

DOSSIER N° 3 – LA RECHERCHE DE SOI / LES METAMORPHOSES DU MOI

Que désigne-t-on précisément par ce mot, « moi » ? Ce qu'on appelle communément le moi a-t-il une réalité nette et stable ? Comment caractériser son unité et son identité ? Qui le connaît le mieux, et comment le décrire ? Quelle part accorder, dans sa définition, à la société et au regard des autres ? Toutes mes actions et toutes mes pensées émanent-elles de « moi » au même degré ? Ces questions sont anciennes ; certaines d'entre elles remontent à l'Antiquité (cf. les *Confessions* d'Augustin : « *Je suis devenu pour moi-même une énigme* »). Pour le sujet moderne, contraint de chercher sa place dans une société élargie, transformée et traversée de multiples tensions, de telles questions n'ont pu que gagner en acuité.

Prétention à un contrôle absolu ou abandon à l'impulsion immédiate, ivresse créatrice ou expériences de la dépersonnalisation, enthousiasme révolutionnaire ou souci exclusif de l'intérêt privé, recherche des émotions les plus raffinées ou paroxysme du conflit intérieur, passion du lointain ou mystique de l'enracinement, ferveur religieuse ou exaltation de l'extrême liberté : toutes ces figures de la subjectivité et d'autres encore coexistent dans la culture du « long XIX^e siècle » (1789-1914).

Avant même les immenses traumatismes des deux guerres mondiales, nombreux sont les écrivains, artistes et penseurs à mettre en scène, figurer et souligner dans des formes nouvelles les déchirements internes à l'individualité moderne. C'est ainsi notamment que la diffusion des théories et des pratiques psychanalytiques a profondément marqué la culture du XX^e siècle. A quelle connaissance de nous-mêmes sommes-nous capables d'accéder ? Cette interrogation est encore la nôtre.

CONSIGNES :

1. Le **but de ce troisième dossier** est de continuer l'investigation philosophique, la lecture des textes et leur explication. Il est accompagné d'un exercice d'interprétation philosophique réalisé en classe et son étude se conclut par un oral de synthèse.

2. La **présentation** doit être soignée ; l'**expression** doit être correcte (attention à la syntaxe et à l'orthographe).

3. Ce devoir est à réaliser **individuellement** à l'oral comme à l'écrit.



« Considérons ce garçon de café. Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule, en le mettant dans un équilibre perpétuellement instable et perpétuellement rompu, qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main.

Toute sa conduite nous semble un jeu. Il s'applique à enchaîner ses mouvements, comme s'ils étaient des mécanismes se commandant les uns les autres, sa mimique et sa voix même semblent des mécanismes ; il se donne la prestesse et la rapidité impitoyable des choses. Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il ? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à être garçon de café. Il n'y a rien là qui puisse nous surprendre : le jeu est une sorte de repérage et d'investigation. L'enfant joue avec son corps pour l'explorer, pour en dresser l'inventaire ; le garçon de café joue avec sa condition pour la réaliser.

Cette obligation ne diffère pas de celle qui s'impose à tous les commerçants : leur condition est toute de cérémonie, le public réclame d'eux qu'ils la réalisent comme une cérémonie, il y a la danse de l'épicier, du tailleur, du commissaire priseur, par quoi ils s'efforcent de persuader à leur clientèle qu'ils ne sont rien d'autre qu'un épicier, qu'un commissaire-priseur, qu'un

tailleur. Un épicier qui rêve est offensant pour l'acheteur, parce qu'il n'est plus tout à fait un épicier. La politesse exige qu'il se contienne dans sa fonction d'épicier, comme le soldat au garde-à-vous se

fait chose-soldat avec un regard direct mais qui ne voit point, qui n'est plus fait pour voir, puisque c'est le règlement et non l'intérêt du moment qui détermine le point qu'il doit fixer (le regard « fixé à dix pas »).

Voilà bien des précautions pour emprisonner l'homme dans ce qu'il est. Comme si nous vivions dans la crainte perpétuelle qu'il n'y échappe, qu'il ne déborde et n'élude tout à coup sa condition ».

Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le Néant*

Exercice d'imitation :

De A comme agioteur, agrimandeur, agréministe, aiguilletier, arquebusier, aricandier, à V comme verdurier, vermicellier, vinaigrier, visiteuse de pièces, voiturier, ou Z comme zingueur, faites le portrait d'une autre manière de « jouer avec sa condition pour la réaliser », en vous efforçant d'imiter au

plus près le texte de Sartre.

Prime à l'humour...





Qu'est-ce que le moi ?

« Qu'est-ce que le moi ?

Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants, si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir ? Non, car il ne pense pas à moi en particulier. Mais celui qui aime quelqu'un à cause de sa beauté, l'aime-t-il ? Non, car la petite vérole, qui tuera la beauté sans tuer la personne, fera qu'il ne l'aimera plus.

Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on moi ? Non, car je puis perdre ces qualités sans me perdre moi. Où est donc ce moi s'il n'est ni dans le corps ni dans l'âme ? Et comment aimer le corps ou l'âme sinon pour ses qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi puisqu'elles sont périssables ? Car aimerait-on la substance de l'âme d'une personne abstraitement et quelques qualités qui y fussent ? Cela ne se peut et serait injuste. On n'aime donc jamais personne mais seulement des qualités.

Qu'on ne se moque donc plus de ceux qui se font honorer pour des charges et des offices, car on n'aime personne que pour des qualités empruntées. »

Blaise Pascal - *Pensées* (fragment 323 de l'édition Brunschvicg)

Interprétation philosophique d'un texte en classe :

« Il y a certains philosophes qui imaginent que nous sommes à tout moment conscients de ce que nous appelons notre moi, que nous sentons son existence et sa continuité d'existence, et que nous sommes certains, au-delà de l'évidence de la démonstration, aussi bien de sa parfaite identité que de sa parfaite simplicité. La plus forte sensation, la plus violente passion, disent-ils, au lieu de nous distraire de cette vue, ne font que l'établir plus intensément, et nous font considérer leur influence sur le moi, soit par leur douleur, soit par leur plaisir. Tenter de le prouver davantage, ce serait en affaiblir l'évidence, puisqu'aucune preuve ne peut être tirée d'aucun fait dont nous soyons aussi intimement conscients, et il n'est rien dont nous puissions être certains, si nous doutons de cela.



Malheureusement toutes ces affirmations positives sont contraires à cette expérience même que l'on invoque en leur faveur, et nous n'avons aucune idée du moi de la manière qu'on vient d'expliquer. De quelle impression, en effet, cette idée pourrait-elle provenir ? Il est impossible de répondre à cette question sans une contradiction et une absurdité manifestes et pourtant, c'est une question qui doit trouver une réponse si nous voulons que l'idée du moi passe pour claire et intelligible. Toute idée réelle doit provenir d'une impression particulière. Mais le moi, ou la personne, ce n'est pas une impression particulière, mais ce à quoi nos diverses idées et impressions sont censées se rapporter. Si une impression donne naissance à l'idée du moi, cette impression doit nécessairement demeurer la même, invariablement, pendant toute la durée de notre vie, puisque c'est ainsi que le moi est supposé exister. Mais il n'y a pas d'impression constante et invariable. La douleur et le plaisir, le chagrin et la joie, les passions et les sensations se succèdent et n'existent jamais toutes en même temps. Ce ne peut donc pas être d'une de ces impressions, ni de toute autre, que provient l'idée du moi et, en conséquence, il n'y a pas une telle idée.

(...) Pour moi, quand je pénètre le plus intimement dans ce que j'appelle moi-même, je tombe toujours sur une perception particulière ou sur une autre, de chaleur ou de froid, de lumière ou d'ombre, d'amour ou de haine, de douleur ou de plaisir. Je ne parviens jamais, à aucun moment, à me saisir moi-même sans une perception et je ne peux jamais rien observer d'autre que la perception. Quand mes perceptions sont absentes pour quelque temps, quand je dors profondément, par exemple, je suis, pendant tout ce temps, sans conscience de moi-même et on peut dire à juste titre que je n'existe pas. Et si toutes mes perceptions étaient supprimées par la mort, si je ne pouvais plus penser, ni éprouver, ni voir, aimer ou haïr après la destruction de mon corps, je serais entièrement anéanti et je ne conçois pas du tout ce qu'il faudrait de plus pour faire de moi une parfaite non-entité. (...)

Nos yeux ne peuvent tourner dans leurs orbites sans faire varier nos perceptions. Notre pensée est encore plus changeante que notre vue, et tous nos autres sens et facultés contribuent à ce changement. Il n'est pas un seul des pouvoirs de l'âme qui reste inaltérablement le même, ne serait-ce qu'un instant. L'esprit est une sorte de théâtre, où des perceptions diverses font successivement leur entrée, passent, repassent, s'esquivent et se mêlent en une variété infinie de positions et de situations. Il n'y a pas en lui à proprement parler de simplicité à un moment donné, ni d'identité à différents moments, quelque tendance naturelle que nous puissions avoir à imaginer cette simplicité et cette identité. La comparaison du théâtre ne doit pas nous égarer. Ce ne sont que les perceptions successives qui constituent l'esprit et nous n'avons pas la plus lointaine idée du lieu où ces scènes sont représentées, ni des matériaux dont il est composé.

(...) L'identité que nous attribuons à l'esprit de l'homme n'est qu'une identité fictive, du même genre que celle que nous attribuons aux corps végétaux et animaux. Elle ne peut donc pas avoir une origine différente mais doit provenir d'une opération semblable de l'imagination sur des objets semblables. (...)

Toutes les questions délicates et subtiles sur l'identité personnelle ne peuvent jamais être tranchées et elles doivent être considérées comme des difficultés grammaticales plutôt que philosophiques. »

David Hume, *Traité de la nature humaine* (1739)

Question d'interprétation philosophique : Dans quelle mesure peut-on dire que l'identité est affaire de théâtre ?

Echos...

« Je ne suis rien
Jamais je ne serai rien.
Je ne puis vouloir être rien.
Cela dit, je porte en moi tous les rêves du monde. »

Álvaro de Campos, « Bureau de Tabac », 15 janvier 1928.

