout autant.

¹ *Couleur du temps*. Op.cit., p.117.

CHAPITRE II

Les limites de l'humanisme

a) – L’insouciance et l’inaction institutionnelles

S’il y a bien un élément sur lequel tous les artistes que nous venons d’interroger sont d’accord, c’est certainement la fragilité qui caractérise la liberté humaine. En effet, ce droit, qu’on pourrait considérer comme étant le plus sacré de tous ceux que l’être humain peut briguer, voit ses ennemis proliférer à mesure de son importance. La religion, le pouvoir étatique, la ploutocratie dans toutes ses formes, les médias de masse ou encore l’individu lui-même, sont autant d’éléments menaçant et pouvant limiter fortement la liberté humaine et dont les cinéastes et romanciers qui nous intéressent ont tenu ; que ce soit directement ou allégoriquement, à rendre compte à travers leurs œuvres.

Afin de garder un contrôle total sur un troupeau dont on s’instaure maître, on ôte à l’individu la possibilité de se servir de son propre entendement et faire des choix qui découleraient de ses propres réflexions et expériences. On limite l’accès au savoir, emprisonne spirituellement et ensemece idéologiquement. Lorsque la menace n’est pas extérieure, l’Homme peut, tout comme nous l’avons précédemment analysé, être, par un entrain libératoire mal maîtrisé, prisonnier d’une tendance systématique au refus et à la contradiction.

En étant un tant soit peu consciente de tous les dangers qui guettent son autonomie, toute personne peut aisément tendre à l’idéal des Lumières faisant de la liberté de l’Homme un droit à la fois sacré et nécessaire. Cela dit, la philosophie des Lumières, consciente du fait qu’une liberté mal exploitée peut être tout aussi néfaste qu’une autre incomplète ou inexistante, n’hésite pas à quadriller cet idéal autonome par deux aspects qui sont à la fois distincts et complémentaires : la finalité humaine des actions et l’universalisme.

« L’autonomie toute seule ne suffit pas pour décrire la manière dont les Lumières conçoivent l’idéal de la conduite humaine. Il vaut mieux être dirigé par sa propre volonté que par une règle venue d’ailleurs, certes, mais pour aller où ? Toutes les volontés et toutes les actions ne se valent pas. Or on ne peut plus en appeler au

ciel pour décider lesquelles sont bonnes et lesquelles sont mauvaises, il faut s'en tenir aux réalités terrestres. De la finalité lointaine – Dieu – On doit passer à une finalité plus proche. Celle-ci, proclame la pensée des Lumières, est l'humanité elle-même. Est bon ce qui sert à accroître le bien-être des hommes. »¹

En réservant la religion à la sphère privée de l'individu, les Lumières instaurent un changement d'une grande envergure. Au moment où la relation avec la divinité se déplace dans un cadre plus intime et ne tend plus vers un quelconque contrôle communautaire ou sociétal, tout le socle sur lequel reposait l'idéal des hommes, et ce qui faisait la nature du commerce entre eux, se voit changé par la même occasion. Ne cherchant plus un salut divin où la dimension eschatologique est dominante, l'individu fait du bien être terrestre et présent de son prochain² et du sien une noble raison de vivre où l'Homme, par ses bonté et dignité, s'exhause fortement.

C'est dans ce cadre-là précisément que la notion de bonheur prend tout son sens. Tout d'abord parce que le bonheur, tout comme les Lumières et leur philosophie, est un idéal qui oblige l'Homme à de perpétuels recherches, remises en question et perfectionnements ; mais aussi parce que cet idéal est un concept tellement important qu'il réussit à conjuguer aisément diversité et positivité. Quelle que soit la conception du bonheur chez l'individu, ce dernier reste foncièrement du côté du bien et non celui du mal, et comme « les principes du bien et du mal font objet de consensus, qui est potentiellement celui de toute l'humanité, et que l'on établit en échangeant des arguments rationnels, fondés donc également sur une caractéristique humaine universelle, le bonheur/la morale des Lumières découle non de l'amour égoïste de soi, mais du respect pour l'humanité. »³

Voltaire lui-même, dans sa lettre à la présidente de Bernière en 1722, montre son adhésion à une conception des choses où la vertu et l'harmonie guident une recherche du bonheur qu'il estime être « la grande affaire et la seule qu'on doive avoir »⁴. Cette recherche s'étend, bien évidemment, à tous les domaines de la vie et ne fait aucune distinction entre les sphères privée et le publique :

1 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.94.

2 « Un mot désigne le bien-être humain sur cette Terre : c'est bonheur. Sa quête devient légitime, et remplace celle du salut. « Ô bonheur ! Fin et but de notre être ! » s'exclame Alexander Pope dans son essai sur l'Homme (...) Où faut-il chercher les clés du bonheur ? La majorité des philosophes et écrivains ne se contente pas d'encourager les réformes sociales, mais met en valeur les expériences individuelles. Et parmi celles-ci, la première place est tenue par les affections qui lient chacun aux êtres qui l'entourent. « Faites disparaître l'amour et l'amitié, que reste-t-il au monde qui vaille la peine de l'accepter ? » *Ibid.*96.

3 *Ibid.* p.39.

4 Josiane Boulad-Ayoub, *Contre nous de la tyrannie*, Canada, ED Hurtubise HMH, Brèches, 1989. p33.

« Penser le bonheur comme la fin ultime de l'Homme, aussi bien que comme le but commun de la société, donne sans doute à la raison du XVIIIème siècle son sourire caractéristique. La poursuite critique du bonheur, désormais accolée à celle de la vérité, la recherche de ses fondements ontologiques qui sont tirés de la nature, sa définition qui le lie à sa source, le plaisir, et celle-là au système qu'on pressent nouveau de représentations, de valeurs et de croyances en train de s'instaurer, sa justification morale et politique en regard d'un idéal de bonheur terrestre et du critère tout-puissant de l'utilité viennent remplacer la conception traditionnelle (chrétienne) de la vie, de l'Homme et de la société. »¹

Cette poursuite du bonheur ne peut, en effet, réussir que si toutes les forces composant la société visent un même objectif et se donnent les moyens de l'atteindre. Afin que l'individu fasse de son épanouissement et de celui de son prochain une raison de vivre, il faut que la société, au préalable, fasse du sien son objectif premier.

Est-ce le cas dans les œuvres composant notre corpus ? Quelle image nous donnent les artistes contemporains que nous étudions des pouvoirs étatiques au XVIIIème siècle ? Quelles analogies entretiennent-ils avec ceux du XXIème ? Pourquoi, et de quelles manières, concourent-ils au malheur et non au bonheur de leurs citoyens ? Quelle place occupe l'insouciance, l'égoïsme et la concupiscence dans cette triste équation ? Nous essayerons de proposer des réponses à toutes ces questions en analysant les œuvres de notre corpus qui traitent cet aspect, et ce par un regard actualisant et à travers un prisme où le bonheur serait l'ultime finalité des actions humaines à laquelle tous les éléments de la société se doivent de participer et dont le pouvoir se doit d'être le défenseur et non l'adversaire.

Valdés Zoé, dans son roman *Louves de mer* et à travers les paroles d'un des pirates qu'elle met en scène, propose une réflexion assez cohérente sur une situation archétypale où la fugacité du bonheur trouve son origine dans des éléments censés concourir plutôt à sa réalisation :

« La paix, oui. Si c'était possible... Mais tandis que les gens honnêtes se décarcassent la tête pour mener une vie normale, nourrir une famille et assurer l'avenir de leurs enfants, il y a les serpents, les salauds qui agissent dans le dos des idéalistes (...) Ce sont toujours les mêmes maniaques qui répandent ces bobards, sous couvert de religion, de guerre, de monarchie qui se drapent sous un altruisme béat, ou à l'inverse, servent leurs intérêts de toute cette monstruosité humaine mijotant dans les marmites de l'enfer. »²

1 *Contre nous de la tyrannie*. Op.cit., p.68.

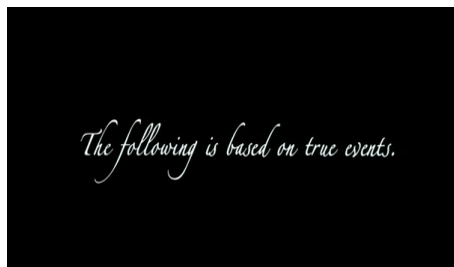
2 Zoé Valdés, *Louves de mer*, Paris, ED Gallimard, 2006. p.222.

Une vie normale, sans dangers, guerres ou autres insécurités est un idéal de bonheur que quelques pirates partagent avec un bon nombre d'hommes du XXIème siècle. Alors que les uns ont, en connaissance de cause, choisi une vie où l'abandon de stabilité se fait de lui-même, les autres ne sont en réalité que les victimes d'une réalité qui leur a injustement été imposée. Cela dit, et quel que soit la nature de l'individu ou la temporalité dans laquelle il évolue, les suspects responsables de son malheur sont souvent les mêmes : les détenteurs du pouvoir.

Qu'il soit religieux ou étatique, le pouvoir comme l'exprime Bonn est du côté du « bobard », il est pour le mensonge et contre la vérité ; et pour cause, cette dernière représente un danger pour lui. La différence entre un bon et un mauvais gouvernement est que le premier se soucie plus du bonheur de ceux dont il a la charge que de sa propre pérennité au moment où le deuxième, tel des parents ne souhaitant jamais se séparer de leur enfant et le laissant toujours dans l'ignorance, ne se soucie que de ses propres intérêts :

« La vérité est donc à la fois l'ennemie du pouvoir comme de ceux qui l'exercent. » Pourtant, tous les pouvoirs ne se valent pas. Le bon gouvernement est celui qui, soucieux du bien-être de ses sujets plus que de son propre triomphe, favorise la progression des Lumières, donc l'instruction publique ; qui aide ses sujets à acquérir leur autonomie en leur facilitant l'accès à la vérité. C'est là un gouvernement paradoxal qui donne à ses citoyens, sinon des verges pour le battre, du moins des moyens pour s'en émanciper. Il est en cela comparable aux parents qui cherchent à procurer l'autonomie à leurs enfants, tout en sachant que leur réussite risque de les rendre inutiles en tant que parents et de les éloigner d'eux. »¹

Cet état d'esprit où l'État fait du commerce mensonger un moyen pour défendre son pouvoir et lui garantir une durabilité illégitime, nous le retrouvons dans *L'affaire du collier* de Charles Shyer.



Ce film, inspiré de faits réels ayant précédé la Révolution et ayant même concouru en quelque sorte à son avènement, raconte le combat de Jeanne de la Motte-Valois contre

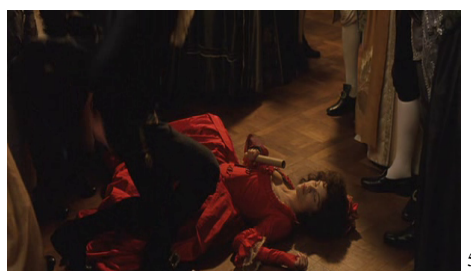
¹ *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.78.

² *L'affaire du collier*. Op.cit., 04 min 25 sec.

un pouvoir l'ayant spolié de ce qu'elle a de plus cher : son identité. Par un mensonge étatique orchestré et, comme « le nom des Valois est synonyme de résistance à la monarchie »¹ et que cette synonymie dérange le pouvoir ; ce dernier finit par usurper l'identité et les terres de cette famille qu'il considère comme un potentiel danger.

Le film, tout en montrant l'étendue de l'injustice dont peut être capable une royauté craignant pour son futur, présente également à quel point l'Homme devient impassible face aux malheurs de ses semblables et comment une bureaucratie tout aussi despotique que le régime qu'elle représente, réussit à concourir non au bonheur de l'individu, mais à son malheur. Le premier élément est illustré par le comportement dénué de toute compassion et sensibilité d'une Marie-Antoinette qui, en plus de rester de marbre dans une situation où une autre personne est en danger, se permet un trait d'humour où elle assimile le malaise de Jeanne de la Motte-Valois à une prosternation :

« Ce n'est pas une raison pour se prosterner à mes pieds »²



Ce manque d'humanisme et d'intérêt pour le bonheur et bien-être de son semblable qui s'exprime à travers les gestes d'une reine insensible, nous les retrouvons dans les paroles d'un ministre qui n'hésite pas à conjuguer franchise et cruauté, comme en témoigne le dialogue suivant :

1 *L'affaire du collier*. Op.cit., 04 min 47 sec.

2 *Ibid.* 09 min 40 sec.

3 *Ibid.* 09 min 36 sec.

4 *Ibid.* 09 min 37 sec.

5 *Ibid.* 09 min 43 sec.

« - Encore vous ? Je vous ai déjà demandé de vous tenir à une distance respectable de sa majesté.

- Pardonnez-moi monsieur le ministre, j'ai été accablée par le poids d'une affaire très importante... Une affaire qui devrait intéresser la reine.

- Comme toutes les autres !

- J'ai sollicité maintes fois une audience mais elle m'a toujours été refusée.

- Sa majesté ne se soucie guère de vous connaître.

- Je souhaiterais entendre ça de sa propre bouche... »¹

La suite des événements pourrait faire officie de fable : À cause d'un événement où l'esprit humaniste de la reine n'a pas été présent comme il l'aurait dû, elle a fini par mourir ; en perdant le lien sacré qui devait la lier à ses semblables elle perd également la vie. Le karma des Lumières a séparé le corps de la plus iconique et illustre des reines en deux.

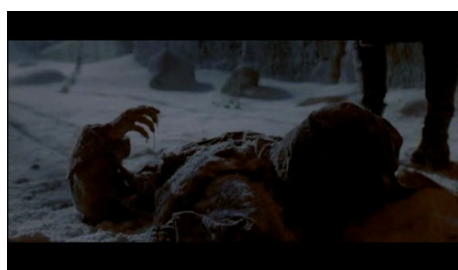
Charles Shyer n'est pas le seul à s'être inspiré d'une vraie histoire où l'état, par un jeu sur la vérité et un manquement d'humanisme, met le bonheur et la vie de ses citoyens en danger ; Christophe Gans, dans son film *Le pacte avec les loups*, en fait de même. S'inspirant des différentes légendes qui entourent la bête du Gévaudan et les innombrables victimes qu'elle a engendrées, il tisse en filigrane un exemple archétypal de la mauvaise foi dont peuvent faire les pouvoirs étatiques en opposant, par un fort contraste, la grandeur du danger au ridicule de la solution :



2



3



4

1 *L'affaire du collier*. Op.cit., 10 min 00 sec

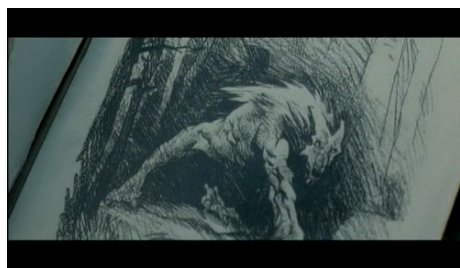
2 Photogramme du film de Christophe Gans, *Le pacte avec les loups*.12 min 35 sec.

3 *Ibid.* 01h 10 min 16 sec.

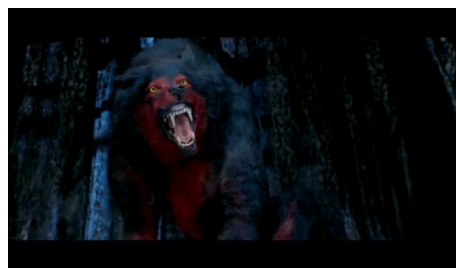
4 *Ibid.* 46 min 57 sec.

En appendice à la violence des images où les meurtres et cadavres sont montrés sans ambages, le montage accentue, par un rythme très soutenu, des changements de plans fréquents et des mouvements de caméra rapides, la violence d'une séquence qui, à son tour, participe à la grandeur du contraste qui va s'installer par la suite. Alors qu'il est face à une situation d'urgence où des innocents dont il est responsable perdent la vie, l'État, au lieu de remédier à cette situation, ne fait qu'en donner l'illusion pour, en réalité, ne défendre que ses propres intérêts.

En envoyant un chasseur à la poursuite de la bête, le but n'est pas de sauver un peuple en détresse, mais de seulement redorer le blason d'un régime et d'un roi qui ne sauraient tolérer l'affront d'une menace indomptable. Ne réussissant pas à capturer la bête, le gouvernement n'hésite pas à trafiquer la vérité et concevoir de toutes pièces une nouvelle et fallacieuse. Prenant la dépouille d'un loup normale, ils créent de toute pièce une réplique de celui décrit par les victimes et laissent, par la même occasion, les habitants de la région sous la même menace :



1



2

Ce film de Christophe Gans pourrait être lu comme une remise en question de l'humanisme des gouvernements et une critique des bassesses auxquelles ils peuvent s'adonner pour leurs seuls survie et prestige. Cette œuvre nous met en garde contre la confiance aveugle et excessive que nous pourrions avoir en un État quel qu'il soit et postule pour une vision des choses où il ne faudrait pas « laisser la totalité d'une existence humaine aux bons soins du gouvernement ; et où il faudrait que les institutions sociales d'un pays servent également les hommes et femmes qui y vivent ». Son but est de montrer que le rôle que devrait jouer les États dans la recherche de la vérité ne devrait pas pousser le zèle, ou la mauvaise foi, trop loin :

« Son devoir est d'armer contre l'erreur, qui est toujours un mal public, toute la force de la vérité ; mais elle n'a pas droit de décider où réside la vérité, où se

1 *Le pacte avec les loups*. Op.cit., 13 min 49 sec.

2 *Ibid.* 01h 06 min 14 sec.

trouve l'erreur. » Elle doit rendre matériellement possible l'avancement de la connaissance, non l'établir elle-même. Ce n'est pas au peuple de se prononcer sur ce qui est vrai ou faux, ce n'est pas au parlement de délibérer sur la signification des faits historiques du passé, ce n'est pas au gouvernement de décider (...) La puissance publique ne doit pas enseigner ses choix en les camouflant en des vérités. »¹

Ridicule, le film français aux quatre « Césars » de Patrice Leconte, raconte une histoire tragiquement semblable à celle du film de Christophe Gans. L'insouciance dont peut faire preuve la royauté face aux dangers qui menacent ses sujets y est représentée de la plus élégante des manières.

L'intelligence dans le choix du titre de ce film justifie, à elle seule, la pluralité des lectures qui peuvent en être faites. N'importe quel spectateur, en regardant cet œuvre, ne peut s'empêcher lors de son visionnage de se demander que qualifie cet adjectif, où se trouve le ridicule ; et ce ne sont pas les pistes d'analyse ou encore les thématiques qui manquent. Le ridicule peut être celui d'une société matérialiste où l'on juge l'individu sur la nature des habits qu'il porte, celui d'une situation où une parole, une phrase ou encore un mot peuvent compromettre à tout jamais un homme en faisant fi de qui il est et des actions qu'il a faites, celui d'un machisme où un homme n'hésite pas à sacrifier la jeunesse de sa fille et son amour pour les sciences afin de la vendre à un homme qui aurait pu être son grand-père.

S'il y a un ridicule qui pourrait à lui seul, tant il est important, récalcitrant et d'actualité même, justifier l'utilisation d'un tel titre, c'est bel et bien celui d'hommes dénués d'humanité, d'hommes impassibles aux malheurs de leurs prochains, voire qui y participent sadiquement. Dans ce film, Grégoire Ponceludon, sensible à la misère des gens des marais de la Dombes, fait tout son possible afin de venir en aide aux pauvres gens qui y travaillent. Il explique son entreprise à un jeune garçon lors d'un dialogue où sa naïveté rivalise avec celle du petit :

« - Il paraît que le roi guérit ceux qu'il touche.

- Tous les hommes peuvent faire des miracles, tu ne me crois pas, hein ? Je te fais une promesse, nous chasserons le mal des marais, il y fera bon vivre ici.

- Tu vas faire dire des messes ?

- Non, pas de messe, nous construirons des digues et des canots, nous planterons des arbres, nous sèmerons... le pays sera très beau un jour, tu verras... »²

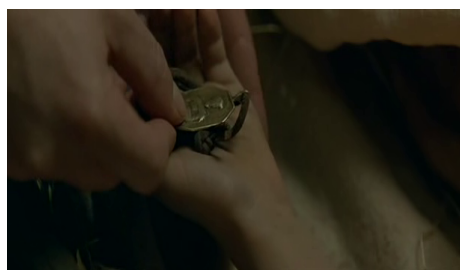
¹ *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.79.

² Dialogue du film de Patrice Leconte, *Ridicule*. 04 min 30 sec.

Le jeune homme, à la fois naïf et idéaliste, transpose sa bonté et son humanisme sur l'État auquel il appartient. Ses aspirations et l'assurance avec laquelle il annonce son projet au jeune garçon vont, par la suite, se révéler tout aussi candides et crédules que de croire au mythe d'un roi possédant des pouvoirs divins ou les capacités supranaturelles d'une religion. En partant de l'évidence que tout gouvernement n'est là que pour satisfaire ses citoyens et concourir à leurs jouissances et bonheurs, le héros est victime d'une grande désillusion que le réalisateur symbolise par le triste retour d'un collier :



1



2



3

Cette même médaille qu'il envoie au roi pour qu'il la bénisse, lui revient alors qu'il est alité à cause du mal-même pour lequel Grégoire Ponceludon s'est déplacé à la cour. Loin de porter toute trace bénédiction, elle n'a été que le témoin des imperfections d'une société pour qui la vie humaine a moins de valeur que la prospérité économique et dont l'égoïsme des gens au pouvoir n'a d'égal que l'indifférence qu'ils ont pour la misère de leurs semblables. Une indifférence qui trouve son expression la plus criarde dans *Le testament d'Olympe* de Chantal Thomas :

« - Avez-vous déjà croisé la mort, Olympe, dans votre courte vie ?

Olympe avait peu vécu, et je m'apprêtais à dire non. Mais à mon trouble, c'est Ursule, l'Ursule de l'enfance et de la misère, qui prit la parole à sa place. Et elle avait de l'expérience en la matière.

- La mort m'est familière, dit-elle. À Bordeaux quand j'étais petite, les gens crevaient de faim. Les cadavres se ramassaient dans les rues, sur les quais.

- Il réprima un bâillement. « Je voulais dire des gens qui comptent. »⁴

1 *Ridicule*. Op.cit., 05 min 03 sec.

2 *Ibid.* 01h 05 min 56 sec.

3 *Ibid.* 01h 06 min 01sec.

4 *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.236.

Le manque d'humanisme dont fait preuve le roi est d'autant plus grave qu'il émane non seulement d'une insouciance face au malheur d'autrui, mais surtout face à celui de gens sur lesquelles il a la plus grande des responsabilités, celle de garantir leur bonheur. Une attitude égoïste, limite inhumaine, qui arrive à mettre le dixième du peuple français dans une partie de la balance et la dauphine dans l'autre tout en réussissant, malgré tout, à la faire pencher du côté de cette dernière :

« - Oh ! la petite vérole, qu'y faire ? Le dixième de la France en meurt. Elle n'épargne personne, pas plus les princesses que les indigents.

Les larmes lui vinrent aux yeux à la pensée de l'infante de Parme. »¹

Ce désintérêt face au bonheur, tout comme face au malheur, des gens du peuple est ce qui peut pousser des intellectuels comme Lavoisier à estimer que « le véritable but d'un gouvernement doit être d'augmenter la somme des jouissances, du bonheur et le bien-être de tous les individus » et que « le but de toute institution sociale est de rendre le plus heureux qu'il est possible ceux qui vivent sous ses lois. Le bonheur ne doit pas être réservé à un petit nombre d'hommes puisqu'il appartient à tous »².

Cette cogitation, les artistes que nous venons d'interroger ne peuvent que la partager puisqu'ils n'hésitent pas à critiquer le pouvoir à travers leurs œuvres en le représentant d'une manière on ne peut plus négative où l'insouciance, la mauvaise foi, l'égoïsme, voire même la spoliation pure et dure sont autant d'éléments qui pourraient rapprocher les pouvoirs d'avant et d'aujourd'hui. La réflexion de Lavoisier devrait être un commandement d'actualité surtout dans un siècle où l'Homme vit une crise humaniste qui n'est pas seulement celle des individus pris séparément mais malheureusement, et surtout, celle de ceux supposés être les garants du bonheur et qui ne font que des agissements contraires à ceux censés être les leurs.

1 *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.237.

2 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.98.

b) – L’Homme est un loup pour l’Homme

« L’esprit des Lumières ne se réduit pas à la seule exigence d’autonomie, mais apporte aussi ses propres moyens de régulation. Le premier d’entre eux concerne la finalité des actions humaines libérées. À son tour, celle-ci descend sur terre : elle ne vise plus Dieu mais les hommes. En ce sens, la pensée des Lumières est un humanisme ou, si l’on préfère, un anthropocentrisme. Il n’est plus nécessaire, comme le demandaient les théologiens, d’être toujours prêt à sacrifier l’amour des créatures à celui du créateur : on peut se contenter d’aimer d’autres êtres humains. »¹

Le changement opéré par les Lumières consiste à donner un nouveau sens et une nouvelle visée aux actions humaines. Au moment où la religion disparaît de la sphère publique pour s’installer dans la sphère privée, l’idée christique selon laquelle tout se doit d’être sacrifié pour Dieu devient obsolète. Comme les croyances ne sont plus imposées par l’État et que la liberté a investi cet aspect de la vie des individus, la nature du commerce qui les lie change également : l’amour du divin devient amour du genre humain.

Aussi belle et idéale que puisse être cette pensée, sa concrétisation est loin d’être effective. Le sous-chapitre précédent a été pour nous l’occasion de nous rendre compte à quel point l’humanisme est loin d’assurer les interactions au sein de la société, surtout dans le rapport État-citoyen. À travers les représentations artistiques que nous avons interrogées, et l’allégorie qui s’en dégage, nous avons cerné une vision assez pessimiste où le pouvoir étatique, censé être le garant du bonheur des hommes et de leur bien-être, n’accomplit pas sa tâche première, voire œuvre pour son opposé.

Qu’en est-il des rapports interhumains et leur représentation au sein des œuvres de notre corpus ? Le pacifisme qui devrait logiquement découler de l’humanisme y est-il présent ? L’Homme fait-il preuve de bonté et d’empathie face à son prochain ? Comment

¹ *L’esprit des Lumières*. Op.cit., p.17.

sont représentés le meurtre et la torture ? L'allégorie représentative est-elle tout aussi alarmante que pour la relation État-citoyen ?

Peyramaure Michel, dans son roman *La porte du non-retour*, nous met dans la peau d'un homme du XVIIIème siècle que les circonstances ont amené à œuvrer dans le commerce de ses semblables. Présenté comme étant les mémoires d'un homme qui regrette une vie passée dans la traite négrière, ce roman est l'occasion pour François Dumoulin de faire face à ses démons passés et au lecteur, par la même occasion, de connaître en détail le sombre et violent monde de l'esclavagisme.

« La négrillonne fut adjugée à un planteur de Porto Rico une brute au visage ravagé par la picote. La mère eut beau s'accrocher à elle, un coup de cravache lui fit lâcher prise. Ce qui restait de la chiourme, malades, éclopés, vieux, fut bradé par lots de trois ou quatre têtes. Certains ne trouvèrent pas acquéreur.

- Ces malheureux, me dit Claude, que vas-t-on en faire ?

- Sûrement pas les rapatrier, lui répondis-je. Je crois plutôt qu'ils vont aller nourrir les requins (...) »¹

Dans cette scène, qui est l'une des premières de vente d'êtres humains auxquelles le protagoniste assiste, le ton est clairement annoncé. En appendice à la violence que représente le fait de transformer son semblable en marchandise et se permettre de l'acheter et le vendre tel du bétail, une autre, à la fois physique et sentimentale, prend lieu dans l'acte de battre une femme et de la séparer de sa petite fille. En se permettant de telles ignominies, l'Homme se retrouve complètement aux antipodes des Lumières et de l'humanisme qu'elles prônent ; pis, en plus d'être source de tristesse et souffrance pour l'autre, c'est la violence de son impassible froideur face à un tel spectacle qui choque.

Rester de marbre face à la séparation d'une mère et sa progéniture ou au destin d'hommes qui risquent de finir en nourriture pour les requins peut sembler révoltant pour l'Homme d'aujourd'hui ; mais en réalité les choses n'ont point changées, elles n'ont fait qu'empirer. L'Homme du XXIème siècle ne fait peut-être plus à l'autre l'affront de l'acheter et le vendre, mais il ne lui est pas pour autant plus clément ni tendre. Étant baigné, et ce depuis le berceau, dans toutes sortes de violences plus gores les unes que les autres, l'Homme d'aujourd'hui est devenu immunisé aux sentiments de pitié et d'empathie au point que presque tous les malheurs de son prochain lui sont devenus indifférents. Si

¹ *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.76.

François Damiens s'explique la condition des hommes de son temps par leur vénalité¹, celle de ceux d'aujourd'hui trouve son origine à la fois dans un capitalisme qui place le gain matériel au-dessus de toute autre considération et dans le fait que les violences n'apparaissent plus dans leur gravité originelle tant elles sont omniprésentes dans la vie de tous les jours.

Au lieu d'aimer les autres êtres humains qui ne diffèrent de lui que par leur couleur de peau, l'Homme du siècle des Lumières, dans le roman de Michel Peyramaure, manque d'humanisme au point de dépasser le fait de tenir en esclavage à celui de prendre plaisir au spectacle de la souffrance :

« Un vaisseau de gros tonnage, l'Éclair, venait de faire descendre à terre un groupe d'une dizaine de nègres, négresses et négrillons, torse nu ou vêtus d'une chemise et de culottes blanches. Ils étaient destinés, me dit mon père, au service des bourgeois à titre de cochers ou de jardiniers pour les mâles, de servantes ou de cuisinières pour les femelles, de jouets pour les négrillons et les négrites. Armés de fouets dont ils leur flagellaient les jambes, des matelots les incitaient à danser sur la musique d'un violon. Le spectacle était drôle. Autour de nous, des gens riaient, plaisantaient, et des enfants battaient des mains. »²

hommes, femmes et enfants de tout âge s'amuse du fouettage d'innocents. Cette situation trouve un étrange parallélisme avec une autre du roman de Zoé Valdès, à une différence près : les tortionnaires dans *Louves de mer*, des pirates endurcis, ne prétendent aucunement à l'innocence et l'humanisme qui se doit d'être normalement le lot de toute personne lambda non corrompue par une violence quotidienne. Ces pirates, qui trouvent étrange et déplacé le moindre sursaut d'humanisme³, prennent plaisir, à l'image des femmes et enfants représentés dans le roman de Michel Peyramaure, à la torture de leurs ennemis :

« Ils jouaient aux dés, brassaient les cartes, buvaient du grog, blaguaient, se moquaient les uns des autres et se rappelaient en riant les tortures infligées à leurs victimes par le passé.

- Tu te rappelles ceux qu'on avait pendus par leurs pieds puants, la bosse de rigolade ! On les avait plongés dans des tonneaux de miel, et on avait lâché dessus les mouches vénéneuses ?

1 « Je me suis longtemps interrogé, à partir de ce jour, sur cette singulière aberration qui faisait que, face à des spectacles aussi inhumains, nous restions de glace. J'y vois la conséquence d'une éducation qui, lorsqu'elle parlait des bienfaits du commerce, et donc de notre bien-être, devait à l'esclavage, éradiquer l'envers du décor : la condition des nègres. » *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.77.

2 *Ibid.* p.36.

3 « Le corsaire donna ses instructions pour que les nègres dorment la nuit même dans les baraquements, près de ses esclaves, à condition qu'ils ne souffrent d'aucune maladie épidémique. Auquel cas, le mieux, selon lui, serait de les jeter en pâture aux chiens sauvages. Ce n'est pas juste, rétorqua Ann, dans une saute d'humeur. Les deux hommes s'interrogèrent du regard, étonnés de cet étrange sursaut d'humanisme. » *Louves de mer*. Op.cit., p.166.

Ils se tapaient les cuisses en riant. »¹

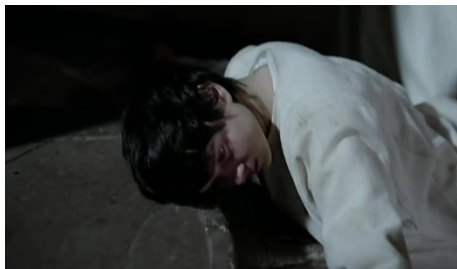
Cela dit, dans les représentations qui sont faites du XVIIIème siècle, la torture n'est pas seulement l'apanage des innocentes gens ou des flibustiers. Guillaume Nicloux, à travers son adaptation cinématographique du roman de Diderot, montre que l'humanisme peut ne pas être présent à l'intérieur d'une institution qui se revendique comme étant l'unique voie vers le bonheur humain et qui croit au sacrifice de Jésus-Christ pour le salut des hommes et la propagation de l'amour entre eux. La douceur et la paix qui se dégagent d'une telle vision des choses, contraste fortement avec les tortures diverses et variées qu'Apolline subit :



2



3



4



5

De l'humiliation à la torture physique, en passant par le supplice psychologique ou encore le meurtre symbolique, rien n'est épargné à la jeune religieuse dont le seul crime est celui d'aspirer à une liberté du culte. L'écrasement et l'humiliation dont est victime Apolline, en plus d'être diégétiques, se reflètent dans l'esthétique même du film. Guillaume Nicloux, dans le premier photogramme, adopte un cadrage en plan large avec une légère contre-plongée, ces choix techniques servent à montrer au spectateur la grandeur du contraste entre la nudité forcée d'Apolline et l'habillement des trois religieuses. Pour les autres photogrammes, c'est un axe de prise de vue en plongée que le réalisateur a choisi

1 *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.216.

2 *La religieuse*. Op.cit., 52 min 16 sec.

3 *Ibid.* 53 min 19 sec.

4 *Ibid.* 01 h 01 min 27 sec.

5 *Ibid.* 01 h 01 min 44 sec.

pour représenter l'ampleur de la souffrance qu'éprouve la jeune victime. Cette agression, tout en étant physique et psychologique, est surtout une atteinte à l'encontre de deux des principes de la philosophie des Lumières : l'autonomie et l'humanisme.

« Est sacrée pour nous une certaine liberté de l'individu : son droit de pratiquer (ou non) la religion de son choix, de critiquer les institutions, de chercher par lui-même la vérité. Est sacrée la vie humaine, c'est pourquoi les États se sont dessaisis de leur droit d'y porter atteinte par la peine de mort. Est sacrée l'intégrité du corps humain, c'est pourquoi est bannie la torture, même lorsque la raison d'État la recommande, ou est interdite l'excision, pratiquée sur des fillettes qui ne disposent pas encore de l'autonomie de leur volonté. »¹

Ainsi donc il est évident que le meurtre, qu'il soit public ou privé, tout comme la torture, sont des atteintes graves à l'intégrité du corps humain et que n'importe quel agresseur, qu'il représente l'État, la religion ou encore l'individu lambda, est considéré comme coupable d'une offense grave à l'encontre de l'humanisme prôné par les Lumières.

Dans le phénomène analysé, une attention toute particulière a été donnée à la naissance d'un des plus grands ennemis de la sacralité de la vie humaine : la guillotine. Marie Didier, à travers son roman *Dans la nuit de Bicêtre*, nous permet d'assister à la toute première présentation de cette machine infernale :

« Tu as reçu l'ordre, ainsi que les autres employés supérieurs de l'hospice, d'assister à la sinistre expérience dont tout le monde parle depuis plusieurs mois... En plein centre de la cour deux potences barrées en haut d'une traverse ; sous la poutre transversale, une corde retient en haut l'acier tout neuf du couperet, insolite, étincelant croissant de lune sur la pâleur du jour retenu dans son cadre de bois avant d'être lâché, avant de se lancer de tout son poids pour trancher et redoubler la mort. Enthousiaste, le docteur Guillotin s'était écrié en pleine assemblée quelques mois auparavant : avec ma machine, vous ne souffrirez pas ; ce supplice est si peu douloureux qu'on ne saurait que dire si l'on ne s'attendait pas à mourir. Je vous fais sauter la tête en un clin d'œil, à peine si on a le temps de ressentir une légère fraîcheur. »²

Tout l'intérêt de cette nouvelle machine à donner la mort, selon son créateur le docteur Guillotin, tient dans sa rapidité qui évite toute souffrance³ au guillotiné. Rien n'est

1 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.73.

2 *Dans la nuit de Bicêtre*. Op.cit., p.111.

3 « Il est évidemment facile de caricaturer les propos des révolutionnaires qui parlent d'humanité au moment où ils inventent la guillotine. Depuis le fin du XVIIIème siècle jusqu'à nos jours, bien peu d'auteurs s'en sont privés... La plupart des révolutionnaires devant la violence ont été incapables de penser précisément le rapport entre les violences et la violence. Il ne s'agit pas de jouer sur les mots, mais de poser la question du pouvoir. La Révolution exige une unité de décision et d'orientation donnant du sens aux pratiques, y compris aux violences. Il est aisé de constater que les discours des révolutionnaires sont largement à la remorque des violences commises, qu'ils avalisent ou minimisent. » « *Violences et révolution, les raisons d'un malentendu* » dans *La Révolution française, une histoire toujours vivante*. Op.cit., p.175.

moins sûr, mais ce qui l'est par contre, c'est le fait que ses vitesse et facilité ne sont en quelque sorte que le reflet d'à quel point les hommes ont tendance à perdre aisément leur humanité. Une situation qui n'échappe pas au bourreau habitué à décapiter et qui voit dans cette nouvelle machine, non seulement un outil rapide à donner la mort, mais surtout un appareil qui tuera le peu d'humanisme dont les hommes disposent encore :

« Deux fois de suite l'expérience est renouvelée ; avec succès (...) À l'écart, Sanson, à la fois si experte, devenue désormais si inutile, n'en revient pas de voir rouler avec autant d'aisance la dernière tête. Une pointe de nostalgie et d'amertume dans la voix, on l'entend murmurer : « Belle invention ! Pourvu qu'on n'abuse pas de la facilité ! ». Les mains des prisonniers de décrochent des barreaux. L'un d'entre eux lance du deuxième étage : « C'est le fameux projet d'égalité. Tout le monde mourra de la même manière ».¹

Cette facilité à tuer qui fait en sorte que la valeur de la vie humaine chute grandement est également présente dans deux films : *Sade* de Jacquot Benoît et *L'affaire du collier* de Charles Shyer. Pour la première apparition de la guillotine dans son film, Jacquot Benoît n'a pas choisi de représenter l'acte de la décapitation, mais plutôt les conséquences qu'engendre la facilité d'utilisation inhérente à cet outil.