« Je ne sais combien d'âmes j'ai.
J'en ai changé à chaque instant.
Je me sens continuellement étranger à moi-même.
Je ne me suis jamais vu, jamais trouvé.
En étant plusieurs, je n'ai qu'une âme.
Celui qui a une âme n'a point de calme.
Celui qui voit n'est que ce qu'il voit,
Celui qui sent n'est pas celui qui est,
Attentif à ce que je suis et vois,
Je deviens eux et pas moi.
Chacun de mes rêves ou désirs
Est à celui qui naît et pas à moi.
Je suis mon propre paysage,
J'assiste à mon propre passage,
Divers, mobile, seul,
Je ne sais pas sentir que je suis là où je suis.
Ainsi, étranger à moi-même, je lis
Mon être, comme les pages d'un livre.
Je ne prévois point la suite,
J'oublie le passé.
Je note sur la marge des pages lues
Ce que j'ai cru sentir.
Je relis et je me dis : « Est-ce moi ? »
Dieu le sait, car il l'a écrit ».

Fernando Pessoa, *Nouvelle poésie inédite*, 1930



Fernando Pessoa, un des plus grands poètes de la première moitié du XX^{ème} siècle, a créé d'autres formes de lui-même qui, dès leur conception, se séparaient de lui pour vivre leur propre vie littéraire. Ces formes, les hétéronymes, se sont accumulées jusqu'à constituer un ensemble d'au moins une dizaine de personnages, même si trois « grands » hétéronymes se détachent : Álvaro de Campos, Alberto Caeiro et Ricardo Reis. Ces êtres sortent en effet tout armés de la conscience de soi pessoenne, constituant autant de formes mythiques du poète. En leur donnant la parole, Fernando Pessoa remplit le silence qui l'habite. Il devient lui-même une fiction, un orthonyme, une œuvre ouverte. Les hétéronymes permettent cette distance entre soi et le monde qui ouvre l'espace de la création. Ils apparaissent, pour ce qui est des trois « grands », dès 1914, dans des circonstances que le poète raconte à un ami dans une lettre datée de 1935 :

« Un jour [...] – ce fut le 8 mars 1914 – je m'approchai d'une haute commode et, prenant du papier, je commençai à écrire debout, comme je le fais chaque fois que je le peux. Et j'écrivis une bonne trentaine de poèmes d'affilée, dans une espèce d'extase dont je ne saurais définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie [...]. Je commençai avec un titre : Le Gardien de troupeaux. Et ce qui suivit fut l'apparition en moi de quelqu'un à qui je ne tardai pas à donner le nom d'Alberto Caeiro. Veuillez excuser l'absurdité de cette phrase : mon maître était apparu en moi [...]. Dès qu'apparut Alberto Caeiro, je m'empressai de lui découvrir – instinctivement et subconsciemment – des disciples. J'arrachai à son faux paganisme le Ricardo Reis qui était latent [...]. Et tout à coup, par une dérivation opposée à celle de Ricardo Reis, voilà que surgit impérieusement en moi un nouvel individu. D'un seul jet, à la machine à écrire, sans interruption ni rature, surgit L'Ode triomphale d'Álvaro de Campos. »

Ce récit a posé les fondements du mythe pessoen, bien que l'étude des manuscrits semble prouver que les poèmes dont il parle ici n'ont pas été écrits dans un état de transe, mais qu'ils furent longuement travaillés et remodelés. Pessoa bâtit ainsi son propre mythe en donnant vie à ces « objets internes » auxquels il s'identifie, véritables figures mythiques.

Chacun des hétéronymes de Pessoa possédait donc un style, une production distincte de celle des autres, une biographie et même un physique différents. Manquant d'un centre unificateur, l'identité du poète s'éparpille en de multiples avatars, s'épuise dans des images de soi qui sont comme des mirages que l'on ne peut jamais saisir : « Je ne serai plus jamais celui que je n'ai jamais été », dit-il dans un de ses poèmes. Le manque d'unité du moi peut être considéré comme un reflet de la perte de l'unité originelle avec la chute dans la multiplicité : « Ainsi j'imité Dieu / Qui, en créant ce qui est / En enleva l'infini / Et même l'unité. »

Larvatus prodeo

« Comme un acteur met un masque pour ne pas laisser voir la rougeur de son front ; de même, moi qui vais monter sur le théâtre de ce monde où je n'ai été jusqu'ici que spectateur, je parais masqué sur la scène. Quand j'étais jeune, à la vue de découvertes ingénieuses, je cherchais si je ne pourrais pas en faire par moi-même sans l'aide d'un guide ; et c'est ainsi que je remarquai peu à peu que je procédais suivant des règles fixes. »

« Ut comoe moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt ; sic ego hoc mundi theatrum consensurus in quo hactenus spectator exstisti, larvatus prodeo. Juvenis, oblati ingeniosis inventis, quaerebam ipse per me possemne invenire etiam non lecto auctore ; unde paulatim animadverti me certis regulis uti. »

René Descartes, *Cogitationes privatae, Praebula* (1619)

Theatrum mundi

« Nos divertissements sont finis. Ces acteurs, j'eus soin de le dire, étaient tous des esprits : ils se sont dissipés dans l'air, dans l'air subtil. Tout de même que ce fantasma sans assises, les temples solennels et ce grand globe même avec tous ceux qui l'habitent, se dissoudront, s'évanouiront, tel ce spectacle incorporel, sans laisser derrière eux ne fût-ce qu'un brouillard. Nous sommes de la même étoffe que les songes, et notre vie infime est cernée de sommeil... »

Shakespeare, *La Tempête*, IV, 1



« Le monde entier est un théâtre,
Et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs ;
Ils ont leurs entrées et leurs sorties,
Et un homme dans le cours de sa vie joue différents rôles... »

Shakespeare, *Comme il vous plaira*, II, 7

« Je tiens ce monde pour ce qu'il est : un théâtre où chacun doit jouer son rôle. »

Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, I, 1

« La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur
Qui s'agite pendant une heure sur la scène
Et alors on ne l'entend plus ; c'est un récit
Conté par un idiot, plein de son et furie,
Ne signifiant rien. »

Shakespeare, *Macbeth*, acte V, scène 5



« Un pauvre petit grillon
Caché dans l'herbe fleurie
Regardait un papillon
Voltigeant dans la prairie.
L'insecte ailé brillait des plus vives couleurs ;
L'azur, la pourpre et l'or éclataient sur ses ailes ;
Jeune, beau, petit maître, il court de fleurs en fleurs,
Prenant et quittant les plus belles.
Ah! disait le grillon, que son sort et le mien
Sont différents ! Dame nature
Pour lui fit tout, et pour moi rien.
je n'ai point de talent, encor moins de figure.
Nul ne prend garde à moi, l'on m'ignore ici-bas :
Autant vaudrait n'exister pas.
Comme il parlait, dans la prairie
Arrive une troupe d'enfants :
Aussitôt les voilà courants
Après ce papillon dont ils ont tous envie.
Chapeaux, mouchoirs, bonnets, servent à l'attraper ;
L'insecte vainement cherche à leur échapper,
Il devient bientôt leur conquête.
L'un le saisit par l'aile, un autre par le corps ;
Un troisième survient, et le prend par la tête :
Il ne fallait pas tant d'efforts
Pour déchirer la pauvre bête.
Oh! oh! dit le grillon, je ne suis plus fâché ;
Il en coûte trop cher pour briller dans le monde.
Combien je vais aimer ma retraite profonde !
Pour vivre heureux, vivons caché. »

Jean-Pierre Claris de Florian, *Fables*, livre II, « Le Grillon »

« 74

L'on parle d'une région où les vieillards sont galants, polis et civils ; les jeunes gens au contraire, durs, féroces, sans mœurs ni politesse : ils se trouvent affranchis de la passion des femmes dans un âge où l'on commence ailleurs à la sentir ; ils leur préfèrent des repas, des viandes, et des amours ridicules. Celui-là chez eux est sobre et modéré, qui ne s'enivre que de vin : l'usage trop fréquent qu'ils en ont fait le leur a rendu insipide ; ils cherchent à réveiller leur goût déjà éteint par des eaux-de-vie, et par toutes les liqueurs les plus violentes ; il ne manque à leur débauche que de boire de l'eau-forte. Les femmes du pays précipitent le déclin de leur beauté par des artifices qu'elles croient servir à les rendre belles : leur coutume est de peindre leurs lèvres, leurs joues, leurs sourcils et leurs épaules, qu'elles étalent avec leur gorge, leurs bras et leurs oreilles, comme si elles craignaient de cacher l'endroit par où elles pourraient plaire, ou de ne pas se montrer assez. Ceux qui habitent cette contrée ont une physionomie qui n'est pas nette, mais confuse, embarrassée dans une épaisseur de cheveux étrangers, qu'ils préfèrent aux naturels et dont ils font un long tissu pour couvrir leur tête : il descend à la moitié du corps, change les traits, et empêche qu'on ne connaisse les hommes à leur visage. Ces peuples d'ailleurs ont leur Dieu et leur roi : les grands de la nation s'assemblent tous les jours, à une certaine heure, dans un temple qu'ils nomment église ; il y a au fond de ce temple un autel consacré à leur Dieu, où un prêtre célèbre des mystères qu'ils appellent saints, sacrés et redoutables ; les grands forment un vaste cercle au pied de cet autel, et paraissent debout, le dos tourné directement au prêtre et aux saints mystères, et les faces élevées vers leur roi, que l'on voit à genoux sur une tribune, et à qui ils semblent avoir tout l'esprit et tout le cœur appliqués. On ne laisse pas de voir dans cet usage une espèce de subordination ; car ce peuple paraît adorer le prince, et le prince adorer Dieu. Les gens du pays le nomment *** ; il est à quelques quarante-huit degrés d'élévation du pôle, et à plus d'onze cents lieues de mer des Iroquois et des Hurons.