En appendice au transport des cadavres qui est dénué de toute dignité, c'est une scène où les révolutionnaires se passent les têtes des guillotiné, telles des balles de rugby, qui montre à quel point les hommes ont perdu la notion de sacralité de ce qui fait leur humanité et ont sombré dans une vision des choses où la valeur de la vie de l'Homme est nulle.

Charles Shyer a choisi quant à lui, par un contraste entre deux scènes de son film, l'une représentant le supplice du marquage au fer et l'autre la décapitation, de montrer que la facilité du meurtre peut être rejointe par la facilité de sa représentation. La première différence entre les deux scènes tient par rapport au montage, l'une adopte un rythme très accéléré, avec de multiples changements de plans et de type de cadrage, alors que l'autre

¹ Dans la nuit de Bicêtre. Op.cit., p.112.

² Sade. 59 min 47 sec.

qui est censée représenter une plus grande souffrance propose un rythme très lent. La deuxième différence est sonore ; en effet, le réalisateur a donné une très grande importance à cet aspect dans la scène où est représentée la souffrance de son personnage principal. En appendice aux cris et autres lamentations de ce dernier, c'est par le choix d'une musique de fond triste qui permet au spectateur de ressentir d'avantage la douleur par laquelle passe Jeanne de la Motte-Valois. La scène de décapitation de Marie-Antoinette est, elle, marquée par un silence et la limitation de tout effet sonore.

La troisième et dernière différence entre les deux scènes tient dans l'importance représentative donnée aux souffrances des deux femmes :



1



2



3



4

Au moment où Charles Shyer donne la possibilité à son personnage principal d'exprimer toute sa douleur à l'écran, et par la même occasion au spectateur de se mettre à sa place, grâce à des plans rapprochés où l'horreur et la douleur apparaissent clairement sur le visage de la jeune femme ; la décapitation de Marie-Antoinette, elle, et avant même d'être effective, se fait par la technique cinématographique. En effet, le réalisateur ne montre nullement, dans la séquence où la reine déchue se fait guillotiner, la tête de ce personnage et le prive ainsi de toute compassion de la part du spectateur.

Ce refus de représenter en détail la peine de mort dans son film peut être lu comme étant une prise de position à l'encontre de cette pratique. Par un choix stylistique qui peut paraître innocent, il est possible que le réalisateur ait, dans une visée humaniste, voulu

1 *L'affaire du collier*. Op.cit., 01h 42 min 27 sec.

2 *Ibid.* 01 h 42 min 52 sec.

3 *Ibid.* 01 h 44 min 00 sec.

4 *Ibid.* 01 h 44 min 23 sec.

montrer qu'il est « absurde que les lois, qui sont l'expression de la volonté générale, qui réprouvent et punissent l'homicide, en commettent elles-mêmes »¹. Quelle que soit la raison, ou les circonstances, l'atteinte à l'intégrité du corps humain reste une offense à l'humanisme devant normalement réguler le commerce entre les hommes. Cette offense est plus grande lorsque son responsable est un État qui devrait sacraliser les principes des Lumières et non s'y opposer :

« Tout être humain, en tant que membre de l'espèce et non parce qu'il est citoyen de tel ou tel pays, a droit à la vie, et ce droit est inaliénable : je renonce à ma liberté naturelle pour bénéficier d'une liberté (et d'une protection) civile, mais je n'ai jamais accordé à la communauté, ni explicitement ni tacitement, un droit de vie et de mort sur moi. Qu'est ce qui pourrait justifier cette suppression totale de la volonté individuelle par la volonté collective ? Ce n'est pas la nécessité d'empêcher le criminel de nuire puisque, pour le tuer, on a dû au préalable l'arrêter et qu'il se trouve donc déjà en prison. Expier sa faute ? Cette punition n'aurait un sens que si l'on croyait à une forme de vie après la mort : dans l'au-delà, la personne pourrait mesurer la gravité de sa faute grâce à la sévérité de la punition. Si la personne n'est pas là, la leçon est forcément perdue pour elle. »²

Si la peine de mort n'est plus appliquée que dans de rares pays, la plupart théocratiques, ce n'est pas pour autant que la vie humaine est respectée et sacralisée partout ailleurs. La multitude de guerres, de conflits géopolitiques et les terrorismes aussi divers que variés qui envahissent le monde contemporain et qui sont causés, que ce soit directement ou indirectement, par les détenteurs de pouvoir, sont la preuve d'un triste abandon général des valeurs de l'humanisme.

Jean Diwo et Stéphan Audeguy ont représenté dans leurs œuvres respectives un même événement qui symbolise à lui seul la cruauté dont peuvent faire preuve à la fois l'Homme et l'État : la tentative de régicide de Robert François Damiens sur Louis XV. En effet, et quelque condamnable que puisse être la tentative de meurtre, les deux artistes n'ont tenu à représenter que l'assassinat commise par Louis XV :

« La première pensée du souverain, quand il s'était vu blessé, avait été de commander qu'on ne fit aucun mal à son agresseur : par précaution on lui avait aussitôt administré toutes sortes de contrepoisons. Ensuite, l'homme avait dormi attaché sur un lit, afin d'éviter qu'il n'attentât à sa propre vie... Les despotes n'aiment guère qu'on leur dispute le droit de tuer, et font en sorte de vous l'appliquer le plus lentement qu'ils le peuvent. »³

« Tout s'était passé si vite que c'est le roi lui-même qui, se retournant vers le Dauphin de M. de Montmirail, avait donné l'alerte en s'écriant :

- Soutenez-moi, j'ai reçu un violent coup de poing !

- Sire, c'est du sang, dit le duc d'Ayen qui, en le secourant, avait posé la main sur sa poitrine. On a voulu vous assassiner !

- Tenez, c'est cet homme, là-bas, qui s'enfuit. Arrêtez-le, mais laissez-le en vie. »⁴

1 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.113.

2 *Ibid.* p.112.

3 *Fils unique*. Op.cit., p.154.

4 *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p180.

Au moment de son agression, Louis XV est représenté à l'image d'un Jésus dont le sacrifice et l'humanité dépassent toutes les bornes ; alors qu'il vient d'être poignardé, il se soucie de la vie et du bien-être de son agresseur. Si les deux écrivains ont représenté Louis XV dans cette posture, c'est pour agrandir le contraste qui existera entre cette scène et la suite des événements. Ce semblant d'humanisme dont fait preuve le roi agressé rend plus monstrueuse sa vengeance et plus pathétique la souffrance du régicide.

« Pour commencer on s'affaira à brûler la main qui avait commis l'innommable attentat, et qui était la droite... Ensuite on tendit au bourreau des tenailles rougies au feu, qu'il plongeait dans un sceau de plomb fondu avant d'en pincer les membres de Damiens. Il s'agissait ensuite de l'écarteler. Quatre chevaux furent attelés à ses quatre membres, mais Damiens était fort, et les membres ne cédaient pas. Il fallut à la fin, pourtant, laisser le bourreau taillader son patient. À demi détachés, les membres de Damiens finalement cédèrent. »¹

« On n'avait pas tardé à juger l'homme qui avait frappé le roi. Les dix audiences du procès de Damiens n'intéressèrent pas beaucoup les Parisiens. Pour un régicide, la sentence était sans équivoque : la mort par écartèlement et le bûcher. L'exécution, en revanche, attira une foule considérable Place de Grève. Quelques grandes dames voulurent y assister, mais leur présence à un spectacle aussi barbare fut sévèrement jugée à la cour. »²

Que ce soit le roi d'un des plus grands pays, des hors-la-loi, des personnes lambda ou encore les adeptes d'une religion qui prêche la bonté et la douceur, il va sans dire que le genre humain n'est pas représenté de la plus belle des manières dans la littérature contemporaine s'intéressant au siècle des Lumières. La facilité avec laquelle l'Homme se permet d'atteindre à la vie de son semblable et de le faire souffrir, voir y prend plaisir, est un tableau noir de la situation de l'Homme du XVIIIème siècle ; une situation qui n'est pas sans rappeler celle que nous vivons actuellement. Les individus d'avant et d'aujourd'hui ont en commun le fait qu'ils ne font pas de l'humanisme l'élément central du commerce qui les lie les uns aux autres ; ce qui fait de l'Homme plus un loup, qu'autre chose, pour son semblable.

¹ *Fils unique*. Op.cit., p.156.

² *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p181.

CHAPITRE III

Le mirage de l'universalisme

a) – L’esclavagisme et le mariage : de simples nuances

Croire aveuglément à la bonté et la douceur congénitales de l’Homme est une candeur qui puise sa source dans le fait de mal le connaître. Que ce soit à travers les expériences personnelles de tout un chacun, le triste état de l’humanité aujourd’hui ou encore l’image qui se dégage d’elle dans le corpus romanesque et cinématographique que nous analysons, force est de constater que l’Homme représente plus un prédateur capable de briser son prochain que de potentiels support et baume pour ses blessures.

Comme la première sous-partie a été l’occasion de rendre compte d’à quel point la liberté de l’Homme est menacée par les différentes institutions qui l’entourent et que la deuxième nous a mis devant sa lycanthropie, à la fois étatique et individuelle, il nous est vraiment difficile de croire en l’ascension facile et évidente de la société humaine à l’idéal melliflue que nous propose Josiane Boulad-Ayoub :

« La liberté et l’égalité existent par nature, elles sont le fait de l’Homme en tant qu’Homme, et qu’en vertu de ce droit naturel les hommes sont unis par « les doux nœuds de la fraternité universelle ». Cependant l’Homme n’est pas « un loup qui vive au fond des forêts » ; il a commerce avec les autres hommes, un commerce qui doit être utile et agréable sous la protection des lois. Ce sera dans la vie sociale, dans la vie de tous les jours, en fait dans la vie politique, que ces qualités intrinsèques de l’Homme, que l’égalité, que la liberté supposée par celle-ci, que la sociabilité devront être définies. L’Homme ne peut être vraiment libre, heureux, en sûreté qu’au sein d’une communauté autonome organisée rationnellement ; autrement dit par et dans l’institution d’un nouveau contrat social lequel assurera concrètement la liberté et l’égalité de tous et en codifiera légalement les droits, éloignant autant que possible les hommes des menaces de l’arbitraire, du despotisme ou de la tyrannie. »¹

Au moment où l’émancipation de l’individu semble perdue et son statut de loup confirmé, ce sont les deux tiers des principes de la philosophie des Lumières qui ne sont

¹ *Contre nous de la tyrannie. Op.cit.*, p34.

pas respectés. Qu'en est-il du troisième ? Ces loups enchaînés réussissent-ils au moins l'exploit de se considérer égaux ? L'universalisme, second élément censé quadriller¹ la liberté offerte par les Lumières, fait-elle exception à cette triste règle ?

Lors de cette troisième et dernière sous-partie, nous essayerons de répondre à ces questions et de voir quel traitement réserve l'Homme du dix-huitième siècle et celui d'aujourd'hui à l'universalisme² prôné par les Lumières. Pour commencer nous allons nous intéresser aux rapports qu'entretient l'homme blanc avec celui qui se différencie de lui par la seule couleur de peau. Comment est représenté l'esclavage ? Qu'est-ce qui caractérise le monde de la traite négrière ? Le manquement au principe d'égalité que représente ce commerce d'êtres humains, a-t-il d'autres conséquences que celles humanistes ? Quels liens entretiennent les artistes entre l'esclavage et le mariage ? Sur quoi basent-ils leur analogie ? Se pourrait-il que le contrat de mariage puisse être, que ce soit d'un côté ou d'un autre, considéré comme un acte de propriété ?

Parmi les événements qui ont marqué l'esprit du héros torturé de *La porte du non-retour*, ce sont ses interactions avec les personnes qui soutiennent avec véhémence ce qui le fait souffrir, lui, au plus haut point. Lors de son repas chez monsieur de Kergadiou, par exemple, François Dumoulin est témoin d'une vision assez singulière de l'esclavagisme. Son hôte, par sa façon de voir les choses, illustre à la fois une pensée répandue au XVIIIème siècle en général et chez les négriers en particulier :

« Il poursuivit avec un petit rire :

- Certains, qui se proclament philosophes et ont la prétention de régir les mœurs et les habitudes, vouent la traite aux gémonies sous ce prétexte fallacieux que les nègres sont des êtres humains comme vous et moi ! Quelle absurdité !

Il me cita quelques grandes familles de négriers qui avaient aidé à la prospérité de Nantes ...

1 « La seconde restriction apportée à la libre action des individus comme des communautés consiste à affirmer que tous les êtres humains possèdent, de par leur nature même d'humains des droits inaliénables. Les Lumières absorbent ici l'héritage de la pensée du droit naturel, telle qu'elle se formule au XVIIème et au XVIIIème siècle : à côté des droits dont les citoyens jouissent dans le cadre de leur société, ils en détiennent d'autres, communs à tous les habitants du globe et donc à chacun, droits non écrits mais non moins impérieux pour autant (...) La liberté des actions est limitée par leur finalité nécessairement humaine mais aussi par la prise de conscience de ce fait : tous les hommes appartiennent à la même espèce et ont par conséquent droit à la même dignité. Cette exigence prend un sens différent selon qu'on pense aux citoyens d'un pays ou aux habitants du globe terrestre. » *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.17/107.

2 « Si tous les êtres humains possèdent un ensemble de droits identiques, il s'ensuit qu'ils sont égaux en droit : la demande d'égalité découle de l'universalisme. Elle permet d'engager des combats qui se poursuivent de nos jours : les femmes doivent être les égales des hommes devant la loi, l'esclavage aboli, l'aliénation de la liberté d'un être humain ne pouvant jamais être légitime ; les pauvres, les sans-grade, les marginaux, reconnus dans leur dignité, et les enfants, perçus en tant qu'individus. » *Ibid*. p.18

- Mon garçon, aucun d'eux ne croit déroger à l'honneur de sa caste en plongeant ses blanches mains dans l'or noir de la traite... J'ai lu quelque part que certains les considéraient comme – je cite – « des monstres de fortune, au cœur d'airain et aux affections métalliques ». On oublie de dire que leur prospérité profite à tous. Il n'y a que Voltaire et Diderot, ces mécréants, pour y trouver à redire avec leur... philosophie ! »¹

Contrairement à François Dumoulin, il est évident que monsieur de Kargadiou n'a aucune raison d'avoir des remords et nullement besoin de remettre en question son humanité et encore moins son humanisme. En partant du principe que les nègres sont loin d'être des êtres humains au même degré que lui et Dumoulin, il évite de se poser toute question éthique concernant le commerce d'hommes et leur violente maltraitance. Mieux : l'hôte du héros du roman trouve même des avantages économiques à la traite négrière et accuse toute personne ayant un avis contraire au sien de simplement tergiverser et avoir recours à une philosophie qui n'a aucune emprise sur la vie de tous les jours.

Si cet homme a au moins le courage de ses idées et que ses positions sont plus dues à sa bêtise qu'à autre chose, ce n'est pas le cas de toutes les personnes que François Dumoulin a rencontré lors de son aventure. D'aucuns masquent leur manque d'humanisme et d'universalisme par des justifications plus grossières les unes que les autres. Ceci s'illustre avant toute chose dans les appellations données à la traite négrière ; des appellations au caractère euphémique qui témoignent d'une hypocrisie généralisée et d'un manque d'assomption tout aussi général :

« Il m'avait appris que les écrits destinés à faire abroger l'esclavagisme étaient proscrits par le parlement de Guyenne et leurs auteurs exposés à des poursuites. Le mot même d'« esclave » était à éviter, du fait qu'il rappelait les pratiques de l'Antiquité. On préférait, hypocritement, parler des périphrases de « bois d'ébène », de « pièce d'Inde » ou de « tête de Congos » ».²

Ces personnes qui tentent de cacher le soleil par un tamis en évitant des appellations qui ne sont pas politiquement correctes sont celles-là mêmes qui estiment que les nègres réduits à l'esclavage ont « beaucoup de chance car ils vont vivre dans de bonnes maisons et seront bien traités »³ ; ils peuvent aussi reprocher à des mamans esclaves l'instinct maternel qui les pousse à vouloir garder leurs petits à leurs côtés sous prétexte « qu'elles pourront en faire d'autres et que ces femelles devraient comprendre que c'est pour le

1 *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.124.

2 *Ibid.* p.74.

3 *Ibid.* p.75.

bonheur de ces petits moricauds qu'on les leur enlève ! Ils seront mieux nourris et plus heureux que dans leur forêt. »¹.

Cette tendance à privilégier le politiquement correct à l'humaniste et l'universel n'est pas l'apanage des négriers, l'Homme moderne y a également souvent recours afin de léser son prochain, et ce de différentes manières, tout en essayant d'avoir la conscience tranquille et ne pas choquer l'avis public. Si, comme nous l'avons déjà vu auparavant, et tout en masquant leurs desseins, les différents types de pouvoirs considèrent les individus sous leur tutelle comme étant un élevage de moutons dont la seule liberté est celle de suivre leur berger, les négriers, eux, les considèrent littéralement comme des bêtes inférieures dont le mauvais traitement est dans l'ordre des choses :

« Le reste de la vente proposait quelques mâles plus ou moins aptes aux travaux d'une plantation, et des femelles robustes et saines pour les travaux domestiques. Il y eut quelques troubles lorsque des négrillons furent arrachés à leur mère pour être vendus séparément. Claude jugea ce spectacle odieux ; il me répugnait, à moi aussi, mais sans entraîner de protestation. Monsieur Cohen m'avait prévenu : je devrais me préserver de tout mouvement de pitié ; à l'écouter ces captifs n'avaient rien d'humain ; on pouvait séparer les petits de leur mère, « comme un veau qu'on enlève à la vache » (...) Avec une lâcheté dont je me repens, ayant promis à monsieur Cohen de réprimer en moi toute sensiblerie, je m'attachai à respecter sa leçon. »²

Pis, les négriers, loin de se contenter de l'animalisation de leurs victimes, la dépassent vers une cruelle objectivisation qui ôte à ces personnes même le peu de dignité qui peut être réservée à l'animal pour sa qualité d'être vivant :

« Monsieur Marsac ayant eu du mal à débrouiller une affaire de dettes avec des colons chipoteurs, notre départ fut retardé, si bien que l'*Espérance* ne put appareiller qu'au début de juin. Il était satisfait des résultats de sa campagne. Ses nègres s'étaient vendus, me dit-il, « comme des petits pains »³

« Pour accroître sa vitesse, le capitaine a jugé bon de se délester d'une centaine d'esclaves, qu'il a fait jeter à la mer ! L'affaire a fait grand bruit et la justice a pris l'affaire au sérieux. Du coup, Aaron est tombé malade... »

« - C'est chez nous, clients et amis, que l'on trouve, je vous le dis, les meilleures marchandises !... »

La « marchandise » du jour se faisait attendre et le public commençait à trépigner d'impatience sous les ombrelles, quand la sonnette brandie par le contremaître annonça le début de la vente... »⁵

⁴

1 *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.76.

2 *Ibid.* p.75.

3 *Ibid.* p.304.

4 *Ibid.* p.420.

5 *Ibid.* p.76.

Être vendus comme une marchandise, présentés à la vente dans le marché public ou encore jetés à la mer dans le but d'alléger le poids d'un navire, c'est le sort réservé à pas moins de « 1 017 010 esclaves déportés au cours du XVIIIème siècle et 10 à 15 millions d'individus qui l'ont été également sur quatre siècles »¹. Ces chiffres extravagants témoignent à quel point l'existence du droit universel, présenté par Christian Wolff comme étant « le droit qui appartient à chaque Homme en tant qu'Homme »² est tout sauf effective, tout comme le combat pour l'universalisme n'est pas très efficace :

« Les penseurs des Lumières condamnent l'esclavage, même s'ils n'engagent pas une lutte efficace contre lui. « L'esclavage est aussi opposé au droit civil qu'au droit naturel », déclare Montesquieu. Rousseau balaie d'un revers de la main toutes les justifications couramment données au maintien de cette pratique. « Ces mots, esclavage et droit, sont contradictoires ; ils s'excluent mutuellement. » Condorcet entame ses réflexions sur l'esclavage des nègres (qu'il signe du pseudonyme « M. Schwartz ») par ces mots : « Réduire un Homme à l'esclavage, l'acheter, le vendre, le retenir dans la servitude, ce sont de véritables crimes, et des crimes pires que le vol. »³

Au même titre que l'esclavage et le droit sont contradictoires, l'idéologie raciste de l'homme blanc et sa conduite lubrique le sont tout autant. Considérer le nègre comme un être inférieur, un animal, voire même un objet, ne l'empêche pas, quelque condescendant qu'il puisse être, d'être attiré par lui au point de le connaître intimement et d'apprécier ce lien, aussi sordide⁴ soit-il, qui les met, ne serait-ce que pour quelques instants, sur un pied d'égalité :

« - D'accord avec mon père, j'ai prévu, pour agrémenter ton séjour, d'affecter à ton service une jeune négresse de Guinée achetée sur le marché de Port-au-Prince, il y a deux ans. Je ne te cache pas l'avoir connue intimement, sans qu'elle soit ma maîtresse. Elle se chargera de satisfaire tes désirs. Nous l'avons appelée Zulma. C'est le prénom d'une héroïne des romans que lisait ma mère. Je le remerciai de son obligeance, bien qu'elle me parût de mauvais goût. J'appris par la suite que c'était une coutume et que personne ne s'en plaignait, sinon les dévots et autres pisse-froid. »⁵

Quelque raciste qu'il puisse être, l'Homme ne peut que plier face à la force de la nature et celle des pulsions qu'elle lui a assignées. L'universalisme occultée par la culture et la vénalité de l'Homme reprend son droit à l'égalité originelle à travers la nature même

1 *Le corps des Lumières*. Op.cit., p.19.

2 *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.111.

3 *Ibid*. p.109.

4 « Passé le désert, le héros de la soirée annonça qu'il n'était pas question d'en rester là. On allait faire une descente au bord de la Laurette, rue de Renard. Personne n'osant se déborder, je suivis le mouvement, à moitié ivre. Mon choix se porta sur une mulâtresse gracile, vêtue d'un pagne indien et coiffée d'une volée de papillons bleus, dont j'ai oublié le nom mais qui me dispensa jusqu'à l'aube des plaisirs raffinés. » *Ibid*. p.58.

5 *Ibid*. p.86.

de l'Homme. Cela dit, ce dernier réussit encore une fois, et malgré tout, à faire preuve de contradiction dans son rapport à l'homme noir ; une attitude qui transparait dans son accord de fornication avec la femme noire/métisse et son refus à l'idée de l'épouser :

« Je lui demandai, avec la naïveté de mon âge, pourquoi il ne choisissait pas d'épouser une de ces métisses. Il éclata de rire.

- Pour le coup, mon père me renierait ! Un de nos voisins de Petit-Goyave s'est risqué, il y a quelques années, à épouser une femme du Sénégal, une Peule achetée sur le marché aux esclaves de Port-au-Prince, mais le curé a refusé de bénir leur union. Il ne l'a pas abandonnée pour autant, mais il a perdu presque toutes ses relations. Dans notre île, on ne se marie qu'entre gens de race blanche, ou alors on risque de connaître toute sa vie le bal du cul-tourné.

- Et aujourd'hui ?

- Ils vivent heureux, ont trois beaux enfants et se moquent de la société coloniale et du curé. Je suis un des rares qui leur marquent encore de la sympathie (...) »¹

Plusieurs explications ont été données par la société coloniale sur son refus de bénir les unions mixtes : « La fidélité défaillante des partenaires de couleur, la crainte d'une contamination de la race blanche par le « mauvais sang » ou encore la tendance des maris européens à s'ensauvager »². Quel que soit le degré auquel les individus isolés croyaient en ces justifications racistes, la raison principale, comme l'explique Sébastien Jahan dans son livre *Le corps des Lumières*, est d'une plus grande envergure ; elle tient de l'éternel combat sans merci pour le pouvoir :

« Les mulâtres furent donc là aussi perçus comme un groupe à terme nuisible au projet colonial : en leur accordant la liberté, on leur abandonnait le droit de concurrencer les blancs dans différents secteurs d'activité, de devenir aussi riches qu'eux et donc de déstabiliser un ordre social qui justifiait l'esclavage par l'infériorité congénitale de l'Africain et la fatalité de son sort servile. Le mélange des sangs, en outre, contribuait à réduire la distance entre deux espèces d'hommes qui devaient, précisément, croyait-on, pour préserver la pérennité du système, rester imperméables l'une à l'autre. »³

Il est à noter que le refus du mariage n'a pas pour seule raison des idéaux aux antipodes de tout universalisme. En effet, il arrive que cet acte, on ne peut plus normal, sorte de son cadre d'accord entre deux personnes pour être vu à travers un prisme qui en fait, à l'image de l'esclavagisme, une relation qui ne met pas le mari et sa femme sur un pied d'égalité mais en fait plutôt un propriétaire et son bien. C'est pourquoi, par exemple, le héros du roman voit dans le mariage forcé d'une jeune fille, « sa vente, telle une

1 *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.50.

2 *Le corps des Lumières*. Op.cit., p.69.

3 *Ibid.* p.70.

esclave », dans l'argent donné au mari violent d'une femme pour l'en libérer, la somme avec laquelle « elle a été achetée comme une esclave » et c'est la raison pour laquelle la sœur de François Damiens parle non de mariage, mais d'« esclavage de mariage » :

- « Je lui demandai où elle en était de sa vie sentimentale.
- Euh... J'effeuille la marguerite en préservant ma vertu.
- En vue d'un mariage ?
- Me marier, moi ? Oh là là ! Je fais partie, comme toi, mon François, de ces gens qui refusent l'esclavage du mariage. Ou alors...
- Ou alors ?
- Il faudrait qu'un prince charmant s'arrête devant ma porte et m'invite à monter dans son carrosse à dix chevaux... Mais je ne crois plus aux contes de fées. Pour moi, seuls importent la musique et le piano (...) »¹

Les motifs du mariage-esclavagisme et de la femme vendue, nous les retrouvons également dans le film de Gérard Krawczyk, *Fanfan la Tulipe* et le roman de Zoé Valdés, *Louves de mer*. Tout d'abord, c'est dans l'une des scènes d'exposition du film où les deux personnages principaux dévoilent à la fois leurs motifs et leur positions respectives par rapport à l'institution du mariage :



- « - Qui êtes vous ?
- Adeline.
- C'est un nom charmant, je vous écoute mon enfant.
- On me cherche, pour me marier...
- Vous aussi ? et vous refusez ?
- Oui, je n'accepte pas qu'on me traite comme une marchandise, qu'on me vende.

- BRAVO, mais qui veut vous vendre ?
- Mon Père ?
- Moi on veut pas me vendre, mais me donner en mariage, Moi aussi je refuse le mariage, la captivité, je ne sais pas si mon avenir a de l'avenir, mais je veux rester libre, jusqu'au dernier jour. »²³⁴



Deux choses attirent l'attention dans cette scène : le lieu choisi pour la rencontre des personnages et la technique cinématographique utilisée pour la filmer. Le confessionnal, isolement destiné normalement à recevoir les confessions de pénitents rongés par les remords

1 *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.180.

2 *Fanfan la Tulipe*. Op.cit., 18 min 12 sec.

3 *Ibid*. 18 min 34 sec.

4 *Ibid*. 18 min 43 sec.

et qui attendent l'absolution, est ici le théâtre de sincères révélations où les deux protagonistes dévoilent leur point de vue concernant le mariage. La sincérité censée être dégagée par ce lieu est accentuée par de gros plans qui rapprochent le spectateur du regard des deux personnages ; leurs points de vue respectifs, quant à eux, s'expriment à travers le recours du réalisateur au plan-prison que nous avons défini antérieurement et qui traduit à l'écran l'emprisonnement que représente à leurs yeux le mariage.

Zoé Valdés, en appendice à la dimension de vente et achat inhérente au monde de l'esclavage qu'elle transpose dans le mariage¹ en faisant de la femme une propriété de l'homme, illustre également la dimension violente de l'esclavage à travers un rapport conjugale où la femme prend des allures à la fois de bête et d'esclave sexuelle :

« James Bonny l'avait bel et bien trahie, qu'il aille au diable ! Elle n'avait jamais été heureuse avec lui, se dit-elle en pleurant (...) Dès le premier voyage, son amour s'était dissipé, il ne riait plus ni la faisait rire, la traitait comme un bête, usait de son sexe sans ménagements ni préliminaires, expédiait la chose pressé comme un lavement. »²

Cette violence conjugale, présente également dans l'œuvre de Jacquot Benoit, est une triste réalité que notre époque et celle passée³ ont en commun. Les raisons de tels actes, tout comme leurs justifications, donnent énormément de crédibilité au rapprochement que font les artistes entre esclavage et mariage. L'universalisme qui se doit être la base d'une relation faisant de deux individus égaux des conjoints n'est pas présente ; son manque brise un équilibre relationnel qui pousse l'homme à prendre la femme pour son objet, sa propriété :

« Ces violences conjugales, parfois commises à l'aide d'objets dangereux, des outils contondants ou des ustensiles de cuisine, nous révèlent ainsi l'idée

1 « - Combien voulez-vous ? Est-ce que ça vous convient, ça ? murmura le pirate en lui montrant d'en haut un coffre ouvert, resplendissant de couronnes et d'écus d'or. Le contrebandier accepta en faisant plusieurs fois oui de la tête... Entre temps, dans la cabine tapissée de velours rouge à bordure dorées, Ann Bonny dormait, ignorant qu'elle venait d'être vendue par son mari et achetée par son amant. »

- As-tu au moins exigé une facture ? s'écria-t-elle, mi-humiliée mi-ironique, en regardant le pirate dans les yeux, dès qu'elle apprit au réveil ce qui se passait.

- Il nous a remis un contrat en bonne et due forme paraphé de sa main : tu seras à moi tant que tu vivras sur la mer. Sur terre tu lui appartiens, puisqu'il est légalement ton mari. » *Louves de mer*. Op.cit., p.89.

2 *Ibid.* p.72.

3 « Dans une société des Lumières, où les mœurs, croit-on, d'adoucissent, la brutalité entre hommes et femmes survit dans une quasi-indifférence. D'abord, bien sûr, parce que cette violence reproduit la loi du plus fort : elle est très majoritairement une violence de l'homme sur la femme. À Paris, les sondages d'Arlette Farge dans les archives judiciaires de la fin du XVIIIème siècles l'attestent : si 10% des plaintes sont formulées par des femmes contre des hommes, l'inverse est pratiquement inexistant. » *Le corps des Lumières*. Op.cit., p.27.

commune d'un droit de propriété de l'homme sur la femme qui s'étend à ce territoire corporel où il exprime brutalement son empire. À chaque fois, l'époux justifie son geste par la défense de cette prérogative, indissociable d'un honneur auquel la femme aurait attenté. C'est bien sûr le cas lorsque la conjointe est soupçonnée d'adultère, mais aussi lorsqu'elle refuse son état de subordination (...) À chaque fois, pourtant, l'agresseur s'en sort sans l'ombre d'une condamnation, faute de témoins ou plus sûrement parce que la justice considère que la femme, mauvaise payeuse, adultère ou un brin vandale, avait bien cherché son châtement... »¹

Si la plupart du temps la femme est victime de la tournure esclavagiste que prend sa relation avec son compagnon, il peut arriver qu'elle en soit la cause ; c'est l'une des thèses principales que nous propose le roman *Demoiselles des Lumières* de Jean Diwo. Dans cette œuvre qui retrace en parallèle le parcours de deux illustres femmes du XVIIIème siècle, l'une ayant réellement existé, Mme de Pompadour et l'autre fictive, Agnès D'Estreville ; l'auteur met un très grand contraste entre deux notions différentes de l'accès au bonheur : l'émancipation grâce à la science² et l'ascension par le biais du mariage³.

En cristallisant tous ses rêves et ses aspirations dans monsieur le Normand d'Étiolles et ensuite dans le roi de France Louis XV, la Pompadour leur offrait par la même occasion les chaînes avec lesquelles ils allaient la retenir prisonnière. Une situation qui diffère de celle d'Agnès pour qui la science reste l'immuable et unique attachement :

« - La dernière fois que nous nous sommes vu (...) vous deviez épouser Clairaut, un savant.

- Oui, mais je ne l'ai pas fait. J'ai vécu longtemps avec lui et l'ai laissé partir mesurer son degré de méridien avec une nullité qui a de beaux yeux, mais compte sur ses doigts. J'exagère à peine.

- Vous avez abandonné les études scientifiques qui vous tenaient tant à cœur ?

1 *Le corps des Lumières*. Op.cit., p.29.

2 « - En somme, vous réalisez vos rêves ! dit Jeanne-Antoinette. Que de fois ne m'avez-vous parlé de votre désir d'accéder au domaine de la science ! Ce monsieur Clairaut est connu. N'est-ce pas lui qui va nous entretenir tout à l'heure des mystères de notre planète ?

- Si. Et vous verrez qu'il est plutôt bel homme. J'en suis amoureuse et crois être payée de retour. » *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p.93.

3 « - Moi, j'ai épousé il y a deux ans monsieur le Normand d'Étiolles, qui m'assure, grâce à la fortune de son oncle, la vie brillante à laquelle j'ai toujours aspiré...

- Mais votre époux ? Êtes-vous heureuse ?

- Monsieur d'Étiolles m'aime et j'apprécie les soins qu'il me prodigue. Un peu trop sérieux peut-être, mais ce sont les affaires de finances auxquelles il se consacre qui veulent cela. En fait, j'ai épousé le mari que ma mère a toujours rêvé pour moi. » *Ibid.* p.94.

- Non, mais maintenant je calcule pour moi, je regarde les étoiles pour moi, je fréquente qui je veux, en particulier Nicole-Reine Etable de la Brière, la fée de l'astronomie. »¹

La différence entre les deux femmes, en appendice aux choix de vie qu'elles ont faits, est que l'une peut se passer de toute liaison conjugale avec les hommes alors que l'autre, par la dépendance dans laquelle elle s'est mise à leur égard, est devenue leur esclave. Les conséquences d'une telle situation apparaissent clairement dans l'incongruité qui fait que la favorite du roi envie une simple citoyenne et non l'inverse :

« Agnès, je vous envie ! Rappelez-vous : je voulus tout et j'ai tout eu : le grand amour avec le plus grand des amants, la puissance, les honneurs. J'ai eu à mes pieds les grands seigneurs, qui pensaient se rapprocher du roi en me faisant leur cour, et les plus grands artistes, qui m'ont magnifiée dans leurs œuvres. »²

Ce n'est ni la richesse, ni la gloire et encore moins le luxe qui sont l'objet de l'envie, mais bel et bien la liberté. Par le choix d'une union déséquilibrée, limite esclavagiste, où la relation entre la Pompadour et son mari/amant est placée sous le signe dominant-dominée, cette dernière sacrifie sa liberté sur l'autel d'un rêve tout aussi éphémère qu'amère. Agnès, contrairement à la favorite de Louis XV, croit en un universalisme qui fait d'elle l'égale de l'homme et qui finit par faire d'elle l'enviée de la dame la plus puissante de France.

Si l'esclavage dans sa forme primitive, tel qu'il est représenté dans les fictions analysées, n'existe plus, tout du moins officiellement ; il n'en demeure pas pour autant présent différemment dans nos sociétés contemporaines. L'esclavage des temps modernes sous ses différents aspects (les réseaux de prostitution, le traitement réservé aux immigrés dans certains pays, certaines conditions de vie et de travail...) est certainement l'une des raisons qui font que ces artistes aient eu recours à la métaphore esclavagiste pour dénoncer. Qu'elle soit interne ou externe à la victime, toute situation où l'égalité universelle prônée par les Lumières est compromise est un esclavagisme dont on se doit d'être conscients et que nous nous devons de combattre.

1 *Ibid.* p.166.

2 *Demoiselles des Lumières.* Op.cit., p.166.

b) –Le « sexe inférieur » au siècle des Lumières

Le siècle des Lumières n'a pas été avare en personnalités féminines de qualité. Entre les salonniers réputées, les scientifiques de tout genre et les artistes talentueuses, il n'y a que l'embarras du choix. La femme a su laisser son empreinte dans ce siècle révolutionnaire où la concurrence et la progression dans tous les domaines de la vie étaient vraiment légion. Malgré l'épanouissement d'une élite féminine qui pourrait laisser croire à une condition irréfutable de la femme, il n'en est malheureusement rien.

Lors de notre analyse de la représentation de l'esclavage au sein du corpus qu'est le nôtre, nous avons relevé un étrange rapprochement entre la relation qu'entretient l'esclavagiste avec l'homme noir et la nature du rapport qui lie les hommes aux femmes au sein de l'institution du mariage. Par des similitudes qui font que l'universalisme des Lumières n'est pas respecté, l'épouse, tout comme le peut être un esclave, est dans une situation inférieure par rapport à son mari/maître. Si cet aspect de la condition féminine reste privé, il n'en demeure pas moins représentatif d'une réalité tristement plus grande qu'est celle de la femme au XVIIIème siècle :

« La France du milieu du XVIIIème siècle est loin de satisfaire à cette exigence. Sa population est divisée en castes qui ne jouissent pas des mêmes privilèges, les femmes n'ont pas les mêmes droits que les hommes et les esclaves n'en ont pas du tout (...) Daniel Defoe affirmait déjà que l'infériorité des femmes était due uniquement à l'impossibilité d'accéder à l'éducation. Helvétius était convaincu que les femmes étaient, de nature, égales aux hommes, Condorcet demandait que garçons et filles suivent les mêmes études, dans les mêmes lieux, formés par les mêmes professeurs, indifféremment hommes ou femmes ; que la loi n'écarte pas les femmes d'aucune carrière. »¹

Quelle que soit la raison par laquelle s'explique le fait que la femme ne possède pas les mêmes droits que l'homme, cette dernière, malgré le fait que des penseurs tels que Daniel Defoe, Helvétius ou encore Condorcet acclament haut et fort la totale égalité entre

¹ *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.108.

elle et la composante masculine de la société, est toujours victime d'une infériorisation sociétale.

Comment est représenté cet aspect de la condition féminine dans les romans et films que nous analysons ? Par quels moyens la femme se fait-elle léser ? Qu'est-ce qui cause son mauvais traitement ? Est-ce un élément externe ? La réussite et l'épanouissement féminins signent-ils une potentielle fin de la dépréciation qu'elles endurent ? Dans le dessein de cerner l'une des plus importantes offenses faites à l'universalisme des Lumières, nous allons tenter de répondre à toutes ces questions en gardant en vue le potentiel rapprochement pouvant être fait entre l'état des choses passé et celui présent.

Si *Le testament d'Olympe* est le récit fictif de la vie d'Ursule, jeune fille s'ayant rebellée contre l'autorité parentale afin de vivre la vie de ses rêves et assouvir son envie de luxe et richesse ; ce roman reste surtout un témoignage de toutes les adversités que rencontrent les femmes dans une société où l'égalité entre les sexes est loin d'être existante. Dès l'introduction de la partie consacrée à Ursule dans son roman, Chantal Thomas pose, par la voix de son personnage, une question qui résume à elle seule l'état des choses et qui présage de tous les malheurs que va rencontrer cette représentante de la gente féminine :

- « - Eh bien, belle Grecque, on est toute seule ? On a perdu son chemin ?
- Vous faites erreur, on n'est point grecque, madame, on est née à Bordeaux.
- Et moi, mignonne, je ne suis point femme, mais de l'espèce mâle, ce dont je me porte à merveille.
- Iriez-vous moins bien si vous étiez femme ?
- Que sais-tu des femmes, petit oiseau tombé du nid ? Laisse-moi te raccompagner à ton nid. »¹

En effet, cette question judicieuse trouve assez vite une réponse dans la vie d'Ursule. En se rapprochant du duc de Richelieu, celle qui se surnommera elle-même par la suite Olympe goûte au luxe dont elle rêve. Comme tout a un prix et que le duc de Richelieu tient davantage du diable que de l'ange, le prix astronomique qu'elle paye pour cette transaction n'est autre que sa personne ; le maréchal la considère dès le début comme faisant partie de ses bagages au même titre que du vin ou des pâtés². Les termes de cette entente restent méconnus de la principale intéressée qui les découvre par la voix de cyniques badauds :

¹ *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.131.

² « Le maréchal ne voulait pas revenir comme il était parti. Il avait l'habitude de ramener de ses provinces quantité de victuailles, du vin, des pâtés, des confits... et pour compléter le bagage, quelques filles du terroir. Richelieu avait le goût du pillage (...) Normalement, il mettait beaucoup de soin et temps à choisir les filles, mais cette fois, dans la précipitation, il prit au plus rapide et au plus proche. » *Ibid.* p.150.

« - Passy, vous êtes à Passy, dit une voix de femme.

Et plus loin, du seuil de la taverne, j'entendis :

- Qui sont ces gueuses ?

- Elles appartiennent à Richelieu.

Mon sang n'a fait qu'un tour. Je tirai le cordon qu'on s'arrête et sortis m'expliquer avec ces manants. J'exigeais des excuses. Zéphyrine couvrait les paysans d'injures. La femme qui nous avait répondu en premier nous traita de putains, je me jetai sur elle, la mit par terre, j'aurais pu l'étrangler. »¹

Par son arrivisme et sa volonté du gain rapide et facile, Ursule s'est vendue à son insu au duc de Richelieu. Quelqu'inconsciente qu'elle puisse être de la gravité d'une telle situation et de ses réels enjeux, Olympe, et malgré la contrariété qu'elle a de se savoir « gueuse appartenant à Richelieu », n'hésitera pas par la suite à se considérer elle-même comme une marchandise et de s'offrir au plus offrant :

« Je m'appliquais à ne pas tomber amoureuse. Je n'avais aucun effort à faire. Aimer me déplaisait et personne ne m'intéressait... Mon prix commença de se monnayer en valeurs solides, rentes, diamants, etc. Je me disais : Celui qui me propose mille louis pour la première nuit, mille écus par mois, un carrosse, une petite maison superbement décorée et meublée, avec un salon de musique, son temple d'amour et une salle de théâtre, je suis à lui... Aussi longtemps que je demeurais vierge, rien n'avait encore commencé. J'étais intacte. Mon prix restait au plus haut. »²

Si le combat pour l'égalité, surtout entre les sexes, est un combat qui se poursuit même de nos jours, d'où l'intemporalité des Lumières et du message et principes qui sont siens ; il demeure très difficile, surtout lorsque les principales défendues et victimes deviennent elles-mêmes les bourreaux, de le mener à bien. Au moment où la défense des droits des femmes se fait de plus en plus forte et insistante, de très nombreuses représentantes de la gence féminine vont à l'encontre de cette lutte en arborant l'étoffe de la femme-objet. Dans les médias de masse, le marketing et la publicité, tout est prétexte à utiliser la femme et son corps, une utilisation où et dont cette dernière est à la fois complice et victime.

Cette situation, Chantal Thomas a probablement voulu la pointer du doigt dans son roman en donnant à l'instrumentalisation de son personnage éponyme une diversité qui ne ferait pas pâle figure face à l'objectalisation féminine existant de nos jours. Ursule, dans

¹ *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.160.

² *Ibid.* p.191.

Le testament d'Olympe, est considérée à la fois comme esclave¹, objet sexuel², moyen d'ascension politique³ et même machine reproductive⁴. Lorsqu'à la fin son utilisation n'était plus possible d'aucune autre manière, les hommes finirent par lui coller l'étiquette de folle et l'enfermer à la Salpêtrière ; une situation qui n'est pas sans rappeler celle de Théroigne de Méricourt.

Cette révolutionnaire française, que l'on surnommait « la belle Liégeoise », a milité pour la liberté et combattu en France aux côtés des hommes pour la Révolution. Ce surnom, en plus de son sexisme qui s'attache au seul aspect physique de la femme, illustre surtout le rejet dont elle est victime. Malgré tout ce qu'elle a fait pour la France, la vie et, par la fin, la santé mentale qu'elle lui a sacrifiée sans le moindre souci nationaliste, les Français n'ont jamais pu oublier l'origine différente de leur compatriote pour la liberté. Une attitude qui apparaît clairement à travers l'accueil xénophobe et caricaturale que les Français ont réservé à Théroigne et son amoureux Anglais :

- « - D'où tombez-vous ainsi, de la lune ?
- De Londres.
- De Londres ? Juste ciel ! Un buveur de punch.
- Et Mademoiselle ?
- De Liège.
- Grands dieux cléments ! Mais où est-ce ? Je verrai cela en Patagonie.
- En Belgique.
- En Belgique. Et elle se nomme ?
- Anne.
- Anne qui n'a pas de voix puisque c'est milord qui répond à sa place ! »⁵

1 « Quelques jours plus tard, Bourbon me donna son accord.

- Je vous laisse aller, madame. Mais ne revenez pas. Et ne comptez pas sur mon aide. Vous n'êtes à mes yeux qu'une fille perdue.

- Une fille qui vous a rapporté deux cent mille livres.

- Une fille vendue. Cependant je mettrai un point d'honneur à vous traiter avec courtoisie. » *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.292.

2 « Jamais le roi ne fut plus heureux que dans l'acte de me déflorer. Pour moi, mon histoire commençait là, avec le roi pour amant ! » *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.212.

3 « Il devenait à la mode de me courtiser. Beaucoup cherchaient à me plaire pour faire passer un placet à Richelieu. Les comédiens, en particulier, étaient empressés à me couvrir de cadeaux, ceux de la Comédie-Française comme ceux de la Comédie-Italienne puisque Richelieu avait la haute main sur les deux. » *Ibid*. p.189.

4 « Le roi, avec un air de sincère fierté, lui montra l'enfant. Richelieu rayonnait. Il n'avait rien à dire. Je savais quel avait été son plan, et quelles idées l'occupaient. Il avait gagné : mère d'un rejeton de sang royal, je serai la nouvelle favorite et il aurait enfin, à travers moi, tout pouvoir sur le roi. » *Ibid*. p.247.

5 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.166.

Chacun des deux « étrangers » a eu droit à une plaisanterie de la part des représentants du pays de Voltaire et Diderot. L'Anglais est, par un stéréotype fort répandu, traité de buveur de punch, alors que la Liégeoise, elle, est raillée à la fois pour son origine et son silence. Une raillerie aux airs de critique qui met en relief deux aspects pénibles dans la vie de Théroigne de Méricourt ; des aspects qu'elle passera sa vie à vouloir changer.

L'homme qui l'accompagne ne lui laisse pas la latitude pour s'exprimer et se présenter, pire, il la représente alors qu'elle possède toutes les facultés nécessaires pour pouvoir le faire toute seule. En lui ôtant la parole et la réduisant au silence, il la chosifie d'une autre manière que celle dont Olympe a été victime, et signe par là le début de sa considération pour elle comme femme-objet ; une considération dégradante qui atteint des proportions vertigineuses quand David finit par la vendre comme une esclave à M. Persan :

« Il regardait Anne, sans gêne aucune, dans un mol abandon des sens et ce vieillard continuait à la regarder avec une insistance de maniaque, un empressement de collectionneur devant le brimborion. Elle ne baissa pas les yeux. David avait rejoint un groupe où l'on riait beaucoup. Au coup d'œil qu'il lâcha sur elle avant de la quitter, Anne comprit qu'il la vendait au marquis par jeu plus que par nécessité. »¹

David pousse le vice plus loin et ce jusqu'à partager, au vu et au su de tout le monde, la couche de celle qu'il venait de vendre². Tel un écrivain très talentueux, l'amant/maître de Théroigne de Méricourt file au cours de ses actes la métaphore de la femme-objet ; faisant glisser cette dernière d'objet privé de la faculté de la parole à objet sexuel dénué de toute dignité. Une métaphore qui est du goût de la grande majorité des contemporaines de la native de Marcourt. Madame Colbert, chez qui Théroigne apprend la couture lorsqu'elle est adolescente, en est le parfait exemple :

« - Sans le plaisir, nous sommes toutes misérables. Même la femme la plus intelligente sait cela. Méfie-toi d'un sursaut de pensée. Accepte parfois d'être faible, vois-tu, aussi tendre que le cœur de laitue. Ils adorent.

- Mais c'est qui ils ? demanda Anne.

- Mais les hommes, voyons, les hommes. Avec les yeux que tu as, la gorge, la taille, l'allure en somme et la couleur de ta peau... Tu vas causer bien des drames. »³

1 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.169.

2 « Au grand jour, il traversait la cour pavée, rejoignait Anne lorsque l'envie lui prenait, entraînait sans frapper et les domestiques aimaient ce garçon grand, habile à disparaître entre deux phrases, aux hanches mouvantes comme des ondes. Parfois arrivait-il qu'ils fissent encore l'amour. » *Ibid.* p173.

3 *Ibid.*p.169.

De ses paroles et sa conception des choses, il est manifeste que Madame Colbert est complètement d'accord avec David. Malgré la différence de sexe, ils ont en commun une culture où la femme n'est que la subordonnée de l'homme et son unique raison de vivre est de lui plaire, et ce en prenant soin de ne mie succomber à aucun sursaut de pensée. Encore une fois, une femme se retrouve opposée à l'universalisme voulant qu'elle et ses semblables soient l'égaux des hommes.

Suite à une énième déconvenue avec une personne ne croyant nullement à l'universalisme faisant des hommes et femmes des créatures égales, Théroigne de Méricourt a droit à une prise de conscience libératrice. Cette dernière la sauve d'une acculturation machiste à laquelle elle était destinée par son entourage :

« Un jour qu'elle se tenait au balcon de l'appartement, seule, et que montait à la toucher le souffle du port, Anne sentit, énervée jusqu'aux larmes, que sa vie lui échappait par morceaux. Quel était son sort ? Plaire aux hommes dans un lit ou sur une scène, fardée, parfumée ? Belle ? C'était tout. Sa vie se bornait à l'attente. Nul ne s'en inquiétait. La beauté passerait pourtant (...) »¹

Cette prise de conscience aura pour conséquence directe une reconversion politique et idéologique de Théroigne de Méricourt. Elle commence à briguer la liberté face à l'assujettissement, l'action comme réponse à l'exploitation machiste et l'universalisme comme panacée aux maux qui la frappent elle et ses contemporaines et qui caractérisent la société dans laquelle elle évolue. À travers ces changements, elle illustre parfaitement l'idée todorovienne qui affirme que « la liberté des actions est limitée par leur finalité nécessairement humaine mais aussi par la prise de conscience de ce fait : tous les hommes appartiennent à la même espèce et ont par conséquent droit à la même dignité »².

C'est en toute logique, et en tant que nouvelle recrue dans les rangs des soldats œuvrant pour la liberté, l'égalité et la dignité humaine, que Théroigne de Méricourt rejoint l'Assemblée Nationale. Mais aussi nobles que soient ses idéaux et malgré tous les efforts qu'elle a fournis afin de saisir le mode de déroulement des délibérations et de mieux comprendre la cause d'un peuple qu'elle affectionne et qu'elle aimerait représenter de la meilleure des manières, elle n'a pu le faire. Dans un lieu où on faisait la lecture de la déclaration des droits de l'Homme et du citoyen et où l'on attestait que « tous les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droit, que la loi est l'expression de la volonté

¹ *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.179.

² *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.107.

générale et que tous les citoyens sont admissibles à tous les emplois publics, sans aucune autre distinction que celle de leur vertu et de leur talent... »¹ la présence d'une femme n'était pas tolérée.

La représentante de la moitié de la société était victime de toutes sortes de persécutions, tout ce que l'imagination perverse et la culture inégalitaire d'hommes machistes a créée, la belle Liégeoise en a fait les frais. « Malheureusement... Plus le temps passe et plus les assemblées révolutionnaires comprennent nombre d'antiféministes émaillant leurs discours de citations tirées de la bible, de Molière, de Platon et de bien d'autres auteurs que chacun s'empresse de reproduire avec un évident délice dans des libelles qui tentent de ramener les femmes à l'obéissance.»² Et c'est en ces mots que l'une des femmes ayant le plus goûté à l'amertume de l'ingratitude³ résume toute la véhémence du tourbillon interculturel où elle est piégée :

« Nous n'avons pas la parole, nous ne sommes pas des citoyennes à part entière, à peine sommes-nous réduites à faire de la charpie pour panser les blessés. Nous avons fait aussi bien que les hommes de la Révolution, quel est notre profit ? On me traite de folle si je parle, de meurtrière si je tiens une arme pour me défendre, de vieille si je passe les vingt-cinq ans, de courtisane si je ne suis pas mariée, d'inutile si je n'ai pas d'enfant... les femmes sont maintenues dans un état de faiblesse qui n'est pas de nature. Ce n'est pas de cela que j'avais rêvé. »⁴

Si l'inutilité d'Ursule aux hommes est ce qui l'a conduit à la Salpêtrière, en ce qui concerne Théroigne de Méricourt, c'est l'ingratitude de ses contemporaines et leur opposition à l'idéal universaliste les défendant qui en a été la cause. Cette relation féminine conflictuelle a également été mise en relief par Charles Shyer dans son film *L'Affaire du collier*.

1 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.194.

2 Bernard Jolibert, *La Révolution Française et le droit des femmes à l'instruction : Résumé d'une désillusion*, *Expressions*, 2007, N°30, p.122.

3 « La Révolution française voit les femmes intervenir directement, parfois avec force et conviction, dans l'action. On pouvait donc s'attendre à ce que les révolutionnaires de quatre-vingt-neuf soient reconnaissants aux femmes et leur accordent immédiatement ce droit à l'instruction qu'elles réclament de manière explicite, ainsi que les droits civils et politiques auxquels les plus engagées aspirent légitimement : participer aux décisions comme électrices et, pourquoi pas, comme éligibles. Dans la réalité du droit et des mœurs, c'est exactement l'inverse qui se produit. Loin d'en instituer les conditions de leur libération, la Révolution a conduit à enfermer les femmes dans leur rôle domestique, rendant ce dernier le plus étroit et le plus clos possible, les soumettant au pouvoir masculin absolu des pères ou des maris. » *Ibid.* p.107.

4 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.295.



« - Ça ne marche jamais, vous savez, tous ces stratagèmes destinés à attirer l'attention de la reine. Quel est ce papier que vous étiez si impatiente de voir atterrir dans son auguste paume ? ... Cette réclamation d'héritage a-t-elle été authentifiée ?

- Non, le ministre des titres refuse toujours de me recevoir, mais je sais la vérité... Le domaine de mon père a été usurpé par la famille régnante, je vais déposer une requête de restitution.

- Pourquoi l'adresser à la reine ?

- Eh um... parce qu'en tant que femme, la reine aura plus de sympathie pour ma situation, une fois qu'elle connaîtra toutes les injustices que ma famille a endurées je suis sûr qu...

- Navré ! Pardonnez-moi comtesse, tout cela est si frais, si nouveau, si naïf...

- Il est remarquable de voir à quelle vitesse vous êtes devenus ennuyés. »^{1 2 3}



Croyant elle aussi à une alliance féminine idyllique qui lui attirerait la sensibilité de Marie-Antoinette pour sa cause, Jeanne de la Motte-Valois commet la même erreur que Théroigne de Méricourt. L'indifférence royale pour l'intérêt d'un individu du même sexe a, en plus de l'affront symbolique fait aux principes des Lumières, des conséquences néfastes et tangibles sur les deux femmes : la première est guillotinée alors que la seconde est marquée publiquement au fer. La gravité de ces retombées illustre parfaitement celle de la condition des femmes d'aujourd'hui, surtout dans une atmosphère où l'union féminine est loin d'être de mise.

En appendice à la société machiste, à la gente féminine ou à la personne elle-même, Frédéric Lenormand et Jean Diwo mettent en scènes dans leurs œuvres d'autres opposants à l'universalisme des Lumières en général et à la dignité féminine en particulier. Le premier, fait écho, dans son roman, à notre thèse sur l'incarcération familiale en représentant une Marie Corneille vendue par son père au plus offrant et emprisonnée par lui dans un rôle d'épouse :

« Son père fut interloqué

- Dois-je comprendre que tu te laisses déshonorer pour rien ?

1 *L'affaire du collier*. Op.cit., 11 min 25 sec.

2 *Ibid.* 11 min 33 sec.

3 *Ibid.* 11 min 36 sec.

- Eh bien, répondit-elle avec négligence, si je suis déshonorée, il m'épousera !

- Coureur de dot, en plus ? c'est le bouquet !

A cet instant, Marie fut tentée d'épouser Dupuits pour le plaisir de désespérer son père. Encore eût-il fallu que l'égoïsme de ce dernier lui permit d'éprouver davantage que de la frustration et du ressentiment. Elle fut prise d'une colère froide contre cet homme qui l'avait vendue sans se demander où il l'envoyait, qui n'avait pas hésité à désespérer sa femme en éloignant leur unique enfant, et qui n'avait fait le bonheur de sa fille que par accident, en recherchant son propre bien.

-Tais-toi ! Lança-t-elle. Ou je te dirai ce que je pense de toi, quitte à m'en repentir toute ma vie ! »¹

Cette prise de conscience de Marie est dans la même lignée que celle d'Ursule, de Théroigne de Méricourt ou encore de Jeanne de la Motte-Valois ; une prise de conscience où la femme se rend compte de l'infériorité où l'on se force, consciemment ou pas, à la placer. L'héroïne de Jean Diwo est dans une situation différente et beaucoup plus problématique et ce dans la mesure où seule la mauvaise foi justifie la volonté des hommes à cacher le rayonnement d'une femme s'étant vouée à la science. Madame du châtelet en est le meilleur exemple :

« La notoriété d'Émilie le Tonnelier de Breteuil, marquise du châtelet, n'aurait sans doute pas dépassé les douves du château de son époux ni le cercle de la société de la duchesse du Maine, à Sceaux, sans sa liaison avec Voltaire, le grand homme, avec qui elle vivait dans sa résidence de Cirey, près de Saint-Dizier (...) Le monde avait cru longtemps à une solitude heureuse dans les bois de la Champagne, imaginé Voltaire écrivant *Le siècle de Louis XIV* ou *La Pucelle*, tandis qu'Émilie lui préparait ses tisanes et veillait à sa quiétude. L'étonnement avait été grand lorsque l'on avait appris que Voltaire, quand il en avait fini avec l'Histoire et la poésie, retrouvait Émilie pour commenter avec elle les œuvres de Locke et de Newton (...) Mme du Châtelet était une femme savante, et Voltaire la jugeait digne de réfléchir avec lui sur les grands problèmes scientifiques du moment. »²

L'imagination dégradante et machiste des contemporains de Madame du Châtelet l'enferme dans le rôle de domestique de l'illustre Voltaire qui, contrairement à eux, a su voir en elle son égal et confrère. Un désagrément auquel n'échappe pas Agnès D'Estreville qui est ou bien reconnue pour sa seule beauté ou bien mise dans l'ombre d'un quelconque homme :

« - Vous arriverez assez facilement à égaler les connaissances de madame du Châtelet. Mais il n'y a qu'un Voltaire !

- Et Madame du Châtelet ? Vous ne semblez pas lui accorder un grand crédit. Il est vrai que c'est une femme, et les femmes, bonnes à tenir salon pour les maîtres, n'ont pas le droit de toucher au savoir scientifique. Passe encore qu'elles écrivent,

1 *La jeune fille et le philosophe*. Op.cit., p.200.

2 *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p.75.

mais oser s'intéresser à Descartes et vouloir comprendre les liens qui unissent science et métaphysique ne mérite que moqueries ! »¹

Si la condition féminine a bel et bien évolué et que les femmes ne sont plus sujettes à moqueries lorsqu'elles s'intéressent aux sciences, leur condition n'est pas pour autant idéale. Quels que soient les progrès établis dans le domaine des droits de l'Homme, la femme reste toujours un cran en dessous de son compère masculin. En appendice aux ennemis de toujours qui pourraient se résumer à la femme elle-même, au machisme et patriarcat inhérents à la société ou encore la famille, force est de constater que l'oppression dont souffre la femme, et qui fait qu'elle ne soit pas l'égale de l'homme, n'a pas disparu ; elle n'a fait que changer de formes pour prendre une plus pernicieuse, à l'image de tous les maux contemporains. Ce triste constat pourrait expliquer le prisme choisi par les artistes que nous venons d'analyser afin de représenter la condition féminine.

¹ *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p.58.

c) –Le sacrilège de la différence

« L'altérité est la reconnaissance de l'autre dans sa différence. C'est une valeur essentielle de la laïcité qui privilégie le métissage des cultures comme source d'enrichissement et de paix. Évidemment la différence n'est pas une valeur en soi. Il y a des différences inacceptables, en particulier celles qui ont précisément pour objet ou pour conséquence de nier à l'autre son propre droit à la différence. L'altérité est la valeur qui place l'Homme et la femme tels qu'ils sont comme premiers sujets de droit. »¹

Contrairement à ce qui est annoncé dans cette définition idéale de l'altérité, le rapport que l'Homme entretient avec son prochain est loin d'être teinté d'enrichissement et de paix. L'esclavage, avec toute la violence et la barbarie qui lui sont inhérents, illustre à lui seul l'ignominie dont peut faire l'Homme face à autrui. Et au moment où l'homme noir est persécuté pour la seule différence dans la qualité de mélanine produite par sa peau, la femme, elle, l'est pour une simple et anecdotique histoire de chromosomes ; autant d'éléments qui prouvent à quel point sont futiles les raisons pour lesquelles l'agression peut avoir lieu.

Les hommes réduits à l'esclavage et les femmes considérées comme congénitalement inférieures ne sont pas les seules victimes d'une vision du monde dénuée d'universalisme. En effet, l'Homme trouve dans la différence et la richesse qu'elle peut offrir une source intarissable de prétextes à sa nature belliqueuse et intolérante, un détail que les artistes que nous interrogeons n'ont pas omis de mettre en relief, de différentes manières, à travers leurs œuvres respectives.

Quels sont les autres aspects du non-respect de l'universalisme des Lumières qui sont représentés dans le corpus analysé ? Y a-t-il réellement des différences aussi importantes pour donner raison au rejet de l'autre et son exclusion ? Si réelle différence il y a, justifie-t-elle un quelconque sentiment de supériorité ou devrait-ce être plutôt

¹ <http://lifim2010.over-blog.com/article-dossier-qu-est-ce-que-l-alterite-76102794.html>

l'inverse ? En appendice à la bêtise inhérente à l'Homme, y a-t-il des institutions qui entretiennent cette séparation entre les hommes ? Quel part le matérialisme et le crédit donné aux apparences jouent-ils dans ces conflits universalistes ? La réponse à ces questions se fera, comme toujours, dans un souci d'analyse de la relation spéculaire qu'entretiennent ces fictions représentant le siècle des Lumières avec notre situation actuelle.

Le pacte avec les loups est considéré, avec ses presque six millions de spectateurs en salle, comme l'un des plus grands succès du cinéma français. En appendice à son thème historique principal, qu'il traite avec plus ou moins de liberté, ce film donne une assez grande importance à la question de l'altérité à travers la relation qu'entretient le héros Grégoire de Fronsac avec son ami et adjuvent Mani.

Suite à l'expédition de chasse menée contre la bête du Gévaudan par les hommes de la région, ces derniers sont attirés par Mani et n'hésitent pas à faire montre de leur curiosité en questionnant le Chevalier de Fronsac, qu'ils croient son maître, à son propos :

- « - J'espère pour vous capitaine que la bête était l'un de ces loups
- En tout cas ceux-là ne mangeront plus personne.
- Quel singulier personnage, où l'avez-vous donc déniché ?
- En Nouvelle-France.
- Ah... c'est, comment dit-on ? Un Acadien ?
- C'est un Indien, un Iroquois de la tribu des Mohawks.
- Un Indien ? un vrai ? Il n'a pas l'air du tout d'un Indien... Soyez avec nous ce soir, nous nous amuserons avec votre valet.
- Il n'est pas mon valet...
- Alors qui diantre est-il ?
- C'est mon Frère ! »¹

De ce dialogue, il est évident que ces hommes considèrent Mani comme étant une « personne » qui leur est inférieure, et ce en se basant sur son seul aspect extérieur. Oubliant qu'ils viennent tout juste de batailler pour une cause commune, le discours qu'ils tiennent à Grégoire de Fronsac témoigne d'un sentiment de supériorité par rapport à un autre qui est assimilé à un objet pouvant être « déniché » quelque part ou, au mieux, un valet au service d'un des leurs.

¹ *Le pacte avec les loups*. Op.cit., 33 min 35 sec.

Lorsque le dialogue se poursuit, ces hommes témoignent de leur étonnement par rapport au fait que le lien entre les deux hommes soit fraternel et non d'ordre hiérarchique ; ils vont même jusqu'à douter de l'humanité de Mani.

- « - Tout de même, comment avez-vous pu mêler votre sang à celui de ce sauvage ?
- On ne regarde pas comme sauvage l'homme qui partage votre malheur, c'est grâce à Mani que j'ai pu échapper aux Anglais après la bataille des trois rivières.
- Je les croyais cannibales ces animaux moi...
- Eh bien comme vous pouvez le voir monsieur l'intendant, Mani n'est pas un animal.
- Pourrais-tu te reproduire ? Avec une femme de notre race ?
- Toutes les femmes ont la même couleur, quand la chandelle est éteinte.
- Eh oui mon père, ils ont même de l'esprit...
- Les Indiens ont couché avec les blanches et ont même eu des enfants... ce qui prouve que nous sommes de la même espèce.
- C'est vite dit ça... »¹

Si par son intelligence, son esprit et l'éloquence de sa réponse Mani a pu prouver par la simple logique son humanité et montrer qu'il est l'égal de l'homme blanc ; le réalisateur, lui, penche plutôt pour une supériorité de l'Indien. En effet, Christophe Gans, par le contraste important qu'il instaure entre le compagnon du chevalier de Fronsac et ceux qui le prennent de haut, met en scène d'un côté des hommes sans pitié, d'une cruauté inhumaine et de l'autre un homme en harmonie avec la nature et sensible au bien-être des créatures qui l'entourent. Par sa pitié, sa bonté et son respect de la vie terrestre, Mani est dépeint comme étant un individu plus à même de prétendre à la qualité d'être humain que ceux qui doutent de son humanité sans mériter la leur.



2



3

¹ *Le pacte avec les loups*. Op.cit., 34 min 30 sec.

² *Ibid.* 31 min 51 sec.

³ *Ibid.* 33 min 31 sec.



1



2

Si Christophe Gans a choisi d'exhausser son personnage en montrant son humanité et adhésion à l'universalisme prôné par les Lumières à travers la valeur qu'il donne à la vie animale, Chantal Thomas, elle, a fait l'inverse. Au moment où Mani épargne, contrairement aux autres, la vie de l'innocent loup, Olympe utilise une métaphore animale pour dénigrer les personnes de basse condition et instaurer une hiérarchie qui ferait des riches des humains et des moins aisés des chiens ³ :

« J'avais eu l'intuition qu'il n'était qu'un maillon dans la chaîne des importants. Pas loin du sommet peut-être, mais pas tout en haut. C'est comme ça qu'il avait pu me ramasser. Les grands, avais-je entendu dire chez la baronne du Boumet, sont éduqués à ne pas abaisser leurs regards ni sur un domestique ni sur un chien. Je ne pouvais pas, dans la situation et dans la tenue où il m'avait découverte, m'estimer davantage. » ⁴

Lorsqu'Olympe change de situation, elle garde la même idéologie tout en se découvrant un penchant pour le sadisme.

« Je me tenais debout dans un bain, en train d'être récurée par une fille que je mettais plus bas que terre, me plaignant, moi qui jusque-là avais vécu dans une bauge (...) d'un travail mal fait, et qu'il fallait qu'elle recommençât, de la tête au pied (...) Plus elle croulait d'humilité, mieux je me sentais. Même sans le plaisir de maltraiter, être récurée à l'eau chaude eut pour moi la force d'une révélation... Je sortis de la baignoire et envoyait une dernière giclette à la servante. » ⁵

Son refus de voir en la servante pourvue à son service une égale et un être-humain qui lui ressemble en tout point - hormis la richesse -, voire d'imaginer que leurs rôles auraient pu être inversés, fait dépasser son rejet de l'égalité universaliste vers une situation plus alarmante où l'humiliation et la maltraitance de l'autre sont source de plaisir. Si la

1 *Le pacte avec les loups*. Op.cit., 32 min 48 sec.

2 *Ibid.* 32 min 54 sec.

3 « Avec l'arrivée du maréchal, Claude Carloman s'était effacé. Le secrétaire-poète n'était plus qu'un figurant dans un cérémonial à la gloire de Richelieu. Il était à peine mieux traité que ses chiens. J'étais à l'abandon. On oubliait de me nourrir. Les domestiques, que j'avais cru pouvoir maltraiter, prenaient leur revanche. » *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.149.

4 *Ibid.* p.134.

5 *Ibid.* p.137.

révélation d'un état où son bien-être est exponentiel à la grandeur du fossé qui la sépare de l'autre et à l'accroissement de son humiliation est nouvelle par Ursule, le côté ségrégationniste de cette situation est présenté à sa petite sœur Apolline, dans la première partie du roman, comme une chose normale.

« Ce que me valait l'angélisme de mon père, elle le devait, elle, à la perversité du sien (...) Il oubliait souvent de payer sa pension. Alors, et contre la règle de base qui interdisait de faire cohabiter les enfants riches et de bonne famille avec des enfants démunis, on reléguait Mathilde au grenier. C'était pour nous une fête et Mathilde demanda de s'installer définitivement sous les toits. »¹

En faisant de cette séparation discriminatoire une règle qu'ils inculquent au plus jeunes, les religieux donnent aux filles de leur couvent une éducation aux antipodes des principes des Lumières.

« L'égalité est donc à la base des droits des citoyens et de la morale des hommes. Ceux-ci possèdent-ils de plus des droits qui découleraient de leur simple qualité d'êtres humains. C'est ce que pensent certains auteurs, liés à l'école du droit naturel moderne, qui cherchent l'origine de ces droits, non dans un ordre cosmique ni dans la parole de Dieu, mais dans le fait même que nous appartenons tous à la même espèce et sommes pourvus de la même dignité. »²

La religion, en appendice à toutes les critiques qui lui ont été faites, est accusée de propager une idéologie ségrégationniste où les riches et les pauvres ne seraient pas égaux et où les premiers ont davantage de droits. Une critique que Gabriel Aghion partage avec Chantal Thomas puisque lui aussi la représente dans son film dans une posture où elle est contre l'égalité universaliste. Lors d'une des rares scènes où le prêtre et le représentant de la philosophie et des philosophes dans le film, Diderot, sont commensaux, le réalisateur les fait débattre à propos des relations homosexuelles :

- « - Faites nous partager votre bonne humeur monsieur Diderot.
- Eh bien, madame Therbouche et moi, nous parlions de bougrerie...
- Je ne veux pas en entendre parler, surtout à table. Le péché sodomite est puni du tourment éternel.
- Pourtant, monsieur le cardinal, c'est moins sot que le plaisir solitaire, puisque qu'il ne s'agit que de volupté, autant donner du plaisir à deux, plutôt qu'à un seul... autant se montrer partageur.
- Partager un vice, ça fait deux pécheurs, au lieu d'un...
- Pécheurs ! Quel vilain nom vous donnez à la générosité... Quand un homme rejoint un autre homme, il ne fait guère que se livrer à une masturbation altruiste.

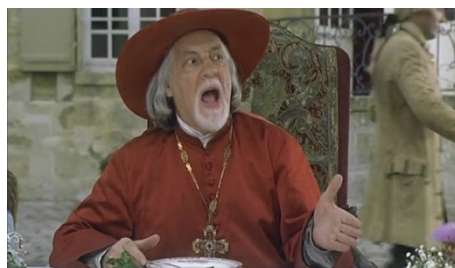
1 *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.70.

2 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.111.

- Monsieur Diderot donne ses lettres de noblesse à la masturbation elle-même, c'est ça la morale de *l'Encyclopédie*...
- Vous m'avez bien lu, monsieur le cardinal. *L'Encyclopédie* donne ses lettres de noblesse au plaisir.
- Mais croyez-vous que Dieu, en a rien à foutre de votre plaisir ? Dieu est le plaisir ! »¹



2



3

En appendice à la posture que prennent le représentant de la religion et celui de la philosophie, où le premier est on ne peut plus à l'aise alors que le second est dans une colère et une irritation qui témoignent de la précarité de sa position et de ses propos ; le réalisateur, au fur et à mesure que la scène évolue, change d'axe de prise de vue. Il filme le cardinal avec une légère plongée qui contraste fortement avec la contre-plongée par laquelle est filmé Diderot et qui témoigne à la fois de sa supériorité et du fait qu'il a un réel avantage par rapport à son interlocuteur dans ce débat.

Cet axe de prise de vue par lequel le philosophe est supérieur au cardinal est davantage clair dans les propos de chacun des hommes. Alors que le représentant de l'Église est montré tenant des propos où il condamne sans comprendre en usant d'un semblant d'arguments plus despotiques que logiques, où tout est relié à Dieu, et en ayant une prise de position ne s'intéressant nullement au plaisir de l'Homme, Diderot, lui, symbolise à la fois l'ouverture d'esprit, l'esprit lui-même, l'humanisme et surtout l'universalisme. Il est le porte-parole d'une philosophie des Lumières inscrite foncièrement dans l'ouverture sur l'autre et son acceptation sans préjugés :

« L'époque des Lumières se caractérise par la découverte des autres dans leur étrangeté, qu'ils aient vécu autrefois ou ailleurs : on cesse alors de voir en eux une incarnation de notre idéal ou une lointaine annonce de notre perfection présente, comme on le faisait dans les époques précédentes. Mais cette

¹ *Le libertin*. Op.cit., 48 min 40 sec.

² *Ibid.* 50 min 23 sec.

³ *Ibid.* 50 min 17 sec.

reconnaissance de la pluralité au sein de l'espèce ne reste fertile que si elle échappe au relativisme radical et ne nous fait pas renoncer à notre commune humanité. »¹

Sophie, l'amoureuse de François Rousseau dans le roman de Stéphane Audeguy, est sur la même longueur d'ondes que le Diderot de Gabriel Aghion puisqu'elle tient un établissement où « des messieurs venaient dans l'idée de tâter de ces plaisirs qu'on dit grecs ; que beaucoup d'entre eux foutaient là leur premier homme, parce qu'en ces lieux la franchise de la nature l'emportait sur l'hypocrisie des convenances »², un endroit qui est décrit de la manière suivante :

« Dans cet esprit de tolérance qui la définissait en tout, Sophie fit de ses bains chinois le seul établissement parisien à accepter toutes les races humaines. Ainsi tout ce que Paris accueillait d'étrangers disparates, mais aussi les mulâtres, les juifs, s'était donné le mot, et fréquentait là. Moi qui n'avais regardé de ma vie les quelques femmes noires qu'on voyait dans Paris, je me trouvai un jour agenouillé entre les cuisses de l'une d'entre elles, et je crus mourir de plaisir en embrassant ce diamant rose et noir. »³

Les bains chinois de Sophie peuvent être vus comme l'allégorie idéal de ce à quoi devraient ressembler le monde et les sociétés dans lesquels nous évoluons. Un monde où la philosophie de la tolérance, l'égalité et l'universalisme sont les seules et uniques lois et où les hommes ne sont pas séparés à cause de leurs différences, mais plutôt réunis grâce à ce qui les unit : leur humanité. Le plaisir que le héros a devant « le diamant rose et noir », quant à lui, n'est pas sans rappeler un autre épisode⁴ de sa vie sexuelle, une expérience qui, tout comme celle-ci, démontre que le fond n'est pas défini par la forme et qu'il est impératif de ne point juger, voire de rabaisser, l'autre en raison de sa différence ou non-conformité à nos attentes⁵. Tout comme l'habit ne fait pas le moine et qu'il ne faut jamais juger un

1 *L'esprit des Lumières*. Op.cit., p.121.

2 *Fils unique*. Op.cit., p.207.

3 *Ibid.* p.208.