99

Dans cent ans le monde subsistera encore en son entier : ce sera le même théâtre et les mêmes décorations, ce ne seront plus les mêmes acteurs. Tout ce qui se réjouit sur une grâce reçue, ou ce qui s'attriste et se désespère sur un refus, tous auront disparu de dessus la scène. Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles ; ils s'évanouiront à leur tour ; et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus : de nouveaux acteurs ont pris leur place. Quel fond à faire sur un personnage de comédie ! »

La Bruyère, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, De la cour



En rupture avec une approche plus classique, qui met en avant deux socialisations, primaire et secondaire, le sociologue Bernard Lahire montre, dans *L'Homme pluriel*, que l'individu subit diverses socialisations qui s'entrecroisent. L'hétérogénéité des contextes sociaux fait que, dès l'enfance, on est confronté à différents mondes. Les enfants ne sont pas seulement élevés par leurs parents : ils fréquentent des crèches et écoles maternelles et rencontrent très tôt des pairs. Les individus disposent ainsi de dispositions hétérogènes, qui forment un répertoire dans lequel ils piochent en fonction de la situation sociale dans laquelle ils se trouvent.

« La sociologie a longtemps considéré que l'homme était uniformément façonné par son milieu social. Or, dans nos sociétés, de plus en plus d'individus sont amenés à incorporer des façons différentes de penser et de se comporter : on peut en même temps être ouvrier, aimer le football, apprécier la musique classique, être écologiste...

A vouloir expliquer les pratiques et les comportements collectifs, les sociologues ont élaboré une vision homogène de l'homme : celui-ci serait d'un « bloc », façonné par un ensemble stable de principes (habitus, schèmes, normes, style de vie...) (...) Or, l'observation montre que les acteurs incorporent des modèles d'action différents et contradictoires. Un même individu pourra être tour à tour au cours de sa vie, ou simultanément selon les contextes, écolier, fils, père, copain, amant, gardien de

but, enfant de chœur, client, directeur, militant... Au-delà du simple jeu des rôles sociaux, cette disparité renvoie à une diversité de modèles de socialisation. On peut donc faire l'hypothèse de l'incorporation, par chaque acteur, d'une multiplicité de schèmes d'action ou d'habitudes. Ce stock de modèles, plus ou moins étendu selon les personnes, s'organise en répertoires, que l'individu activera en fonction de la situation.

Or, les sciences sociales ont longtemps vécu sur la vision homogénéisatrice de l'homme en société. (...) De fait, au début du siècle, les sociologues dessinaient les portraits typiques du bourgeois, du paysan, de l'étranger, de l'ouvrier. Dès lors, le cas illustratif ne peut qu'apparaître caricatural aux yeux de ceux qui ne considèrent plus seulement l'individu comme le représentant d'un groupe, mais comme le produit complexe et singulier d'expériences socialisatrices multiples. La personnalité et les attitudes d'un individu donné résultent de ce qu'il a appris à l'école, dans sa famille, son métier, ses loisirs, ses voyages, de sa vie associative, religieuse, sentimentale... C'est la saisie du singulier qui force à voir la pluralité : le singulier est nécessairement pluriel. »

Bernard Lahire, *L'Homme pluriel*

« Le "soi" cohérent, unique, cette identité personnelle identique à elle-même en tout lieu, en toute circonstance, est en effet une illusion, mais une illusion socialement bien fondée, c'est-à-dire une illusion qui trouve de nombreux supports linguistiques, symboliques, sociaux (le nom et le prénom, les différents codes et numéros personnels, les diverses occasions verbales de reconstruction *a posteriori* de la cohérence d'un parcours, d'une identité, d'un "caractère"). Le chercheur en sciences sociales ne peut *a priori* donner raison à cette conception ordinaire de l'acteur toujours identique à lui-même, même si une partie de son travail consiste à comprendre les raisons de la prédominance de ce modèle d'identité dans le monde social. »

Bernard Lahire, interview sur le site Nathan Université à propos de *L'Homme pluriel*



Premier livre d'Erving Goffman (1922-1982), *La Présentation de soi* (premier tome de *La Mise en scène de la vie quotidienne*) impose d'emblée le sociologue comme une figure majeure du courant dit interactionniste.

S'appuyant sur la thèse qu'il venait de soutenir sur les formes de la communication interpersonnelle aux îles Shetland (Ecosse), sur des travaux ethnographiques minutieux d'étudiants de l'université de Chicago ou des exemples littéraires, *La Présentation de soi* est une tentative de décrire, classer et ordonner les façons dont les individus lient des rapports interpersonnels au quotidien, qui constituent « la vie sociale qui s'organise dans les limites physiques d'un immeuble ou d'un

établissement » : gestuelle, paroles, stratégies... Goffman file pour cela la métaphore dramaturgique : le monde social est un théâtre, et l'interaction une représentation. Pour bien la jouer, les individus cherchent des informations qui permettent de situer leur(s) partenaire(s) d'interaction. Dès lors, « l'acteur doit agir de façon à donner, intentionnellement ou non, une expression de lui-même, et les autres à leur tour doivent en retirer une certaine impression ».

Par exemple, lorsqu'on est invité à dîner chez quelqu'un pour la première fois, on participe à une véritable mise en scène : chacun s'efforce de tenir le rôle qui lui est prescrit par la situation. En ces occasions, la maîtresse de maison soigne souvent son apparence et le décor domestique (en mettant des fleurs fraîches), ce que Goffman appelle la « **façade** ». L'espace physique est divisé : le salon ou la salle à manger, où a lieu la représentation, constitue la « **scène** » (ou « **région antérieure** »). La cuisine, elle, forme une « **coulisse** » (ou « **région postérieure** »). C'est un lieu où la représentation est suspendue, et où n'entrent généralement pas les invités. Les hôtes peuvent alors s'y « **relâcher** » (notamment corporellement), préparer leur prestation à venir, voire se plaindre de la fatigue ou de l'ennui (« **c'est long, ce repas !** »).



La réussite de cette opération n'est jamais acquise d'avance : chacun essaie, au cours des interactions, de « **garder la face** » (autrement dit, de faire bonne impression), mais il y a toujours un risque de la perdre. Il suffit pour cela d'un raté : perte de contrôle musculaire (bâillement, trébuchement), intérêt trop faible ou trop grand pour l'interaction (oublier ce qu'on voulait dire ou prendre les choses trop au sérieux), ou encore « **direction dramatique maladroite** » (décor inapproprié, apparition ou retrait de la scène à contretemps). (Xavier Molénat, Sciences humaines n° 42)

« On peut définir le terme de face comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. La face est une image du moi délinéée selon certains attributs sociaux approuvés, et néanmoins partageable, puisque, par exemple, on peut donner une bonne image de sa profession ou de sa confession en donnant une bonne image de soi.

L'individu a généralement une réponse émotionnelle immédiate à la face que lui fait porter un contact avec les autres : il la soigne ; il s'y « attache ». Si la rencontre confirme une image de lui-même qu'il tient pour assurée, cela le laisse assez indifférent. Si les événements lui font porter une face plus favorable qu'il ne l'espérait, il « se sent bien ». Si ses vœux habituels ne sont pas comblés, on s'attend à ce qu'il se sente « mal » ou « blessé ». En général, l'attachement à une certaine face, ainsi que le risque de se trahir ou d'être démasqué, expliquent en partie pourquoi tout contact avec les autres est ressenti comme un engagement. La face portée par les autres participants ne laisse pas non plus indifférent, et, quoique de tels sentiments puissent différer par le degré et la direction de ceux que l'on éprouve pour sa propre face, ils n'en constituent pas moins, de façon tout aussi immédiate et spontanée, une participation émotionnelle »

« Ainsi, alors même que le souci de garder la face concentre l'attention sur l'activité en cours, il est nécessaire, pour y parvenir, de prendre en considération la place que l'on occupe dans le monde social en général. Une personne qui parvient à garder la face dans la situation en cours est quelqu'un qui, dans le passé, s'est abstenu de certains actes auxquels il lui aurait été difficile de faire face plus tard. Par ailleurs, si cette personne craint maintenant de perdre la face, c'est en partie parce que les autres risqueraient d'en conclure qu'ils n'ont plus à se soucier de ses

sentiments à l'avenir. Il y a néanmoins une limite à cette interdépendance entre la situation actuelle et le monde social en général : une personne qui rencontre des gens avec qui elle n'aura plus d'autres rapports est libre d'adopter une ligne d'action ambitieuse que l'avenir démentira, ou de souffrir des humiliations qui rendraient embarrassantes toutes relations futures. On peut dire d'une personne qu'elle fait mauvaise figure lorsqu'il est impossible, quoi qu'on fasse, d'intégrer ce qu'on vient d'apprendre de sa valeur sociale dans la ligne d'action qui lui est réservée. On peut dire d'une personne qu'elle fait piètre figure lorsqu'elle prend part à une rencontre sans disposer d'une ligne d'action telle qu'on l'attendrait dans une situation de cette sorte. Les plaisanteries et les farces ont souvent pour but d'amener une personne à faire mauvaise ou piètre figure ; cela dit, il va de soi qu'on peut se trouver expressivement à côté de la situation pour des raisons sérieuses. »

Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*

« J'ai voulu faire de cet ouvrage une sorte de guide proposant une perspective sociologique à partir de laquelle on puisse étudier la vie sociale [...] La perspective adoptée ici est celle de la représentation théâtrale ; les principes qu'on en a tirés sont des principes dramaturgiques. L'acteur doit agir de façon à donner, intentionnellement ou non, une expression de lui-même, et les autres à leur tour doivent en retirer une certaine impression. Tous les participants (à l'interaction) contribuent ensemble à une même définition de l'interaction globale de la situation : l'établissement de cette définition n'implique pas tant que l'on s'accorde sur le réel que sur la question de savoir qui est en droit de quoi.

La société est fondée sur le principe selon lequel toute personne possédant certaines caractéristiques sociales est moralement en droit d'attendre de ses partenaires qu'ils l'estiment et le traitent de façon correspondante.

A ce principe s'attache un second : si quelqu'un prétend, implicitement ou explicitement, posséder certaines caractéristiques sociales, on exige de lui qu'il soit réellement ce qu'il prétend être. Il s'ensuit que, lorsqu'un acteur projette une définition de la situation, en prétendant être une personne d'un type déterminé, il adresse du même coup aux autres une revendication morale par laquelle il prétend les obliger à le respecter et à lui accorder le genre de traitement que les personnes de son espèce sont en droit d'attendre. Il abandonne aussi, implicitement, toute prétention à être ce qu'il n'a pas l'apparence d'être et par suite au traitement réservé aux personnes qu'il n'est pas.

On appellera désormais « façade » la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée à l'observateur. [...] La façade personnelle, pour désigner les éléments qui sont confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va.

On ne peut mesurer l'importance des ruptures de définition à leur fréquence, car tout semble indiquer qu'elles seraient plus fréquentes si l'on ne prenait de constantes précautions pour les éviter. On emploie sans cesse des précautions pour éviter ces ennuis et des procédés correctifs pour éviter le discrédit qu'ils occasionnent quand on n'a pas su l'éviter. Quand l'acteur utilise ces moyens stratégiques et tactiques pour préserver ses propres projections, on peut les appeler « techniques défensives » ; quand un participant les utilise pour sauvegarder la définition projetée par un autre participant, on parle de techniques de protection » ou de « tact ». Réunies, les techniques défensives et les techniques de protection constituent l'ensemble des techniques employées pour sauvegarder l'impression produite par un acteur pendant qu'il est en présence de ses interlocuteurs. »



Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne* (tome 1 : *La Présentation de soi*)

UN MINISTÈRE
DE L'IMMIGRATION
ET DE L'IDENTITÉ FRANÇAISE...



« Dans son dernier ouvrage (*Il n'y a pas d'identité culturelle*), le philosophe et sinologue François Jullien s'oppose au concept figé d'identité et défend celui de « ressources culturelles », des outils à disposition de tous, mais menacés par la mondialisation et le communautarisme. Pour François Jullien, « la culture, c'est ce qui ouvre, c'est ce qui change ».

Ce titre en lettres rouges, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, est-ce une provocation par rapport aux politiques qui ne parlent que de ça à longueur de discours ?

Je ne peux laisser cette question envahir le débat public sans intervenir, tant elle est mal posée. Depuis des années, je circule entre culture européenne et culture chinoise, et j'ai dû me forger une position, en ce domaine, qui me rend peu supportable le débat actuel. Les sorties sur l'identité nationale, telles que « nos ancêtres les Gaulois », ont quelque chose de primaire, sans analyse aucune, ni outil élaboré. Je suis d'ailleurs consterné de constater que le personnel politique ne lit plus, vivant dans une sorte de vase clos avec des éléments intellectuels d'une extrême pauvreté. J'ai donc vu là la nécessité d'une mise au point. Le pseudo-débat actuel repose en effet sur une idée fautive, la confusion entre le processus d'identification par lequel un individu se constitue en sujet et le fait d'attribuer une identité objective à « sa » culture. Même s'il y a quelque chose de rassurant à penser qu'il existe un support objectif, valide, voire éternel à la culture. Quand je dis « il n'y a pas d'identité culturelle », ce n'est pas une provocation. Une culture n'a pas d'identité pour une raison élémentaire : c'est qu'elle ne cesse de se transformer. Comme c'est le cas pour les langues : quand une culture, une langue, ne se transforme plus, elle est morte.

Vous militez pour un déplacement conceptuel qui abandonne la notion d'« identité » pour celle de « ressources ». N'est-ce pas une coquetterie sémantique ?

Non, c'est fondamental. Les « ressources » ne sont pas une notion idéologique : elles ne se « prêchent » pas, contrairement aux valeurs. Défendre des « valeurs françaises » s'inscrit dans un rapport de force, alors que des ressources sont à la disposition de chacun. D'autre part, « identité » va de pair avec « différence ». Or, la différence sert seulement à ranger ; et l'on prétend identifier ainsi les caractéristiques de chaque culture. Le mauvais livre de Samuel Huntington, *Le Choc des civilisations*, repose sur cette conception. Les cultures y sont pensées comme des blocs : la culture chinoise, la culture européenne, la culture islamique, avec leurs traits dits spécifiques. C'est là nier l'histoire, car ces cultures ont muté au fil du temps, ainsi que leur diversité interne. S'il n'y a pas de différences culturelles, il y a ce que j'appelle des écarts. Alors que la différence opère une séparation sous l'angle de la distinction, l'écart le fait sous l'angle de la distance, qui suppose une prospection : jusqu'où va l'écart ? L'écart produit un dérangement, comme on dit « faire un écart » : il est exploratoire. Dans la différence, une fois la distinction faite, chacun des termes s'en retourne de son côté. L'écart permet, en revanche, aux deux termes de rester en regard. Et cette tension est féconde. Chacun y reste dépendant de l'autre pour se connaître et ne peut se replier sur ce qui serait son identité.

Est-ce qu'il n'y a pas un moment où l'écart peut mettre en péril la cohésion de la société ?

Au contraire, l'écart, parce qu'il ouvre une distance, fait apparaître de l'entre, où se produit du commun. Du commun qui n'est pas le semblable : cette distinction est essentielle. Ce qui fait que revendiquer l'assimilation, au sens où l'on aurait à devenir « semblable », comme on le fait si souvent aujourd'hui, n'est pas justifié, et même nous égare. Le commun, ce n'est pas le clonage, la répétition du même, c'est une production intensive qui n'est possible qu'au travers d'écarts, sinon ce commun est pauvre. La question n'est donc pas de déplacer le curseur entre un plus ou un moins d'assimilation, vouloir une assimilation plus tolérante ou plus fermée. La consistance d'une société tient à la fois à sa capacité d'écarts et de commun partagé : d'écarts au travers desquels du commun peut se promouvoir et se partager.

Vous êtes très critique sur la notion d'identité, mais en même temps vous considérez que la culture européenne est menacée...

Je crois en effet que nos ressources culturelles sont menacées sur deux fronts. Il faut résister d'une part contre l'appauvrissement des cultures, leur aplatissement généré par la standardisation mondiale, c'est-à-dire d'abord commerciale. Par exemple, Harry Potter ou *Millénium* se retrouvent au même instant partout dans le monde et formatent à l'identique l'imaginaire de la jeunesse. A l'heure où on s'alarme tant du tarissement des ressources naturelles de la planète, ne devrait-on pas s'inquiéter également du tarissement des ressources culturelles ? Or, cette résistance passe d'abord par celle des langues face à la commodité de l'anglais devenant le *globish*. D'autre part, il faut éviter le basculement dans l'envers du commun qu'est le communautarisme, qui lui-même est une réaction identitaire contre cette uniformisation forcée. Si le partage qui fait le commun se défait, il se retourne en sectarisme, voire en volonté d'exclusion et de destruction.

Comment éviter que le commun ne se fissure ?

Il faut pour cela activer nos ressources culturelles, c'est en ce sens que j'entends « défendre ». Il faut se demander quelles sont les ressources que l'on peut exploiter aujourd'hui, à partir desquelles du commun peut se promouvoir. J'aimerais un grand débat sur ce sujet en France. La culture française, est-ce La Fontaine ou Rimbaud ? C'est autant l'un que l'autre, c'est l'écart entre les deux. C'est cette tension entre les deux qui est féconde et fait ressource. D'autre part, « défendre », je l'ai dit, s'entend de façon active. Y compris sur des points qui paraîtront minimes : le subjonctif, la classe de philosophie et le latin. On a abandonné le latin et le grec par paresse et complaisance idéologique. Pourtant, il y a là une ressource essentielle, qu'on a expérimentée aussi en banlieue. L'épreuve de philosophie au bac me paraît aussi ressource. Non au nom d'une singularité française mais parce qu'apprendre à dissenter, en envisageant le pour et le contre, forme à la citoyenneté. Une ressource n'a pas besoin d'être vantée, elle se mesure au profit que l'on peut en tirer.

Vous défendez le latin et le grec comme ressource essentielle, mais vous ne dites pas un mot de l'enseignement de la langue arabe qui n'est pas valorisée alors qu'il y a une forte demande...

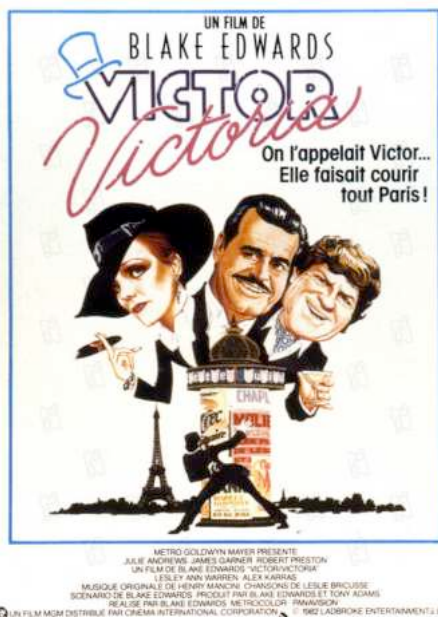
Il faut apprendre l'arabe comme une langue de culture et ne pas l'envisager seulement comme une langue d'immigrés. Il faut comprendre aussi qu'on pense en langue. Non pas que la langue détermine la pensée, mais parce que la pensée exploite les ressources de la langue. J'en ai fait l'expérience : on ne dit pas, donc on ne pense pas, la même chose en français et en chinois. Mais on peut traduire entre ces deux langues, si écartées qu'elles soient l'une de l'autre. L'intelligence, c'est de traverser ces intelligibilités diverses que sont les langues pour produire un commun de l'intelligible. La langue n'est pas un facteur d'identité, c'est un facteur de communauté. C'est la première ressource à partager. Il faut donc déployer un commun de la langue, ce qui implique que tous ceux qui veulent devenir citoyens français commencent par apprendre le français, c'est-à-dire activent les ressources de la langue française. Ressources auxquelles les étrangers sont d'ailleurs souvent si sensibles, et même plus sensibles que bien des Français. La langue n'est pas en effet une affaire d'identité mais de fécondité : le français est d'autant plus fécond que Rousseau ou Proust ont déployé les ressources du français.