4 « Puisque la drôlesse, me disais-je, se donna à Lèveillé, voyons à jouer à l'idiot. J'allais à quatre pattes hardiment à elle, et je lui demandai ce que c'était que ce bruit qu'ils faisaient et, comme elle tardait à répondre, si elle avait souffert ou si M. Lèveillé l'avait blessée. Elle avait sans doute soupçonné plaisanterie, mais je m'entêtais si bien dans mon personnage qu'elle finit par me croire tel que je voulais paraître...Elle ne tarda point à jouir, et je l'accompagnai allègrement. Je commençais ce soir-là d'apprendre cette vérité d'expérience qu'il ne faut point juger une amante sur la mine ou sur le personnage qu'elle présente à la société. Cette massive Monique était dans son particulier la plus enthousiaste et la plus douce des maîtresses. » *Ibid.* p.207.

5 « Nous pensons l'altérité souvent à partir de notre propre imaginaire, de nos propres valeurs, de notre propre vision du monde que nous utilisons 'naturellement'. » <http://lifim2010.over-blog.com/article-dossier-qu-est-ce-que-l-alterite-76102794.html>.

livre par sa première de couverture, l'image que reflète l'être humain ne change en rien la nature commune qu'il a avec son prochain :

« Je crois que la vérité des cons et des corps n'est pas moins grande ou moins plaisante que celle des visages. Une tête après tout a moins de plis charmants qu'un con ; il est des sexes imbéciles, mornes et sans expression, d'autres, au contraire, avenants et joyeux comme des visages amis. Enfin j'ai trouvé que cette face-là mentait moins que l'autre ; et c'est pourquoi l'on cache la première et que l'on montre la seconde. Mon raisonnement, je crois, vaut aussi bien pour les vits. »¹

En somme, et quels que soient les changements survenus du siècle des Lumières à nos jours, force est de constater que les artistes que nous interrogeons dénoncent une crise universaliste qui a toujours lieu. Alors qu'il devrait voir la différence comme une richesse qui justifierait une cohésion des êtres, l'Homme, malheureusement, n'y voit qu'une raison pour discriminer, dénigrer et même humilier. La recherche d'une égalité entre hommes reste un idéal toujours d'actualité tant que les femmes, les homosexuels, les noirs, les immigrés et tout individu faisant partie d'une entité discriminée ne jouit pas de tous ses droits et n'est pas reconnu dans une humanité le reliant aux autres.

¹ *Fils unique*. Op.cit., p.102.

Conclusion

La philosophie des Lumières est le prisme à travers lequel nous avons choisi d'analyser les problèmes sociaux auxquels est confronté l'être humain. Ne pouvant traiter cet aspect de la question sans nous intéresser profondément à ce qui constitue l'une des plus grandes richesses du XVIIIème siècle, nous nous sommes basé, principalement, sur les travaux de Tzvetan Todorov pour ce faire.

Traitant ces principes des Lumières dans leur rapport à l'actualité, ce penseur nous permet de pointer du doigt aisément les analogies qu'instaurent les auteurs interrogés entre les maux du siècle passé et ceux de celui présent.

Comme l'émancipation est le premier des trois points de cette philosophie intemporelle, nous lui avons consacré le premier chapitre. Dans celui-ci nous avons essayé, autant que faire se peut, de voir quels sont, selon les cinéastes et romanciers nous intéressant, les coupables de cette restriction libertaire. Ensuite, nous nous sommes intéressé à l'aspect humaniste de cette philosophie en tentant de montrer la perte de ses valeurs dans les interactions interpersonnelles et dans celles qui lient l'individu à sa société. Pour finir, nous nous sommes penché sur la question de l'universalisme en nous concentrant sur le problème des inégalités entre races et sexes et sur celui du rejet de l'altérité.

Maintenant que nous avons une idée sur l'image qu'ont ces artistes du siècle sur lequel ils basent leurs œuvres et que nous sommes conscients de la manière avec laquelle ils réussissent un rapprochement entre les tares de cette époque et celles de la leur ; la prochaine partie aura pour objectif de rendre compte des solutions qu'ils proposent à ces problèmes et de cerner le rôle qu'ils estiment jouer dans l'assimilation des Lumières par l'Homme moderne.

Troisième partie

Le pouvoir démiurgique de l'artiste : créer la fiction d'aujourd'hui, penser l'Homme de demain

Introduction

Traiter la relation entre la société et l'art ne peut se faire sans un intérêt pour l'effet concret que peut avoir ce dernier sur la réalité de l'individu. L'histoire littéraire à titre d'exemple, à travers des exemples comme ceux de Victor Hugo et son combat gagné contre la peine de mort, le rôle de Zola dans le dénouement de l'affaire Dreyfus et celui de Voltaire pour la réhabilitation des Calas, entre autres, est la preuve de l'impact positif et tangible que peut avoir l'art sur la vie des hommes.

Ainsi, il est évident qu'aucune rupture ne peut être faite entre la fiction et la réalité. Malgré le fait qu'elles évoluent chacune dans une dimension différente, elles finissent toujours par se rencontrer et s'impacter. La présente partie sera l'occasion, au moment où la première s'est intéressée au siècle passé, et la deuxième à celui présent, de s'attarder sur la manière avec laquelle l'inscription de la philosophie des Lumières pourrait se faire dans les périodes futures.

Possédant une forme d'engagement spécifique, ce mouvement artistique ne se contente pas d'être une simple critique arbitraire, mais est en possession de potentielles solutions aux maux qui font le quotidien de l'Homme moderne.

Cette troisième et dernière partie sera l'occasion d'une projection vers le futur à travers deux points majeurs : la première s'intéressera à l'analyse de la forme d'engagement qui se dégage de ce mouvement artistique en mettant l'accent sur le rapport qu'entretiennent militantisme, humanisme, écriture et image ; le second, quant à lui, aura pour objectif de dégager l'image idéale que propose ces artistes de l'Homme des Lumières moderne, un Homme qui réussit par les qualités qui lui sont inhérentes à faire face aux différentes forces obscurantistes qui s'opposent à lui.

CHAPITRE I

L'engagement et la dénonciation dans l'art

a) – L’engagement : entre militantisme et humanisme

Le phénomène relatif au siècle des Lumières est d’une richesse telle qu’il réussit à englober le temps dans toutes ses dimensions. Par leurs choix représentatifs, les œuvres analysées donnent une image spécifique et révélatrice de cette époque passée. À travers leur intérêt pour XVIIIème siècle et grâce à toute l’allégorie dont elles font preuve, elles réussissent également à porter un regard critique sur la période contemporaine. Le rapprochement entre le XVIIIème et le XXIème siècle se fait dans une fluidité qui trouve son origine dans les nombreux points communs entre ces deux périodes qui restent très proches, et ce quelque éloignées chronologiquement qu’elles puissent être.

Cela dit, l’intérêt artistique pour la période où l’Europe a vu la naissance du mouvement intellectuel des Lumières ne se résume pas à un regard sur le passé doublé d’un rapprochement avec l’actualité, il arrive à transcender ces deux aspects vers un autre qui donne au futur une place majeure et qui représente, en quelque sorte, le couronnement des deux premiers. En effet, la vision artistique des romanciers et cinéastes étudiés ne se limite pas à une représentation du passé et un clin d’œil au présent mais elle est également une projection vers le futur.

Cette projection se dévoile à travers deux points majeurs : le premier, qui sera analysé dans la première moitié de cette troisième et dernière partie, s’apparente à une réflexion sur la potentielle influence que réussissent à avoir l’art et l’artiste sur la société, une réflexion qui se dévoile à travers un regard englobant toute la production romanesque et cinématographique qui concerne la présente étude. Le second, quant à lui, est une tentative de fantasmer à quoi ressemblerait l’Homme des Lumières contemporain ; cela va sans dire que l’image de cet Homme se dessine, à la fois, à travers les principes de la philosophie des Lumières et la combinaison des différentes visions que proposent les artistes interrogés.

Pour commencer, nous allons nous intéresser à la part d'engagement dans la littérature et le cinéma contemporains en France et tenter de déterminer leur position par rapport à cette question qui divise. Pour ce faire, nous allons avoir recours à deux pistes qui, tout en étant distinctes, n'en demeurent pas moins complémentaires : la première part de la critique littéraire et des regards différents qui y sont portés sur la notion d'engagement, au moment où la seconde tient place à l'intérieur même des films et romans soumis à l'analyse et dans le grand tableau qu'ils forment ensemble.

Quelles sont les différentes acceptions que possède la notion d'engagement ? Donnent-elles toutes la même importance à la dimension politique ? L'intrusion du politique dans l'art en général, et dans la littérature en particulier, change-t-elle quelque chose à leur nature ? Y a-t-il des différences entre engagement et militantisme ? Quelle forme d'engagement retrouve-t-on dans le phénomène artistique étudié ? Comment est-il représenté et quel part prend la politique au sein des œuvres ? De quelle manière la morale diégétique concoure-t-elle à appuyer la vision de l'artiste ?

Benoît Denis, au début de son livre *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, commence par examiner tout ce qu'évoque l'expression « littérature engagée » pour le grand public :

« Chacun sait que l'expression « littérature engagée » désigne une pratique littéraire associée étroitement à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique (un écrivain engagé, ce serait somme toute un auteur qui « fait de la politique » dans ses livres). Chacun situe également le cadre historique de l'engagement littéraire et en identifie les acteurs principaux : il s'est développé de part et d'autre de la seconde guerre, est souvent associé à l'essor du communisme, dont beaucoup d'écrivains furent les « compagnons de route », et trouve en Jean-Paul Sartre sa figure de proue. »¹

Ainsi, il est évident que la vision sartrienne de l'engagement est plutôt dominante dans l'imaginaire collectif. S'engager en littérature revient à y « faire de la politique », participer à un combat dans lequel l'artiste est censé prendre parti, et adhérer à une conception où l'art ne se suffit pas à lui-même mais est mis en gage pour servir une cause qui lui est étrangère. Jean-Paul Sartre, figure emblématique du XX^{ème} siècle qui s'est fortement intéressée à la notion d'engagement et qui en est en quelque sorte la référence, la définit comme suit :

¹ Benoît Denis, *Littérature et engagement : De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000. p.9.

« Mettre en gage, faire un choix, poser un acte : voilà les trois composantes sémantiques essentielles qui déterminent le sens de l'engagement , dans l'acception utilisée et glosée par Sartre et ainsi définie par les dictionnaires : « participation, par une option conforme à ses convictions profondes et en assumant les risques de l'action, à la vie sociale, politique, intellectuelle ou religieuse de son temps » ; « acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause. »¹

Adhérer à cette vision des choses revient à éliminer toute possibilité d'influence artistique en dehors du politique ; or, il se trouve que Sartre lui-même dans *Qu'est-ce que la littérature*, lorsqu'il différencie le prosateur de l'écrivain, qualifie ce dernier de parleur qui « désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue »² et qui réussit un changement sociétal remarquable rien que par sa capacité à poser son regard sur la société et lui présenter son image.

Cette image, par son réalisme et sa crudité, voire son cynisme, oblige la société à « assumer et changer » ; ce changement peut être lu comme « un antagonisme avec les forces conservatrices et une contestation des valeurs établies et du régime »³. Ainsi, la conséquence qui pourrait être qualifiée de « politique » et que pourrait avoir l'œuvre d'art existe sans pour autant que l'artiste ait une volonté de prendre parti ou de mettre son art en gage :

« (...) même si l'on refuse de voir la littérature « se mêler » de politique, on ne renonce pas pour la cause à vouloir déterminer la portée d'une œuvre, ses enjeux idéologiques et intellectuels, ou son importance pour la société présente (...) Toutes choses que la notion d'engagement permet donc opportunément de rassembler sous une dénomination commode et très souple. Il est vrai d'ailleurs, et les adeptes les plus radicaux de l'engagement l'ont reconnu sans difficulté, que toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel. Et il est tout aussi exact qu'il n'y a pas d'écrivain qui, consciemment ou inconsciemment, n'attribue à son entreprise une certaine finalité. Envisagé sous cet angle cependant, l'engagement se dissout : il est partout et nulle part, et devient le propre de toute littérature »⁴

Cette dissolution de l'engagement qui fait que toute œuvre représente, et ce en toutes circonstances, une vision du monde unique possédant un impact idéologique et intellectuel, nous oblige à reconsidérer le rapport qu'entretiennent l'art et la politique. En effet, il devient évident qu'entre une œuvre qui se revendique purement politique et une autre qui

1 *Littérature et engagement : De Pascal à Sartre*. Op.cit., p.31.

2 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, Coll. Folio, Essais, 2005. p.25.

3 *Ibid.* p.89.

4 *Littérature et engagement : De Pascal à Sartre*. Op.cit., p.10.

y est conduite par les conséquences de la vision qu'elle arbore, il existe une grande différence. Cette différenciation, qu'on pourrait qualifier de « barthésienne », permet de distinguer une littérature engagée d'une autre militante, cette dernière étant foncièrement politique alors que la première ne le devient que suite à des choix éthiques et une liberté de lecture :

« Cela signifie également que, contrairement à une opinion répandue, la littérature engagée n'est pas d'abord politique ; elle ne l'est qu'en vertu d'une nécessité secondaire, qui veut que les questions morales ou éthiques, posées concrètement et collectivement, débouchent presque inévitablement sur des considérations politiques, parce que "c'est notre tâche d'écrivain que de faire entrevoir les valeurs d'éternité qui sont impliquées dans les débats sociaux ou politiques". C'est là ce qui distingue la littérature engagée de la littérature militante : la première vient à la politique parce que c'est sur ce terrain que se trouve à s'incarner la vision de l'Homme et du monde dont elle est porteuse, tandis que la seconde est toujours déjà politique. »¹

Les différences entre les deux types de littératures ne s'arrêtent pas là puisqu'elles représentent deux visions diamétralement opposées de la discipline. Au moment où l'écrivain et l'artiste engagé ne perd pas de vue la reconnaissance de sa production par la postérité pour une gloire posthume², l'écrivain militant, lui, la sacrifie pour répondre à une urgence politique³ ; il sacrifie également l'autonomie de son art et sa condition d'artiste sur l'autel d'une responsabilité politique qu'il estime avoir vis-à-vis de la société et/ou du parti qu'il représente. En perdant son autonomie⁴, l'écrivain militant perd également son impartialité parce qu'il est obligé de faire un choix.

1 *Littérature et engagement : De Pascal à Sartre*. Op.cit., p.34.

2 « La littérature engagée est ainsi vouée à une obsolescence rapide : l'actualité, le temps qui passe, le monde qui change limitent en quelque manière l'espérance de vie de cette littérature qui a choisi d'épouser étroitement la temporalité du monde des hommes. L'écrivain engagé refuse donc d'écrire pour la postérité... L'écrivain engagé renonce donc à miser sur la postérité et choisit résolument de répondre aux exigences du temps présent. Et il assume le sacrifice de sa gloire posthume comme inhérent à son engagement, voyant un salutaire exercice de modestie qui atteste de sa volonté de rejoindre le monde des hommes et de prendre part aux débats qui l'agitent. » *Ibid.* p.40.

3 « Une bonne part du prestige dont l'œuvre artistique ou littéraire jouit dans notre société réside ainsi dans la capacité qu'on lui prête de s'arracher au temps humain, de nier son écoulement pour se placer dans une tout autre dimension temporelle. Littérature de l'urgence, la littérature engagée n'épouse plus le tempo moderne, et c'est dès lors l'image même de l'œuvre littéraire qui se trouve modifiée, puisqu'elle n'est plus écrite pour la postérité, mais pour le temps présent, puisqu'elle n'a plus le temps devant elle pour faire son chemin, mais qu'il lui faut atteindre son but ici et maintenant » *Ibid.* p.41.

4 « En effet, en s'appuyant sur une instance extérieure au champ, l'écrivain engagé se met en position de porter un regard désacralisant sur le fait littéraire : toute une mythologie de l'écriture et de l'écrivain se trouve mise à distance par l'effet de ce changement de perspective – le souci de la postérité fait place à la conscience de l'urgence, la revendication d'autonomie et de repli se mue en une exigence de responsabilité et de participation, la posture d'impartialité se renverse dans l'affirmation de la nécessité du choix, etc. » *Ibid.* p.63.

L'écrivain engagé, tel que le conçoit Barthes, reste autonome et fait en sorte que son œuvre ne soit pas composée que de réponses dictées par une quelconque idéologie mais qu'elle propose plutôt à son public des questions qui feraient en sorte qu'il regarde sa réalité d'un œil critique :

« C'est aussi pourquoi les contradicteurs de Sartre, à commencer par Roland Barthes, ont constamment cherché à montrer que ce désengagement de l'écrivain était en fait la forme la plus authentique de l'engagement littéraire, celle par laquelle la littérature réalise pleinement sa fonction primordiale : se retrancher intégralement du monde, suspendre en quelque manière sa réalité, pour mieux l'interroger et faire peser sur lui un questionnement sans réponse, qui est le seul capable de porter véritablement atteinte au donné. »¹

En partant de ces distinctions, il est aisé de dire que la littérature et le cinéma contemporains, tout du moins ceux qui s'intéressent au siècle des Lumières et qui constituent le corpus sur lequel se base cette étude, sont engagés et non militants. Tout d'abord parce que ces romans et films ne succombent à aucune tentation d'immédiateté, les univers qu'ils proposent à leurs publics se situent à trois siècles du leur ; si le lecteur ou le spectateur croit déceler un quelconque rapport entre ces fictions et le présent dans lequel il évolue, ce ne serait dû qu'à sa liberté interprétative et à la force suggestive de l'artiste.

L'intemporalité de la philosophie des Lumières, élément majeur du XVIIIème siècle, concourt également au fait que l'inscription de ces œuvres ne se fait pas dans une urgence qui sacrifie l'immortalité future pour l'éphémère de l'instant présent. L'idéal que représentent les Lumières, le fait que la recherche d'autonomie, d'humanisme et d'universalisme soit un processus ininterrompu et toujours en action, donne à ces œuvres à la fois un impact immédiat, pour peu qu'elles soient lues à travers le prisme des Lumières, et futur, puisqu'il est évident que leur objectif ne sera jamais atteint par l'Homme et qu'il lui sera toujours d'actualité, et ce quelque'éloigné que puisse être son présent du nôtre.

Les thématiques abordées par ces artistes, tout comme la manière avec laquelle elles le sont, montrent également que ces derniers ne sont nullement dans un militantisme partialement politique, voire propagandiste, mais plutôt dans un engagement émancipatoire, humaniste et universel. Cette forme d'engagement transparaît également au sein même des fictions et ce à travers le traitement réservé aux figures historiques évoquant, plus ou moins directement, l'engagement dans toutes ses formes.

¹ *Littérature et engagement : De Pascal à Sartre*. Op.cit., p.36.

Ceci apparaît clairement dans le film de Gabriel Aghion qui s'ouvre sur une intrusion de la police du roi dans le domaine d'Holbach à la recherche de Diderot.

« - Qu'est-ce qui vous autorise ?

- Police du roi. *L'Encyclopédie* que vous dirigez avec monsieur Diderot est interdite !

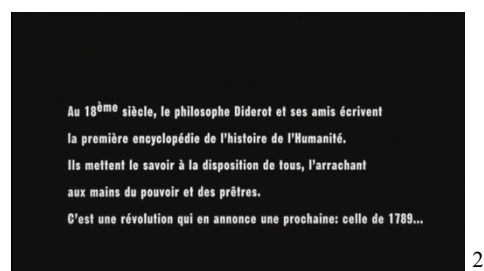
- Je le sais depuis longtemps.

- Alors comment expliquez-vous que les volumes paraissent toujours ? On suspend l'impression, on ferme l'imprimerie, on pose des scellés... et *l'Encyclopédie* circule toujours sous le manteau, se répand à l'étranger. Vous ne trouvez pas ça étonnant ?

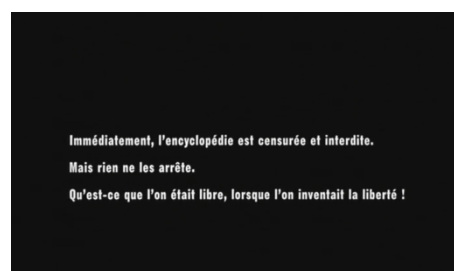
- Très étonnant ! On n'arrête pas le progrès.

- Il y a une imprimerie clandestine ici, fouillez tout, chaque pièce... où est Diderot ? »¹

De ce dialogue, il est évident que Voltaire est dans une opposition frontale avec le régime en place, représenté par les policiers du Roi. La cause de cette supposée opposition est l'entreprise encyclopédique dirigée par Diderot et d'Alembert. En étant conscient du fait que *l'Encyclopédie* est une production scientifique et non politique, il paraît étrange qu'un conflit puisse avoir lieu entre le philosophe et le pouvoir royal pour ce motif. Gabriel Aghion ouvre son film par une mise en situation qui démontre comment une telle entreprise peut être perçue comme politique en qualifiant les actions de « Diderot et ses amis » d'arrachement du savoir aux mains du pouvoir et des prêtres et de sa mise à la portée du plus grand nombre :



2



3

Le réalisateur du film ne s'est pas contenté de ce message scriptural au tout début pour montrer la subversion d'un acte dont la portée varie de la destinée d'origine qui lui est imaginée. À travers l'image également et grâce au contraste introduit dans la première scène du film, par le biais du montage alterné, Gabriel Aghion montre comment le pouvoir

1 *Le libertin*. Op.cit., 02 min 23 sec.

2 *Ibid.* 00 min 26 sec.

3 *Ibid.* 00 min 42 sec.

s’immisce dans une affaire qui, normalement, ne doit le gêner aucunement. Cette affaire, qui est supposée être presque intime, se voit troublée par une autorité qui s’y oppose avec un investissement très agressif. L’intime et le parasitaire s’opposent dans une mise en scène où le philosophe est montré dans le plaisir et la jouissance au moment où la police du roi est dans la colère et la déception. Le rapprochement du cadrage, tout comme la répétition de la formule « où est Diderot ? », témoigne à quel point le pouvoir prend à cœur la destruction de *l’Encyclopédie* ; au moment où le philosophe Diderot est filmé dans une posture qui montre à quel point la création de cette *Encyclopédie* lui est jouissif.



Dans le lieu où l’on s’attend le moins à le retrouver, Diderot est investi dans une relation bucco-génitale qui met l’Homme dans une posture de recherche de plaisir et de partage qui n’est pas sans rappeler la présence de l’imprimerie au sein de l’Église. Le savoir devient, par la mise en relation de ces deux scènes, une jouissance que transmet magnanimement Diderot à l’humanité.



1 *Le libertin*. Op.cit., 02 min 23 sec.

2 *Ibid.* 02 min 26 sec.

3 *Ibid.* 03 min 04 sec.

4 *Ibid.* 03 min 50 sec.

Ainsi, le terrain qu'on pourrait qualifier de politique sur lequel Diderot est obligé d'évoluer désormais lui est imposé par la tournure que prennent les événements. Engagé et non militant, la politisation de son entreprise n'est pas un choix premier qui est dicté par la nature de son œuvre mais plutôt sa conséquence première : le changement que le philosophe et son travail promettent, à leur insu, dérange la monarchie et l'Église.

Le Voltaire de Frédéric Lenormand, dans *La jeune fille et le philosophe*, est dans le même cas de figure puisque son initiative pour rendre justice aux Calas l'amène à prendre part à des procès qui dépassent la simple défense des principes des Lumières. L'écrivain met en scène un philosophe qui, en appendice à tous les principes qu'il défend et à sa célèbre volonté « d'écraser l'infâme »¹, est à la fois très émotif et humainement touché par le malheur et l'injustice que subissent les Calas :

« Donat, le benjamin des enfants Calas, s'était justement réfugié à Genève. Voltaire le convoqua. C'était un garçon de vingt-deux ans, timide, qui parlait avec l'accent du Languedoc. L'écrivain l'interrogea de l'air le plus soupçonneux : « votre père était-il violent ? vous battait-il ? battait-il votre mère ? couchait-il avec la servante ? » Bref, il lui demanda si son père avait tué son frère. Le jeune homme se mit à pleurer. Il était agité de gros sanglots, le visage dans ses mains. Mlle Corneille sentit ses yeux lui picoter, Mme Denis renifla bruyamment, et bientôt tout le monde fut en pleurs, jusqu'au maître de maison qui n'avait pas éprouvé pareille émotion depuis Olympie. Les larmes valaient mieux qu'un long discours. Il se sentit révolté, attendri, il entrevit la possibilité de faire partager au monde entier sa révolte et son attendrissement. »²

Défendre une cause dans l'immédiat n'élimine pas pour autant la volonté du philosophe à désirer la gloire personnelle et la reconnaissance ultérieure. Par cette vision des choses, Voltaire prouve qu'il est dans l'engagement et non le militantisme.

« Puis il s'attela à répandre le plus largement son traité, quoique sans signature. Il en fit la publicité dans sa correspondance, sur le mode : « Vous allez voir paraître un fort bon livre qui n'est pas de moi, contrairement à ce que tout le monde dira. » Il était convenu que cela passerait pour l'œuvre d'un bon prêtre. Le bon prêtre y réglait l'affaire Calas une fois pour toutes. C'était un texte magnifique d'intelligence et d'humanité. Le petit livre bouleversa l'opinion et gagna par avance le procès en réhabilitation. »³

1 « Les Lumières se donnent aussi une vocation pédagogique, leur objectif étant d'éclairer et d'instruire, de diffuser le savoir qui s'élabore et d'en tirer les applications pratiques et morales, à l'écart de tout extrémisme. C'est dans cette perspective de modération que soit être restituée l'action politique du philosophe. Le militantisme des Lumières s'est exercé par prédilection et de la façon la plus incisive sur le terrain de la littérature contre l'intolérance et le fanatisme religieux, lutte que Voltaire résumait, en bas de certaines de ses lettres, par un mot d'ordre resté célèbre : « Écrasons l'infâme » ». *Littérature et engagement : De Pascal à Sartre*. Op.cit., p.135.

2 *La jeune fille et le philosophe*, *Ibid.* p.190.

3 *Ibid.* p.347.

Cela dit, et malgré le prisme qu'il adopte, si on se réfère à la distinction stricte de Barthes¹ qui différencie l'écrivain de l'intellectuel dans un premier temps et de l'écrivain-écrivain dans un second, le philosophe qui réussit à « faire du tremblement de terre portugais un événement intellectuel et de l'affaire Calas un crime contre la pensée » peut être considéré, malgré tout ce qui fait de lui un engagé, comme adoptant une posture un brin plus politique que celle de Diderot. Malgré le fait que son engagement est centralement humaniste et foncièrement émancipatoire, il verse quelque peu, par la nature de l'infâme qu'il s'est donné mission d'écraser, dans le militantisme.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais qui voulait, tout comme Voltaire, remettre les pendules retardataires de son temps à l'heure, se retrouve également balloté entre engagement et militantisme. Ce tiraillement entre ces deux conditions, ne se distinguant que par une légère nuance, ne se fait pas de la même manière que dans le roman de Pierre Lenormand. Edouard Molinaro, en effet, donne à son personnage une activité politique et une autre artistique qu'il sépare par la voix de Louis XIV :

- « - À l'écoute de la sentence il m'est venu une idée étonnante...
- Le contraire m'eût étonné sir...
- Vous ne pouvez ni faire votre métier ni porter votre nom, il vous faut donc un nom d'emprunt. Et sous un faux nom, que peut-on faire ?
- Je vous le demande sir...
- Agent secret ! (...) Le chevalier d'Éon détient un document de première importance, un document dangereux pour la France... Qu'il faut rapatrier, à n'importe quel prix...
- Le service du roi, sir, n'a pas de prix.
- Nous lui en trouverons un : le rétablissement de tous vos droits civiques ...
- Et le bonheur de voir jouer ma pièce !
- Cela va de soi... »²

L'ordre de mission donné à Beaumarchais, désormais appelé baron de Ronac, le temps d'accomplir sa tâche politique, consiste à récupérer un document sensible en

1 « Dans ces conditions, il s'agit pour l'écrivain de savoir comment la littérature, avec ses moyens spécifiques, peut reconquérir le terrain de la prédication sociopolitique. Elle ne peut le faire qu'à travers l'engagement et l'invention de ce que Barthes encore appelait « un type bâtard » : l'« écrivain-écrivain », appellation derrière laquelle on a reconnu l'écrivain engagé, et dont Sarre est sans doute l'incarnation majeure. Même si dans la pratique les deux rôles se superposent souvent jusqu'à se confondre, il faut donc distinguer en droit l'intellectuel (l'écrivain) de l'écrivain engagé (l'écrivain-écrivain) : à la différence de l'intellectuel qui se constitue comme tel en quittant le terrain de la littérature, l'écrivain engagé souhaite faire paraître son engagement dans la littérature elle-même ; ou, pour le dire autrement, souhaite faire en sorte que la littérature, sans renoncer à aucun de ses attributs, soit partie prenante du débat sociopolitique. » Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 2014. p.86.

2. *Beaumarchais l'insolent*. Op.cit., 35 min 44 sec.

possession du chevalier d'Éon. La réussite de cette mission est une condition *sine qua non* pour la récupération à la fois de son identité et de sa condition d'écrivain ; c'est surtout une façon détournée dont use le réalisateur pour mettre en exergue le fait que Beaumarchais le militant et Beaumarchais l'écrivain sont deux entités séparées qui ne peuvent se rejoindre puisque l'existence de l'une annule automatiquement celle de l'autre.

Changer l'identité, le nom et la fonction est une façon subtile de montrer que l'essence même de l'artiste et de l'homme politique diffèrent à un point qui ne saurait comprendre la coexistence des deux. Cela dit, Beaumarchais arrive à avoir un plus grand impact sur la vie politique française en écrivain qu'en espion puisque sa pièce de théâtre *Le mariage de Figaro* est « l'un des actes de naissance de la Révolution française ».



1



2

Philippe Séguy et Christophe Bigot, même sans inclure dans leur fiction directement le rapport entre art et politique, participent à la réflexion autour de cette question. À travers la mise en scène de politiciens qui pratiquent l'écriture dans le combat qu'ils mènent, le premier montre en quoi la partialité politique peut être dangereuse au moment où, le second, met en relief l'ingratitude qui lui est inhérente.

Avant même le début de *L'archange et le procureur*, un indice paratextuel est donné au lecteur sur la morale du roman par le biais d'une citation de l'historien Marc Bloch :

« Nous ne comprenons jamais assez. Qui diffère de nous – étranger, adversaire politique – passe, presque nécessairement, pour un méchant. Même pour conduire les inévitables luttes, un peu plus d'intelligence des âmes serait nécessaire ; à plus forte raison pour les éviter, quand il en est encore temps. L'Histoire, à condition de renoncer elle-même à ces faux airs d'archange, doit nous aider à guérir ce travers. » MARC BLOCH, Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien. »³

Étant une affaire de choix avant tout, le politicien est fatalement destiné à être du côté des uns et opposé aux autres. En appendice au fait que l'art n'a pas la vocation de

1 *Beaumarchais l'insolent*. Op.cit., 01 h 30 min 46 sec.

2 *Ibid.* 01h 31 min 11 sec.

3 *Ibid.* p.140.

diviser, en tout cas pas d'une manière aussi crue et ségrégative, un changement de camp est envisageable, chose qui donnerait naissance à une incompréhension dont les fâcheuses conséquences sont poussées à leur paroxysme dans le cas de Camille Desmoulins¹ :

« - Vous voyez la couleur du ciel, ma chère maman ?

Le ciel, d'un rouge sombre qui virait au noir à l'horizon, était griffé de nuées d'un rouge plus clair, d'une couleur presque surnaturelle. On eût dit du sang frais, coulant des plaies laissées par les griffes d'un fauve (...)

- Je n'aurais de répit, reprit Camille, tant que le ciel n'aura pas repris une couleur normale. Vous m'entendez ma mère ? Pas de répit. C'est à ce moment-là que l'idée d'un nouveau journal destiné à dénoncer la Terreur germa dans la tête de Camille... Elle fut l'idée d'un seul homme, écœuré par le sang, rongé par la culpabilité, et désormais incapable de continuer à vivre son bonheur à contre-courant du grand malheur de la nation. »²

Si Camille Desmoulins est mort sous le coup de la guillotine c'est également parce que, militant, il ne réussit pas à distinguer l'homme de ses idées. Cette incapacité néfaste peut également être lue comme étant celle de l'artiste militant qui n'arrive pas à séparer l'artistique du politique et qui risque par la même occasion de se perdre comme Camille Desmoulins ou encore Anne Théroigne de Méricourt.

L'artiste militant sacrifie la reconnaissance ultérieure pour celle présente, la triste héroïne de *Et embrasser la liberté sur la bouche* n'en obtient aucune puisque celles et ceux pour lesquels elle se bat finissent par la rendre folle et l'emprisonner à la Salpêtrière. Le cas Méricourt peut être perçu comme illustratif du cas potentiel où l'artiste militant immole le futur sur l'autel du présent et n'est reconnu ni dans l'un ni dans l'autre :

« Je suis seule. Je suis folle et seule, éperdument. Je suis une femme enfermée et folle. C'est ce qu'ils prétendent, les autres, ceux dehors... J'ai fait la Révolution et je pue la crasse. J'ai voulu la liberté, la mort de la tyrannie, l'égalité face à la loi, le bonheur. S'adonner à la république, l'embrasser sur la bouche (...) Regardez le corps de la révolutionnaire ! De l'enfermée qui fait peur aux honnêtes gens. De la rouge. De l'enragée, la fanatique, je suis la fanatique, l'amante du carnage. Je fus l'amie de Marat et de Saint-Just. Je suis la fille des faubourgs, perchée sur un canon dont la gueule dégouline de feu, le poing levé défiant Dieu. Je suis l'amie de Danton. »³

1 « Vous m'avez vanté le républicanisme précoce et convaincu (...) Le courage du conventionnel régicide tyrannicide, qui a voulu mériter la confiance du pays en votant la mort de Capet (...) Vous m'avez enfin vanté, surmontant votre douleur, la campagne du journaliste éloquent contre la dictature de Robespierre, les pages pleines d'audace du *Vieux Cordelier*, dans lesquelles il réclamait l'ouverture des prisons et la création d'un comité de Clémence, conscient qu'il s'exposait ainsi à la mort, et sacrifiant une nouvelle fois sa vie au bonheur de l'humanité. » *L'archange et le procureur*. Op.cit., p.242.

2 *Ibid.* p.217.

3 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.13.

Somme toute il est clair, à la fois à travers les thématiques abordées, la manière avec laquelle elles le sont et surtout le traitement intradiégétique réservé à la question de l'engagement et du militantisme, que la littérature et le cinéma modernes sont inscrits dans le premier et non le second, et ce en prenant en considération la distinction faite entre les deux. En appendice à cette inscription, les artistes du corpus analysé entretiennent l'image d'un artiste dont la volonté première n'est nullement militante mais qui réussit paradoxalement à avoir un très fort impact politique

Comme l'engagement artistique contemporain est humaniste, émancipatoire et universaliste et qu'il se fait principalement dans le cas de cette étude à travers la littérature et le cinéma, nous essayerons par la suite d'analyser la représentation de l'écriture et la place donnée à l'art dans la société.

b) – L’écriture : ultime forme de pouvoir

Le XVIIIème siècle est, par excellence, celui de l’écriture. Entre écrits philosophiques, d’autres poétiques, mémoires, essais, correspondances épistolaires ou plus précisément *l’Encyclopédie*, les formes que peut avoir cette activité en cette période sont très diverses et variées. Cette richesse formelle témoigne de la place centrale que tient l’écriture dans la vie de l’Homme et du fait qu’elle soit son moyen principal d’interaction avec le monde.

Cette importance que donne l’Homme du XVIIIème siècle à l’écriture se retrouve dans les écrits et films contemporains s’intéressant à ce siècle. En effet, toute une réflexion est faite sur l’écriture dans ces œuvres puisque chacun des artistes, par la vision qu’il en a et le prisme par lequel il la conçoit, concourt à l’établissement d’un imaginaire commun où l’écriture est un acte disposant d’innombrables pouvoirs pouvant affecter, en profondeur, la vie d’un Homme.

Comment la littérature et le cinéma contemporains conçoivent-ils l’écriture ? Cet acte sert-il juste à communiquer ou bien arrive-t-il à transcender sa fonction communicative ? Quelle relation entretient-il avec le pouvoir et de quelles manières arrive-t-il à affecter la vie des hommes ? Quels sont les différents rôles donnés à l’écriture dans ces fictions s’intéressant au siècle des Lumières ? Sont-ils toujours positifs ou bien peuvent-ils, comme toute forme de pouvoir, servir les bonnes et mauvaises intentions ? Dans le dessein de répondre à ces questions, l’analyse de la représentation de l’écriture se fera dans une étroite liaison avec sa capacité à provoquer toutes sortes de changements.

Dans les premières pages de son livre *Qu’est-ce que la littérature*, Jean-Paul Sartre donne une première définition de l’écrivain et une des propriétés premières de sa prose afin de démontrer que l’écriture, tout comme la parole, ne peuvent faire preuve de vacuité :

« La prose est utilitaire par essence ; je définirais volontiers le prosateur comme un homme qui se sert des mots. M. Jourdain faisait de la prose pour demander ses pantoufles et Hitler pour déclarer la guerre à la Pologne. L'écrivain est un parleur : il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue. S'il le fait à vide, il ne devient pas poète pour autant : c'est un prosateur qui parle pour ne rien dire. Nous avons assez vu le langage à l'envers, il convient maintenant de le regarder à l'endroit. »¹

Utiliser les mots, que ce soit à l'oral ou à l'écrit, c'est produire du sens. Cette production, lorsqu'elle n'est pas seulement utilitaire, dépasse le stade communicatif et offre, selon la situation, un ou des sens nouveaux à l'interlocuteur. Dans *Le testament d'Olympe* de Chantal Thomas, cet aspect-là est on ne peut plus clair puisque ce roman est représenté comme étant les mémoires du personnage éponyme. Les conditions de rédaction de ces mémoires font en sorte que la simple visée communicationnelle soit transcendée vers une dimension beaucoup plus profonde et intime :

« Je n'avais plus aucun moyen de communiquer avec le monde extérieur ni de réclamer justice. Je résolus d'attaquer. Je mettrais à nu l'abjection de Louis XV. Je m'enfermai dans ma chambre et voulus écrire un pamphlet révélant sa turpitude et son ignominie. Sa lâcheté. Je n'eus plus qu'une idée, revenir à Paris pour honorer la mémoire de mon fils et révéler le complot. Je notai les grandes lignes de la machination dont j'avais été victime. »²

En effet, les écrits du personnage principal ne sont pas qu'une simple tentative de communication avec le monde ; révéler au grand jour les crimes de la royauté, tout comme les torts qui lui ont été faits et honorer la mémoire du fils perdu sont une part importante de l'entreprise. En appendice au fait de communiquer et révéler, l'écriture, pour Ursule, est également et surtout un moyen d'exorciser les démons du passé. Grâce à cet acte elle réussit à dompter une douleur lancinante et acquérir les forces nécessaires à sa survie au moment où sa faiblesse est presque mortelle :

« Il aimerait que ça en finisse. Il ne voit pas quelle récompense tirer d'une femme aussi abîmée. Il a posé le papier et l'encre sur la table de nuit. Il ne me rationne ni l'un ni l'autre. Il voit bien qu'écrire m'épuise et n'en est pas mécontent. Ce qu'il ne voit pas, c'est qu'écrire m'épuise et me donne des forces en même temps. »³

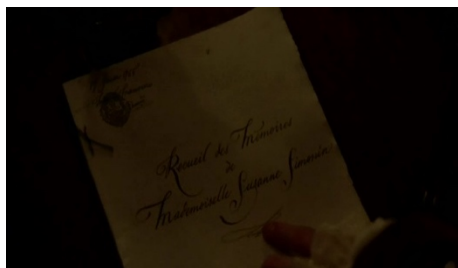
Cette dualité inhérente à l'écriture, faisant d'elle à la fois une activité qui épuise et qui fortifie, nous la retrouvons également dans l'adaptation cinématographique de *La religieuse* de Diderot. Dans ce film de Guillaume Nicloux, l'acte d'écrire est représenté

1 *Qu'est-ce que la littérature ?* Op.cit., p.25.

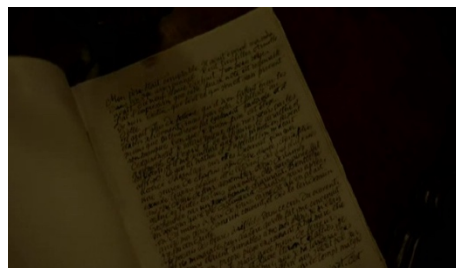
2 *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.287.

3 *Ibid.* p.13.

comme étant, en même temps, la cause des malheurs de l'héroïne mais aussi la clé de sa délivrance. Tout comme *Le testament d'Olympe* est présenté comme étant la lecture des mémoires d'Ursule, le film qui retrace les malheurs de la religieuse Suzanne Simonin en est une de ses mémoires.



1



2

Comme l'écriture est interdite au couvent, sûrement parce que ses dirigeantes connaissent le pouvoir de cet acte et les néfastes conséquences qu'il peut avoir sur leur domination, sa pratique conduit à la torture sous toutes ses formes :

« - Vous avez dérobé à l'économat de quoi écrire, vous en avez même profité pour briser un encrier, nous allons fouiller votre cellule, à moins qu'il ne soit plus simple de nous donner ce que vous avez écrit... Sœur Françoise vous a vu, où sont ces papiers ?

- Je ne les ai plus.

- Qu'en avez-vous fait ?

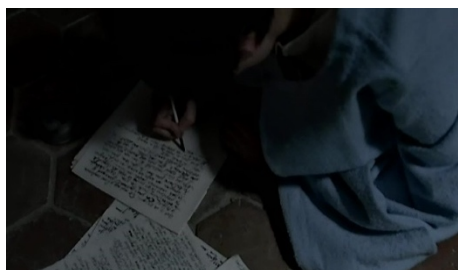
- Ce que l'on fait de ces sortes d'écrits qui sont inutiles après qu'on les ait écrits, je les ai jetés.

- Quel en était le contenu ?

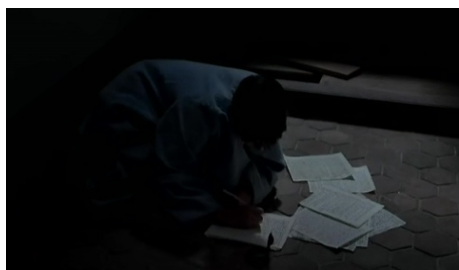
- Une confession adressée à mon père...

- Vous avez des projets, l'intérêt de la maison exige que je les connaisse. »

Cela dit, et quelque inhumains que puissent être les traitements réservés à la coupable pour avoir laissé libre cours à sa plume, cette dernière y revient aussitôt qu'elle est libérée. Ce retour à l'écriture est filmé par une plongée où le personnage est presque allongé par terre.



3



4

1 *La religieuse*. Op.cit., 04 min 31 sec.

2 *Ibid.* 04 min 33 sec.

3 *Ibid.* 55 min 02 sec.

4 *Ibid.* 54 min 55 sec.

Ce choix peut être justifié par la volonté du réalisateur à montrer la difficulté que trouve l'héroïne pour accéder à l'écriture. Il est à noter également que l'éclairage de la scène est aussi porteur de sens puisque le personnage est dans une pénombre qui, en appendice au fait de rappeler l'emprisonnement de Suzanne Simonin, réserve la majeure partie de sa lumière aux écrits. Alors qu'elle est enfermée et qu'elle recherche sa liberté, l'ombre, dans cette scène, pourrait symboliser son état d'incarcération au moment où la lumière serait son émancipation par l'écriture. Un acte qui représente pour elle à la fois son combat présent mais aussi le moyen de sa libération future.

Si la directrice du couvent refuse de laisser Suzanne s'exprimer par écrit, en allant même jusqu'à la torturer pour ça, et si cette dernière prend tous les risques possibles et imaginables pour pouvoir le faire, c'est parce que, l'une comme l'autre, sont conscientes du pouvoir libérateur de l'écriture. Plus qu'une émancipation symbolique inhérente au fait de s'exprimer, l'écriture revêt ici un aspect libérateur concret et tangible : elle est une insoumission aux ordres du supérieur et le moyen d'obtention de la clé menant à la délivrance. Cette clé lui est donnée¹ par un prêtre de la même manière qu'elle donne son manuscrit à son amie : en cachette. Un parallélisme entre les deux scènes montre la causalité entre les deux actions et leurs points communs :



2



3

Pour Suzanne Simonin, tout comme pour Ursule, l'écriture possède une fonction à la fois informative et libératrice. Elle donne à la première la possibilité de s'affranchir d'une condition qui lui est injustement imposée et à la seconde l'énergie et la force suffisantes pour partager avec le monde les injustices qui lui ont été faites par le roi.

1 « - Vous avez demandé à me voir...

C'est la clé de la porte que j'emprunte parfois, cette porte vous la connaissez elle est située au fond du couloir, prenez-là... prenez-là. Votre protecteur n'a pas voulu vous faire sortir avant d'avoir organisé votre fuite. À la tombée du jour une voiture vous attendra sur le chemin en contrebas, elle vous mènera à lui. Je vous dois une confession, je n'ai pas désiré le ministère que j'exerce, comme vous j'ai été forcé, et contrairement à vous je ne me suis pas révolté... Le monde vous attend Suzanne, il a besoin de gens comme vous. » *La religieuse*. Op.cit., 01 h 37 min 10 sec.

2 *Ibid.* 55 min 06 sec.

3 *Ibid.* 01 h 37 min 14 sec.

Étant également présenté au public comme étant les mémoires d'un homme, *La porte du non-retour* de Michel Peyramaure adopte un prisme différent par rapport à l'écriture. Si l'entreprise de François Damiens est une occasion pour lui de laisser un « témoignage sur le temps des négriers »¹, ce retour sur le passé n'a pas la même visée que celle des personnages précédemment étudiés. L'acte d'écrire revêt une dimension vitale dans le sens où le héros de Michel Peyramaure, ne peut accéder à la tranquillité d'esprit qu'en se confrontant à ses démons passés² et en justifiant la position et les choix d'une vie de négrier dont il n'est pas fier :

« Il ne m'a pas fallu une quinzaine pour prendre conscience de cette évidence : le seul exorcisme capable de me délivrer de mes obsessions récurrentes sera le retour sur le passé par l'écriture, comme on rouvre les livres d'école de jeunesse (...) j'ai ramené une ample moisson de souvenirs et de notes prises à la volée, dans des conditions souvent inhumaines. Ils me seront utiles car ma mémoire, l'âge venu, est sujette à caution. »³

Cette recherche de paix par l'écriture, François Damiens n'a pas attendu la fin de sa vie pour y faire allusion. En effet, il y a été maintes fois confronté lors de ses voyages et a pu la vivre, que ce soit par procuration, à travers l'expérience des philosophes et dramaturges qu'il a croisés et qui, tout en bénéficiant de la traite négrière, la dénoncent ; ou encore personnellement lorsqu'il décide de rédiger un mémoire à l'attention d'Aaron pour lui justifier sa démission :

« De retour chez les sœurs Charpentier, je décidai de rédiger un mémoire destiné à révéler à Aaron la condition des esclaves, sans rien lui épargner des comportements dont j'avais été le témoin ou que des gens dignes de foi m'avaient rapporté. Je développai ce libelle en une vingtaine de pages... Je me bornai à relater des faits précis : châtiments injustifiés, tortures physiques et morales, souffrances au cours des traversées... Autant d'horreurs dont je me suis abstenu, par honte, me sentant complice, de parler dans ce récit. Je fis déposer ce mémoire sur le bureau d'Aaron par un secrétaire et attendis la réponse avec sérénité. »⁴

La honte que ressent François Damiens de ses actions passées, et ce quelque salvatrice que puisse être l'écriture et la possibilité de retour vers le passé qu'elle offre, montre une autre dimension de l'impact que cette dernière peut avoir sur la personne qui la pratique. Ce face-à-face rétrospectif avec des événements révolus procurant de vives

1 *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.10.

2 « Je me remis sans trop de peine à l'idée de faire le récit de mon existence, en laissant peu à peu percer, puis s'exprimer librement ma haine de l'esclavagisme. J'avais conscience de m'intégrer à un mouvement de marée qui, insensiblement, sapait la société négrière avant de la submerger. Il y faudrait des années, des décennies, un siècle peut-être, mais sa disparition était inexorable... » *Ibid.* p.434.

3 *Ibid.* p.11.

4 *Ibid.* p.365.

émotions, qu'on pourrait qualifier de négatives, est ce qui caractérise l'échange épistolaire entre Horace Desmoulins et sa grand-mère. ; un échange qui n'est pas sans rappeler la notion de dévoilement du monde et de générosité du lecteur que lie Jean-Paul Sartre à l'écriture :

« Écrire c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur. C'est recourir à la conscience d'autrui pour se faire reconnaître comme essentiel à la totalité de l'être ; c'est vouloir vivre cette essentialité par personnes interposées ; mais comme d'autre part le monde réel ne se révèle qu'à l'action, comme on ne peut s'y sentir qu'en le dépassant pour le changer (...) »¹

Son envie de reconnaître la vérité sur ses parents le mène à raviver de douloureux souvenirs, de dire des mots qui pourraient profondément blesser et heurter la sensibilité d'une vieille dame qui n'a pas envie d'une confrontation aussi directe. Une demande de dévoilement d'un monde passé qui aiderait à reconsidérer celui présent et qui, pour ce faire, nécessite à la fois une générosité de lecture et de rédaction de la part des deux interlocuteurs :

« La lettre que je vous écris aujourd'hui vous causera sans doute une émotion violente, et rouvrira inmanquablement des blessures anciennes. Il est des plaies mal refermées que l'on préfère laisser suppurer dans le secret d'un cœur. Il en est aussi qui ne peuvent refuser d'être ravivés et assainies. Je vous prie donc par avance de daigner accueillir avec compréhension et indulgence une demande qui doit vous peiner beaucoup... »

2

« Qu'il soit d'abord entendu que si mon récit vous heurte à quelque égard, vous pouvez en interrompre la lecture à tout moment. Puisse cette mise en garde suffire à vous garantir mon intention de ne rien vous taire désormais (...) Je suis prête à travailler jour et nuit à ce récit pour vous le faire parvenir au plus vite mais j'ai à cœur de le conduire soigneusement, sans rien négliger. »

3

Cela dit, et quand bien même l'acte d'écrire peut sembler nuisible dans ce cas précis, il n'en demeure pas moins porteur d'énormément de points positifs. En effet, le passage à la rédaction est une grande preuve de courage puisqu'elle permet au personnage de devenir maître de sa destinée et de faciliter l'avènement de la fatalité longuement évitée. Communiquer ses doutes et peurs permet également au personnage d'établir un lien intime avec son interlocuteur et aspirer à une guérison impossible par le silence. L'écriture a également ceci de spécial qu'elle permet d'immortaliser les blessures, de les rendre claires,

1 *Qu'est-ce que la littérature ?* Op.cit., p.67.

2 *L'archange et le procureur.* Op.cit., p.23.

3 *Ibid.* p.47.

et ainsi faciliter leur affrontement¹ ; tout ceci avec la possibilité, comme l'exprime si bien la mère de Lucile, d'interrompre la lecture et pouvoir la reprendre à tout moment.

Parmi les choses dures auxquelles Horace est confronté dans les confessions de sa grand-mère, c'est sa découverte de l'usage sanguinaire que faisait son père de l'écriture. Un usage qui fait écho à la métaphore sartrienne de l'écriture-arme :

« Il sait qu'il est l'Homme qui nomme ce qui n'a pas encore été nommé ou ce qui n'ose dire son nom, il sait qu'il fait « surgir » le mot d'amour et le mot de haine et avec eux l'amour et la haine entre des hommes qui n'avaient pas encore décidé de leurs sentiments. Il sait que les mots, comme dit Brice Parain, sont des « pistolets chargés ». S'il parle, il tire. Il peut se taire, mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un Homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre les détonations (...) l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'Homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité. »²

Comme toute arme, l'écriture peut servir ou bien une cause juste ou bien une autre abusive ; l'utiliser dans le domaine politique, un domaine où la subjectivité règne et où les conséquences de chaque acte peuvent être des plus graves, c'est la rendre, à coup sûr, néfaste. En s'attribuant le pouvoir divin de donner la mort à travers son journal, Camille Desmoulins donne à l'écriture un puissant pouvoir dont la violence est à la limite du terrorisme :

« Votre père joua dans ces circonstances un rôle que j'ai souvent cherché à minimiser, mais sur lequel je me suis depuis beaucoup interrogée... Alors que son prestige était immense, il publia deux pamphlets d'une violence extrême. L'un d'eux, surtout, *le Discours de la lanterne aux Parisiens*, dont vous trouverez encore des exemplaires ici, mettait en scène une macabre fiction. C'était la lanterne elle-même, celle-là précisément qui était située sur la Place de Grève et qui avait acquis une triste renommée, qui s'adressait au peuple et lui désignait ses prochaines victimes. Camille, qui ne se présentait que comme le procureur de la lanterne, faisait ainsi de la délation, livrant à ses lecteurs les noms des mauvais citoyens, des accapareurs et des ennemis de la Révolution, proposant de nouvelles victimes aux massacreurs. »³

À force de jouer avec cette arme à feu qu'est l'écriture, le révolutionnaire Desmoulins finit par perdre la vie. Lorsqu'il change de perspective, il finit par commettre

1 « Ainsi le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement. Il est donc légitime de lui poser cette question seconde : quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quel changement veux-tu apporter au monde par ce dévoilement ? L'écrivain « engagé » sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la société et de la condition humaine. L'Homme est l'être vis-à-vis de qui aucun être ne peut garder l'impartialité, même Dieu. » *Qu'est-ce que la littérature ?* Op.cit., p.28.
2 *Ibid.* p.29.

3 *L'archange et le procureur.* Op.cit.,p.71.

un suicide par l'écriture en lançant un journal contre-révolutionnaire. Changer de camp tout en braquant son arme dans la même position le mène à se mettre devant le canon de son arme et de se donner par la même occasion la mort. Quand bien même son action part d'une volonté beaucoup plus humaniste que politique, l'inévitable finit par se produire ; par l'écriture il tue et par elle il se fait assassiner :

« Tout fut gâté par le numéro quatre du *Vieux Cordelier* (...) Camille y réclamait cette fois la création d'un comité de clémence. Le mot interdit était lâché. Simple nuance de vocabulaire, mais qui entraînait un divorce foncier dans la manière d'envisager la conduite de la Révolution. La « clémence », par opposition à la « justice », supposait un relâchement de la rigueur révolutionnaire, inadmissible aux yeux des membres du Comité. »¹

Tout en n'étant pas dans le même état d'esprit que Camille Desmoulins, Théroigne de Méricourt considère l'écriture d'une façon similaire en faisant d'elle une arme qui lui sert dans son combat révolutionnaire quotidien² contre ses ennemis politiques. Malgré cela, elle est surprise par la manière dont cette même arme est utilisée par ceux qu'elle gêne par son intrusion dans le domaine politique, ils le font de façon *ad hominem*, calomnieuse et diffamatoire. Par l'écriture, ils arrivent à créer « un personnage politique de la plus haute importance qui cache une vive intelligence, de la rouerie et qui possède des moyens financiers considérables »³, un personnage qui fait frissonner tout lecteur de leurs écrits :

« Je lisais de nouveaux articles, pires que les précédents. Anne était aussi célèbre mais plus détestée encore que la reine de France. Selon le camp, la vigueur ou la résolution de leurs ennemis, les attaques et les pamphlets atteignaient des sommes d'ignominie. Jamais femme ne reçut sur sa tête autant d'ordures (...) Un précis historique sur la vie de Théroigne de Méricourt parut à quelque temps de là. Je le cachais à Anne, sans être sûr qu'elle ne l'eût pas connu. Sa mère était comparée à une maquerelle ignoble. À douze ans elle était la maîtresse d'un baron allemand. Puis de son valet. »⁴

Dans ce cas de figure, l'écriture est transformée en un moyen de manipuler l'opinion publique. Même si, en apparence, les attaques que subit l'héroïne d'*Et embrasser la liberté sur la bouche* et les actions que mène celle de *L'affaire du collier* n'ont rien en commun,

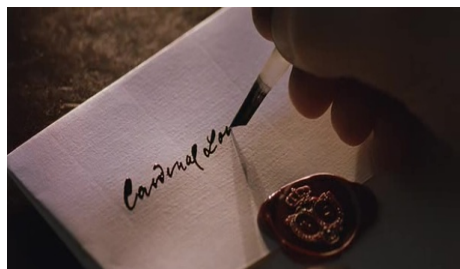
1 *L'archange et le procureur*. Op.cit., p.244.

2 « Anne changeait. Elle souriait moins. Elle ne riait plus. Des inconnus la saluaient dans la rue, l'escortaient jusqu'à son hôtel. On l'applaudissait à l'Assemblée. Elle inclinait le front pour saluer. Sa gloire était seulement d'être à sa table de travail. Elle écrivait sans cesse. Elle parlait sans cesse (...) Elle rentrait chez elle, avec moi. Elle écrivait à sa table de travail. Songeait à remplacer l'établissement de Saint-Cyr par un autre plus propice à transmettre aux filles le goût de l'instruction civique, celui de l'Histoire et des mathématiques, de la philosophie et des sciences plutôt que du tricot ou de la cuisine. Elle envoyait de nouvelles motions aux Cordeliers ou aux Feuillants. » *Ibid.* p.202.

3 *Ibid.* p.190.

4 *Ibid.* p.212.

elles réservent toutes les deux la même utilisation à l'acte d'écrire. Plus que des tâches d'encre sur un bout de papier, la lettre, dans le film de Charles Shyer est un personnage à part entier. L'infinité d'inserts qui le mettent en avant traduit tout l'intérêt qu'a ce personnage et, par la même occasion, celui que possède l'écriture dans la fiction, tirée d'une histoire vraie, qui se déroule devant le regard du spectateur.



1



2



3

En faisant fi de la moralité de son entreprise, Jean de la Motte-Valois réussit, en ayant à la fois un papier avec le cachet de la reine⁴ et la puissance scripturale, à faire croire au cardinal de Louis de Rohan qu'il entretient une correspondance avec Marie-Antoinette. Le pouvoir de l'écriture lui permet, à petite échelle, ce que les écrits de Camille Desmoulins lui permettent à grande échelle : manipuler celui auquel on s'adresse, lui faire ressentir des émotions très profondes et lui dicter une conduite qu'il suivra à son insu.

La menace du cardinal inspirât une nouvelle vague de messages de la part de Marie-Antoinette (...) Peu à peu dans le cœur de son imminence germa le désir de rencontrer la reine en privé (...) Pour la comtesse pleine d'espoir et son admirateur plein de ressources, cette manipulation à distance du cardinal était une occasion de se rapprocher l'un de l'autre (...) cependant, tandis que la

1 *L'affaire du collier*. Op.cit., 41 min 35 sec.

2 *Ibid.* 27 min 25 sec.

3 *Ibid.* 37 min 19 sec.

4 « - Pas de danger, montrez-vous ma chère. Permettez-moi de vous présenter Colline, cette charmante créature appartient à la chambre de la reine.

- Je suis venue ici comme vous me l'avez demandé monsieur... On me trancherait les mains si on savait que je détiens ceci... mais monsieur Devillette s'est montré si convaincant que je n'ai pas eu le cœur de lui refuser.

- Comtesse, à l'insu de sa majesté vous êtes sur le point de devenir sa plus proche confidente. » *Ibid.* 24 min 50 sec.

correspondance de Rouen avec la reine devenait plus chaleureuse, Dans les rues de Paris, on voyait sa majesté sous un jour très différent... »¹

Cela dit, le rapport de Jeanne de la Motte-Valois avec l'écriture ne s'arrête pas à son utilisation pour manipuler le cardinal puisque cette dernière aura même une part à jouer dans son châtiment. Sans pour autant que la nature de celui-ci ne soit aucunement liée avec son crime, vu que Jeanne est poursuivie pour vol, le fait que la lettre « V » soit inscrite à tout jamais sur sa chair renvoie d'une façon involontaire au fait que ce qui lui est reproché est l'instrumentalisation de la correspondance épistolaire.



2

Tout comme l'héritière des Valois l'utilise et l'État de son époque en fait son instrument de torture, le Voltaire de Frédéric Lenormand donne à l'écriture une fonction plus ou moins pragmatique. Loin de le faire pour manipuler d'une quelconque manière son public ou réussir par son biais à accéder à une gloire personnelle, le philosophe donne à l'acte d'écrire une dimension altruiste, en appendice à celle académique qui caractérise son entreprise. Plus qu'un hommage à Corneille, la réédition de ses œuvres, avec les commentaires de Voltaire permet d'assurer l'avenir de sa pupille, faire sa fortune et lui garantir une belle dote :

« Deux problèmes préoccupaient Voltaire : voir sa pupille comprendre les œuvres de son ancêtre, et lui constituer une dot. Liées l'une à l'autre, ces questions fournirent leur propre réponse. À Duclos, secrétaire de l'Académie Française (...) le patriarche proposa un projet grandiose : faire paraître une belle édition des classiques français où lui-même se chargerait de commenter Corneille (...) Voltaire fit venir de Genève Gabriel Cramer, son libraire (...) Il lui exposa son plan : qui allait financer la fortune et la dot de Mlle Corneille ? Ceux qui s'étaient enrichis sur le dos de sa famille pendant deux siècles sans jamais rien verser : libraires et imprimeurs ! »³

De toutes les utilités que peut avoir l'écriture, Valdès Zoe, en donnant la parole à Daniel Defoe dans son roman *Louves de mer*, en exprime la forme la plus pure, la plus

1 *L'affaire du collier*. Op.cit., 41 min 16 sec.

2 *L'affaire du collier*. Op.cit., 01 h 42 min 53 sec.

3 *La jeune fille et le philosophe*. Op.cit., p.151.

intime et surtout celle qui lui enlève tout pragmatisme matérialiste et la garde fondamentale. Lors de sa discussion avec Mary Read, l'écrivain connu pour son roman *Robinson Crusoé*, exprime une vision du monde où l'écriture est à la fois vitale à sa survie et représente sa raison de vivre :

« - N'avez-vous rien de plus important à faire, capitaine Johnson ?

- Écrire est ma tâche. C'est, je crois, la seule chose importante qu'il m'ait été donné de faire dans cette vie.

- Et à quoi ça sert ?

L'homme ne répondit pas, il promena sa main sur son front jusqu'au crâne, et s'arracha les rares cheveux, sûr et heureux de vivre dans l'angoisse de ce doute perpétuel : quelle utilité pouvait bien avoir tout cela ? Au mieux, cela lui permettait de se lever chaque matin et de se reposer la même question. Quelle consolation ! »¹

Ainsi donc, il est clair qu'un seul et unique acte peut être perçu d'une manière différente selon la situation. Si pour les uns l'écriture représente la vie ou encore la libération, pour d'autres elle peut représenter un moyen de manipuler, de communiquer, de dénoncer ou encore de réussir un profit matériel.

Quel que soit le prisme à travers lequel est perçue cette pratique, force est de constater que les écrivains et les cinéastes interrogés sont d'accord sur le fait qu'elle a un immense pouvoir : celui de changer la vie des hommes. En prenant en considération la position que ces artistes ont par rapport à l'engagement et celle qu'ils ont par rapport à l'écriture, il ne reste plus qu'à voir quel est leur regard sur la relation concrète entre art et société et si, tout comme le Daniel Defoe Valdésien, ils croient à la capacité de la poésie et de l'art à sauver le monde de la bestialité².

¹ *Louves de mer*. Op.cit., p.217.

² *Ibid.* p.220.

c) – *Theatrum mundi* : quand l’art et la réalité ne font qu’un

Qu’elle serve simplement à communiquer, qu’elle ait un impact concret sur les affaires des hommes ou encore qu’elle représente leur seule et unique raison de vivre, il est évident que l’écriture est détentrice d’un très grand pouvoir. Ce pouvoir, la littérature et le cinéma contemporains s’intéressant au siècle des Lumières n’ont pas hésité à le représenter sous différents aspects et à travers différents prismes.

Donnant raison à la métaphore sartrienne qui la qualifie d’arme, ces derniers représentent l’acte d’écrire dans des contextes variés qui le font tanguer entre justice et iniquité. En effet, ce même acte grâce auquel un personnage reprend des forces et réussit à se libérer d’une incarcération religieuse, est aussi celui qui permet à un révolutionnaire de donner parole à la guillotine de la Terreur, à une héritière spoliée de manipuler le grand cardinal de France pour arriver à ses fins et reprendre ses droits, à un ancien négrier de faire face aux démons du passé et à un écrivain de se lever chaque matin et de dénoncer les inhumanités dont il est témoin.

Cet imaginaire donnant à l’écriture d’aussi grandes force et répercussion est porteur d’une vision particulière du domaine artistique. Afin de cerner ce dernier dans sa totalité, il est impératif de s’intéresser également à ce qui fait la spécificité et la nature de la moitié du corpus analysé, à savoir : l’image. Tout comme la création romanesque passe par l’écriture, celle cinématographique l’est également ; à la seule différence que l’encre, le papier et les choix paradigmatiques et syntagmatiques de l’écrivain sont remplacés par la lumière, l’image, la photogénie et le montage chez le cinéaste. Par les caractéristiques qui lui sont propres et son recours à l’image, l’écriture cinématographique, comme l’exprime clairement Edgar Morin dans son livre *L’homme imaginaire*, est une image d’image qui concourt à la réflexion sur la réalité, l’imaginaire et le rapport qu’ils entretiennent :

« Tout le réel perçu passe donc par la forme image. Puis il renaît en souvenir, c'est-à-dire image d'image. Or le cinéma, comme toute figuration (peinture, dessin) est une image d'image, mais, comme la photo, c'est une image de l'image perceptive, et, mieux que la photo, c'est une image animée, c'est-à-dire vivante. C'est en tant que représentation de représentation vivante que le cinéma nous invite à réfléchir sur l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire. »¹

Cela dit, l'image n'est pas propre qu'au cinéma, elle est également indissociable de la photographie, de la peinture, du théâtre, du dessin..., autant de productions artistiques où la subjectivité créatrice produit une image dont le côté réel et fictionnel fusionnent au point de se confondre. Tout comme le rêve est une réalité qui existe en n'existant guère, qui est réellement vécue tout en demeurant fictive, les images offertes par ces arts sont à la limite du réel et l'irréel.

Comment cette ambivalence se traduit-elle dans le cinéma ? Qu'est-ce qui explique sa présence ? De quelles manières sont représentés les arts plastiques dans le corpus étudié ? Leur intérêt est-il seulement esthétique ou bien dépasse-t-il cet aspect ? Comment se fait l'union entre le réel et l'irréel ; l'art, l'Histoire et le vécu ? Quels sont les moyens auxquels les artistes ont eu recours pour exprimer cette symbiose et dans quelle visée le font-ils ? Afin de compléter la vision que les romanciers et cinéastes contemporains ont de l'art nous essayerons de répondre à toutes ces questions en mettant l'accent sur la manière dont est représentée la coexistence entre réalité et fiction.

Comme toute œuvre artistique, le film cinématographique est destiné à un public qui interagit avec lui. Quand bien même l'attitude du spectateur dans la salle de cinéma peut être qualifiée de passive, elle n'en demeure pas moins active par le visionnage conscient de la projection à laquelle il assiste et surtout par l'analyse et la lecture qu'il en fait. Le film, tout comme sens, n'a d'existence effective que par la générosité du spectateur qui le reçoit.

Cela dit, la réception de l'œuvre cinématographique demeure plutôt complexe puisqu'elle demande du spectateur un grand effort. En appendice à la suspension consentie de son incrédulité, il est dans l'obligation d'ajouter, en parallèle à la sienne, une conscience exclusive au film qu'il est en train de visionner. Ce moment où l'Homme possède à la fois une connaissance de l'univers fictionnel qui se trame devant lui et une autre du monde où il évolue, Edgar Morin le nomme « état de double conscience » :

¹ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Les éditions de Minuit, Arguments, 1956. p.10.

« Nous vivons le cinéma dans un état de double conscience. Or, cet état de double conscience, bien qu'évident, on ne le perçoit pas, on ne l'analyse pas, parce que le paradigme de disjonction nous interdit de concevoir l'unité de deux consciences antinomiques en un même être. Ce qu'il faut interroger précisément, c'est ce phénomène étonnant où l'illusion de réalité est inséparable de la conscience qu'elle est réellement une illusion, sans pourtant que cette conscience tue le sentiment de réalité. »¹

Ce jeu entre réalité et illusion qui découle de ce double état de conscience est ce qui caractérise au plus haut point le cinéma. Souvent comparé au rêve, puisqu'il nous propose une réalité alternative dans laquelle nous plongeons à la fois consciemment et inconsciemment, le cinéma est un média où les limites entre réel/irréel, réalité/illusion et réalisme/imaginaire sont on ne peut plus brouillées. Le fait que sa réalité soit imaginaire et que l'illusion dans laquelle il nous noie est réelle montre à quel point le recours à l'image mobile pour s'exprimer est presque hypnotique, voire magique :

« Ici commence le mystère. À l'inverse de la plupart des inventions qui deviennent outil et vont se ranger dans les hangars, le cinématographe échappe à ce sort prosaïque. Le cinéma est peut-être la réalité, mais il est aussi autre chose, générateur d'émotions et de rêves. C'est ce que nous assurent tous les témoignages : ils constituent le cinéma lui-même, qui n'est rien sans ses spectateurs. Le cinéma n'est pas la réalité, puisqu'on le dit. Si son irréalité est illusion, il est évident que cette illusion est quand même sa réalité. Mais en même temps nous savons que l'objectif est dénué de subjectivité, et que nul fantasme ne vient troubler le regard qu'il fixe au ras du réel. »²

Si l'immersion liée au cinéma est aussi grande ce n'est pas seulement parce qu'elle est une sorte de rêve-éveillé où le réalisateur n'est plus le subconscient de la personne elle-même mais plutôt un artiste, une entité, qui lui est externe ; c'est surtout parce que cet art exploite une aptitude dont l'être humain a recours tout au long de sa vie et de différentes manières, celle du jeu de rôle.

Dans ce *theatrum mundi* où tout est mise en scène, l'Homme est amené à jouer différents rôles, à user de différentes personnalités et à constamment changer de masques et costumes ; le cinéma permet à son public de vivre la chose plus intensément au point de ne plus avoir à distinguer, le temps de la projection de la fiction cinématographique, le rôle de l'interprète. Le pouvoir du cinéma est tel qu'il permet aux spectateurs de s'identifier aisément à des personnages avec lesquels ils n'ont rien en commun et dont ils ne seront jamais amenés, au sein de leur vie, à jouer le rôle.

¹ *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Op.cit., p.12.

² *Ibid.* p.20.

Ainsi donc, et grâce au concept de « projection-identification » offert par le cinéma, un homme caucasien de quarante-deux ans travaillant comme vendeur dans une boutique de vêtements peut aisément se projeter dans la peau d'une jeune fille de treize ans se battant contre le cancer ou d'un gangster américain pour qui le viol, le meurtre et le vol font partie de la normalité du quotidien. Edgar Morin, en s'inspirant des travaux de Gorki, Mead, Cooley et Stern, détaille, dans son livre, les tenants et aboutissants de ce phénomène, tout comme le rapport et le parallélisme que celui-ci entretient avec la vie de tous les jours :

« La projection-identification (participation affective) joue sans discontinuer dans notre vie quotidienne, privée et sociale. Déjà Gorki avait admirablement évoqué « la réalité semi-imaginaire de l'Homme ». Si l'on suit Mead, Cooley, Stern, on confondrait même la participation imaginaire et la participation sociale, le spectacle et la vie. Le role-taking et la personation commandent les rapports de personne à personne. Notre personnalité est de confection, ready-made. Nous nous en habillons comme d'un vêtement et nous nous habillons d'un vêtement comme d'un rôle. Nous jouons un rôle dans la vie, non seulement pour autrui mais aussi (et surtout) pour nous-mêmes. Le costume (ce déguisement), le visage (ce masque), les propos (ces conventions), le sentiment de notre importance (cette comédie), entretiennent dans la vie courante ce spectacle donné à soi et aux autres, c'est-à-dire les projections-identifications imaginaires. »¹

Cette métaphore spectaculaire de la vie, Stéphane Audeguy la reprend dans son roman *Fils Unique* par la voix de son personnage principal. Grâce au recul qu'a ce dernier lors de la rédaction de ses mémoires, il arrive clairement à identifier la cotonnade du théâtre familiale où il a grandi. En qualifiant sa mère d'être théâtral dont la mort ne pourrait qu'être fictionnelle et comparable à une scène avec un retournement de situation² et sa condition de fils comme un masque qu'il porte une fois dans « la scène du 40 de la Grand'Rue »³, il met en relief le caractère inauthentique de l'atmosphère qui règne au sein des foyers en général et dans le sien en particulier :

« Les familles sont d'odieux petits théâtres, Jean-Jacques. Les souverains de ces royaumes chimériques, qui sont nos parents, ont l'affreuse marotte de nous y faire jouer la pantomime : j'étais le polisson oisif et vicieux ; tu avais repris mon ancien rôle. Je t'aimais, mais je voyais avec colère ce masque d'enfant modèle s'enfoncer dans tes chairs, parce que tu ne le quittais jamais. »⁴

1 *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Op.cit., p.97.

2 « Je le dis platement : la mort de ma mère ne me troubla guère. Peut-être m'était-il difficile de prendre au sérieux la disparition de cet être théâtral : pendant les funérailles, je crus un instant qu'elle allait surgir devant son propre cortège funèbre, pour se plaindre de l'inconfort de son cercueil. » *Fils unique*. Op.cit., p.33.

3 *Ibid.* p.191.

4 *Ibid.* p.57.

Parmi les conditions *sine qua non* à sa libération et à la réussite de son voyage vers une autonomie complète, se trouve au premier plan la séparation par rapport à la pression, voire la claustration, familiale. À travers la métaphore théâtrale, le frère de Jean-Jacques Rousseau donne au caractère urgent de son entreprise un côté palpable : le fait que cette représentation soit présidée par les parents, que la distribution des rôles y soit arbitraire et que le rôle qui lui est attribué risque d'effacer à tout jamais son individualité, montre tout le danger que le foyer peut représenter et légitime le rapport qu'il entretient entre la libération par rapport aux proches et celle absolue.

« Là, ton polisson de frère resta longtemps, tête nue, à goûter les baisers du soleil et les gifles du vent ; il rendit grâce à son défunt bien-aimé et, devant la nature indifférente aux désastres des Hommes, il prit l'engagement de vivre sa vie aussi intensément, aussi singulièrement que le comte avait vécu la sienne, de vivre sa vie et non les rôles ridicules que le théâtre du monde lui proposait »¹

Si l'incrustation du théâtre dans le quotidien de François Rousseau a pour lui plus un goût d'amertume qu'autre chose, ce n'est pas le cas de Sophie, l'amour de sa vie. Victime d'une autre détention dont nous avons également traité, de nature religieuse, elle invite elle-même le théâtre dans sa vie pour ensuite les faire fusionner ensemble.

Au moment où François voit dans le théâtre une supercherie qui guette son intégrité et risque de la réduire à néant et où la supérieure du couvent y voit un moyen très efficace de renforcer son emprise² sur les jeunes filles sous sa tutelle en les préparant à un seul et unique avenir, celui de femme au foyer ; Sophie, elle, y voit « un mensonge sublime qui disait la vérité même »³. Grâce à ce mensonge, elle a pu tromper la vigilance de ceux qui se font un point d'honneur de la priver de son émancipation :

« Pour finir Sophie demanda qu'on lui laissât deux jours afin de prier le ciel de lui inspirer la bonne décision ; elle les passerait dans l'isolement et le jeûne. On accéda à sa requête, et cet entretien prit fin dans une vive émotion. La supérieure et le vieillard se retirèrent, pleins d'admiration pour leur Sophie. Ils n'étaient pas revenus de cette admiration quand le surlendemain, vers les cinq heures du soir, on s'aperçut que Sophie manquait à l'appel des vêpres. On ne la retrouva jamais. »⁴

1 *Fils unique*. Op.cit., p.79.

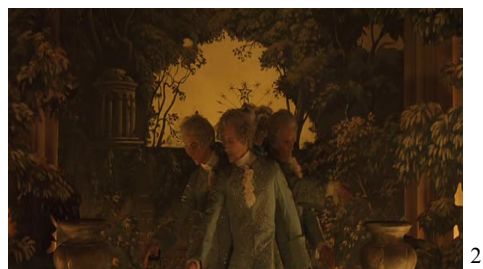
2 « Il se trouvait que la supérieure de l'endroit admirait tant les jésuites qu'elle avait imité leurs façons en tout, veillant entre autres choses à ce que ses pensionnaires jouassent la comédie. Les mères de la bonne société entraient dans ses vues, pensant qu'il n'était pas mauvais qu'en quête d'un mari ces jeunes filles sussent paraître à leur avantage sur le théâtre du monde. » *Ibid.* p.215.