Aujourd'hui, l'universalisme fait débat. Certains considèrent cette référence comme excluante. Quelle est votre position ?

Il faut distinguer deux sens d'« universel ». Un sens faible, de généralité : il se trouve que les choses ont toujours été ainsi, on le sait par expérience. Et un sens fort, de nécessité, *a priori* : cela ne peut pas être autrement. Il faut donc savoir de quel universel on parle et si le second, prescriptif, est valide en dehors de la science, dans le domaine éthique et politique. Il est vrai que cet universel prescriptif s'est compromis dans l'histoire, quand l'Occident a prétendu incarner des valeurs universelles. Cet universalisme aujourd'hui est mort. Car l'universalisme, c'est quand on prétend posséder l'universel et qu'on en est satisfait, c'est-à-dire qu'on ne soupçonne plus ce qui peut lui manquer. Par exemple, le suffrage dit universel, mais sans les femmes. Je ne renonce donc pas à l'exigence d'universel, au sens prescriptif, au sens fort, y compris dans le champ politique. Mais, en même temps, je pense que cet universel n'est jamais satisfait : qu'il reste un horizon qui donne à travailler. Et si je milite pour un tel universel, rebelle, à l'encontre de l'universalisme facile, c'est parce que c'est lui seul qui maintient le commun ouvert et l'empêche de se refermer en communautarisme. L'universel n'est pas donné comme un mol oreiller sur lequel se repose la pensée. Il est un idéal qui, parce qu'il n'est jamais satisfait, ne cesse de faire progresser et déploie plus loin le commun. Il ne faut donc pas renoncer à cette exigence d'universel en se contentant, comme on le fait aujourd'hui, d'invoquer la tolérance. La tolérance relève souvent de la résignation et du compromis : on supporte l'autre. Or, ce n'est pas ainsi que l'on produira un commun actif, intensif, qui puisse conférer un élan à nos sociétés. »

François Jullien, « Une culture n'a pas d'identité car elle ne cesse de se transformer »
Interview par Anastasia Vécrin pour Libération, 30 septembre 2016

Oral : mon nom est personne...



Victor Victoria est un film musical réalisé par Blake Edwards et sorti en 1982. Remake du film allemand *Viktor und Viktoria*, de Reinhold Schünzel, sorti en 1933, le film a été adapté en comédie musicale par Blake Edwards en 1995.

Dans les années 1930 à Paris, Victoria Grant, une chanteuse classique, ne trouve plus aucun contrat. Alors qu'elle touche le fond, elle rencontre un homosexuel quinquagénaire, Carroll Todd, dit Toddy, qui imagine de la faire passer pour un homme, spécialisé dans les spectacles de travestis. Sous le nom de Victor Grazinski, elle connaît un immense succès dans les cabarets parisiens, au point d'attirer l'attention de King Marchand, un producteur de spectacles venu d'Amérique, en lien avec la mafia de Chicago, grand amateur de femmes et qui est extrêmement troublé de se sentir attiré par celle qu'il croit être un homme.

« Tourné en 1982, *Victor Victoria* est le film qui permit à Blake Edwards de revenir sur le devant de la scène après une série d'échecs commerciaux. À la fois comédie burlesque, film musical et ébauche d'intrigue policière, cette œuvre séduit toujours par son ambivalence entre un certain classicisme et une extrême modernité. Car à l'image de son titre tout en dualité, *Victor Victoria* véhicule le principe d'incertitude pour mieux briser les stéréotypes et interroger notre propre perception des genres.

Bien qu'on le penserait inventé et cousu sur mesure pour sa femme Julie Andrews, *Victor Victoria* est pourtant inspiré d'un film allemand de 1933, *Viktor und Viktoria*, réalisé par Reinhold Schünzel. Blake Edwards prend néanmoins des libertés par rapport à l'histoire originale et en fait une sorte de relecture « transgenre » du *Pygmalion* de George Bernard Shaw (que Broadway rebaptisa *My Fair Lady*). Dans les années 1930, Toddy, un homosexuel quinquagénaire, ancien roi du « Gay Paris », prend sous son aile Victoria Grant, une

chanteuse d'opéra qui connaît les dures lois de la vie de bohème. Il se fait le défi de la faire passer en quelques semaines pour un héritier polonais qui excelle dans les numéros de travestis. Une femme qui se transforme en homme qui se transforme en femme... Il ne faut plus pour arrêter Victoria qui renaît soudain sous les traits de Victor Grazinski, nouvelle coqueluche des nuits parisiennes. Mais tout irait pour le mieux, si Victor n'avait pas tapé dans l'œil de King Marchand, macho mafieux, toujours flanqué de sa blonde Norma et de son garde du corps, et qui se voit troublé par cette attirance « contre-nature ».



Ce n'est pas la première fois que Blake Edwards s'essaie au genre musical. En 1969, il mettait déjà en scène Julie Andrews dans *Darling Lili*, dont le faste, digne des plus grosses productions d'Hollywood, lui fut fatal. Le film, pourtant salué par la critique, fut un échec public cuisant qui mit en péril l'équilibre économique de la Paramount. Avec *Victor Victoria*, Blake Edwards tient donc sa revanche, revanche d'autant plus ironique qu'esthétiquement, le film tient plus d'une joyeuse rencontre entre Lubitsch et Minnelli que de la vague du Nouvel Hollywood. Là où des cinéastes, comme Milos Forman avec *Hair*, cherchent ainsi à casser le genre, à le dépoussiérer et à l'aérer, Blake Edwards, lui, revendique donc un certain retour au classicisme. Son film, il choisit de le tourner entièrement dans des studios anglais. Il donne ainsi à son Paris de carton-pâte un charme suranné où l'on croirait respirer le parfum d'*Irma la douce*. Il n'a pas peur non plus d'accentuer la théâtralité du décor en privilégiant les plans larges.

Dans l'horizontalité du cinémascope, l'espace s'impose comme une scène de théâtre où la caméra prend souvent la place de ce que l'on appelle le « quatrième mur » (la position qu'occupe le spectateur lorsqu'il regarde une pièce). Les numéros musicaux s'intègrent également dans les règles de l'art. Alors que Bob Fosse, dans *Cabaret*, utilisait les chansons en contrepoint de l'action, telles un chœur antique, Blake Edwards les intègre de manière crédible lorsque les personnages sont en performance dans une salle de spectacle. Pas d'envolées lyriques superflues donc qui viennent interrompre l'action. Notons cependant, qu'alors que bon nombre de films musicaux sont encore des adaptations de succès de Broadway, la partition de *Victor Victoria* a été créée pour l'écran. Elle est bien entendue signée Henry Mancini, le complice de toujours à qui l'on doit le thème titre de *La Panthère rose* ou encore le célèbre « Moon River » qu'Audrey Hepburn fredonne à la guitare dans *Diamants sur canapé*. A l'instar de la chanson « The Jazz Hot », Julie Andrews trouve ainsi matière pour exceller dans des numéros de cabaret dignes des plus grandes divas. Elle déniaise au passage l'image un peu lisse laissée par *Mary Poppins* et *The Sound of music*. Pourtant le choix de ce classicisme apparent n'est pas à prendre comme un hommage nostalgique à l'âge d'or d'Hollywood. Il est la formule magique qui permet à Blake Edwards de mieux démanteler les carcans, qu'ils soient idéologiques ou qu'ils aient trait à la vision du monde.

Car comme souvent chez Blake Edwards, le monde normé, soigneusement mis en place, se révèle un univers flottant où les stéréotypes doivent être mis en branle. Au vu de sa filmographie, Blake Edwards pourrait sans problème être qualifié de « cinéaste du chaos ». On pense spontanément à *The Party*, où Peter Sellers, grisé en Indien, sème la zizanie dans une soirée mondaine ; ou encore à cette sauterie organisée par Audrey Hepburn dans *Diamants sur canapé* qui dégénère complètement. *Victor Victoria* n'échappe pas à la règle. Pour que le show commence, il faut que l'ordre ait d'abord volé en éclats. Prenons les séquences d'introduction, exemplaires dans leur écriture qui, par un jeu d'alternance, nous mènent à la rencontre entre Toddy et Victoria. Dans les premières scènes, Toddy est viré du cabaret « Chez Lui » après une bagarre avec son amant. Puis, il recroise Victoria, attablée d'un restaurant, enchaînant plat sur plat. Pour ne pas payer, la jeune femme sort de son sac à main un cafard qu'elle glisse dans sa salade avant de faire un scandale face au serveur. Cette scène, sûrement la plus réussie du film et véritable modèle de comédie, finit dans une hystérie collective qui scellera l'amitié entre les deux complices et amorcera l'idée du comte travesti. On le voit, le chaos est bien aux origines du monde !

De la même manière, le titre du film repose sur un effet de bascule qui appelle forcément une remise en question perpétuelle. A commencer par le genre cinématographique auquel il appartient, finalement incertain. Le film oscille, en effet, entre le burlesque, dont seul Edwards a le secret, et la pure comédie musicale avant d'être rattrapé par une sous-intrigue policière. De même, à côté de la figure de Victor-Victoria, moitié homme moitié femme, le film ne cesse de multiplier les jeux de double. Les personnages marchent toujours par paires : Toddy et Victoria, King Marchand et son garde du corps, King Marchand et sa bimbo, la bimbo par opposition à Victoria... Et à mesure que les personnages sortent de leurs carcans et évoluent, on assiste à de curieux effets de glissements où les paires se reconfigurent : Victoria se rapproche de King Marchand tandis, qu'en parallèle, le garde du corps sort du placard pour filer dans le lit de Toddy. Les scènes également fonctionnent par effets d'échos. C'est bien entendu un procédé récurrent du cinéma burlesque qui permet de générer un comique de répétition. Mais Blake Edwards l'utilise également pour montrer que, dans son imaginaire, tout est sujet à transformation. Car la répétition se fait rarement à l'identique. Le meilleur exemple est sans doute le numéro espagnol « The Shady Dame from Seville » qui est, une première fois, interprété par Victoria avant d'être repris par Toddy.