3 *Ibid.* p.214.

4 *Ibid.* p.216.

Ainsi donc, il est clair que l'intrusion de « l'artistique » dans le social peut être ou bien positive ou bien négative, tout dépend du contexte dans lequel cette réunion a lieu. Un paramètre dont l'héritière des Valois est consciente et qu'elle tente d'utiliser pour reprendre ses droits en « jetant son dévolu sur la seule personne capable de tout arranger : Marie-Antoinette »¹ et, par la suite, en utilisant un sosie de la reine pour simuler une rencontre entre le cardinal de France et sa reine.

Cela dit, l'avènement du théâtral dans *L'affaire du collier* de Charles Shyer, ne se fait pas uniquement dans la diégèse et par un choix des protagonistes. En effet, le réalisateur lui-même insiste sur cet aspect des choses en introduisant, de deux manières différentes, les deux personnages principaux féminins d'une façon qui rappelle la mise en scène dramatique. La première apparition de Marie-Antoinette se fait lors d'une représentation, elle est dévoilée à son public, en même temps qu'à celui de Charles Shyer ; un parallélisme qui brouille davantage des dimensions déjà confuses. La réalité fictionnelle fusionne avec la fiction diégétique qui, à son tour, le fait avec la réalité du spectateur au moment où ce dernier est dans la phase de projection-identification.



2



3



4

1 *L'affaire du Collier*. Op.cit., 06 min 59 sec.

2 *Ibid.* 07 min 02 sec.

3 *Ibid.* 07 min 08 sec.

4 *Ibid.* 07 min 35 sec.

Le commentaire des spectateurs intra-diégétiques attestant que le rôle de charmeuse interprété par la reine dans la pièce est semblable à celui qu'elle a l'habitude de jouer, prouve encore une fois la volonté du réalisateur à se positionner dans l'ambiguïté créée par la fusion de l'artistique et du vivant. Un jeu qu'il poursuivra en faisant de ces mêmes spectateurs de Marie-Antoinette, à leur insu, des spectateurs de Jeanne.



1



2



3

En étant amenés à jouer un même rôle deux fois et dans des situations différentes, ces personnages participent au parallélisme qu'instaure le réalisateur entre la présentation de Marie-Antoinette et Jeanne de la Motte-Valois. Un parallélisme qui donne une double étiquette de personnage à l'héritière des Valois et qui apparaît clairement dans la façon par laquelle cette dernière entre dans le champ de la caméra mais aussi et surtout à travers le choix des mêmes cadrage et angle de prise de vue à la fois pour son introduction et pour celle dont elle causera la mort.

Par ce procédé, Charles Shyer tisse en filigrane une réflexion par rapport à l'intimité fusionnelle qu'entretiennent l'art et l'Histoire, une idée que le héros de *Fils Unique* exprime clairement en ayant encore une fois recours à la métaphore philosophique du *theatrum mundi* :

« L'Histoire est un théâtre étrange : les acteurs jouent sans connaître leur rôle à l'avance ; on ne sait jamais lesquels paraîtront dans l'acte suivant ; le dénouement n'est jamais sûr ; si c'est une tragédie ou bien une farce, je laisse aux philosophes le soin de déterminer ce point ; je sais seulement que la pièce vaut la peine d'être jouée... »⁴

1 *L'affaire du Collier*. Op.cit., 08 min 27 sec.

2 *Ibid.* 08 min 09 sec.

3 *Ibid.* 08 min 16 sec.

4 *Fils unique*. Op.cit., p.101.

Ce rapprochement entre art et Histoire, Edouard Molinaro l'introduit également par le biais d'une voix-off dès le début de son film : « 1773, le XVIIIème siècle peaufine son dernier acte. Louis XV s'apprête à quitter la scène et en coulisse, déjà, Louis XVI se prépare. C'est le temps des grandes idées et des mauvais sujets... »¹. La fin du film, où cette même voix-off nous apprend que la pièce écrite par Beaumarchais est « l'un des actes de naissance de la Révolution française »², montre quant à elle l'impact concret que peut avoir une œuvre d'art sur le cours de l'Histoire.

Tout au long du biopic sur sa vie, Beaumarchais est totalement pénétré de théâtralité. Sa qualité de dramaturge, le fait que son œuvre ait eu un tel impact, mais également sa participation à la Révolution américaine et le rôle d'agent double qu'il a été amené à jouer pour réussir la mission contribuent à cela. L'union entre l'artistique et le social atteint son paroxysme lors du procès contre Beaumarchais ; un moment du film où le réalisateur et son personnage principal coopèrent pour mettre cet aspect en relief.

Le premier y contribue par un parallélisme entre la scène du procès et celle de la représentation théâtrale. L'accusé évoluant librement devant des spectateurs séduits par sa défense, rappelle incontestablement l'acteur sur scène ; au moment où les spectateurs qui finissent par applaudir à la fin, les prises de vue identiques pour les deux scènes et les mêmes musiques et bruits de fond ne font qu'accentuer le rapport entre ces deux moments clés et différents du film.



3



4

1 *Beaumarchais l'insolent*. Op.cit., 00 min 15 sec.

2 *Ibid.* 01 h 33 min 30 sec.

3 *Ibid.* 24 min 15 sec.

4 *Ibid.* 28 min 08 sec.



1



2

Le second, quant à lui, réussit cet exploit de plusieurs manières. Tout d'abord, il surpasse son statut de coupable vers un autre plus héroïque en monopolisant à sa guise tout l'espace où se défend la justice. En agissant ainsi, il transforme le parquet en une scène où il multiplie les jeux de mots, les traits d'esprit et les retournements de situation. Il s'accapare également de tout le temps de parole et va même jusqu'à ne plus se contenter d'une transformation en acteur qu'il dépasse vers une autre en dramaturge. Présidant officieusement la séance, il réussit, par sa déformation professionnelle qui le lie au théâtre, à dicter ses détails, à s'attirer les faveurs de toutes les personnes présentes dans la salle et à gagner son procès.

Ainsi donc, il est clair, même si ce n'est ni d'une façon directe et encore moins frontale, que l'art a un effet tangible et sur la vie de l'individu et sur l'avenir historique de toute une patrie. Si *Beaumarchais l'insolent* s'intéresse aux rapports entre art et Histoire, *Le libertin*, en ce qui le concerne, montre comment l'art réussit à révéler l'individu à lui-même et contribue au perfectionnement du savoir :

- « - J'aime la philosophie.
- Vous devriez lui préférer les philosophes.
- Ne dites pas de sottises... Socrate était laid, on m'a dit qu'il avait le petit défaut... enfin qu'il regardait les hommes... bref, qu'il était perdu pour les femmes.
- Moi, ce sont les femmes qui me perdent, mes mœurs n'ont rien d'antique... j'aime mieux enlever les robes que les porter.
- Ah non ! Mais arrêtez de changer d'expression... on n'arrive pas à vous saisir. Monsieur Diderot, j'aimerais vous avouer quelque chose...
- Oui, des aveux ?
- Nous y sommes pas du tout ; vous comme ceci, moi comme cela, nous faisons fausse route. Ce n'est pas ce que je voulais...
- Que voulez-vous ?
- (...)
- Je voudrais faire un portrait de vous nu... j'aimerais tant qu'un philosophe enfin soit aussi simple qu'un autre modèle et qu'il se révèle aux yeux du monde, pour une fois, tel que la nature l'a fait. »³

1 *Beaumarchais l'insolent*. 01h 28 min 52 sec.

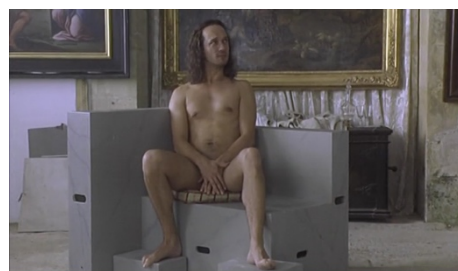
2 *Ibid.* 01h 30 min 13 sec.

3 *Le libertin*. Op.cit., 15 min 05 sec.

Venu à la base pour aider le Cardinal à saboter le projet encyclopédique mené par Diderot, Therbouche utilise la peinture comme couverture à son infiltration au manoir où l'impression de ce monument du savoir se fait. Tout au long de la séance de pose où le coquin philosophe est supposé être peint par l'artiste Therbouche, il ne cesse de lui faire des avances. L'image concupiscente et hardie que présente Diderot est vite remplacée par une autre plus timide et réservée :



1



2

En appendice au fait de révéler l'artiste à lui-même et nous permettre de voir sa vraie nature, l'intrusion de la peinture dans la vie de Diderot nous est montrée comme étant une source d'inspiration qui pousse ce dernier à la réflexion et au perfectionnement de *l'Encyclopédie*. Lors d'une autre session de pose qui rapproche l'espionne du philosophe, la discussion entre les deux personnages sur l'avancement de l'article « morale » conduit la nouvelle égérie à corriger sa contribution et à revoir sa position par rapport à un sujet où il s'investit personnellement :

« - Avez-vous fini votre article ?

- Oui, après discussion avec ma fille, j'ai complété mon texte en précisant que le seul devoir de l'individu était d'assurer la propagation de l'espèce tout en respectant les lois de l'espèce, c'est-à-dire les lois de la société.

- C'est étonnant, mais comment pouvez-vous défendre le plaisir individuel devant votre femme et proclamer devant votre fille que l'individu doit renoncer au plaisir pour le bien de l'espèce ?

- C'est une contradiction ?

- Ça y ressemble.

- Et pourquoi une morale ne serait-elle pas contradictoire ?

- Parce que dans ce cas-là, ça ne fait pas une morale mais deux, la morale de l'individu, la morale de l'espèce, l'une anarchique, l'autre conservatrice... et qu'elles n'ont rien à voir l'une avec l'autre. »³

1 *Le libertin*. Op.cit., 15 min 05 sec.

2 *Ibid.* 18 min 59 sec.

3 *Ibid.* 40 min 15 sec.

Dans *Demoiselles des Lumières* de Jean Diwo, à la fois par le biais de la peinture et par celui de la représentation subtile du support de la Pompadour pour les sciences et la philosophie¹, le rapport entre art et savoir est également présent. Cette qualité de coller au réel et le révéler artistiquement, que Christophe Bigot exploite également dans *L'archange et le procureur* par le biais du lien entre le personnage principal et le type de gravure qu'il expose dans son domicile², est doublée d'une capacité à cerner l'écoulement du temps. Grâce à l'art, l'individu réussit à figer le temps pour ensuite rendre son écoulement visible à l'œil nu :

« Mme du Hausset l'avait assurée que les séances de pose lui changeraient les idées. Elle avait fini par accepter et, maintenant, en retrouvant l'odeur des couleurs et de l'essence qui l'avait si souvent grisée, elle ne pouvait s'empêcher de penser qu'elle n'avait plus grand-chose avec le délicieux modèle de Boucher en robe de voile de Bourbon-l'Archambault, ni avec celui, chargé de perles, dans les salons de Choisy (...) Elle n'était non plus la reine des arts que La Tour avait représentée parmi ses gravures et les volumes de *l'Encyclopédie*, mais une dame mûre marquée par la maladie, qui allait se faire peindre devant son métier de broderie. »³

Le pouvoir précédemment analysé de l'écriture et la liaison intime que peuvent entretenir l'art, la société et l'individu, nous permettent ainsi de cerner la vision de l'art qui se dégage du corpus analysé. En appendice au fait qu'il réussit à changer la vie de l'Homme, il se trouve que l'art fusionne, tel un rêve, avec son réel. Cet état, qui n'est pas sans rappeler la métaphore du *theatrum mundi*, met en relief à la fois la vitalité de l'art pour l'individu, donne aux créateurs un pouvoir quasi divin et limite toute séparation entre les différentes dimensions et niveaux de réalité constituant le monde.

La prochaine et dernière étape de ce travail sera d'analyser la vision que les artistes ont de cet Homme intemporel des Lumières pour qui les limites entre fiction et réel n'existent plus.

1 « Tout le monde s'approcha pour admirer la marquise, superbe et élégante dans un habit de cour bleu et or, surprise en train de terminer sa toilette. On voit que ses pensées vont vers une table où des livres sont posés. Chacun en distingue les titres : *De l'Esprit des Lois* de Montesquieu, *L'Histoire naturelle* de Buffon, *la Henriade* de Voltaire, et un tome de planches de *l'Encyclopédie* illustrant l'art du menuisier. » *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p163.

2 « Dans l'antichambre, où il me reçut, il y avait deux fauteuils médaillon près d'un guéridon, une table ronde en acajou avec des chaises et un poêle de faïence. Aux murs étaient accrochés plusieurs gravures. Je reconnus la motion faite par Camille au Palais-Royal le 12 juillet. En Face, il y avait un repas des moissonneurs, d'une gaieté tempérée par la mélancolie bucolique du paysage. On y voyait, dans un coin, à l'écart de la fête champêtre d'une simplicité rustique, un couple de paysans en train de dormir, à l'ombre d'un arbre. La jeune femme, grasse, blonde, charmante, était appuyée sur la poitrine d'un homme brun, dont on ne voyait que la bouche sensuelle sous le chapeau de paille. Je ne pus m'empêcher de leur trouver une ressemblance avec Camille et Lucile. » *L'archange et le procureur*. Op.cit., p.86.

3 *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p.205.

CHAPITRE II

Le philosophe, un être de papiers, de photogrammes
et de Lumières

a) - « Je me cherche donc je suis » : le « *Cogito, ergo sum* » moderne

L'intérêt porté par les artistes contemporains pour le siècle des Lumières est riche de sens. En plus de proposer un imaginaire du XVIIIème siècle en adéquation avec les crises actuelles et d'instaurer un parallélisme entre les calamités que connaît l'humanité aujourd'hui et celles qu'elle connaissait avant, ces cinéastes et romanciers présentent également dans leurs œuvres une vision particulière de l'art.

À travers le prisme qu'ils adoptent et qu'ils mettent en relief, il est clair que les auteurs dont nous avons analysé les œuvres croient à la fois au pouvoir de l'art et à celui des artistes. Grâce à ces médias où l'écriture, qu'elle soit par le biais de l'encre ou encore celui de la lumière, permet de communiquer avec une grande tranche d'individus, ils croient en un engagement émancipatoire, universaliste et humaniste qui a la capacité de pouvoir agir concrètement sur la vie des individus et la changer vers le meilleur.

En partant de cela, l'entreprise de ces artistes serait incomplète si leurs œuvres n'avaient pour but que le constat d'une malheureuse situation où les principes prônés par les Lumières sont tout sauf effectifs. Pour que leurs productions artistiques soient en adéquation avec les idées qu'ils véhiculent, il faudrait que ces dernières puissent rendre compte du mal existant et de proposer un potentiel remède qui pourrait l'atténuer, voire le guérir.

Ce chapitre sera l'occasion d'analyser le couronnement du phénomène lié au siècle des Lumières en s'intéressant à l'image que se font les artistes qui y participent de l'idéal auquel l'Homme moderne se doit de prétendre. Cet intérêt pour l'humain sera traité en trois points : le premier sera focalisé sur l'identité et sa recherche en dehors des limites imposées par la société, le deuxième s'intéressera à la différence entre émancipation illusoire et

émancipation véridique au moment où le dernier aura pour but de relever le portrait de l'Homme des Lumières contemporain.

L'Homme qui croit aux principes des Lumières est un Homme qui ne se définit par rapport à la dictature d'aucune idéologie, c'est un être humain qui a la capacité de se poser la question existentielle « qui suis-je ? ». Quelles sont les manières avec lesquelles les personnages des œuvres analysées se posent-ils cette question ? Quels sont les rapports que peuvent entretenir le corps, le nom et le sexe avec l'identité ? Le changement fait-il partie de la personne ou bien concourt-il seulement à son développement ? De quelle manière le déguisement, le travestissement et le changement de nom facilitent-ils l'ascension et le gain de prérogatives ? Ce profit, est-il durable ? Sert-il la personne ou seulement le personnage qu'elle se crée ? L'identité est-elle imposée à la naissance ou bien est-ce l'œuvre d'un choix ? La réponse à toutes ces questions nous permettra de cerner une des facettes de l'Homme des Lumières moderne à travers le regard des artistes contemporains.

Au tout début du film de Molinaro Edouard, l'admirateur de Beaumarchais, avant qu'il ne devienne son collaborateur et biographe, se faufile au théâtre afin de le rencontrer. Surpris par un des gardiens du théâtre, ce dernier tente de l'expulser et le priver par la même occasion de communiquer avec son idole ; un seul mot de Gudin réussit à changer toute la situation et rend possible la liaison entre les deux hommes : Voltaire.



1



2

En « Sésame, ouvre-toi ! », le patronyme du célèbre philosophe permet à Gudin de pouvoir s'entretenir avec son idole. Cette scène est la première qui démontre l'importance que donne Beaumarchais au « nom », une importance qui se verra confirmée lors de son entretien avec le roi. Obligé de jouer un rôle autre que le sien lors d'une mission politique secrète qui lui est confiée par Louis XV, et qui lui vaudra le droit de voir les pièces portant

1 *Beaumarchais l'insolent*. Op.cit., 04 min 04 sec.

2 *Ibid.* 10 min 10 sec.

son nom jouées à nouveau au théâtre, Beaumarchais fait le choix symbolique de garder son nom, et se contente de l'inverser pour les besoins de la mission :

« - Sur l'ordre de mission, votre nom est en blanc. Quel sera votre nom, monsieur Caron ?

- Ronac... C'est mon nom inversé, Caron. Caron, Ronac, le baron de Ronac !

- Eh bien, bonne chance Baron.

- Sire, votre majesté...

- ... est un peu fatiguée. Laissez-moi je vous prie. Sartine, expliquez-lui les détails de l'affaire. »¹

Le fait que le dramaturge fasse le choix de garder son nom, peut être lu comme étant un moyen pour lui de se protéger contre la perte momentanée de son identité. Si Caron de Beaumarchais instaure un lien intime entre « identité » et « nom » et donne une grande importance à ce dernier, ce n'est pas le cas de tout le monde.

Les parents d'Olympe, dans le roman de Chantal Thomas, adoptent une attitude aux antipodes² de celle du dramaturge. En ne donnant aucune importance aux noms de leurs enfants, ils créent chez Ursule, qui se nommera elle-même par la suite Olympe, à la fois une distance et un rapprochement entre son identité et son nom. Par leur comportement qui met nominalement les morts et les vivants sur un pied d'égalité, ils préparent en quelque sorte leur fille au changement identitaire qu'elle aura à faire ; elle commet un suicide par le biais du changement nominal. Elle enterre Ursule et donne vie à Olympe :

« - Et toi, comment t'appelles-tu ? M'avait-il interrogée, observant mes ongles rongés et l'agitation perpétuelle dont j'étais dévorée. Il était prudent de ma part de changer de nom, mon père ne manquerait pas de se rendre à la police déclarer ma fugue, demander un ordre du roi qui me ramènerait à la raison.

Comment je m'appelle ? Guillemette ? Radegonde ? Morgane ? Tout sauf Ursule... Diane ?... Olympe ?... Oui. Je m'appelle Olympe.

- Tu en as le calme, a-t-il souri. »³

Pour échapper à ses parents et faire ses premiers pas vers la vie de luxe dont elle rêve, Ursule est obligée de changer de nom. L'embarras du choix qui caractérise ce changement, qui est l'un de ses moyens vers une ascension sociale et mondaine, montre le manque d'intérêt héréditaire pour l'identité nominale chez ce personnage. Un trait que ne

¹ *Beaumarchais l'insolent*. Op.cit., 37 min 30 sec.

² « Pour mes parents la frontière entre la vie et la mort était mince, sans doute illusoire. Les enfants défunts n'avaient pas une moindre réalité que nous quatre. D'ailleurs, on nous appelait indifféremment de leurs noms ou du nôtre. J'avais le soupçon même qu'ils les préféraient. » *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.14.

³ *Ibid.*, p.136.

partage certainement pas Richelieu dont l'énonciation du nom nécessite à remonter très loin dans son arbre généalogique :

« Ce qui le torturait, c'était l'humiliation. Lui, Louis François Armand de Vignot du Plessis, duc de Fronsac, puis duc de Richelieu, prince de Mortagne, marquis du Pont-Corlay, comte de Cosnac, baron de Barbezieux, baron de Saugeon..., avait été humilié. »¹

Cette exagération dans l'importance donnée au nom vient du fait que le duc de Richelieu est conscient de la nature matérialiste de sa société. Le prestige du nom est un facteur important pour briller et pour prétendre à toute ascension quelle qu'elle soit. À titre d'exemple, le seul fait d'être la maîtresse du roi nécessite d'avoir un nom d'une grande lignée ; une situation qui fera changer d'avis Ursule par rapport à la question et dont la Pompadour, « qui a peiné durant vingt ans à porter le patronyme peu reluisant de Poisson »², est consciente depuis le début de son entreprise pour séduire le roi et devenir sa favorite :

« Effrayé par l'indignité d'un tel attachement si le roi s'y tenait, il avoua à son maître qu'il l'avait trompé sur le passé de la jeune femme.

- Sire, elle n'est ni mariée avec monsieur Du Barry, ni titrée, et je crois qu'il est de mon devoir de vous éclairer sur les suites compromettantes que pourrait avoir une telle liaison. Monsieur le maréchal de Richelieu, qui est au fait du passé de mademoiselle de Lange...

Le roi impatienté, l'arrêta et le menaça des pincettes avec lesquelles il tisonnait le feu :

- Peu m'importent votre opinion et celle du maréchal. Mon choix est fait : il faut que la demoiselle ait un nom, un titre. Arrangez-vous pour la marier convenablement et, dès que cela sera fait, amenez-la-moi à Compiègne. C'est un ordre ! »³

Devenir la protégée d'une grande personnalité procure autant à Olympe qu'à la Pompadour un bénéfice matériel évident ; mais les met également dans une déplorable situation où leur capital liberté est réduit à néant. Un simple déplacement nécessite le consentement de celui dont elles sont le bien ; outrepasser son refus ne peut se faire sans un subterfuge quelque peu identique à celui avec lequel elles l'ont approché. La Pompadour, en appendice au fait de changer son patronyme, se voit obligée, dans le roman de Jean Diwo, de se travestir afin de réaliser son envie de consulter une sorcière :

1 *Le testament d'Olympe*. Op.cit., p.196.

2 *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p.64.

3 *Ibid.* p.269.

« Il prit un jour à Mme de Pompadour la fantaisie de consulter une sorcière dont on parlait beaucoup à Versailles. (...) »

- Ma bonne, dit un jour la marquise à Mme du Haisset, comment pourrais-je me déguiser pour la voir sans être reconnue ?

- C'est impossible, répondit prudemment sa dame de chambre et amie.

- Pourtant, bien des femmes se déguisent et changent même leur visage pour aller à l'Opéra ! (...) Que faudrait-il changer en moi pour me rendre méconnaissable au prochain bal de l'Opéra ?

- D'abord la couleur de vos cheveux, ensuite le nez, et puis votre visage, ou un petit porreau et quelques poils. Il faut qu'on vous prenne la mesure de votre nez ou prenez la vous-même avec de la cire, on vous fera un appareil nasal tout à fait différent du vôtre. D'ici là, faites-vous arranger une petite perruque blonde. (...) le travestissement était parfait. »¹

Tout comme l'ascension sociale passe par le changement de nom, braver l'interdit imposé par la logique machiste voulant que la femme soit soumise à l'homme se fait par le biais de l'habit. Dans un même registre que celui de la Pompadour mais dans un tout autre contexte, l'héroïne *d'Et embrasser la liberté sur la bouche* a également recours à un semblant de déguisement. Consciente de qui elle est et du rôle actif qu'elle espère jouer dans la société, la révolutionnaire Théroigne de Méricourt accompagne son défi à la société machiste par un changement vestimentaire la rapprochant de ceux qui représentent une menace à sa liberté et celle de ses semblables :

« Le 15 Juillet, vers les huit heures, elle était prête. Elle portait un costume d'Amazone blanc et un chapeau rond. Elle avait ramassé ses cheveux. Elle paraissait encore plus jeune et sa ressemblance avec son frère éclatait. Lorsqu'elle sortit de derrière le paravent, j'affichai ma surprise. Elle m'expliqua que je ne la verrai plus en femme. »²

Au moment où la Pompadour se déguise momentanément pour faillir aux ordres du roi, Théroigne de Méricourt adopte un travestissement continu où elle est habillée en homme. D'aucuns pourraient voir dans cet acte une révolte symbolique montrant la superficialité des critères sur lesquels se base la ségrégation au moment où d'autres pourraient le considérer comme un aveu de faiblesse et une reconnaissance de la prétendue supériorité de l'homme sur la femme.

Les contemporains de la révolutionnaire, eux, y voient une infamie et une occasion de remettre celle qui a osé réclamer l'égalité avec eux à sa place. Incapables de la critiquer

¹ *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p.194.

² *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.192.

sur le fond de ses comportements, ils saisissent cette occasion pour la critiquer sur leur forme afin de donner un semblant de crédibilité à leur reproche :

« - Ho ! Ho ! Voilà comme c'est singulier ! Une femme députée, voici qui est étrange. Mais qu'on lui donne une paire de culottes, un chapeau, enfin qu'on l'habille, c'est de circonstance !

Un abbé la pointa du doigt.

- Madame, vous déshonorez votre sexe. Votre place est chez vous, auprès de votre époux et de vos enfants, entourée des vôtres. Ainsi, vous mènerez la vie que Dieu a décidée pour vous. Quittez madame, quittez cet air de conspirateur et quittez-nous, madame, je vous prie. »¹

À travers ce comportement sexiste, les représentants de l'Assemblée pointent du doigt une faille dans l'attitude de celle qui se bat pour l'égalité, une faille que Ghaïss Jasser, dans son article sur l'androgynie, exprime de la manière suivante : « Les « rôles » socialement admis comme « masculin » ou « féminin » sont parfois inversés. Néanmoins cette transmutation qui « virilise » la femme et « féminise » l'homme n'efface pas les genres mais, bien au contraire, ne fait que les confirmer en accentuant même leur hiérarchie »².

Cela dit, ce travestissement par lequel la femme est habillée à l'image de l'homme n'est pas toujours porteur de la négativité dont l'habille Ghaïss Jasser. Catherine Nesci y voit, à titre d'exemple, un phénomène à la limite du naturel qui permet de mettre en relief les dissemblances sociales et les pallier par le biais du vêtement :

« Relevant d'un code collectif, le vêtement est un signe de reconnaissance et d'appartenance sociale ; il joue donc un rôle primordial dans le processus d'intégration du corps à la société et aux valeurs qui cimentent les rapports sociaux et sexués entre individus (...) le travesti vestimentaire introduit du jeu dans les déterminismes liés au sexe biologique et à l'appartenance sociale. »³

Le cas de Nannerl, héroïne du film de René Féret, en est la preuve. Tout comme les autres personnages féminins, elle est victime du machisme social qui se cristallise dans le refus de son père à la laisser jouer de son instrument de prédilection : le violon. Le sexisme du père, prônant la supériorité musicale de l'homme sur la femme, se verra démenti dans la suite du film lorsque sa fille, pour approcher le Dauphin de France, est amenée à se

1 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.206.

2 Jasser Ghaïss, *Le mythe de l'androgynie et la consécration des genres dans le roman français d'entre-deux-guerres*, Nouvelles Questions Féministes, 1/2004 (Vol. 23), p. 83-102.

3 Catherine Nesci, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2007. p.247.

travestir en homme. Sa relation avec le dauphin la conduit à jouer du violon et à écrire de la musique, au moment où son talent la mène, en plus de voir sa composition jouée par les hommes les plus talentueux de France, à les guider et les accompagner en jouant de l'instrument qui, selon son père, n'est réservé qu'aux hommes :



1



2

Qu'on la lie aux caractéristiques du corps, à un instrument ou encore à un habit, l'identité est un élément toujours en cours d'accomplissement. Le fait que ces héroïnes n'acceptent pas les restrictions et cherchent tant bien que mal, et par leurs propres moyens, à s'affirmer, prouve toute l'obsolescence de la perspective qui lie l'identité au sexe.

Le travestissement qui permet, ne serait-ce que par la forme, de conjuguer ensemble le masculin et le féminin et qui donne à ces personnages le pouvoir des deux sexes, prouve qu'il serait plus sage d'adopter un prisme où « au lieu de diviser l'humanité en deux espèces, on se rend compte que la participation au masculin et au féminin est le propre de tout être humain »³. Ainsi, une identité par le sexe serait obsolète et son dépassement une libération digne des Lumières :

« L'identité sexuelle n'est en fait qu'une étape qui conduit un sujet à rencontrer peut-être un jour un autre sujet. La question si souvent posée : "Qu'est-ce qu'être un homme ou une femme ?" n'a évidemment pas de réponse puisque l'homme ou la femme n'existent pas en soi. Ce sont des concepts, des réservoirs de représentations en perpétuelle définition (...) Quand je dis que l'être-homme ou l'être-femme sont des possibilités en devenir, c'est que le travail de différenciation n'est jamais réellement accompli. Il est toujours en voie d'achèvement. C'est à ce niveau que les notions d'identité et d'altérité prennent tout leur sens. »⁴

Le personnage de Mary, dans *Louves de mer*, illustre à merveille cet état d'esprit. Obligée dès son enfance à se travestir en garçon, pour des raisons liées à sa sécurité et à l'héritage de son père, Mary perd dès le plus jeune âge la notion de différence entre les

1 Nannerl, *la sœur de Mozart*. Op.cit., 01h 21 min 28 sec.

2 *Ibid.* 01h 21 min 47 sec.

3 Emmanuel Levinas, *Éthique et infini* (Fayard, 1982), Paris, Le Livre de poche, « Biblio-Essais », no 4018, 1996, p. 61.

4 Colin Patrick, *Identité et altérité*, Cahiers de Gestalt-thérapie, 1/2001 (n° 9), p. 52-62.

sexes. Cet épisode de sa vie, qui aurait pu lui causer un traumatisme¹, lui a plutôt été bénéfique. N'acceptant pas de se faire dicter son identité par des données biologiques sur lesquelles elle n'a pas le moindre contrôle, celle qui se fait appeler Bille Em Carlton au sein de son régiment, et qui participe à la guerre aux côtés d'autres soldats, choisit d'être autonome et de considérer son identité non telle une fatalité mais comme un choix conscient qui ne revient qu'à elle :

« Adieu, pension... De toute façon, ma fille, je te remercie pour ce que tu as fait ! Tu vas pouvoir redevenir toi. Loin d'ici tu retrouveras ton identité. Tu seras à nouveau ce que tu es : Mary...

Mary secouait la tête, l'air incrédule.

Elle s'écarta. En se séparant d'elle pour toujours, elle se libérait non seulement du souvenir d'avoir été un homme et du devoir de le rester, mais aussi de l'obligation future de redevenir ce qu'elle était, une femme. Elle serait ce qu'il lui plairait d'être. Et pour l'instant, elle n'avait d'autre plaisir que d'être Billy Em Carlton, cadet de marine. »²

Tout au long de son voyage identitaire, Mary alterne entre deux costumes : un d'homme et un autre de femme. À l'inverse des travesties qui cherchent à travers le changement l'accès aux privilèges dus au sexe opposé, ce n'est qu'après s'être rendue compte que l'élément mâle de la société jouit d'une liberté dans laquelle elle s'identifie, que l'héroïne choisit d'être Billy et non Mary. Contrairement à la Pompadour, ou encore à Nannerl, elle n'est pas dans le jeu de rôle, mais plutôt dans l'authenticité :

« Billy Em soutint son regard. L'avantage d'être un homme, se dit Mary, c'est qu'on peut faire tout ce qu'on veut sans jouer constamment la comédie, s'asseoir n'importe comment, jambes écartées, ou chercher querelle au premier venu, et plus on se bagarre, plus on se forge une réputation... fixer un type droit devant sans baisser les yeux et sans rougir de honte, entre autres minauderies absurdes, ni déployer des trésors d'hypocrisie pour étouffer de petits rires. Il suffisait de serrer les mâchoires et les poings comme si on voulait faire éclater d'un air de défi, d'égal à égal. »³

Si le changement de nom peut concourir à l'ascension sociale et celui de l'habit permet, dans certain cas, l'obtention de ce qui a toujours été interdit ; il est plutôt rare que ce jeu identitaire soit placé sous le signe de l'authenticité. Cherchant plus à combler un

1 - « À compter de ce jour, tu es Billy, tu comprends ? Tu es ton frère, tu ne seras plus jamais toi, plus jamais. Tu répondras au nom de Billy, car tu es Billy et plus Mary. Si tu oublies ce que je viens de te dire, on finira toutes les deux en prison, tu m'entends ! Et en prison, on crèvera comme des rats (...) La mère secoua la petite par les épaules pour s'assurer qu'elle l'écoutait bien. Mary...ne comprenait pas grand-chose à ce chambardement, mais certains mots suffisaient à opprimer sa poitrine et lui nouer les boyaux : prison, crever, rat... Pas bon tout ça, pas bon du tout » *Louves de mer*. Op.cit., p.57.

2 *Ibid.*. p.67.

3 *Ibid.* p.61.

quelconque manque que de véritablement trouver l'accomplissement personnel, ces entreprises font plus de mal que de bien à celui qui les mène.

Marie-Antoinette, dans le film éponyme, est représentée de la sorte. Arrachée à l'adolescence, voire l'enfance, elle est obligée par les circonstances de jouer le rôle d'épouse et de reine, de s'approprier une identité qui n'est pas la sienne et de (sur)vivre en conséquent. Son authenticité, elle n'arrive à la trouver que par le biais du déguisement ; le temps du bal où son identité n'est décidée que par elle et où le masque qu'elle a sur le visage lui permet d'agir librement et se comporter selon sa nature, elle devient heureuse et authentique.



Le semblant d'anonymat que lui procure son déguisement est une manière de retrouver son identité perdue et de couper les fils par lesquels la société la manipule et l'oblige à être une personne qu'elle n'est pas. Le frère de Jean Jacques Rousseau, dans *Fils unique*, exprime cette même idée en ayant également recours à la métaphore de la marionnette. Lui qui se qualifie comme étant philosophe et qui s'est promis de vivre aussi librement qu'il le désire, estime que l'authenticité identitaire de l'individu vient de sa capacité à prendre ses distances avec cette création de la société qui lui ressemble sans vraiment le représenter :

« Tu avais un frère sans qui la chose était impossible, car il fallait partager avec lui... Il avait disparu depuis si longtemps que tu mentis à la République de Genève, en disant que François Rousseau n'était plus de ce monde. Ton subterfuge échoua. Mais tu n'avais pas tort en écrivant cela ; devenir étranger, non à soi mais à cette petite marionnette que la société veut que nous soyons, parce qu'elle manipule à loisir, telle était la loi qui régnait sur moi. Et voilà ce dont je suis le plus fier, quand je jette un regard en arrière sur ce monde où bientôt je ne serai plus : j'ai vécu ma vie. »³

1 *Marie-Antoinette*. Op.cit., 53 min 02 sec.

2 *Ibid.* 59 min 19 sec.

3 *Fils unique*. Op.cit., p.139.

Digne héritier des Lumières, l'Homme contemporain fantasmé par les artistes s'intéressant aux XVIIIème siècle est un Homme qui est dans une perpétuelle recherche identitaire. Émancipé et conscient de toutes les opportunités que lui offre sa libération, il ne se contente pas de se plier à des fatalités ou à des règles qui lui sont imposées par l'infinité de puissances despotiques qui le guettent, mais les dépasse. Le travestissement, le déguisement et le changement sont autant de procédés qui symbolisent l'action par laquelle l'Homme cherche à atteindre son authenticité première. Les deux prochains sous-chapitres auront pour but de compléter le profil de cet Homme éclairé dont l'identité est l'œuvre d'un choix et non d'une imposition.

b) – La prise de conscience : une naissance sous le signe des Lumières

Faisant écho aux principes de la philosophie des Lumières, l'engagement qui caractérise le phénomène artistique, objet de la présente recherche, ne peut être complet sans proposer à son public l'image de l'Homme éclairé à laquelle il se doit de prétendre. En ayant recours à un voyage temporel qui ramène lecteurs et spectateurs au siècle où Voltaire brillait par ses correspondances, ces artistes, à la fois par la nature de leurs travaux et au sein même de leurs fictions, adoptent le prisme d'une philosophie qui met l'Homme au centre de toute considération et la communique à ceux auxquels s'adressent leurs œuvres.

Sans pour autant que ce soit d'un commun accord, ce projet qui réunit différents artistes et médias est traversé de part et d'autre d'une logique faisant pointer, grosso modo, le regard de tous les créateurs vers une même direction. Ce fait qui a été confirmé tout au long de la présente thèse, s'est vu l'être encore une fois dans la première partie consacrée au profil que dresse ce mouvement artistique de l'idéal auquel l'Homme d'aujourd'hui peut prétendre. N'étant pas seulement dans une éternelle recherche identitaire et remise en question, le présent chapitre aura pour objectif de relever les autres caractéristiques constituant le profil de cet individu éclairé et moderne.

Quelles sont les autres caractéristiques de cet héritier des Lumières ? Partage-t-il la même conception de l'engagement que celle prônée par les cinéastes et romanciers qui lui donnent vie ? Comment se passe sa prise de conscience et par rapport à quoi se fait-elle ? Existe-t-il une liberté/ambition fallacieuse et une autre effective ? Quelle est la position de cet Homme des Lumières moderne par rapport à la religion et à la royauté ? De quelle manière réussit-il à appréhender les dangers qui guettent ses liberté, humanisme et universalisme ? La réponse à toutes ces questions va servir à compléter l'analyse du fantasme anthropologique des artistes s'ayant intéressé au XVIIIème siècle.

Jean Diwo, dans *Demoiselles des Lumières*, propose à son lecteur de suivre en parallèle le destin de deux jeunes femmes du XVIIIème siècle : Jeanne-Antoinette Poisson, connu du grand public sous le fameux nom de « Pompadour », et Agnès d'Estreville. Malgré toute la vraisemblance qui se dégage de ce roman, et la crédibilité historique potentielle que pourrait procurer l'intégration d'une personnalité aussi marquante que la favorite de Louis XV, le personnage d'Agnès n'a pas réellement existé et n'est que pure imagination.

Par un semblant de confrontation entre deux destinées diamétralement opposées, Jean Diwo réussit, tel un cinéaste, à manier le contraste afin de créer du sens. Le fait que cette confrontation se fasse entre une personnalité ayant existé il y a trois siècles et un personnage purement fictionnel, peut être lu de façon à ce que le premier représente l'état présent de l'Homme au moment où le second est la perfection vers laquelle il peut tendre.

La première différence entre les deux personnages tient de leurs ambitions respectives : malgré tout l'effort investi par sa mère dans son éducation, la jeune Poisson considère, suite à l'affront qui lui a été fait par deux grandes figures des salons parisiens de l'époque, l'accès à la cour comme le projet de toute une vie et le moyen d'une revanche insensée sur la condition pas vraiment brillante qu'est la sienne :

« - J'ai, lui dit-il, veillé sur votre éducation avec assiduité et amour, mais vous avez toujours répondu à mon attente, ne négligeant aucun effort pour parfaire votre personne. Aujourd'hui vous voilà devenue une dame !

- Oh ! Je sais que je ne serai vraiment une dame que le jour où je serai reçue à la cour. Dans le monde, encore, des portes me sont fermées.

- Lesquelles donc ?

- J'ai encore sur le cœur l'amertume du jour où Mme Geoffrin et Mme de la Ferté-Imbault nous ont fait comprendre à ma mère et à moi, que notre présence n'était pas souhaitée rue Saint-Honoré. »¹

Agnès, contrairement à celle qui deviendra par la suite la favorite de Louis XV, centre ses ambitions sur sa personne et non sur un quelconque élément extérieur. Ne s'intéressant nullement au mariage² et vouant exclusivement sa vie à la quête du savoir,

1 *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p.49.

2 « - La belle Agnès rêve-t-elle aussi de dénicher à la cour un beau parti ?

- Je ne le pense pas, c'est une tête à calcul, mais pas dans le sens où vous l'entendez. Figurez-vous qu'elle m'a confié qu'elle ne s'intéressait qu'aux choses de la science ! Et de me parler de Galilée, d'astronomie, de la comète de Halley et du mouvement de la Terre...

- Diable, les précieuses de Molière auraient essaimé jusque dans les couvents des dames ursulines ?

elle se caractérise par une attitude qui lui permet un perfectionnement continu. Consciente de la valeur du savoir et de son importance, elle se donne les moyens à la hauteur de son ambition et ne se contente pas d'un simple changement de patronyme¹ pour y arriver :

« - J'ai parlé à mon jeune ami de votre soif de connaissances scientifiques. Étonné par cette passion inattendue, il a émis le désir de faire votre connaissance. Je vous présente donc Alexis Clairaut, membre de l'Académie des sciences.

- Bonjour monsieur. Je me hasarde en effet avec humilité dans le monde immense et mystérieux des courbes et des équations (...) Vous allez me prendre pour une fâcheuse, mais tant pis ! Puis-je vous demander si vous avez des élèves auxquels je pourrais me joindre ? Je me ferai toute petite et boirai vos paroles.

- Méritez-vous ce supplice, mademoiselle ? Au lieu de vous pencher sur d'austères études jouissez plutôt de votre jeune beauté, de ce teint de rose qu'un Boucher peindrait à merveille. »²

En appendice à la noblesse de son dessein, Agnès espère y accéder par des moyens qui lui garantissent une liberté totale. À l'inverse d'une liaison avec le roi où elle devient sa chose et où nul retour en arrière n'est possible, l'émancipation d'Agnès se fait à la fois grâce au savoir et par le refus d'une liaison qui, comme nous l'avons précédemment relevé, a des airs d'esclavagisme. Au lieu d'opter pour une relation contractuelle, elle privilégie une autre basée sur la seule beauté du rapport humain et n'ayant aucune contrainte. Un choix qui se révélera judicieux lorsque la relation et le savoir entrent en conflit dans la vie d'Estreville :

« Après une liaison de sept années, la question n'était pas tranchée. Elle risquait de ne l'être jamais, car Agnès avait décidé de rompre avec son géomètre... Elle avait longtemps été flattée d'être associée aux travaux du maître, puis s'était aperçue que cette tâche matérielle, qui permettait à Clairaut d'avancer dans le calcul des irrégularités lunaires, ne lui apportait plus que de lancinants maux de tête. »³

En persévérant dans cette voie où l'émancipation est maîtresse, Agnès réussit l'exploit d'atteindre non seulement son objectif, mais également celui de son ancienne amie. Au moment où l'accès à la cour n'est pas aussi euphorique pour celle qui en a fait

- C'est en tout cas une fille intéressante. Parlez-lui, vous serez étonné. » *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p.49.

1 « Qu'elle fût admirée, désirée même, par d'autres hommes flattait plutôt sa vanité. Quant à séduire le roi, c'était chose tellement improbable que M. d'Étiolles ne pouvait qu'en sourire. Les maîtresses de Louis, depuis qu'il délaissait la reine, avaient été duchesses. Toutes portaient un grand nom et occupaient une situation importante à la cour Mme de Mailly... Mme de Vintimille... Mme de Tournelle... Comment Jeanne-Antoinette, avec sa petite noblesse de finance, aurait-elle pu penser succéder un jour à ces grands noms ? » *Ibid.* p.66.

2 *Ibid.* p.55.

3 *Ibid.* p.142.

son objectif premier¹, il se passe dans des conditions honorifiques pour celle qui y accède par la voie du savoir et non celle de l'arrivisme matérialiste. C'est en sa qualité de savante et d'astronome qu'elle rencontre le roi et fait ses premiers pas dans le palais du roi de France :

« Jeanne était évidemment troublée à l'idée de rencontrer le roi en tête à tête, mais son amant lui avait fait la leçon, l'avait préparée comme une comédienne appelée à jouer une pièce difficile. Quand elle avait bien su son rôle, dix fois répété, il lui avait dit : « Maintenant, oublie tout cela ! Tu dois d'abord être toi-même, riieuse, franche, aussi à l'aise que tu pourras. Ne joue pas l'embarras, la timidité, la confusion, l'ingénuité. C'est ce que font toutes les filles, même les plus savantes, qui viennent s'offrir à lui. »²

Si Agnès d'Estreville a la chance d'avoir une éducation qui lui permet de réussir autant d'exploits, dans un moment de l'Histoire où la femme était loin de posséder tous les droits qui lui revenaient en sa qualité d'être humain, l'héroïne d'*Et embrasser la liberté sur la bouche* par exemple n'a pas cette même chance. La jeunesse de Théroigne de Méricourt est marquée par une attitude qui pourrait être également celle de l'Homme éclairé moderne : la prise de conscience.

Comme pour toute fâcheuse situation, la sortie de l'emprisonnement et de l'ignorance ne peut se faire sans la connaissance de la nature du problème auquel on est confronté. Cette condition *sine qua non* au perfectionnement, condition qui a permis à celle que l'on surnomme « la belle Liégeoise » de devenir la marquante révolutionnaire que tout le monde connaît aujourd'hui, est liée chez Théroigne aux lacunes éducatives dont elle souffre et qui la condamnent, comme la majorité des femmes de son époque, à l'unique et abaissante destinée de femme au foyer³ :

« Anne sentait le bonheur lui glisser entre les doigts. Quel était précisément le sens de ces mots ? Quelle histoire racontaient-ils ? Elle se devinait écrasée et plus petite que jamais. Pourquoi ne savait-elle que si peu ? Pourquoi ne lui apprenait-

1 « - Moi, j'ai épousé il y a deux ans monsieur le Normand d'Étiolles, qui m'assure, grâce à la fortune de son oncle, la vie brillante à laquelle j'ai toujours aspiré...

- Mais votre époux ? Êtes-vous heureuse ?

- Monsieur d'Étiolles m'aime et j'apprécie les soins qu'il me prodigue. Un peu trop sérieux peut-être, mais ce sont les affaires de finances auxquelles il se consacre qui veulent cela. En fait, j'ai épousé le mari que ma mère a toujours rêvé pour moi.

- Et vous ? » *Demoiselles des Lumières*. Op.cit., p.94.

2 *Ibid.* p.268.

3 « Elle saurait ainsi devenir, si le Sauveur le permettait, une domestique attentive, une dame de compagnie zélée et modeste.

- Pourquoi moi ? Se demandait Anne. Pourquoi des gens bêtes et vieux ont-ils de l'argent et des domestiques ? Je ne sais pas lire. Ni écrire. Je ne saurai jamais. Pourquoi les religieuses nous apprennent-elles seulement à faire la soupe sans que cela étonne personne ? Les filles ne bronchent pas. Elles ont peur de quoi ? » *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.72.

on que si peu ? À quoi lui servait-il de broder des lettres alors qu'elle ne pouvait pas lire les mots et que tous les ouvrages de la bibliothèque du couvent dont elle époussetait chaque mardi les couvertures de veau blond lui étaient interdits ? »¹

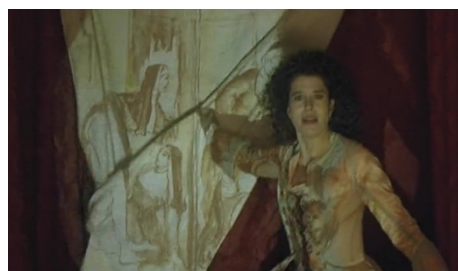
Une fois le pouvoir de déchiffrer les livres de la bibliothèque acquis et l'éducation réussie, Théroigne de Méricourt arrive à avoir un regard nouveau sur les réalités qui l'entourent. En acquérant une émancipation par le savoir, elle commence sa quête de l'universalisme et de l'humanisme. Grâce à son nouveau regard, elle se rend compte de toute l'injustice dont elle² et celles de son sexe sont victimes en même temps qu'elle remet en question la relation communément admise entre la justice et une quelconque divinité chrétienne :

« Mais la justice que l'on prêtait à Dieu demeurait inerte. Anne se dit que c'était à elle de redresser ces lignes sinueuses. Aucun homme n'oserait dès lors lui manquer d'honneur. À elle, comme aux autres femmes. Elle ne savait pas comment mais elle se battrait. Elle y mettrait l'énergie nécessaire, les mots et les actes, sa vie même. Elle apprendrait. Elle dissiperait cette fumée. Elle ferait rendre gorge. »³

Cette position de la belle Liégeoise par rapport à la religion et l'action personnelle n'est pas sans rappeler celle de madame Therbouche dans *Le libertin* de Gabriel Aghion. Espionne à la solde de l'Église, elle est ordonnée par le cardinal de découvrir le secret de l'imprimerie clandestine et compromettre par la même occasion le projet encyclopédique. Cette situation initiale pose ce personnage en ennemi du savoir et des Lumières ; une prise de conscience similaire à celle de l'héroïne de Jean Diwo fait en sorte que Therbouche change de camp et évite de justesse la compromission du secret des philosophes.



4



5

1 *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.81.

2 « Un jour qu'elle se tenait au balcon de l'appartement, seule, et que montait à la toucher le souffle du port, Anne sentit, énervée jusqu'aux larmes, que sa vie lui échappait par morceaux. Quel était son sort ? Plaire aux hommes dans un lit ou sur une scène, fardée, parfumée ? Belle ? C'était tout. Sa vie se bornait à l'attente. Nul ne s'en inquiétait. La beauté passerait pourtant (...) » *Et embrasser la liberté sur la bouche*. Op.cit., p.179.

3 *Ibid.* p.184.

4 *Le libertin*. Op.cit., 01h 28 min 20 sec.

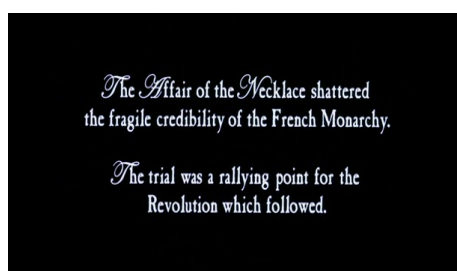
5 *Ibid.* 01h 29 min 12 sec.

Ce changement de camp est poussé à son paroxysme lorsque la jeune femme accepte l'invitation du philosophe à s'engager du côté des philosophes et supporter leur combat pour le savoir :

- « - J'ai une mission à vous confier...
- Ah ?
- Voulez-vous être notre agent à Amsterdam ? L'agent de *l'Encyclopédie*.
- Mission acceptée
- Mais j'y mets une condition... restez avec moi jusqu'au tome treize.
- Le tome treize ?
- J'ai échoué, je n'écrirai pas l'article « morale », mais j'ai besoin de vous pour un article essentiel du tome treize (...) Un article qui doit s'écrire à deux. L'article « volupté ». »¹

L'Homme éclairé est une personne qui est foncièrement du côté du savoir, dont l'émancipation la pousse à reconsidérer sa personne et sa société et qui s'oppose à toute forme de dictature. Au moment où Théroigne de Méricourt résiste à une mentalité machiste qui la prive de ses droits fondamentaux et où Therbouche fait face au pouvoir religieux dont l'objectif premier est d'éliminer le rapport au savoir, Jeanne de la Motte-Valois poursuit elle aussi un combat face à une autre forme de pouvoir despotique : la royauté.

En étant insensible au malheur d'une jeune héritière ne souhaitant que reprendre le titre dont elle a été spoliée, Marie-Antoinette, représentante de la royauté dans ce film, pousse Jeanne à un combat contre le système en place. Quelque discutable que puisse être les moyens utilisés par cette dernière, elle n'en demeure pas moins représentative d'un aspect important qui caractérise l'Homme des Lumières : il est dans l'action et l'engagement, il se bat pour ses droits, s'oppose à toute forme de dictature et donne de l'importance à son identité.



2

1 *Le libertin*. Op.cit., 01h 33 min 20 sec.

2 *L'affaire du Collier*. Op.cit., 01 h 46 min 13 sec.

Dans le roman *Louves de mer* de Zoé Valdès, est développée une réflexion qui, tout en allant dans le sens du combat contre les puissances tyranniques, montre l'importance intemporelle de cette opposition et son aspect évolutif dans le temps. Ces forces, qui prennent l'aspect de la religion et de la monarchie au XVIIIème siècle, risquent à la fois de changer de forme au fil du temps et d'être plus dangereuses en bénéficiant de toutes les évolutions scientifiques et techniques de la période moderne :

« Le monde continuera à se comporter aussi bestialement qu'aujourd'hui, et attention, demain sera pire encore. Vous allez me dire que l'Homme pourra couper la route aux barbares grâce à ses inventions. Et si les sauvages s'emparaient ? Je parle des puissants, vous vous en doutez (...) Ce sont toujours les mêmes maniaques qui répandent ces bobards, sous couvert de religion, de guerre, de monarchie qui se drapent sous un altruisme béat, ou à l'inverse, servent leurs intérêts de toute cette monstruosité humaine qui mijote dans les marmites de l'enfer. »¹

Cette réflexion, qui prouve à quel point les dangers qui guettent l'Homme éclairé peuvent être divers et variés, est l'une des thèses principales du roman de Marie Didier. En mettant en scène un personnage qui réussit dès le début à se libérer grâce à l'activité physique, la compassion qui le caractérise² et l'investissement dans les affaires de son lieu de détention, la romancière développe tout au long de son roman l'idée selon laquelle l'ignominie est contagieuse et que le mal qui guette l'idéal humaniste émancipatoire et universaliste peut être tapi dans les relations quotidiennes :

« Pendant la traversée de ce dédale tu l'écoutes parler de façon hachée, sans émotion. Tu comprends là, pour la première fois, que la cohabitation avec l'ignominie pourrait aussi avoir ta peau, tuer ton âme, tuer cette compassion, fût-elle la plus furtive, la plus clandestine qui puisse trouver place dans un cœur d'Homme. »³

Patrice Leconte, en s'inspirant d'une triste histoire vraie, confirme cette pensée et montre comment un projet humaniste visant à sauver la vie de milliers de familles échoue à cause de l'ignominie d'une société matérialiste. L'avant dernière scène du film, où les efforts humanistes du héros sont réduits à néant, est marquée par un discours visant à démontrer que le ridicule n'est pas celui d'une personne n'arrivant pas à rivaliser

1 *Louves de mer*. Op.cit., p.222.

2 « Tu restes immobile, seul. Droit, seul. Tu ne recules pas. Tu n'avances pas. Tu es devenu à ton tour pierre, plomb. Ce n'est pas la peur. Ce n'est pas l'attrance. C'est quelque chose de neuf, de bouleversant (...) Tu ne le sais pas. Tu viens de découvrir en toi une chose éblouissante, secrète, qui ne s'apprendra ni dans les écoles ni dans les universités, qui a été et sera bâillonnée longtemps, qui va bouleverser ta vie et celle de tant d'autres : tu aurais pu être pareil à ces fous. Ils auraient pu être pareils à toi. » *Dans la nuit de Bicêtre*. Op.cit., p.44.

3 *Ibid*. p.32.

matériellement avec la bourgeoisie, mais plutôt celui d'une société à la fois insensible aux misères des siens et qui y prend plaisir :

« - À l'instar des habitants de ses contrées il danse la tête en bas.

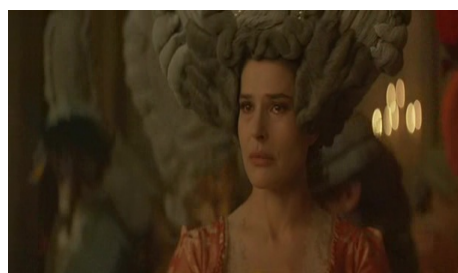
- Marquis des antipodes... Comme c'est ingénieux ! Digne d'un Voltaire (...)

- Demain des enfants de chez moi vont mourir, ils mourront de ce ridicule qui m'éclabousse aujourd'hui. Vous enviez l'esprit mordant de Monsieur de Voltaire, le grand homme aurait pleuré lui, car il était d'une ridicule sensibilité au malheur humain. Qui sera la prochaine victime ? Qui recevra en plein face un trait si spirituel qu'une famille tombera dans la précarité ? Vous, vous peut-être... À moins que vous n'ayez le bonheur de cracher à la figure de votre voisin. »¹

Suite à ce discours, le réalisateur réussit à montrer, par un très grand contraste entre l'indifférence des assistants qui se remettent aussitôt à danser comme si de rien n'était et une comtesse de Blayac émue qui prend conscience de sa bassesse au sein de cette foule de personnages masqués, la grandeur que peut atteindre l'insensibilité humaine :



2



3

L'affrontement entre l'humanisme et le matérialisme est un des maux qui guettent le plus l'Homme des Lumières et contre lequel il se doit d'être immunisé. Le héros de *La Porte du non-retour* en fait les frais⁴ par son implication forcée dans le monde de la traite négrière. Ce roman, présenté comme les mémoires d'un homme qui, à défaut d'avoir le courage de ses idées au moment même de son implication dans l'esclavagisme⁵, fait de la vie de l'Homme, à travers la métaphore du voyage qui forme le quotidien du négrier, une odyssée vers la recherche du perfectionnement personnel :

1 *Ridicule*. Op.cit., 04 min 30 sec.

2 *Ibid.* 01h 32 min 56 sec.

3 *Ibid.* 01h 33 min 10 sec.

4 « Je me suis longtemps interrogé, à partir de ce jour, sur cette singulière aberration qui faisait que, face à des spectacles aussi inhumains, nous restions de glace.

J'y vois la conséquence d'une éducation qui, lorsqu'elle parlait des bienfaits du commerce, et donc de notre bien-être, devait à l'esclavage, éradiquer l'envers du décor : la condition des nègres. » *La Porte du non-retour*. Op.cit., p.76.

5 « Le temps qui me reste à vivre - il serait plus juste de dire à survivre -, je vais le consacrer à évoquer mes amours et à exprimer ma philosophie : les uns dictés par la passion, l'autre par le sens de la justice qui, au fil du temps, a fait du négrier que j'étais un défenseur de l'abolitionnisme. » *Ibid.* p.10.

« Passer d'un continent à un autre, avoir, chaque matin, à ré-entreprendre son existence comme on fait le ménage, affronter les caprices de la mer et du ciel, oblige à réfléchir sur nous-même, aux relations avec nos proches et ceux qui nous ressemblent sans forcément s'identifier à nous. Cette remise en question de ma personne est devenue constante et l'est restée tout le temps du voyage de retour. »¹

Une remise en question constante, une envie de perfectionnement et un intérêt pour la recherche identitaire sont ce qui caractérise l'Homme éclairé de tout temps. Embarqué dans ce voyage qu'est la vie, il est armé des principes des Lumières contre les maux qui le guettent ; il défend sa liberté pour l'accès au savoir, considère les autres comme étant ses semblables et évite toute tentation du mal, qu'elle lui soit interne ou externe. Ce combat que mène l'individu émancipé contre lui-même et contre la société n'est pas toujours compris et lui est souvent source d'une infinité de problèmes ; le prochain chapitre, sera l'occasion de voir, à travers une métaphore cinématographique, comment Tom Tykwer montre cet aspect de l'engagement éclairé et quelle fin lui prédit-il.

¹ *Ibid.* p.91.

c) – L’Homme éclairé : ennemi public numéro un

L’engagement dont font preuve les œuvres du phénomène artistique s’intéressant au siècle des Lumières ne pouvait être complet sans proposer au public une image qui représenterait l’Homme moderne éclairé. En se basant sur les principes de la philosophie des Lumières - l’émancipation, l’humanisme et l’universalisme - les artistes donnent aux spectateurs et lecteurs une image dans laquelle il pourrait se projeter ; ils lui présentent les spécificités de l’héritier des Lumières, un individu dont les qualités et positions idéologiques font en sorte qu’il mette l’être humain et son épanouissement au centre de toutes les considérations.

Ce semblant de perfection auquel doit prétendre l’Homme, en plus d’être à la base difficile comme toute entreprise visant l’excellence, ne sera pas de tout repos. Loin d’être accepté par une majorité qui se morfond dans l’obscurité qui l’entoure, ce changement qui rapproche l’individu du philosophe est souvent exécré par une société ne voulant pas amorcer un changement, quelque positif qu’il soit, en se battant afin de garder les choses dans l’ordre/désordre dans lequel elles sont.

Tout au long de la présente thèse, nous avons eu l’occasion de nous rendre compte de la gravité d’une situation que la période contemporaine et celle d’antan partagent. Ce chapitre aura pour objectif de mettre la lumière sur la manière avec laquelle la société s’oppose au projet d’émancipation de ses citoyens. Seul contre tous, l’Homme qui s’engage dans la voie des Lumières est perçu comme un parjure ennemi de tous.

Pour rendre explicite cette dimension, nous allons, pour une fois, nous concentrer sur l’analyse d’une seule et unique œuvre : *Le parfum* de Tom Tykwer. La raison pour laquelle ce choix a été fait est simple, elle vient du fait que ce film peut être lu comme une grande métaphore des problèmes auquel l’Homme éclairé fait face, des problèmes qui

proviennent de la différence entre l'essence de ses actes et l'angle à travers lequel ils sont perçus.

Comment se déploie cette métaphore tout au long du film ? Quels sont les indices qui vont dans le sens de cette lecture ? Par quels moyens la volonté de changer vers le meilleur est-elle représentée à l'écran ? Entre odeur, savoir et principes des Lumières existe-t-il un quelconque lien ? De quelle manière les différents voyages qu'entame le personnage principal du film rappellent-ils ceux du philosophe et de l'Homme éclairé moderne ? Existe-t-il vraiment un meurtre dans ce film censé représenter un tueur en série ? La réponse à toutes ces questions permettra de saisir les avertissements donnés par les artistes à l'Homme voulant passer de l'obscurantisme à la lumière, des avertissements qui se retrouvent condensés et métaphorisés en une seule œuvre de fiction.

En adaptant le roman de Patrick Süskind, Tykwer Tom prend un risque auquel de très grands noms du cinéma, tels que Stanley Kubrick, Milan Forman et Martin Scorsese, se sont refusés. La difficulté de traduire l'onirisme inhérent au roman, l'impossibilité d'exprimer le monde des odeurs par des images et l'atypisme du personnage principal Jean-Baptiste Grenouille sont les majeures contraintes auxquelles le réalisateur a été confronté.

Ce film, censé raconter l'histoire imaginaire d'un tueur en série au destin tragique dans une France fidèle à celle du XVIIIème siècle, nombreux y ont vu, en convertissant les parfums en notes musicales, un parallélisme entre la relation de Jean-Baptiste Grenouille et Baldini et celle du duo maître-apprenti que forment Mozart et Salieri. Cette lecture, quelque cohérente qu'elle soit, n'est pas celle qui nous intéresse ; grâce aux idées véhiculées par les Lumières, c'est en philosophe / Homme éclairé que nous apercevons le personnage principal du film.

Dès le début, Tykwer Tom donne des indices sur la supériorité qu'a Grenouille sur une population qui le rejette. Enchaîné, et présenté tel une bête à une foule déchaînée, la faiblesse occasionnelle du personnage contraste fortement avec la position dans laquelle il est représenté. Malgré sa présentation au spectateur dans une mauvaise posture, le fait qu'il soit positionné en hauteur par rapport à la foule, et que l'angle de prise de vue en plongé choisi pour filmer cette dernière l'écrase, prouve que le véritable ordre des choses n'est pas celui apparent au premier abord.



1

En faisant en sorte qu'il y ait une différence entre la nature de ce qui est présenté au spectateur et la manière avec laquelle ceci est fait, le réalisateur réussit à la fois de garder étroitement liées et séparées deux visions distinctes : la sienne et celle des contemporains de Jean-Baptiste Grenouille. Incompris, comme beaucoup de philosophes de son siècle, ce dernier est rejeté par des individus qui le trouvent différent et qui perçoivent ses actes comme de monstrueuses hérésies. Cette différence qu'il a avec les autres, est présentée au spectateur à travers son don :

« À cinq ans, Jean-Baptiste ne pouvait toujours pas parler, mais il était né avec un don qui le rendait unique aux yeux de l'humanité. Ce n'était pas que les autres enfants le haïssaient, c'est qu'il les troublait. Petit à petit, il se rendit compte que son odorat phénoménal était un don qui lui avait été octroyé à lui et à lui seul. Lorsque Jean-Baptiste apprit enfin à parler, il découvrit que la langue courante n'était pas suffisante pour désigner toutes les expériences olfactives qu'il avait collectionnées en lui-même... »²

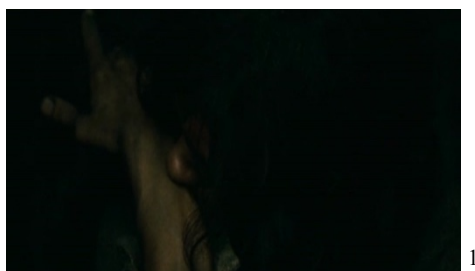
Le caractère unique de ce personnage est lié à la haine que lui vouent les autres. Quelqu'innocents que puissent être les jeunes enfants, ils ne peuvent s'empêcher d'avoir une attitude négative face à celui qui leur est différent. Si cette distance est montrée dans un premier lieu à travers une qualité fictionnelle propre au personnage lui-même, elle est par la suite liée à la communication et le langage. Ce passage de l'odeur vers la parole va dans le sens de la double vision proposée par le réalisateur, la première traduit le regard de ceux qui rejettent sans comprendre au moment où la seconde est celle qu'il partage avec Jean-Baptiste Grenouille.

Si le langage des mots lui paraît handicapant, c'est parce qu'il le limite. Tel un enfant n'ayant pas un vocabulaire conséquent pouvant exprimer toutes ses idées, le moyen de communication propre aux non-éclairés ne peut servir à exprimer toute la profondeur du monde des odeurs propre à l'illuminé. Quand bien même il est capable de parler et s'exprimer, autrement dit en possédant une certaine maîtrise de la parole et de la langue,

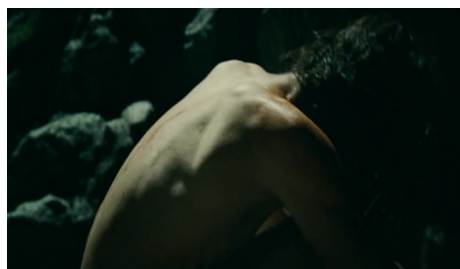
1 *Le parfum*. Op.cit., 02 min 15 sec.

2 *Ibid.* 09 min 18 sec.

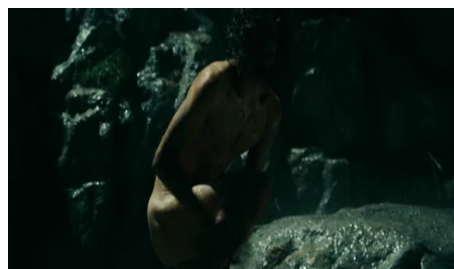
Grenouille ne peut s'empêcher d'avoir un sentiment de manque quant aux possibilités qu'il a de pouvoir s'exprimer :



1



2



3

Ce manque que ressent Grenouille est exprimé à l'écran par un dénuement du personnage. Cette prise de conscience, lorsqu'elle est liée au fait de communiquer, à l'importance métaphorique qui lui est donnée par la représentation d'un personnage totalement nu et à l'allégorie philosophique que nous jugeons inhérente au film, cette odeur qu'il ne possède pas, et dont la possession est l'œuvre d'une vie, n'est autre que le savoir. Le narrateur, voix-off guidant le spectateur dans sa connaissance de Jean-Baptiste Grenouille et de son univers, donne énormément d'indices qui vont dans le sens de cette lecture :

« Il y avait un millier d'odeurs dans ses vêtements, l'odeur du sable, de la pierre, de la mousse, même l'odeur d'un saucisson qu'il avait mangé des semaines plutôt, il ne manquait qu'une seule odeur : la sienne. Pour la première fois de sa vie, Grenouille réalisa qu'il n'avait pas d'odeur à lui, il réalisa que depuis toujours, il n'existait pas aux yeux des autres. Du coup, il eut peur de s'oublier lui-même comme si... il n'existait pas. Le lendemain, aux premières lueurs du jour, Grenouille avait élaboré un nouveau plan, il devait poursuivre son voyage (...) il montrerait au monde que non seulement il existait, qu'il était quelqu'un mais aussi qu'il était exceptionnel. »⁴

Cette prise de conscience, en plus de permettre au personnage principal du film *Le parfum* de se rendre compte à quel point sa marge d'apprentissage est grande, elle lui procure une raison de vivre qui se voit être en accord avec les éléments caractérisant

1 *Le parfum*. Op.cit., 59 min 06 sec.

2 *Ibid.* 59 min 58 sec.

3 *Ibid.* 59 min 48 sec.

4 *Ibid.* 59 min 18 sec.

l'Homme des Lumières : la recherche identitaire. Ce manque d'odeur, qui n'est autre que le manque de savoir et de culture, est à la base d'un voyage qui a pour but de lui permettre de « posséder tout ce que le monde pouvait offrir comme différentes senteurs, à la seule condition que ces senteurs soient nouvelles »¹.

Ce projet démesuré qu'est la possession de toutes les senteurs est semblable à un autre qui a marqué l'Histoire : *l'Encyclopédie*. Tout comme Diderot et D'Alembert, Jean-Baptiste Grenouille consacre sa vie à la récolte et l'archivage des différentes odeurs existantes. Ce dessein olfactif possède les mêmes démesure et ambition que celui voulant proposer à l'humanité toutes les formes de savoir dans une même et unique œuvre.

À l'instar des philosophes, la réussite de cette entreprise ne peut se faire sans du talent, de l'apprentissage et de l'expérimentation. Le laboratoire du professeur Baldini n'est pas sans rappeler l'espace de travail dont pourrait user un chercheur, le talent de Grenouille, quant à lui, apparaît lorsqu'il réussit l'exploit de donner la formule exacte du parfum *Amour et psyché* et de le reproduire.

Lorsque Grenouille devient officiellement l'élève de Baldini, il continue sa quête du savoir en essayant d'accéder au secret de la sauvegarde des odeurs :

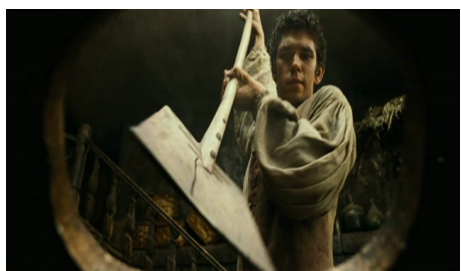
- « - Jean-Baptiste, Jean-Baptiste... Qu'est ce qui se passe ?
- Maître, je dois apprendre comment capturer les odeurs
- Mais enfin, de quoi tu parles ?
- Je veux savoir comment capturer les odeurs, les enfermer à jamais.
- Tu veux dire préserver ?
- Vous devez m'apprendre ça...
- Oui d'accord, calme toi mon petit, calme toi... on a encore beaucoup de travail. »²

Encore une fois, le lien entre l'entreprise encyclopédique et celle de Grenouille portant sur le monde des odeurs est des plus manifestes. La préservation que recherche à réaliser ce dernier peut être perçue comme l'équivalent de l'impression grâce à laquelle les philosophes arrivent à sauvegarder leur savoir et le proposer au plus grand nombre. Au moment où Diderot et ses collaborateurs pouvaient bénéficier d'une invention datant du

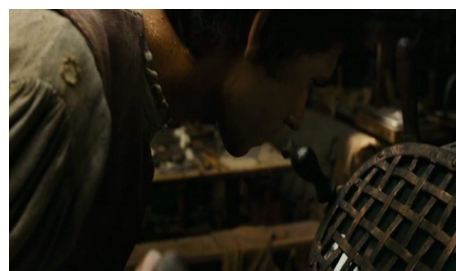
¹ *Le parfum*. Op.cit., 13 min 36 sec.

² *Ibid.* 46 min 30 sec.

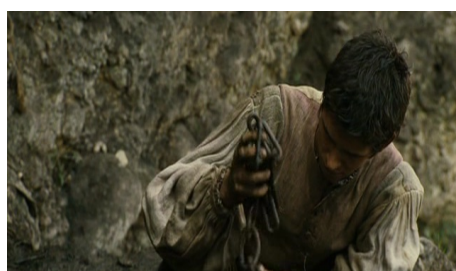
XVème siècle pour réussir leur objectif, le représentant des Lumières dans ce film a recours à l'expérimentation pour en faire de même :



1



2



3

L'échec de la technique que lui a apprise son maître mène Grenouille vers un énième voyage. Ce déplacement dans l'espace est à l'image des périples spirituels communs aux philosophes et à tout Homme éclairé cherchant à être la base d'un important changement. Arrivé à destination, il apprend la technique du « mystérieux art de l'enfleurage » et entame la création de son ultime parfum, l'œuvre de toute une vie, par le meurtre de jeunes femmes dont il conserve l'odeur.

D'aucuns pourraient trouver que cet acte décrédibilise totalement la lecture selon laquelle Jean-Baptiste Grenouille serait l'allégorie de l'Homme éclairé. La barbarie dont il fait preuve est à l'encontre des principes les plus basiques de la philosophie des Lumières. Ceci dit, il existe tout au long du film des éléments pouvant prouver que le concept de meurtre est à la fois équivoque et dépend du prisme à travers lequel il est perçu.

Le premier élément pouvant confirmer que ce crime n'en est en réalité pas un est le fait que Grenouille est impliqué, à son insu, dans différentes morts. Son premier cri envoie sa mère à la potence, sa vente fait perdre à Madame Gaillard et à Grimal la vie et son départ de chez Baldini est suivi d'un sommeil sans réveil de ce dernier :

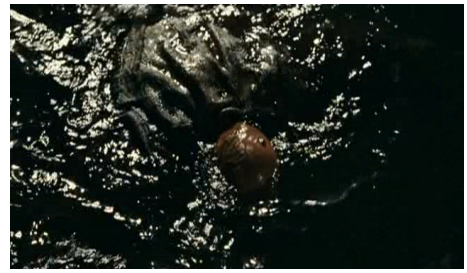
1 *Le parfum*. Op.cit., 50 min 55 sec.

2 *Ibid.* 51 min 02 sec.

3 *Ibid.* 50 min 44 sec.



1



2

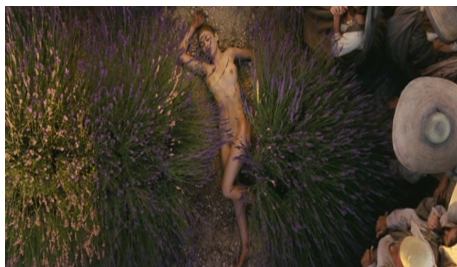


3



4

À l'exception de son maître, toutes les personnes ayant eu un lien avec Jean-Baptiste Grenouille sont mortes d'une manière violente. Le fait que ces meurtres dont il n'est pas responsable lui soient liés, pourrait remettre en cause ceux qui lui sont attribués. En prenant en considération la différence entre le prisme du réalisateur véhiculé par sa technique et celui des contemporains du personnage principal présent dans le contenu des images, le côté artistique des pseudo-meurtres de Grenouille et la délicatesse qui leur est inhérente montrent que le meurtre est plus une représentation qu'un fait :



5



6

En appendice au contraste entre la beauté de la mise en scène de ces cadavres et de ceux ayant côtoyé Grenouille, le fait que les corps de toutes ces femmes soient retrouvés intacts dénué l'acte menant à leur trépas de toutes les spécificités en faisant un meurtre. Tenant plus du peintre que du meurtrier, faisant plus preuve de délicatesse que de brutalité, Grenouille pousse le spectateur à revoir sa position. La beauté des dispositions des corps

1 *Le parfum*. Op.cit., 06 min 43 sec.

2 *Ibid.* 43 min 28 sec.

3 *Ibid.* 12 min 27 sec.

4 *Ibid.* 55 min 55 sec.

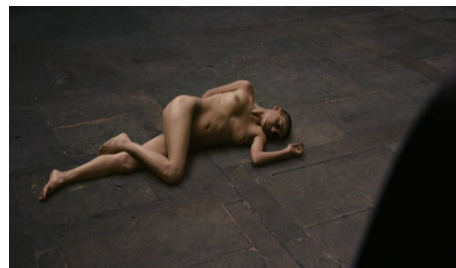
5 *Ibid.* 01 h 27 min 21 sec.

6 *Ibid.* 01 h 48 min 03 sec.

invite celui qui les regarde à considérer la possibilité qu'il perçoive les événements à travers un prisme erroné.