Dans *Victor Victoria*, Blake Edwards semble nous mettre en garde : il est nécessaire d'avoir un regard aiguisé pour bien déceler les faux-semblants. Et c'est d'autant plus vrai que l'histoire se passe dans le monde du spectacle. Pour accentuer cette idée – avec, en filigrane, une volonté d'interroger son art – Blake Edwards n'hésite pas à créer des effets de mise en abyme où les personnages se retrouvent eux-mêmes en position de spectateurs. C'est notamment le cas dans les séquences de cabaret où le montage, par un jeu de champ/contrechamp, oscille entre des plans sur la scène et des plans sur les réactions des protagonistes de l'histoire. Ce point est particulièrement sensible lors de la première « rencontre » entre Victoria et King Marchand. Ce dernier est tout d'abord troublé par le charme de celle qu'il pense être une femme. Puis vient le moment où Victoria enlève sa perruque. Marchand se décompose tandis que sa bimbo jubile et applaudit à tout rompre. A d'autres reprises, lorsque le réalisateur réutilise le découpage en champ/contrechamp, il le fait pour marquer une rupture entre l'intérieur et l'extérieur, comme pour nous sortir d'une scène et nous obliger à l'appréhender sous un autre angle. Le final de la scène du restaurant, par exemple, nous amène tout d'un coup hors de l'établissement. La débâcle prend soudain un côté absurde, comme s'il s'agissait d'une pantomime en ombres chinoises. Fort de ce goût pour l'ambivalence, on comprend mieux pourquoi Blake Edwards porte une affection particulière pour le motif du travestissement et le renversement des genres. Dans *La Panthère rose*, déjà, l'inspecteur Clouzot n'hésitait pas à se déguiser et à porter la

robe. Plus tard, avec *Dans la peau d'une blonde*, Blake Edwards poussera le bouchon encore plus loin en faisant se réincarner un macho sous les traits d'une bimbo. Avec *Victor Victoria*, le réalisateur s'inscrit plus traditionnellement dans une longue lignée littéraire et cinématographique, celles des héros travestis de Shakespeare, de Marivaux ou encore de Billy Wilder. Mais contrairement à ses aînés qui utilisaient le travestissement pour générer avant tout du comique et des quiproquos, Blake Edwards va beaucoup plus loin et y trouve l'outil idéal pour remettre en cause les clichés autour de la virilité. Des clichés, justement, il s'en amuse à outrance. La notion même de travestissement se voit d'emblée détournée car complexifiée à l'extrême. Si Victoria traverse les identités sexuelles, elle le fait non pas sur deux mais sur trois niveaux. La supercherie n'en est que plus cocasse. De la même manière, le réalisateur laisse entendre que les notions de masculinité et de féminité tiennent plus à des codes qu'à un quelconque mimétisme. Un smoking, un cigare, une coupe de cheveux suffisent à signifier l'appartenance à un sexe. C'est tout le sens à donner au petit effet que produit Victoria à la fin de ses numéros, lorsqu'elle retire sa longue chevelure et révèle sa coupe de garçonnette.

Le travesti est également utilisé comme élément perturbateur pour mettre à mal les certitudes machistes de King Marchand. Programmé pour jouer les gros bras avec sa blonde écervelée, clone raté (mais néanmoins comique) de Marilyn (elle s'appelle d'ailleurs Norma), il se retrouve soudain attaqué dans sa virilité lorsque se profile la possibilité d'une relation homosexuelle avec Victor. La blonde éjectée à Chicago, il se laisse aller à assumer des penchants qu'il jugeait jusque-là contre-nature. Le talent de Blake Edwards est de ne pas s'attarder sur les quiproquos à la *Certains l'aiment chaud* et de révéler rapidement à Marchand la véritable identité de Victor. Il préfère s'amuser de la manière dont le macho reçoit le coming-out de son garde du corps ou encore de la façon dont il assume à l'extérieur sa « fausse » relation homosexuelle en s'affichant publiquement avec Victor. Nous assistons alors à des scènes improbables où Marchand se retrouve dans un dancing pour gays avant d'emmener Victoria à un match de boxe sanglant.

En revoyant *Victor Victoria* aujourd'hui, on a du mal à croire que le film a été tourné au début des années 1980 tant il traite avec simplicité, légèreté et modernité ces questions liées au genre et plus généralement de l'homosexualité. Se déroulant dans l'univers du cabaret et des travestis, il aurait pourtant été facile de s'asseoir sur un humour caricatural et de jouer uniquement sur les clichés comme l'a fait, en France, Jean Poiret avec *La Cage aux folles*. Il est salutaire que Blake Edwards n'ait jamais suivi cette voie-là, qui plus est dans un film pourtant produit par un grand studio. Avec Toddy, subtilement interprété par Robert Preston, il nous offre même l'un des premiers personnages ouvertement gay à donner une vision positive de l'homosexualité. Outre la chanson d'ouverture « Le Gay Paris », ode aux richesses interlopes de la capitale, Teddy désamorce ainsi continuellement tous les préjugés qui sévissent envers l'homosexualité. On pense à cette scène où Victoria lui demande



« Depuis combien de temps êtes-vous homosexuel ? » et qu'il lui répond du tac au tac « Depuis combien de temps êtes-vous soprano ? ». Ou encore cet échange très drôle avec Norma, où ils en viennent tous les deux à revendiquer leur goût pour les garçons ! En somme, l'un des rares clichés que Blake Edwards s'autorise, c'est finalement le plus savoureux (et le plus proche de son art) : celui qui voudraient que les homosexuels aient une parfaite maîtrise du bon mot et de la tournure d'esprit salvatrice. Par contre, et c'est là toute l'ironie du réalisateur, il s'amuse de l'amalgame courant entre homosexualité et travestissement. Ici, ce sont les femmes qui jouent les transformistes. Quand l'homme s'y met (en l'occurrence Toddy dans la scène finale), il se voit engoncé dans une robe étriquée et sa grosse voix a bien du mal à grimper dans les aigus. La scène pourrait virer au grotesque. Et pourtant, elle nous ferait presque verser des larmes d'émotion. En effet, on en retient avant tout le regard plein de bienveillance de Blake Edwards envers son personnage ainsi que ces œillades amusées et complices de Victoria pour son mentor. Et l'on se dit que dans ce film qui revendique les miroirs aux alouettes, il y a au moins une réplique de Toddy qui recèle un soupçon de vérité : « Je ne crois pas à la honte, je crois au bonheur. »

Nicolas Maille, Critikat



Maurice Loupias dit « Bergeret » (chef de l'Armée Secrète Dordogne-Sud pendant la Seconde Guerre mondiale) et Herman Grégoire, racontent dans *Messages personnels*, publié en 1945, comment la clandestinité poussait à la créativité onomastique...

« La nécessité de déguiser son identité créa dans le maquis, les noms de guerre. Chacun eut loisir de se baptiser et même se rebaptiser, car il était prudent de changer fréquemment de surnom. Comme on n'est jamais si bien servi que par soi-même, bien des chefs se donnèrent des noms célèbres. C'est ainsi que fleurirent les Carnot, les Bayard. Puissent-ils être généraux à vingt-cinq ans et mourir sans reproche ! Mais n'allez pas croire que notre brave Marcel Feyri s'appelait François 1^{er} parce que, dans un accès de mégalomanie, il se croyait « le Roi Chevalier » ressuscité. Non, ils étaient plusieurs François, et comme il avait un rôle important, je lui dit : "Pour vous distinguer de tous ces François, vous serez François 1^{er}." »

Quant à savoir pourquoi Bousquet s'appela De Morny, c'est resté pour moi un mystère. Les noms de femme étaient très en honneur, mais il ne faut pas voir là une coquetterie chevaleresque. Quand un nom de femme était surpris par un espion dans une conversation, cela le mettait généralement sur une fausse piste. C'est ainsi que Cerisier se faisait appeler Léontine, et quand on connaît le massif et rude Cerisier, cela ne manque pas d'un certain piquant. Badaroux avait pour surnom Alberte, et le nom de guerre de Maigre était Annic. Cependant, si Canale se nommait Christine, ce n'est pas pour ces raisons. Il n'avait que des garçons et portait le nom de la petite fille que sa femme et lui espéraient bien avoir un jour.

Le choix du surnom était aussi parfois un indice de modestie. Le colonel Adeline se nommait simplement Marty, nom très répandu dans la région, et Santrails avait dit : "appelez-moi Joseph ! c'est un nom ridicule ainsi je serai le seul à m'appeler comme cela." Pour ma part, je m'appelai d'abord Liber, puis Lelarge, jeu de mot bien innocent puisque j'avais pris le large. Je choisis ensuite le nom de Bergeret qui m'identifiait à Bergerac, mon secteur. Des souvenirs littéraires et l'ombre d'Anatole France ajoutaient un charme à ce nom. Il est vrai qu'on m'a confondu également avec le général Bergeret, ce qui m'a fait moins plaisir. Dans l'ensemble, ce nom a pour moi des résonances émouvantes, et je ne suis pas du tout fâché quand on me le donne encore. A la fin de juin, je dus pourtant le quitter. Presque tout le monde savait que Bergeret était le chef de l'Armée Secrète, et il aurait suffi d'entendre ce nom pour savoir où était situé le P.C. Je m'appelai donc Vidal, décidé à redevenir Bergeret le plus rapidement possible. D'ailleurs, si cette précaution avait été utile dans la clandestinité, à partir du 6 juin elle était beaucoup moins importante. Mais c'était un jouet comme un autre. On n'avait pas tant d'amusement dans le maquis.

Je ne voudrais oublier personne. Jean Dupuy n'avait pas eu beaucoup plus d'imagination que moi. Après son séjour dans un camp de concentration, il se baptisa Lecamp. Le général Bernard était un ancien officier colonial. Il prit le nom de Brousse. Marcou venait de lire le livre de Giono et choisit le pseudonyme de Regain. Alessandri se contenta de son propre prénom : Bertrand. Le colonel Druihlé, qui était à Monpazier, s'appelait Driant, en souvenir de certain autre colonel. Paquette était dit Lelong, on devine pourquoi. Quand Pinson se fut fait assez remarquer pour que son nom fut compromettant, il prit celui de Loiseau. Un autre se nomma Gambetta - pauvre Gambetta ! - et par antinomie le plus vieux de la bande était connu sous le nom de Benjamin. Souvent, l'apparence physique déterminait le baptême : Hercule (Roger Ranoux), Double-Mètre, Fils-de-Fer, Vert-de-Gris, Le Frisé (Albert Rigoulet). Parfois, c'était l'emploi occupé : André qui conduisait un side-car, s'appelait LeSide, tout bonnement, mais Lustac qui, quoi que médecin, s'occupait des renseignements, continuait à s'appeler Toubib. Levy qui était chargé de mon secrétariat, avait pris le pseudonyme d'Archives. René Boilet, le chef départemental A.S., malgré son regard d'acier bleu, portait le nom aux douces syllabes de Gisèle.

Mais le chef F.F.I. Gaucher, grand gaillard aux multiples médailles, était connu sous le nom de Martial. Schwartzentruber, le chef de ma centurie d'Alsaciens-Lorrains, avait choisi Lenoir, ce qui était une heureuse simplification. Arnault, de Beaumont, s'appelait Leduc, et Duranthon, que ses fonctions attachaient à la ville de Bergerac, se nommait Delaville. Le terrible Menier, autrefois gardien-chef de la prison de Bergerac, ne rêvait que d'étripier des Boches. On l'appelait Boyaux-Rouges. Quant à Durieux ce sympathique et jeune cavalier qui consentait à combattre à pied, Paquette, entre deux bouffées tirées de sa bonne pipe, l'avait baptisé Foutriquet. Le colonel Moresée (était-ce par goût des mathématiques, était-ce pour montrer, au contraire, qu'il n'était pas un X, était-ce par économie) avait réduit les frais à la simple lettre Z. Enfin, le romancier André Malraux avait sous sa houlette les troupes rebelles de la Dordogne, de Corrèze et du Lot, et peut-être, pour cette raison, s'appelait Berger. »



Mais le chef F.F.I. Gaucher, grand gaillard aux multiples médailles, était connu sous le nom de Martial. Schwartzentruber, le chef de ma centurie d'Alsaciens-Lorrains, avait choisi Lenoir, ce qui était une heureuse simplification. Arnault, de Beaumont, s'appelait Leduc, et Duranthon, que ses fonctions attachaient à la ville de Bergerac, se nommait Delaville. Le terrible Menier, autrefois gardien-chef de la prison de Bergerac, ne rêvait que d'étripier des Boches. On l'appelait Boyaux-Rouges. Quant à Durieux ce sympathique et jeune cavalier qui consentait à combattre à pied, Paquette, entre deux bouffées tirées de sa bonne pipe, l'avait baptisé Foutriquet. Le colonel Moresée (était-ce par goût des mathématiques, était-ce pour montrer, au contraire, qu'il n'était pas un X, était-ce par économie) avait réduit les frais à la simple lettre Z. Enfin, le romancier André Malraux avait sous sa houlette les troupes rebelles de la Dordogne, de Corrèze et du Lot, et peut-être, pour cette raison, s'appelait Berger. »

Jean-Pierre Vernant est né en 1914. Son père meurt à la guerre. Orphelin, il devient pupille de la Nation. Il fait des études brillantes qui le conduisent à l'agrégation de philosophie, dont il sort premier en 1937. Etudiant, il est profondément antifasciste et il rejoint les rangs

du Parti communiste. Dans les années 1930, il participe, au Quartier Latin, à des affrontements qui l'opposent aux Camelots du Roi de l'Action française. Il fait son service militaire puis, dans la foulée, il est mobilisé en 1939. En juin 1940, il est démobilisé à Narbonne et il y attend sa première affectation professionnelle. Il s'est éloigné du Parti communiste depuis la signature du pacte germano-soviétique.

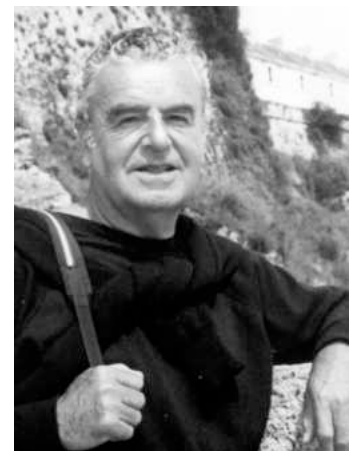
Il n'accepte pas l'armistice : « *La guerre continue, pense-t-il, et on va la gagner ; tant que l'Angleterre tient, ce n'est pas foutu* ». Initiative personnelle : il rédige et diffuse avec son frère des tracts qui appellent déjà à réagir. Il arrive à Toulouse en décembre 1940, dans des circonstances rocambolesques (...). Il est nommé professeur de philosophie au lycée de garçons, le futur lycée Pierre-de-Fermat. Très rapidement, il mène une double vie : celle d'un professeur assez peu conventionnel d'un côté, celle d'un résistant de l'autre. « *On ne peut tout accepter* », dira-t-il. « *J'ai tout de suite remis à sa place ce vieux maréchal de France, avec son képi et ses yeux bleus, comme représentant de tout ce que je détestais : la xénophobie, l'antisémitisme, la réaction (...). C'est mon pays, "ma" France, qui dégringole et vole en éclats avec ce type, qui se met au service de l'Allemagne nazie en jouant les patriotes, qui fait sonner des musiques militaires, va chercher la bénédiction de l'Eglise catholique pour prendre des lois antisémites et supprime toute forme de vie démocratique* ».

Dans un premier temps, il participe aux activités de la *Société toulousaine de psychologie comparative*, un haut lieu de réflexion critique, animé par son ancien maître à la Sorbonne, le psychologue Ignace Meyerson, qui vient d'être chassé de l'université de Toulouse en vertu de la législation antisémite de Vichy. Il s'entoure de compagnons sûrs, d'anciens amis comme Jean Miallue (« Garry ») et Victor Nechtschein (« Leduc ») ou des nouveaux, tels que Germain Carrère (« Besse ») et Mario Levi (« Antoine »). Avec l'aide de résistants toulousains comme Jean Bartoli (« Delrieu »), il s'introduit dans les milieux locaux, en particulier dans celui de l'aéronautique, où il recrute des volontaires clandestins. Le moment venu, il passe à l'action.

En février 1942, entré au mouvement Libération-Sud, il est chargé du développement des groupes paramilitaires, sa formation militaire encore récente l'y prédispose. Il est à l'origine de la création de groupes armés qui « *attaquent les dépôts d'essence, des trains de munitions, font sauter les voies (...), récupèrent des armes* ». Il favorise ainsi l'essor des groupes-francs. Il organise des sabotages, par exemple à la Poudrerie de Toulouse, et il n'hésite pas à participer directement aux opérations risquées. « *Nous étions des frères (...), a-t-il dit. Nous étions des marginaux, des hors-la-loi* ». Il organise des cours sur le maniement des armes, l'emploi des explosifs, les techniques de sabotage. Ses responsabilités augmentent à mesure que la Résistance unifie ses forces : il devient successivement le chef départemental de l'AS, celui des corps-francs de la Libération (CFL) et enfin celui des FFI. « *J'étais crevé. La journée, j'enseignais. Le soir, je sillonnais le département à vélo, sous des noms d'emprunt* », ses différents pseudonymes : « Jougla », « Tixier », « Thierry », « Lacomme », et enfin « Berthier ».

Au printemps 1944, il est l'un des principaux adjoints de Serge Ravanel, le chef régional CFL puis FFI, et il participe aux discussions militaires du CDL. Il a pris la précaution de mettre sa famille à l'abri mais, au début du mois de juin 1944, se sentant lui-même menacé, il part pendant quelques jours au maquis, au lieu-dit La Baraque, situé sur la commune de Montbéraud, près de Saint-Christaud, aux confins de la Haute-Garonne et de l'Ariège. Il en revient pour préparer et diriger l'insurrection libératrice de la capitale régionale. Après l'attaque allemande du maquis de Saint-Lys, il décide de dissoudre les maquis trop vulnérables. Le 19 août au matin, il part (« *dans une automobile que la gendarmerie de Toulouse a mise à ma disposition avec une fausse carte d'inspecteur de police* ») pour contacter directement plusieurs maquis du département, afin de leur donner l'ordre de converger immédiatement vers Toulouse, menacée de toujours possibles opérations allemandes. La Libération accomplie, à la fin du mois de septembre 1944, il remplace Serge Ravanel, indisponible, en tant que chef régional FFI. Il s'installe au Palais Niel et il prend la tête d'un état-major dit des troupes d'opérations. « *J'ai été militaire par nécessité* » a-t-il avoué.

Dès que les circonstances le permettent, Jean-Pierre Vernant revient à la vie civile. En 1946 il exerce son métier de professeur au lycée Jacques-Decour à Paris. Mais la recherche l'attire. En 1948 il entre au CNRS. Il devient un des meilleurs spécialistes de la Grèce antique, de sa religion et de ses mythes. De 1958 à 1975 il exerce à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, de 1975 à 1984 il est professeur au Collège de France. Compagnon de la libération, grand officier de la Légion d'honneur, Grand Croix de l'Ordre national du Mérite et titulaire de nombreuses autres distinctions, il est l'auteur de nombreux livres et communications savantes. Il reste cependant un observateur lucide de son temps. A nouveau inscrit au Parti communiste, il se comporte en militant critique et « marginal », au point de prendre progressivement ses distances avec le parti et de le quitter en 1970. Il donne l'image d'un intellectuel engagé, prêt à défendre les valeurs de la démocratie auxquelles il est attaché. La Résistance l'a fortement marqué. Entre autres choses, elle lui a appris « *qu'il y a des moments où il n'y a pas le choix (...), qu'il y a aussi des situations hors normes* » et des moments où « *la vie ne vaut la peine d'être vécue que si elle possède quelque chose qui la dépasse* ». Il a exercé un pouvoir qui ne l'a pas intéressé directement. « *Dans la Résistance, il n'y a pas de hiérarchie instituée, mais il y a des hommes qui sont les chefs. Pourquoi leur obéit-on, au risque de se faire tuer ?* » Jean-Pierre Vernant n'avait pas l'âme d'un chef, il l'est devenu parce que les circonstances l'exigeaient. Mais « *au fond, estime-t-il, je suis un utopiste, je rêve sans cesse de créer des groupes unis par l'amitié sur un plan d'égalité* ».