1



2

S'il y a bien un meurtre que commet Jean-Baptiste Grenouille, comme la totalité des gens éclairés, c'est celui de l'obscurantisme, de l'extrémisme, du manque d'humanisme... et de tous les maux qui guettent l'humanité et font que les tragédies dont elle est coupable et témoin ne font que se multiplier et s'empirer. Le grand attachement qu'ont les personnes non-éclairées pour leurs prises de position conduit à un attachement qui fait en sorte qu'ils se les représentent comme étant des êtres de chair et de sang dont la sacralité empêche la destruction.

Le dernier élément qui prouve que ces meurtres ne sont que symboliques, et que Jean-Baptiste Grenouille est du côté de la philosophie et non du crime, c'est la finalité qu'il donne à son entreprise. Tout en possédant un pouvoir supérieur à celui économique, royal ou encore religieux, il ne l'utilise pas pour des fins personnelles, mais dans une visée humaniste : celle de commander l'amour de l'humanité :

« Pendant ce temps, Grenouille était déjà à mi-chemin de Paris. Il avait assez de parfum pour asservir le monde entier s'il le désirait, il pouvait se rendre à Versailles et se faire baiser les pieds par le roi, il pouvait écrire au pape une lettre parfumée et se présenter comme le nouveau messie, il pouvait faire tout cela et bien plus encore, il possédait un pouvoir bien plus puissant que celui de l'argent de la peur ou de la mort, le pouvoir invincible de commander l'amour de l'humanité. »³



Envoyé à la mort dès sa naissance, rejeté par la société et honni pour des monstruosité dont il est innocent, Jean-Baptiste Grenouille représente la condition de tout Homme des Lumières prêt à se sacrifier pour réussir le changement contre lequel sa société

1 *Le parfum*. Op.cit., 01 h 27 min 30 sec.

2 *Ibid.* 01 h 29 min 36 sec.

3 *Ibid.* 02 h 02 min 25 sec.

s'oppose. *Le Parfum*, en montrant en parallèle deux vision distinctes, l'une des contemporains de Grenouille et l'autre du réalisateur, réussit à filer une métaphore voulant que tout changement positif, spécialement celui mené à l'encontre de l'infâme comme dirait Voltaire, ne soit pas toujours perçu tel que son auteur le conçoit. Ce film, en ayant recours à la fiction et au voyage temporel, modernise le concept de philosophe et met toute personne éclairée en garde contre la difficulté de la tâche qui l'attend ; puisque même en voulant bien faire, elle risque de passer pour une meurtrière.

Conclusion

Le moins que l'on puisse dire c'est que le phénomène artistique auquel nous nous sommes attelé à l'analyse est un projet fort complet. Ne se contentant pas seulement de laisser les lecteurs et spectateurs face à une triste image passée qui n'est pas sans leur rappeler la leur, les auteurs analysés réussissent en même temps à les rendre conscients de l'endroit où le bât blesse et leur proposent des solutions pour pallier cette fâcheuse condition.

Une fois que nous avons réussi à cerner l'imaginaire du XVIIIème siècle dans ces œuvres et mettre le doigt sur les tares sociales que les périodes moderne et révolue partagent, la troisième et dernière partie a servi, à la fois, à définir la position de ces romanciers et cinéastes par rapport au potentiel impact que pourrait avoir leur art sur la société et à proposer à l'Homme éclairé moderne un exemple dans lequel il pourrait se reconnaître.

Ainsi donc, la présente partie s'est déclinée en deux grands chapitres distincts. Dans le premier nous avons exploré la part d'engagement intra et extra fictionnel en mettant l'accent sur la différence qu'instaurent ces auteurs entre militantisme et humanisme ; une différence qui prend tout son sens dans les pouvoirs dont ils investissent l'art en général et l'écriture en particulier. Le deuxième, quant à lui, a servi à présenter des caractéristiques intemporelles de l'Homme adoptant la philosophie des Lumières, un Homme qui se connaît vraiment, qui est conscient de tout ce qui l'entoure et qui modernise le concept de philosophe.

Conclusion générale

Sans un intérêt pour l'actualité littéraire et cinématographique, la présente recherche n'aurait pas pu avoir lieu. En partant d'une observation qui s'appliquait au domaine du roman, à savoir le fort intérêt pour le siècle des Lumières, la curiosité et l'esprit critique nous ont amené à chercher du côté du cinéma pour voir si la tendance était la même : c'était bel et bien le cas. Nous avons vu dans ce retour artistique vers le passé non pas un épiphénomène sans grande importance mais plutôt un sujet de recherche sérieux pouvant mener à l'adoption d'un regard nouveau sur les créations romanesques et filmiques contemporaines et sur la période actuelle.

Afin que le présent travail de recherche puisse avoir lieu, il ne suffisait pas de détecter le phénomène, il a fallu avant toute chose s'assurer de sa légitimité en le délimitant chronologiquement, en choisir un échantillon représentatif et finir par sélectionner les approches critiques pouvant permettre de mener à bien ce travail et faire ressortir toute la richesse inhérente au phénomène constaté.

Grâce à la puissance de cet outil souvent sous-exploité qu'est internet, nous avons pu avoir accès à toutes les créations cinématographiques et romanesques ayant choisi comme base à leurs fictions le XVIIIème siècle. Remontant jusqu'aux années cinquante du siècle dernier, nous avons découvert que le phénomène relevé, dont la période d'apogée prend place entre 1990 et 2010, compte pas moins d'une cinquantaine d'œuvres. Ce nombre important, en plus de valider notre hypothèse de départ, a représenté une difficulté à surmonter : comment parvenir à analyser un phénomène aussi important tout en respectant les limites qu'impose la nature d'une recherche doctorale ?

Ce qui dans un premier abord pouvait sembler comme une contrainte, nous a permis par la suite d'établir une cohésion au sein de l'échantillon choisi pour l'analyse. Ne pouvant réussir à décortiquer plus de cinquante romans et films tout en respectant le temps imparti

à la recherche et surtout en allant en profondeur dans les lectures entreprises, différentes phases de sélection nous ont permis de ne garder « que » vingt-et-un romans et films. Toutes ces créations ont ceci de commun qu'elles représentent la vision d'un artiste français, que leurs fictions se passent en France et qu'elles ont été publiées entre 1990 et 2010. Ainsi donc, en plus de réduire sensiblement le nombre d'œuvres sur lesquelles nous nous sommes concentré, cette sélection a permis de créer une homogénéité au sein du corpus et surtout de l'étude.

Une fois le corpus définitif choisi et notre approche critique multiple sélectionnée, il ne restait plus qu'à proposer des hypothèses d'interprétation au phénomène relevé. L'objectif principal de notre recherche étant de considérer l'intérêt pour le XVIIIème siècle comme un geste purement herméneutique, nous avons tenté de répondre à plusieurs questions : Pourquoi un tel retour vers le passé ? Qu'exprime-t-il ? Quel regard ont les artistes contemporains sur le siècle des Lumières ? Des rapprochements peuvent-ils être faits entre le XVIIIème et le XXIème siècle ? Les critiques faites à la période des Lumières sont-elles applicables à la nôtre ?

Pour répondre à toutes ces questions, nous avons choisi de diviser la présente thèse en trois grandes parties. La première a été l'occasion de cerner le regard que les artistes contemporains portent sur la période passée qu'ils représentent dans leurs œuvres, au moment où la deuxième était centrée sur l'étude des rapprochements pouvant être faits entre les tares sociales d'antan et d'aujourd'hui, et la dernière avait pour but d'analyser ce qui fait que le phénomène étudié n'est pas qu'une simple critique mais plutôt la proposition d'un ensemble de solutions inspirées de la philosophie des Lumières.

Pour commencer, il nous a fallu fractionner le XVIIIème siècle afin de mieux le cerner. Ainsi, le premier chapitre a été consacré à l'espace ; trois types de lieux ont attiré notre attention par tout l'intérêt qui leur a été consacré dans notre corpus : la prison, le monastère/hôpital et les maisons closes/Versailles. En analysant la part de liberté offerte à chacun des occupants de ces espaces, nous sommes sortis avec une image plutôt équivoque de la liberté ; en effet, elle n'est pas liée à l'espace mais plutôt à l'individu lui-même.

Au sein d'une prison l'artiste, par sa volonté et la latitude de son imagination, peut être plus libre qu'un Homme à l'extérieur d'une cellule mais dont l'esprit est enfermé dans l'intolérance et le dogme. Le monastère et l'hôpital, deux institutions censées veiller au

bien-être physique et spirituel de l'individu, sont, elles aussi, sujettes à ambiguïté. Loin de remplir leur fonction première, elles participent plutôt au manque d'émancipation et font en sorte que la seule liberté que peut avoir l'individu soit une dépendance envers ce qu'elles proposent. La comparaison improbable entre les maisons closes et Versailles nous a permis, elle aussi, de confirmer l'ambiguïté dont ces artistes revêtent l'espace du siècle des Lumières. Toujours en rapport avec la liberté, Marie-Antoinette avec toutes les obligations qui sont siennes et dues à son rang, se retrouve moins libre qu'une prostituée devant vendre son corps pour survivre ; encore une fois, la liberté est là où on l'attend le moins et n'est pas liée à l'espace, mais plutôt à la condition de la personne.

Si pour les romanciers et les cinéastes contemporains l'espace du siècle des Lumières est un espace qui reflète l'emprisonnement idéologique d'une majorité, les événements importants de ce siècle, quant à eux, représentent son côté violent, voire son manque d'humanisme. En ne s'intéressant qu'à la part la plus sombre de la Révolution française, à savoir la Terreur, ces auteurs mettent l'accent sur la violence et la barbarie de l'Homme, et laisse leur public face à des questionnements sur l'obligation d'accommodement ou non à la violence. En appendice au fait de montrer à quel point l'Histoire peut être violente, ces artistes ont également montré toute l'injustice dont elle peut faire preuve. À travers leurs fictions, ils proposent à leur public de vivre les événements connus à travers un prisme autre que celui convenu, redonnant à des événements politiques et historiques un caractère plus humain.

Le troisième chapitre de cette partie a été consacré à la société humaine constituant le siècle des Lumières tel qu'il est montré par le phénomène qui s'y intéresse. Dans un premier lieu, nous nous sommes intéressé à l'un des personnages les plus influents et influençable de la Révolution française : la foule. En analysant les traits caractéristiques de ce personnage à la fois unique et multiple, les raisons de la violence précédemment mises en relief deviennent plus claires. Ensuite, nous nous sommes tourné vers la représentation de deux des plus éminents philosophes de ce siècle : Voltaire et Diderot. Par la comparaison du portrait officiel formé par les critiques et ceux des romanciers et cinéastes nous intéressant, nous nous sommes rendu compte que l'Homme en général et le philosophe en particulier dépasse sa simple condition d'être humain pour muer en un ensemble de symboles et d'idées. Le dernier sous-chapitre de cette partie a, quant à lui, été l'occasion de confirmer l'hypothèse selon laquelle la fiction peut faire preuve d'une justice

supérieure à l'Histoire officielle puisqu'elle réussit à sortir de l'ombre des personnalités que l'on a qualifiées « d'oubliés de l'Histoire ».

Dans la seconde partie de la présente thèse, nous nous sommes penché sur les tares sociales que présente le XVIIIème siècle dans les films et romans de notre corpus. Ces vices ont été mesurés à l'aune des principes des Lumières, à savoir l'autonomie, l'humanisme et l'universalisme, et comparés, tout au long des trois chapitres de cette partie, à ceux d'aujourd'hui.

Encore une fois, c'est par la liberté que nous avons entamé notre étude. Comme le principe premier des Lumières est l'autonomie, il nous a semblé judicieux d'analyser les dangers qui la guettent. Aussi improbable que cela puisse paraître, notre première conclusion était que le plus grand danger pour l'autonomie de l'individu c'est sa propre personne. En étant prisonnier de l'étroitesse de son esprit, l'Homme, même dans un domaine nécessitant une grande latitude tel l'art, peut manquer de liberté et se contenter de suivre des règles qui lui sont imposées. Lorsque l'individu n'est pas son propre geôlier, c'est l'Église qui joue ce rôle. Loin d'être représentée comme menant au bonheur christique, l'institution religieuse ne fait que cultiver l'ignorance et s'opposer au savoir afin de garder intactes les chaînes par lesquelles elle assujettit ses disciples. Tout aussi improbable et inattendu que la personne elle-même ou encore la religion, c'est le cocon familial qui peut devenir castrateur et étouffant. Cela dit, son danger est d'autant plus grand qu'il guette l'enfant depuis son plus jeune âge et peut prendre l'apparence d'un acte censé planter les graines de l'émancipation : l'éducation.

Si les Lumières font de la liberté un droit essentiel pour tout individu, ils proposent également deux concepts qui, à la fois, le complètent et le contrôlent : l'humanisme et l'universalisme. Tout comme la liberté de l'Homme est compromise, le deuxième chapitre de cette deuxième partie a été pour nous l'occasion de nous rendre compte que son humanisme l'est également. À grande échelle, c'est l'État qui fait preuve d'un manque d'intérêt pour l'Homme. Ne se souciant que de son règne et de ses intérêts, les différents dirigeants des sociétés qui nous sont présentés ne donnent aucune importance au bonheur des hommes, seules leurs survivances et continuités comptent pour eux. L'individu lui-même n'est pas en reste puisque sa barbarie et l'ingéniosité avec laquelle il réussit à blesser son prochain n'ont aucune limite. L'humanité est représentée, dans toutes ses composantes, d'une vile manière.

Le troisième et dernier pilier de la philosophie des Lumières qui nous a permis d'approcher les tares sociales que partagent le XVIIIème siècle et le XXIème n'est autre que l'universalisme. Vu que le précédent chapitre nous avait permis de nous rendre compte que l'amour du prochain était presque inexistant, il nous semblait difficile de croire que l'individu puisse avoir une vision universaliste. Dans le premier sous-chapitre, nous avons mis en relief le rapprochement établi par les différents auteurs entre l'esclavagisme et le mariage, un rapprochement, plutôt métaphorique, qui en dit long à la fois sur la condition des noirs d'antan et des différents paramètres qui régissent les relations homme-femme. Dans le second sous-chapitre, notre attention s'est tournée vers la condition de cette dernière. Le constat n'était pas des plus positifs : dans une société entièrement machiste, la femme, quelque puissent être ses exploits ou son excellence dans les domaines politique, scientifique ou encore artistique, est toujours considérée injustement comme inférieure à l'élément masculin. Cette crise universaliste s'est vue confirmée dans le troisième et dernier sous-chapitre de cette partie, un sous-chapitre où nous avons étudié, le rapport qu'entretient l'individu avec l'altérité. Force est de constater que tout comme pour la femme, l'homme de couleur, l'homosexuel ou l'individu d'une autre origine sont dénigrés et perçus comme inférieurs.

La dernière partie de la présente thèse nous avons choisi de la diviser en deux chapitres. Après avoir analysé les tenants et les aboutissants d'un retour vers le passé et que nous avons relevé tout son potentiel critique, nous nous sommes intéressé à la manière avec laquelle le phénomène, centre de notre intérêt, conçoit le futur. Pour ce faire, nous avons, dans un premier temps, mis le point sur la place que donnent ces auteurs à l'art et comment ils définissent le rôle qu'il peut jouer dans la société. Dans un second temps, nous avons évalué la solution anthropocentrique qu'ils proposent aux problèmes déjà soulevés.

Il nous a semblé évident, après tous les liens que nous avons relevés entre la représentation et l'actualité que les artistes qui nous intéressent ne sont pas adeptes de la vision parnassienne voulant que la seule finalité de l'art soit l'art lui-même. Afin de vérifier la validité de cette hypothèse, nous avons analysé la manière avec laquelle est évoqué l'engagement au sein des œuvres. La conclusion de cette analyse est la suivante : les romanciers et cinéastes sont en faveur de l'engagement artistique, à la seule condition que cet engagement soit non un militantisme politisé mais plutôt une prise de position humaniste, émancipatoire et universaliste. Ensuite, nous avons décortiqué la place donnée

à l'écriture dans les films et romans de ce phénomène artistique. Toujours dans la même logique, l'idée véhiculée par la majorité de ces romans et films est que l'écriture est un très grand pouvoir entre les mains de celui qui le manie ; il lui permet de manipuler, dénoncer, communiquer. C'est un pouvoir qui peut être considéré comme synonyme de vie, de libération ou encore de philanthropie. L'art n'est pas en reste, puisque, présenté non seulement comme un pouvoir mais plutôt comme une dimension à part entière de l'existence, il est dévoilé comme une part importante et indissociable de la vie des individus. En filant la métaphore du *theatrum mundi*, les différents auteurs confirment leur vision de l'art et de sa vitalité dans les affaires des hommes.

Pour être en accord avec l'engagement éclairé qu'il prône, ce phénomène artistique se devait de proposer une solution aux innombrables problèmes sociaux qu'il a soulevés. En partant du principe que le manque d'émancipation, d'humanisme ou encore d'universalisme a pour cause centrale l'être humain, la solution se devait de lui être liée également. Ainsi, les romanciers et les cinéastes s'étant intéressés au XVIIIème siècle brossent, à travers les différents personnages qu'ils ont créés, le portrait idéal de l'Homme moderne éclairé. Cet Homme est dans une éternelle recherche identitaire et ne considère aucune loi – même celle de la nature – comme sacrée au point de ne pouvoir la dépasser. Cette remise en question privée suppose l'existence d'une autre externe qui concerne la société dans son ensemble. Engagé tout comme le démiurge lui ayant donné vie, il défend sa liberté, celle de ses semblables et croit en un idéal des Lumières. Cela dit, et quelque nobles que puissent être les changements positifs qu'entreprend l'individu dans son périple vers les Lumières, il se doit de toujours rester conscient que la perception sociale ne sera nullement clémente à son égard.

Ainsi, il devient clair que le XVIIIème siècle et le début du XXIème siècle sont deux périodes de l'Histoire qui ont infiniment de choses en commun. Représenter l'une et pointer du doigt ses maux pour en proposer des solutions revient à en faire, par parallélisme et allégorie, de même pour l'autre.

Pour finir, il serait juste de dire que le présent travail n'est que le début d'un projet de recherche infiniment plus grand. En effet, cette réflexion pourrait être complétée par l'intégration de l'ensemble des films et romans constituant le phénomène artistique s'intéressant au XVIIIème siècle. En appendice à cela, d'autres pistes - comme la peinture, le théâtre, le jeux-vidéo, le manga, le dessin-animé... autant de supports qui s'intéressent

également au siècle des Lumières et qui touchent un très large public -, se doivent d'être envisagées. Il serait également très intéressant que d'autres lectures puissent avoir lieu puisque la nôtre, quand bien même nous la voulons aussi objective que possible, n'en demeure qu'une parmi une infinité possible ; nous croyons fermement qu'il y a autant de lectures que de lecteurs. Ce phénomène est d'une richesse telle qu'une seule et unique interprétation ne pourrait relever tous ses détails. Nous espérons que le présent travail saura intéresser et les amoureux du XVIIIème siècle et ceux s'intéressant aux productions artistiques contemporaines et qu'il donnera surtout envie à d'autres d'explorer ce vaste champ d'étude encore très fertile.

Index onomastique

Aghion Gabriel : 20, 110, 111, 112, 143, 144, 145, 146, 152, 153, 154, 202, 203, 204, 215, 216, 241, 259, 260.

Ameur-Zaimech Rabah : 21, 113.

Audeguy Stéphane : 21, 38, 40, 41, 60, 175, 204, 236, 239, 253.

Barthes Roland : 214, 216, 218.

Bigot Christophe : 20, 31, 82, 41, 69, 70, 82, 83, 97, 228, 243.

Boulad-Ayoub Josiane : 159, 160, 178.

Bourneuf Roland : 31.

Chandernagore Françoise : 22, 116, 117, 118, 135, 155, 156.

Coppola Sofia : 21, 58, 59, 60, 62, 63, 70, 71, 72, 73, 253.

Denis Benoît : 21.

Didier Marie : 22, 44, 45, 46, 47, 122, 123, 135, 172, 173, 216, 261.

Diwo Jean : 21, 143, 175, 176, 186, 187, 195, 196, 197, 243, 248, 249, 256, 257, 258, 259.

Dupont Alphonse : 107.

Edouard Molinaro : 20, 34, 36, 37, 38, 41, 100, 101, 218, 219, 240, 241, 246, 247.

Féret René : 21, 55, 118, 119, 120, 121, 250, 251.

Foucault Michel : 29, 30, 41, 44, 48, 54.

Gans Christophe : 22, 61, 163, 164, 165, 199, 200, 201.

Jacquot Benoît: 20, 38, 39, 40, 41, 85, 86, 87, 88, 89, 98, 99, 173, 185.

Jahan Sébastien: 57, 182, 183, 185, 186.

Jauss Hans Robert : 128.

Jolibert Bernard : 194.

Kant Emmanuel : 129, 136, 139, 141, 148, 149.

Krawczyk Gérard : 22, 136, 137, 184.

Le Bon Gustave : 93, 94, 95, 99, 100, 103, 105.

Leconte Patrice: 23, 165, 166, 262.

Lenormand Frederic : 20, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 142, 143, 195, 196, 217, 218, 231.

Morin Edgar : 233, 234, 235, 236.

Mortier Roland : 105, 106, 112.

Nesci Catherine : 250.

Nicloux Guillaume: 23, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 132, 133, 171, 223, 224, 225.

Papadopoulou Erini : 65, 66, 67.

Peyramaure Michel : 22, 61, 154, 155, 169, 170, 226, 262.

Sarte Jean-Paul : 211, 212, 214, 223, 227, 228.

Schaeffer Jean-Marie : 68.

Séguy Philippe : 21, 42, 43, 44, 45, 81, 84, 85, 139, 140, 141, 191, 192, 193, 194, 143, 219, 220, 249, 250, 258, 259.

Shyer Charles: 22,73, 74,75, 76, 94, 95, 96, 97, 143, 146, 147, 161, 162, 163, 173, 174, 195, 230, 231, 238, 239, 260.

Thomas Chantal : 23, 47, 48, 49, 51, 97, 113, 130, 131, 132, 141, 166, 167, 189, 190, 191, 201, 202, 223, 247, 248.

Todorov Tzvetan : 129, 132, 134, 138, 140, 142, 143, 144, 148, 150, 151, 152, 159, 161, 165, 167, 168, 172, 175, 179, 188, 193, 202, 204, 206.

Tykwier Tom : 22, 100, 101, 102, 103, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271.

Valdés Zoé : 21, 160, 170, 184, 185, 232, 252, 261.

Bibliographie

Corpus

Romans

- AUDEGUY, Stéphane, *Fils unique*, Paris, Gallimard, 2006. p.167
- BIGOT, Christophe, *L'Archange et le procureur*, Paris, Gallimard, 2008.
- CHANDERNAGOR, Françoise, *Couleur du temps*, Paris, Gallimard, 2004.
- DIDIER, Marie, *Dans la nuit de Bicêtre*, Paris, Gallimard, 2006.
- DIWO, Jean, *Demoiselles des Lumières*, Paris, Fayard, 2004.
- LENORMAND, Frédéric, *La jeune fille et le philosophe*, Fayard, Paris, 2000.
- PEYRAMAURE, Michel, *La Porte du non-retour*, Presses de la cité, 2008.
- SEGUY, Philippe, *Et embrasser la liberté sur la bouche*, Paris, Flammarion, 2011.
- THOMAS, Chantal, *Le testament d'Olympe*, Paris, Seuil, 2010. p.46
- VALDÈS, Zoé, *Louves de mer*, Paris, Gallimard, 2006.

Films :

- AGHION, Gabriel, *Le libertin*. 2000.
- BENOIT, Jacquot, *Sade*. Ad Vitam, 2001.
- COPPOLA, Sofia, *Marie-Antoinette*, Pathé, 2006.
- EDOUARD, Molinaro, *Beaumarchais l'insolent*. New Yorker films, 1996.
- FERET, René, *Nannerl la sœur de Mozart*. JML Distribution, 2010.
- GANS, Christophe, *Le pacte avec les loups*. Metropolitan, 2001.
- KRAWCZYK, Gérard, *Fanfan la Tulipe*, Europa Corp. 2008.
- LECONTE, Patrice, *Ridicule*. Épithète films, 1996.
- NICLOUX, Guillaume, *La religieuse*. Le pacte, 2012.
- SHYER, Charles, *L'affaire du collier*. Alcon, 2001.
- AMEUR-ZAÏMECHE, Rabah, *Les Chants de Mandrin*. MK2 Diffusion, 2012.
- TOM, Tykwer, *Le parfum : histoire d'un meurtrier*. Métropolitain, 2006.

Œuvres non retenues

- AXIONOVE, Vassili, *À la Voltaire*, Arles, Actes Sud, 2005.
- BADINTER, Elisabeth, *L'infant de Parme*, Fayard, 2008.
- BEAUDIN, Jean, *Nouvelle France*, Metropolitan, 2005
- BERBÉRIAN, Alain, *L'Île au trésor*, Bac films, 2006.
- DAVIS, Robin, *Jeanne Poisson, marquise de Pompadour*, 2006.
- HOUSSIN, Xavier, *Le premier pas suffit*, Buchet-Chastel, 2005.
- JACQUOT, Benoît, *Les adieux à la reine*, Ad Vitam, 2011.
- LAINE, Pascal, *La presque reine*, Fallois, 2003.
- LAPIERRE, Alexandra, *L'excessive*, Paris, Plon, 2010.
- LENORMAND, Frédéric, *La baronne meurt à cinq heures : Voltaire mène l'enquête*, Paris, ED Lattès, 2011.
- LESAGE, Mireille, *L'envol de Clémence*, Paris, Pygmalion, 2003.
- MALAVAL, Jean-Paul, *Les compagnons de Maletaverne*, Paris, ED Presses de la Cité, 2003.
- NIERMANS, Édouard, *Le retour de Casanova*, AMLF, 1992.
- PAROT, Jean-François, *Le cadavre anglais*, Paris, Lattès, 2007.
- PUJADE-RENAUD, Claude, *Le désert de la grâce*, Arles, Actes Sud, 2007.
- ROHMER, Éric, *L'Anglaise et le duc*, Pathé, 2001.
- TROYAT, Henri, *L'étage des bouffons*, Paris, Grasset, 2002.

Ouvrages généraux

Sur les Lumières

- BECQ, Annie, *Lumières et modernité : de Malebranche à Baudelaire*, Orléans, Caen, Paradigme, 1994.
- BENITEZ, Miguel, *La face cachée des Lumières : recherches sur les manuscrits philosophiques clandestins de l'âge classique*, Paris, Universitas, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.
- BENREKASSA, Georges, *La politique et sa mémoire : le politique et l'historique dans la pensée des Lumières*, Paris, Payot, 1983.
- BENREKASSA, Georges, *Le concentrique et l'excentrique : marges des Lumières*, Paris, Payot, 1980.
- BENREKASSA, Georges, *Le langage des Lumières : concepts et savoir de la langue*, Paris, PUF, 1995.
- BERLIN, Isaiah, *À contre-courant : Essais sur l'histoire des idées*, Paris, Albin Michel, 1998.
- BESNIER, Jean-Michel, *Lumières et anti-Lumières*, Paris, Nouvelles Éditions rationalistes, 1983.
- BINOCHE, Bertrand, TINLAND Franck, *Sens du devenir et pensée de l'Histoire au temps des Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.
- BOUCHER, François-Emmanuel, *Les révélations humaines : mort, sexualité et salut au tournant des Lumières*, Bern, Peter Lang, 2005.
- BOULAD-AYOUB, Josiane, *Contre nous de la tyrannie : des relations idéologiques entre Lumières et Révolution*, LaSalle, Hurtubise, 1989.
- BROCC, Numa, *Les montagnes au siècle des Lumières : perception et représentation*, Paris, Éditions du C.T.H.S., 1991.
- CALDI, Pierre, *Le printemps des Lumières*, Paris, Guénégand, 2005.
- CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966.
- CHOUILLET, Jacques, *L'esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974.
- CORNETTE, Joël, *Absolutisme et Lumières (1652-1783)*, Paris, Hachette, 2005.
- COTTRET, Bernard, *Le Christ des Lumières : Jésus de Newton à Voltaire, 1680-1760*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- COUTEL, Charles, *Lumières de l'Europe : Voltaire, Condorcet, Diderot*, Paris, Éditions Ellipses, 1997.

- DARNTON, Robert, *La fin des Lumières : le mesmérisme et la Révolution*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1984.
- DELON, Michel, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997.
- DIDIER, Béatrice, *La musique des Lumières : Diderot, l'Encyclopédie*, Rousseau, Paris, PUF, 1985.
- DOMENECH, Jacques, *L'éthique des Lumières : les fondements de la morale dans la philosophie française du XVIIIème siècle*, Paris, J. Vrin, 1989.
- DROIXHE, Daniel, *L'homme des Lumières et la découverte de l'autre*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- DUCHET, Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, A. Michel, 1995.
- DUPRONT, Alphonse, *Qu'est-ce que les Lumières ?* Paris, Gallimard, 1996.
- FORESTIER, Louis, *XVIIIème siècle français : le siècle des Lumières*, Paris, Seghers, 1961.
- GOULEMOT, Jean-Marie, *La littérature des Lumières*, Paris, Nathan, 2002.
- HAFID-MARTIN, Nicole, *Au tournant des Lumières : 1780-1820*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1982.
- HÉLÈNE, Stéphane, *Un être mi-bête, mi-homme : l'anthropologie des Lumières*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2002.
- HOFFMAN, Paul, *Corps et cœur dans la pensée des Lumières*, Genève, Stalkine Reprints, 2000.
- HOFFMAN, Paul, *La femme dans la pensée des lumières*, Genève, Stalkine Reprints, 1995.
- JAHAN, Sébastien, *Le corps des Lumières : émancipation de l'individu ou nouvelles servitudes*, Paris, Belin, 2006.
- JURANVILLE, Françoise, *1715-1750 : le matin des Lumières*, Paris, Nathan, 1998.
- KANT, Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières ?* Jean Mondot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1990.
- LAFARGA, Francisco, *Le XVIIIème siècle aujourd'hui. Présences, lectures et réécritures*, Paris, Le Manuscrit, Recherche et Université, 2011.
- LEFEBVRE, Georges, *La grande peur de 1789*, Paris, Colin, 1988.
- LOTTERIE, Florence, *Progrès et perfectibilité : un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, Oxford : Voltaire Foundation, 2006.
- LU, Jin, *Qu'est-ce qu'un philosophe ? : éléments d'une enquête sur l'usage d'un mot au siècle des Lumières*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005.
- MASSEAU, Didier, *Les ennemis des philosophes*, Paris, Albin Michel, 2000.

- MASSEAU, Didier, *Les marges des Lumières françaises (1750-1789)*, Droz, 2004.
- MORTIER, Roland, *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Études sur le XVIIIème siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969.
- MORTIER, Roland, *Les combats des Lumières : recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIIIème siècle, 2000.
- POULOT, Dominique, *Les Lumières*, Paris, PUF, 2000.
- ROCHE, Daniel, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993.
- ROSSO, Corrado, *Mythe de l'égalité et rayonnement des Lumières*, Pise, Goliardica, 1980.
- SALA-MOLINS, Louis, *Les misères des Lumières : sous la raison, l'outrage...*, Paris, R. Laffont, 1992.
- SOZZI, Lionello, *D'un siècle à l'autre : le tournant des Lumières*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1998.
- TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, *Lire les Lumières*, Paris, Dunod, 1996.
- TODOROV, Tzvetan, *L'esprit des Lumières*, Paris, Laffont, 2006.
- TRITTER, Jean-Louis, *Les Lumières*, Paris, Ellipses, 2001.
- VOVELLE, Michel, *L'Homme des Lumières*, Paris, Seuil, 1996.

Sur le cinéma

- ARIJON, Daniel, *La grammaire du langage filmé*, Paris, DuJarric, 2004.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf, 1976.
- BRISELANCE, Marie-France, MORIN Jean-Claude, *Grammaire du cinéma*, Paris, Nouveau monde, 2010.
- CARCAUD-MACAIRE, Monique, CLERC Jeanne-Marie, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, ED Klincksieck, 2004.
- CHATEAU, Dominique, *Esthétique du cinéma*, Armand Colin, 6 juillet 2006.
- CHATEAU, Dominique, *La subjectivité au cinéma*, Rennes, PUR, Coll. Le Spectaculaire, 2011.
- CLÉDER, Jean, *Entre littérature et cinéma*, Paris, ED Armand Colin, 2012.
- CLERC, Jean-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Minuit, 1983.
- EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Ed. Seghers, 1975.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique*, Paris, ED Nota Bene, 1999.
- GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard, Coll. Hors-série. 2000.
- LENNE, Gérard, *Érotisme et cinéma*, Paris, La Musardine, 1998.
- MAGNY, Joël, *Le point de vue au cinéma*, Cahiers du cinéma, Coll. Les petits cahiers, 2001.
- MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Cerf, Coll. 7ART, 2001.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, Coll. d'Esthétique, 2003.
- MONACO, James, *How to read a film*, Oxford University Press, 2009.
- MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Gonthier, 1965.
- PARENTÉ, André, *Cinéma et narrativité*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Tours, Nathan, Coll. NATHAN-UNIVERSITÉ, 1999.
- SERCEAU, Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège, Céfal, Coll. Grand écran, petit écran, 1999.
- VANOYE, Francis, *L'adaptation littéraire au cinéma français*, Paris, Armand Colin, Coll. Cinéma / Arts Visuels, 2011.
- VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Malesherbes, Nathan, Coll. Nathan cinéma, 2002.

Sur le roman

- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Folio, Paris, 1988.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1975.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 2000.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, DUNODE, 1960.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, Coll. TEL, 1990.
- FOUCAULT, Michel, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, Quadrige, 2015.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Coll. TEL, Gallimard, 1975.
- FREUD, Sigmund, *Psychologie des foules et analyse du moi*, Essais de psychanalyse, Paris, Payot & Rivages, 2001.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Coll. TEL, 2015.
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce-que l'esthétique*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1997.
- LE BON, Gustave, *Introduction à La psychologie des Foules*, Paris, Quadrige, PUF, 1895.
- LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte*, Toulouse, PUM, 1998.
- LOUVEL, Liliane. *Textes / images nouveaux problèmes*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, Colloque de Cerisy, 2005.
- NESCI, Catherine, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique*, Grenoble, ELLUG, Bibliothèque stendhalienne et romantique, 2007.
- PAGEAUX, Danie-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Collin, Cursus, 1994.
- PAPADOPOULOU, Eirini. *De l'Histoire à la littérature et de la littérature à la vie: une étude comparée de sept romans européens contemporains*. Littérature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ? (1948)*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985.

- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, coll. Poétique, 1999.

Articles :

- BÉJA, Alice, *Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction*, *Tracés*. Revue de Sciences humaines [En ligne], 11 | 2006, mis en ligne le 11 février 2008. / URL : <http://traces.revues.org/240>.
- BENAC-GIROUX, Karine, *L'écran des Lumières : regards cinématographiques sur le XVIIIe siècle*, sous la direction de Martial Poirson et Laurence Schifano, *Littératures* [En ligne], 67 | 2013, mis en ligne le 27 décembre 2013. / URL : <http://litteratures.revues.org/264>.
- BOËX, Cécile, *Un cinéma d'urgence. Entretien avec le collectif syrien Abounaddara*. / URL : <http://www.laviedesidees.fr/Un-cinema-d-urgence.html>.
- BONNET, Jean-Claude, *Le XVIIIème siècle à l'écran*, *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, n°1, 1993, p. 48-58. / URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1000110ar>.
- BOURNEUF, Roland, *L'Organisation de l'espace dans le roman*, *Etudes littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970. p. 88. / URL : <http://id.erudit.org/iderudit/500113ar>.
- BRILLI, Elisa, *L'essor des images et l'éclipse du littéraire. Notes sur l'Histoire et sur les pratiques de l'« histoire des représentations »*, *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 06 | 2010, mis en ligne le 07 juillet 2010. / URL : <http://acrh.revues.org/2028>.
- DI BENEDETTO, Christine, *Roman historique et Histoire dans le roman*, *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 14 décembre 2008. / URL : <http://narratologie.revues.org/767>.
- GERE, Vanina, *L'art politique et ses écueils*. / URL : http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20121002_gere.pdf
- JEAN-DOMINIQUE Robert. *Autour de l'imaginaire*, *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 78, N°39, 1980. pp. 412-421. / URL : http://www.persee.fr/web/article/phlou_0035-3841_1980_num_78_39_6099.f
- JOLIBERT, Bernard, *La Révolution française et le droit des femmes à l'instruction : Résumé d'une désillusion*, *Expressions*, 2007. / URL : <http://espe.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/ESPE/bibliotheque/expression/30/Jolibert.pdf>.
- LACOUR, Lionel, *Le Cinéma : une autre lecture du XXème siècle*. / URL : http://www.acgrenoble.fr/disciplines/hg/file/Dossiers_et_documents/histoire/cinema_et_histoire/cine_lecture_XXe_siecle.pdf.
- LANFRANCHI, Thibaud, *L'historien face à la littérature*, *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, *Faire & refaire l'histoire*. / URL : <http://www.fabula.org/revue/document6403.php>.
- LIARD, Séverine, *L'engagement est-il inhérent à la littérature ?*, *Acta fabula*, vol. 8, n° 2, Mars-Avril 2007. / URL : <http://www.fabula.org/revue/document2387.php>.

- MELANÇON, Jérôme, *La compréhension phénoménologique du monde social*. / URL : <http://www.laviedesidees.fr/La-comprehension-phenomenologique.html>.
- RITZ, Olivier, *La fabrique romanesque de la Révolution française*, *Acta fabula*, vol. 16, n° 4, Avril 2015. / URL : <http://www.fabula.org/acta/document9256.php>.
- RUBIO, Vincent, *La Foule. Réflexions autour d'une abstraction*, *Conserveries mémorielles* [En ligne], #8 | 2010, mis en ligne le 25 septembre 2010. / URL : <http://cm.revues.org/737>.
- ZONZA, Christian, *Le roman historique : un « art de l'éloignement ?*, *Acta fabula*, vol. 12, n° 6, *Faire & refaire l'histoire*, Juin-Juillet 2011. / URL : <http://www.fabula.org/acta/document6407.php>.