« Il n'y a pas d'étoiles, la lune s'est cachée, le bateau marche tout seul et ils entrent, comme si là, au pied de l'île, la montagne des Cyclopes, s'ouvraient les portes de la nuit. Ils y étaient poussés sans rien voir. Ils arrivent, ils n'ont pas vu l'île où ils abordent et où le bateau vient se placer. Je laisse tomber l'épisode avec les Cyclopes, sauf que je vous rappelle que ce Cyclope anthropophage tient les Grecs prisonniers dans son antre. Il lui faut deux Grecs le matin, deux le soir. Il les attrape par les chevilles, leur casse le crâne contre les parois de la caverne et avale ça. Avant de se livrer à sa ruse, le Cyclope dit à Ulysse : écoutes, dis moi comment tu t'appelles. Si tu fais ça, moi je te ferai aussi un cadeau. Et Ulysse, à ce moment là, solennellement, c'est le début de cette errance, lui dit : « Mon père et ma mère m'ont appelé *Outis* », personne en grec : *ou-*, c'est la négation, *-tis*, quelqu'un. *Outis*, personne. Mon père et ma mère m'ont appelé « personne ». Mes amis, mes compagnons m'appellent de ce nom, qui est mon nom reconnu. Ah ! dit le Cyclope, va pour *Outis*. Alors, vous savez ce qui se passe. Quand le Cyclope est aveuglé, il appelle au secours. Quelques Cyclopes viennent et lui disent : Qu'est-ce qui t'arrive Cyclope ? Ah ! C'est terrible. Qu'est-ce qu'on t'a fait ? Quelqu'un t'a attaqué ? *Outis*, personne. Mais le mot pourrait être remplacé par un autre, qui est *Métis*, *mé-* [qui indique aussi la négation], *-tis*. Pareil : *Outis*, *Métis*. Or, *Métis*, c'est la grande qualité intellectuelle. Il est, Ulysse, l'homme à la *métis*. Ça veut dire que quand il ment et qu'il s'appelle *Outis*, il est très malin de le faire ; en réalité il joue sur les mots. Le texte, (...) en grec, joue entre *outis* et *métis* : on est à la fois sur un plan et sur un autre. Je suis personne et je suis le roi des malins. En effet, il serait le roi des malins au début de cette errance s'il n'avait pas, comme beaucoup d'entre nous, et comme beaucoup de Grecs, une certaine vanité. Quand ils finissent par échapper au Cyclope, qui est en haut de sa montagne, qui prend des gros blocs de pierres qu'il leur balance en espérant atteindre le navire, Ulysse ne résiste pas. Il lui dit : Ohé ! Cyclope, si quelqu'un te demande, qui est arrivé à aveugler ton œil unique et à te plonger pour toujours dans la nuit, dis-lui que c'est Ulysse, le fils de Laërte, ce vainqueur de Troie, celui dont la gloire monte jusqu'aux dieux du ciel. Ce n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd. Le Cyclope en entendant ça, dit, mais alors c'est toi Ulysse ? Je le savais. Il y avait un prophète qui m'avait dit : Attention, un jour, (...) un guerrier va venir et t'attaquer.

Il s'appelle Ulysse. Mais quand je l'ai vu ce gringalet, ce merdeux, ce rien du tout, qui n'a pas d'allure, qui ne m'a pas combattu, qui m'a eu par la ruse, après m'avoir soûlé, pas une seconde je n'ai pensé que ça pouvait être Ulysse. Et, il s'adresse à son père, Poséidon, en lui disant : regarde ce qu'il m'a fait. Il s'appelle Ulysse, je te donne son nom, tu le gardes, tu ne l'oublies pas et tu fais en sorte qu'il ne puisse pas rentrer chez lui, jamais. Et s'il rentre, que ce soit aux termes de souffrances, des privations les plus terribles et tout seul, sans plus personne avec lui, isolé, solitaire, pas dans un bateau à lui, dans une barque étrangère, qu'il soit étranger à tout ce qui est lui. En effet, c'est ce que fait Poséidon. »

Jean-Pierre Vernant, 27 novembre 2003, conférence sur *L'Odyssée*



Regardez le film de Blake Edwards, lisez les textes, complétez votre information sur le Philofil et réfléchissez à ce que vous choisiriez : rester Victoria le ventre vide, devenir Victor à la voix d'or et donc Victoria ? X, Y ou Z ? Berthier ou Berger ?

Expliquez, en trois minutes et individuellement, quel nom de guerre, nom de scène, pseudonyme vous choisiriez si la nécessité l'imposait, et pourquoi.

« Claude Ullmann, dit « Le Masque », eut le temps d'avaler sa pilule de cyanure, le 8 novembre 1943.
Guillaume Vermersch, dit « Le Bison », fut décapité à la hache dans une prison allemande le 16 décembre 1943.
Luc Jardie mourut sous la torture le 22 janvier 1944 après avoir livré un nom : le sien...
Et le 13 février 1944, Philippe Gerbier décida, cette fois-là, de ne pas courir. »

L'Armée des ombres, *explicit*

Et encore...



Génie protéiforme, créateur audacieux, Katsushika Hokusai (1760-1849) aimait à s'appeler lui-même « fou de dessin » (gakyōjin). Il laisse une production monumentale, comprenant des milliers d'œuvres, remarquables tant par leur qualité esthétique que par leur variété stylistique : peintures, dessins, gravures, livres illustrés, manuels didactiques. Il pratique tous les genres traditionnels, – portraits de geishas, d'acteurs de kabuki et de lutteurs de sumo, scènes de la vie quotidienne, cartes de vœux raffinées (surimono), illustrations de romans et de poésies –, mais c'est dans les années 1830, avec la publication de ses grandes séries de paysages, où il traite pour eux-mêmes les sites naturels, qu'il donne une vigoureuse impulsion à l'estampe japonaise. Adoptant un style tout à fait original, il réalise une synthèse entre son acquis oriental et l'assimilation des influences occidentales pour composer des paysages inattendus, d'une saisissante beauté.

Tout au long de sa vie, mouvementée et difficile, il déménage constamment et change perpétuellement de nom et de signature, selon les étapes de son travail et l'évolution de son style. Sur les cent vingt noms d'artiste et pseudonymes utilisés par Hokusai, on peut en retenir six

principaux, qui ponctuent les périodes stylistiques les plus importantes de son œuvre et correspondent aux six grandes phases de sa carrière :

- De 1779 à 1794, **Katsukawa Shunrō** (« Splendeur du Printemps »). A l'âge de dix-huit ans, il entre dans l'atelier de Katsukawa Shunshō (1726-1793), éminent portraitiste d'acteurs de théâtre kabuki. Durant sa période de formation, il réalise des portraits de courtisanes, d'acteurs, des estampes commerciales à bon marché et illustre de nombreux romans populaires (kibyoshi).

- De 1795 à 1798, **Sōri II** (nom pris à la mort de l'un de ses maîtres, Tawaraya Sōri). Il abandonne l'école Katsukawa et invente un style personnel, empreint de lyrisme, tout en subissant des influences chinoises et occidentales. Fréquentant une élite culturelle, il édite des calendriers (egoyomi) et des surimono, estampes hors commerce, à diffusion privée, émises souvent à l'occasion du Nouvel An, accompagnées pour la plupart de courts poèmes (kyōka) et distribuées entre amis.

- De 1799 à 1810 : **Hokusai** (« Atelier du Nord »). Il s'affirme en tant qu'artiste indépendant et réputé, suscitant élèves et imitateurs. Il opte pour le nom qui l'a rendu célèbre, en hommage à la divinité bouddhique Myōken, incarnation de l'étoile du Nord, à laquelle il voue un culte particulier. Parallèlement à sa production de surimono, d'estampes polychromes et de peintures, il illustre un grand nombre de yomihon, romans-fleuves inspirés de légendes chinoises.

- De 1811 à 1819 : **Taitō** (nom également lié au culte des astres, se référant à la Petite Ourse). Il privilégie les livres d'images, manuels didactiques et cahiers de modèles, et publie les dix premiers volumes de la *Manga*, encyclopédie imagée du Japon en quinze volumes, contenant d'innombrables croquis, fournissant aux artistes un répertoire iconographique de modèles sur tous les sujets.

- De 1820 à 1835 : **Litsu** (« Agé à nouveau d'un an », première année du nouveau cycle astrologique de 60 ans). Les années 1830 marquent l'apogée de sa carrière. Il déploie une activité débordante, maîtrise parfaitement l'art du paysage, révélant la beauté majestueuse de la nature. Ses séries d'estampes les plus connues datent de cette époque : les *Trente-six vues du mont Fuji*, les *Vues des ponts célèbres*, les *Cascades* de différentes provinces, ainsi que des suites consacrées aux fleurs et aux oiseaux, et d'autres sur des thèmes fantastiques, comme les fantômes.

- De 1834 à 1849 : **Manji** (« Dix mille ans »). Il publie à cette époque les *Cent vues du mont Fuji* (1834-1840), soigneusement imprimées en trois volumes dans de délicates teintes de gris, et deux séries célèbres illustrant des anthologies de poésie classique : *Le Vrai Miroir des poètes et des poèmes chinois et japonais* et les *Cent poèmes expliqués par la nourrice*. En 1839, un incendie détruit sa maison avec tout son matériel, ses croquis et dessins. Dans les années 1840, il se désintéresse de l'estampe et s'adonne surtout à la peinture. Il dessine une multitude de lions pour conjurer le mauvais sort. Il meurt en 1849, laissant en guise d'adieu ce poème témoignant de son goût pour la nature : « *Même fantôme / J'irai marcher gaiement / L'été dans les landes.* »

